

ゲンロン 1

目次

2015 December

東浩紀 編

小特集 テロの時代の芸術 The Work of Art in the Age of Terrorism

対談 演劇、暴力、国家 | 鈴木忠志 + 東浩紀 Tadashi Suzuki + Hiroki Azuma 司会 | 上田洋子

Theatre, Violence, and the State

創刊にあたって | 東浩紀 Hiroki Azuma

On Our Inaugural Issue

特集 現代日本の批評 Criticism in Contemporary Japan

基調報告 批評とメディア—「史」に接続するためのレジュメ | 大澤聡 Satoshi Osawa

Criticism and Media : An Outline for Historical Grounding

共同討論 昭和批評の諸問題 1975-1989

市川真人 + 大澤聡 + 福嶋亮大 + 東浩紀 Makoto Ichikawa + Satoshi Osawa + Ryota Fukushima + Hiroki Azuma

Problems with Showa Criticism 1975-1989

論 考 グルーヴ・トーン・アトモスフィア

—『ニッポンの思想』と『ニッポンの音楽』の余白に。或いはテクノ／ロジカル／カラタニ論 | 佐々木敦 Atsushi Sasaki

Groove / Tone / Atmosphere, or Techno / Logic / Karatani: On the Margins of *Nippon-no Shiso* and *Nippon-no Ongaku*

論 考 外側から見る—憑霊国家「満洲」をめぐる | 安藤礼二 Reiji Ando

Looking From the Outside: The Possessed State of *Manchuria*

日本文学をいかに批評するか | 福島亮大 Ryota Fukushima

How Do We Criticize Japanese Literature?

論 考 他の平面論 第1回 「無意識」と釣り人 | 黒瀬陽平 Yohai Kurose

On Other Surfaces | 1 | Anglers and the "Unconscious"

独立国家論 第1回 「分離独立」の想像力と日本 | 速水健朗 Kenro Hayamizu

On Independent States | 1 | Secession, Japan, and the Problem of Imagination

ダークツーリズム入門 第8回 マレー半島で考える戦後七〇年 | 井出明 Akira Ide

Introduction to Dark Tourism | 8 | Seventy Years After the War as Considered From the Malay Peninsula

小特集 テロの時代の芸術 The Work of Art in the Age of Terrorism

鼎 談 [ドストエフスキーとテロの文学](#)—『カラマーゾフの兄弟』を読みなおす

亀山郁夫 + 東浩紀 + 上田洋子 Ikuo Kameyama + Hiroki Azuma + Yoko Ueda

Dostoyevsky and a Literature of Terrorism: Re-reading *The Brothers Karamazov*

インタビュー [アメリカの外ではスーパーマンしか理解されない](#)

ボリス・グロイス Boris Groys 訳・解題 | 上田洋子

Outside the USA only Superman can be Explained

特別掲載

論 考 [アレゴリーの衝動](#)—ポストモダニズムの理論に向けて 第1部（前）

クレイグ・オーウェンス Craig Owens 訳・解題 | 新藤淳

The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 1 | 1 |

コラム [韓国で現代思想は生きていた #16](#) | 安天

賭博：夢：未来 [#14](#) | 市川真人

[軍歌は世界をどう変えたか #2](#) | 辻田真佐憲

[日常の政治と非日常の政治 #1](#) | 西田亮介

The Pigeon Clock of Dischronia | Afternoon I |

年表 現代日本の批評 1975-1989 作成 | 大澤聡

寄稿者一覧

編集後記

支援者一覧

English Translations and Abstracts

アートディレクション&デザイン | 加藤賢策 (LABORATORIES) 表紙イメージ | 梅沢和木

『ゲンロン』は、二〇一〇年創刊の『思想地図β』（全5巻）と、二〇一二年創刊の『ゲンロン通信』（全15巻）を継承した批評誌です。狭義の批評に限らず、幅広い寄稿者による多様なテーマの論考を掲載いたします。「ゲンロン友の会」会員の方にお届けするほか、一部一般書店でも販売いたします。年三回の刊行予定です。ご購入には下記友の会へのご入会をお勧めいたします。

ゲンロン友の会は、ゲンロンの活動を支援する方々の集まりです。本誌『ゲンロン』三冊に加え月刊メルマガ『ゲンロン観光通信』が配信されるほか、イベントスペース・ゲンロンカフェでの入場割引などが特典として付随しています。現在は第六期（二〇一五年七月ー二〇一六年六月）会員を受付中で、会費は年一万円から。『ゲンロン観光通信』は、本誌執筆者の特別寄稿ほか独自記事が盛り込まれた充実の内容。ぜひこの機会に入会をご検討ください。

genron-tomonokai.com



—演出家の鈴木忠志さんをごんろんカフェにお迎えできることを、たいへん光栄に思います。わたしは以前ロシア語通訳として鈴木さんのお仕事に関わったことがあります。

最初にお仕事をさせていただいたのは、一九九九年に静岡で開催された第二回シアター・オリンピックスのときです★1。シアター・オリンピックスは、アメリカのロバート・ウィルソン、ロシアのユーリー・リュビモフ、ドイツのハイナー・ミュラーといった世界を代表する演出家とともに鈴木さんが発起人になって始められた、世界的な演劇フェスティバルです。ロシアからはタルコフスキーの『ノスタルジア』や『鏡』の主人公を演じた俳優も来ているなど、レベルの高いフェスティバルでした。それぞれの芝居もすばらしかったのですが、歴史に残るひとがどのように仕事をするのか、その様子を垣間見て、たいへん感銘を受けました。

本日あらためて司会をさせていただくことになったのは、昨年（二〇一四年）、『トロイアの女』★2 図1 が再演されたことがきっかけです。もう二五年以上、上演されていなかった伝説の代表作です。わたしもこの作品を見たのは昨年がはじめてで、その強度に驚かされました。そして同時に、戦争の暴力と敗戦国の悲愴な運命を描いた戯曲がふたたびアクチュアルであると感じられる時代になったことに、なんとも言えない思いを抱きました。

『トロイアの女』は今年の二月、奇しくもイスラム国による日本人人質殺害事件が起こった直後に、横浜で上演されています。その際、鈴木さんご自身のブログで、見世物としての晒し首の伝統と、イスラム国の状況を比較し、「批判的知性」としての芸術家について論じていらっしゃいました。今日の対談では、テロリストによる斬首の映像が一瞬で世界を駆け巡る現代に、演劇、そして芸術にはなにができるのか、批判的知性のありかたについて議論ができればと思います。また、芸術の受け手である観客の問題、公共と芸術の関係についても話を広げていきたいと思います。

東浩紀 鈴木忠志さんのお名前は以前から存じ上げていました。ぼくは柄谷行人さんや浅田彰さんがやっていた批評誌『批評空間』でデビューしたわけですが、この雑誌のアドバイザリー・ボードに鈴木忠志さんも加わっていらした。とはいえ、作品自体は拝見していなかったのですが、最近、劇団SCOTの作品を続けて見る機会を得て、感銘を受けました。とりわけ、先日K A A Tで上演されていた『トロイアの女』は、まさに、テロリズムが吹き荒れる現代の世界に対するメッセージになっており、驚きました。今日は、鈴木さんの実践を含め、いまの社会における芸術の意義について射程の長いお話をうかがえればと思います。

鈴木忠志 前提から入りたいのだけど、そもそも東さんはなぜ芝居を見に来たの？ 興味を持てるんですか。

東 ぼくの中高時代は、ちょうど野田秀樹や鴻上尚史が活躍した小演劇ブームにあたっています。だからぼく自身も学生演劇に関わったことがありました。けれども、学生演劇の現場は、内容より客の動員数のほうが重要なんですよね。舞台にたくさんの俳優を出し、彼らがそれぞれ友だちをたくさん連れてくれば劇場は満員で成功ということになる。そしてそんな友だちが厳しい評価をするわけがないから、内容に関係なく絶賛されたりする。そういう光景を見るのがいやで、うんざりして演劇から離れるという経験がありました。

その後はどちらかというと複製芸術に関心を持っていて、その流れでデリダの思想に取り組んだりもしたわけです。デリダは複製のひとですから。けれども、最近は複製芸術の記号の世界にも飽きてきて……。

鈴木 年を取ったんだな（笑）。

ところで、わたしはべつに好きだから演劇をやってるわけじゃないんです。日本や世界について考えるうえで、演劇を知らないとかまずいという認識が先にあった。演劇はわたしが若いころはすごい力があつた。近代日本を代表する小説家や知識人はほとんど演劇を通してしている。森鷗外も谷崎潤一郎も三島由紀夫も、みな演劇に関わっている。演劇というものは、歌舞伎や能も近代の戯曲も含めてだけど、一国の精神を形成するのに相当重要な役割を果たしてきた。だから、日本について考え、語るうえでまず演劇に近づいておかないと考えた。いまの若いひとみたいに、演劇が好きだからやるというのとは、ぜんぜんちがうですね。

東 いまのお話の「演劇」に相当するのは、ぼくにとって「文学」です。ぼく自身は、ドストエフスキーのような一部の外国文学こそ読んでいたとはいえ、必ずしも純文学は好きではなかった。けれども、大学に入り、批評や思想の世界に入ると、社会を考えるうえで同時代の文学を読むことが不可欠だと叩きこまれた。

それから二〇年後のいま、文学が好きだと言っている若いひとたちを見ると、ぼくも鈴木さんと同じような当惑を抱くことがあります。文芸評論家の市川真人くんがぼくにぼやくように言ってたんですが、直木賞作家で朝井リョウというひとがいる。市川くんが朝井さんに「社会とか世界とかについて文学者は考えなきゃいけない」と言ったら、「ぼくはまったく社会問題や政治に興味がない、おもしろい小説が書きたいだけです」と言われて、愕然としたらしい。けれどそれがいまの現実ですね。演劇にしても文学にしても、いまでも芸術が好きなのは多いけれど、それはあくまでも趣味として好きだけで、芸術が社会を代表するものだとはいえなかった。

鈴木 最初に歴史的な前提条件を語っておくと、第二次大戦から一〇年後の一九五五年には、日本の人口の五〇パーセントが都市人口になる。この年に日本住宅公団が設立される。六〇年代になると都市人口は七〇パーセントまで上がる。それまでは日本は農村社会だった。それが、人々がふるさとから都会に出てきて団地に住み、大量生産の労働戦士にされていく時代が来るわけだ。もともと、その時点でも、まだ人々のコミュニケーションは身体を使って、つまり「動物性エネルギー」を使ってやっていた。それが、九〇年代になると携帯電話が出てくる。そしてネットの時代。「非動物性エネルギー」によるコミュニケーションの時代になった。

つまり、われわれの時代は、都市型社会の到来によって、農村社会が培ってきた集団や人間関係、言語のルールが劇的に変化し、人々のあいだにアイデンティティ・クライシスとでも言えるような精神的不適応が起こった時代なんです。わたしはこれを演劇で見つめるのがいいと考えた。なぜかといえば、演劇は言葉を使う、身体がある、そして集団でやるから。劇団を作ると、あらゆる地域、あらゆる階層から、金持ちから貧乏まで、学歴のあるやつからないやつまで、いろいろな家庭を持ったいろんな人間が一堂に会することになる。それがだんだん画一化するわけだけど、当時のわたしは、明治維新のあと、日本が欧米化したときにも同じことが起こったんじゃないかと考えた。当時の日本は、欧米の社会制度や政治を一生懸命学んで、いちおうは支配の形態を作ったわけだよね。演劇はその近代化の尖兵だった。われわれの先人は、モスクワ芸術座に行ったり、フランス演劇を学んだりした。

けれども、文学や政治制度でもそうだけど、こういうヨーロッパ文化の受容のしかたが本当によかったのかなあというのがあってね。ヨーロッパの演劇を、日本語と日本人の身体を使ってやるのだから、当然、その過程で分裂が生じる。同じことが、一九六〇年代に、コミュニケーションシステムの変化によってちがうかたちで起こったという印象があつた。だから、演劇をやると、明治維新からいまにいたるまでの日本社会は、どこに矛盾や違和感があり、どこを誤魔化してきたのか、なぜ日本人はこうなってしまったのか、CTスキャンを撮るみたいにいろんな角度から浮

き出るという感じがした。社会制度や人間の精神状態といった見えない対象は、言葉や身体、集団といった聞こえるもの、見えるものをうまく使って可視化できるんじゃないか、それが演劇の特殊性なんじゃないかと考えたんです。なんでこの人間はこうなったのか、われわれ「日本人」はどうしてこうなったのか、というのがね。

東 いま鈴木さんは「なぜ日本で演劇をやる必要があるのか」という問いに対してお答えになった。ぼくは、いまこの国に欠けているのは、まさにその問いだと思います。

最近、演劇人と話をさせていただく機会が立て続けにあったのですが、どうも「なぜ演劇をやるのか」ではなく「演劇をやるためにはどう行政と交渉したらいいのか」という制度設計の話になってしまう。「演劇をしたい」という欲望が自明視されていて、「そもそも演劇は必要なのか」という部分が抜けている。これは演劇だけの話ではなく、美術、文学ほか、あらゆる領域でそうになっていると思うのですが。

芸術／文化／芸能

——いま話題になっているのは、『ゲンロン通信』一六＋一七号での平田オリザさんとの対談ですね★3。

鈴木 その対談は読みましたよ。そこで「公共」という言葉が出てくるんだけど、それがわたしの感覚とちがう。わたしはその言葉には実体がないと思っている。共益＝共同の利益や国益＝日本の利益ならわかるけれど、日本で最近使われる「公共」という概念はなんだかよくわからない。いまの演劇は、ひとつの共同体のなかで、どのようにコミュニケーションを円滑に進めていったらいいか、ということを扱っているんだよね。民主主義的な平等や公平性の問題に巻き込まれてしまっている。「公共」という言葉が、共同体のなかにはめ込まれすぎている。

わたしも、共同体のルールを確立しなければいけないというのは理解できる。人間同士が仲良くするために、暴力をふるってはいけない、強姦をしてはいけない、こういう日本語を使いましょう、こういうふるまいでいきましょう。それが「文化」と呼ばれるものです。そして、共同体の結束のために、こうした「文化」を支えるのが行政です。けれども、わたしは、芸術や演劇というのは、そもそもその種の共同性から脱落したひと、そうした共同性の質に対して批判的なひとがやり始めたものだという認識なんです。そして公共性にいたるんです。とくにグローバリゼーションの時代には。

東 芸術は共同体をうまく回すためにあるのではなくて、むしろ共同体から外れた人間のためにあると。

鈴木 文化というのはそれぞれの共同体の固有のルールです。だから異質な文化が出合えば猛烈な摩擦を起こす。今日は「テロの時代の芸術」というテーマだけど、まさにいまのイスラムとヨーロッパの衝突がそうです。

ところで、芸術は芸能とは区別されなければいけない。文化は共同体のまとまりを強靱にするものです。だからまとまっていくときに抑圧も起こす。そこで、そのストレスを解除するために、娯楽を請け負う「芸人」が出てくる。芸人が宴会に出てきて盛り上がらせてくれる。わたしはそれを「芸術」とは呼びません。それは「芸能」です。芸能は、ひとつの共同体がみんなで盛り上がるために利用されるもので、共同の利益のためにある。芸術とは根本的にちがうものなんです。日本人はそこをあいまいにっていて、だから演劇の公共性なんて議論が出てくるんだと思います。

じゃあ「芸術」とはなんなのか。柳田國男が言うように、それは、信仰を等しくせざるものが現れ、他者の視線が

出たとき、はじめて生まれるものなんです。

東 現在、美術界であれば「関係性の美学」、建築だったら「コミュニティデザイン」というように、あらゆる領域で「芸術は共同体の利益に奉仕するものであり、だからこそ行政も支援するべきだ」という言説が力を持っています。権力が芸術を利用しようとしているケースもありますが、それ以上に、芸術の担い手自身が、無自覚にそのような枠組みのなかに入ろうとしている。いまの若いひとたちだと、補助金なしでは芸術は不可能だぐらいの意識だと思います。けれども、それは本来の芸術とはちがう。

行政サービスと文化政策

——鈴木さんご自身は、文化行政にたいへん深くコミットしてきた方でもあります。一九七六年には富山県の利賀村に本拠地を移され、合掌造りの民家を劇場に改築し、演劇祭を組織して、世界の演劇人がやってくる芸術公園を創設します。図2 その後、芸術総監督として、水戸芸術館、静岡県舞台芸術センター（SPAC）の設立にも携わってこられました。現在の演劇人には、その点で鈴木さんを先輩と仰いでいるひとも多いのではないのでしょうか。

鈴木 それは誤解があるんだよね。

東 誤解ですか。

鈴木 ちょっと抽象的な話をすると、わたしの友人で柄谷行人というのがいる。彼は、マルクスが社会の構造を生産様式から説明するのに対して、自分は交換様式から説明すると言った。交換様式を四つのタイプに分けるのだけど、そのうちタイプAは互酬性。つまり贈与の共同体で、タイプBは再分配。

東 国家ですね。それでCが市場。

鈴木 貨幣と商品の交換。いまのグローバル社会は、交換様式BとCの組み合わせで成立している。そして、柄谷さんはDにこそ未来があるというわけです★4 図3。

Dがなにかはともかく、Bの特徴は「再分配」「略取と保護」です。要するに、ひとつの権力なり共同体が、そこに所属するひとにある恐怖を与えて、財産や富を取りあげ、それをみなに配分する。そのとき、被征服者が征服者に保護の義務を課し略取を承認することで国家が生まれ、「契約」の概念が成立する。つまり国家というのは、暴力のある種の変形です。その暴力を暴力に見せないようにしたのが、いまの行政システムなんです。財務省が略取して集めたお金を、各省庁、各業界にばらまく。演劇の世界で言えば、芸術文化振興基金を作り、国民から掠めたお金を再分配し、劇団の赤字を補助するというのがいまの構造です。だから、そこには「われわれはこういう活動をします」という「契約」が成立してしまう。この構造を変えないかぎり、演劇なんてだめなんです。

東 それはわかります。けれども、だとすればどうして鈴木さんは文化行政にコミットしてきたのですか。

鈴木 行政ではなく政策です。わたしがやったのは、そんな文化行政はだめだと示すことです。

平田さんとあなたが対談で話していたのは、政治ではなく行政サービスの話です。行政サービスは、失業対策や福祉政策でこそあれ、芸術や演劇とは関係がない。そこでは、当然払われるべきものが払われているにすぎないのだから。わたしにもむろん、おおぜいの国民から持っていったお金を、たとえば建設業界には莫大に配分して、なぜ演劇界にはまったく配分されないのだという思いはある。文化庁の予算はたったの一〇〇〇億円前後です。水戸市だって

わたしが関係したときは七〇〇億から九〇〇億の予算があった。静岡県なら一兆二四〇〇億の一般会計があったんです。それが日本全体で一〇〇〇億。しかもほとんど文化財保護に使ってしまう。その残りを芸術界に配って「日本の文化のためにがんばってください」と言っただけで、そんなものは文化政策にならないでしょう。

文化政策と言うからには、政治方針としての政策でなければいけないんです。「政治家が責任を取る」というかたちの予算の使い方をすべきです。わたしがやったのはそういうことで、行政サービスの充実ではないよ。

東 あえて乱暴に言うと、県知事が鶴の一声で「鈴木にやらせてみろ」と言い、鈴木さんは県民にはまったくわからない世界水準の作品を作る。それこそが文化政策だということですか。

鈴木 それは飛躍があるな（笑）。

東 でも本質的なことだと思うんです。お金をもらってだれにむけて演劇を作るか。おそらく鈴木さんは、水戸市民や静岡県民にむけて作るという発想をお持ちではない。

鈴木 ないですね。

東 けれども常識的な行政の発想では、芸術家は税金をもらっているのだから、納税者のために、納税者の教育に資するコンテンツを提供すべきだということになるはずですよ。市民ワークショップとか子どもむけのプログラムとか。

鈴木 本当の芸術活動や文化政策を考えるなら、成果を納税者に還元するという考え方そのものがだめです。予算を納税者以外のひとのためにも使うのが、本当の公共性というものです。

わたしは、静岡県が劇場にお金を出すことになったとき、膨大な税金を使う以上は議会を通してくださいと言った。税金は県民のためだけに使われるべきだという考え、それそのものが芸術活動に関しては根本的にまちがいだということを県民が納得するかどうか、その議論が大事だと考えたからです。わたしは新国立劇場についても同じ議論をふっかけてことがある。観客がほとんど外国人だったら劇場に税金を使うべきではない、あなたたちはそう言うのか。日本の演劇界を隆盛させるんだとか日本の演劇人のためだとか、東京都民のための劇場を作るんだとか言うんなら、そんなものは団体に直接お金をやればいい。もし新国立劇場を新たに建てるんだとしたら、日本国以外のひとのためにこれだけの貢献ができるという、そういう思想がないかぎり建てちゃいけないんじゃないか、というのがわたしの理屈です。

東 個人的には同意します。二〇二〇年の東京オリンピックを控えたいま、たいへんアクチュアルな問題でもある。けれども、いまの時代、それはたいへん理解されにくい主張でもある。いまの日本人はむしろ、観客が外国人だったら、劇場には税金を使うべきではないと言いそうです。

つまり、そのような説得は、政治家や官僚、市民の意識に依存する。世代の問題も関わる。鈴木さんはその論理で利賀村や静岡県議会を説得できたかもしれないけれど、たとえば平田オリザさんの世代には、その論理ではむずかしいという判断があるのかもしれない。

鈴木 でもね、政治家は要所要所でそういうふうにお金を使っているんだよ。湾岸戦争のときにも、日本は何百億というお金を拠出した。いまも中国がアジアインフラ投資銀行を作ると言えば、安倍首相はアジア開発銀行を増資すると言う。政治判断でものすごいことが行われているんですよ。日本人以外のために税金を使っている。なぜ文化や芸術だけむずかしいというのか。

東 文化や政治だけではなく、いまの日本の若い世代は、あらゆる場面で貧乏くさくなっているところがある。思想的にはリバタリアニズムということになるけれど、いまや国家も一種のサービス企業だと考えられているところが

あって、消費者目線で行政の効率をチェックし、無駄はカットしていく、それこそが政治参加だという感覚が強くなっている。これは日本だけではなく、おそらく世界的にそうです。そういう環境では、鈴木さんのおっしゃるような理念による政策の実現は本当にむずかしい。政治はなくなり、行政だけが残る世界になっている。

テロリストと芸術家

—今日の主題は「テロの時代の芸術」ですが、そのような政治的理念の失墜とテロの台頭は関係するのではないのでしょうか。

鈴木 わたしが演劇で扱うべきだと思っているのは「暴力」と「狂気」です。暴力は、国家が担保し、かつ統治しているもの。他方、狂気は共同体が排除するもの。ミシェル・フーコーに、なにを排除するかによって共同体の本質がわかるという言葉があるけれど、ギリシア悲劇やシェイクスピアはその考察がきちっとしてる。それで、東さんも見てくれた『トロイアの女』を再演した。

いまはなんでも「テロ」と言うけれど、わたしの世代はその言葉に抵抗がある。テロというのは本質的に、自分が信じる価値観を未来まで守るため、自分が死ぬことを前提として障害となるものを滅ぼそうという行為です。これは、共同体が考え出したひとつの文化的な行動形態として位置づけられるもので、だからテロをやったひとは殉教者に列せられたりもした。カミュに『正義の人々』という戯曲があって、主人公がテロを実行しようとしたとき、そこに子どもがいて逡巡するという場面がある。最終的には実行するんだけどね。つまり、わたしの考えでは、テロはある種の精神性に支えられたものなので、いまのイスラム国の行動はテロだとみなさない。

東 現在、テロという言葉がひとり歩きをしているのはたしかだと思います。けれども他方で、冷戦崩壊後、体制への抵抗の方法が変わってきたのもたしかです。いまや、明確なイデオロギーの対立もなければ価値観の対立もなく、のつべりとした金融資本主義が惑星全体を覆い尽くしている。そのようなシステムに対する怒りは、個人もしくは少人数の集団で爆発させるしかない。イスラム国はその少人数集団が、例外的に巨大化したものだと思います。

さきほど鈴木さんは、共同体から排除されたものこそが芸術を担うとおっしゃいました。ぼくは、その点でテロの場所は芸術の場所と似ていると思います。そこで今日お聞きしたいのは、結局のところ、芸術はテロを少なくするためにあるのか、それとも育てるためにあるのかという問いです。

鈴木 安易な問いだな。

東 安易かもしれませんが、重要だと思います。なぜなら、いま、多くの芸術家は、芸術にはテロリストを「安全」にする教育効果がありますよ、演劇や美術を教育に取り入れると子どもたちもすくすく育つんですよとかたちで、芸術の自己証明を得ようとしているからです。先日の平田さんとの対話でも、そのような話題になりました。しかしそれでいいのか。

鈴木 わたしの考えでも、芸術家はテロリストに近い。精神のテロリストという意味ですけどね。共同体の多数が共有する価値観に対して、否を唱える立場。そういうとき、多くの芸術家は意識的な「差別化」を行ってきた。受け身で差別されるんじゃなくて、積極的に差別されるような方法として、芸術を選んできた。それは、社会的な蔑視としての差別だけでなく、政治的、イデオロギー的な抹殺も含みます。だからこそ、ブレヒトはヒトラーに追われるし、

メイエルホリドはスターリンに銃殺された。三島や谷崎、太宰といった日本の作家も、自分を平均的な価値観に対置するために、差別される方法を手に入れようともがいたのだと思います。

では、いま、日本で、この方法的差別化を得るために演劇を選ぶことが有効かということに関しては、そういう自覚で演劇をやれる土壌があるかどうかによります。文化庁でも民間のパトロンでもいいけど、「徹底的にやってくれ」とサポートするひとが出てくるかどうかが決め手になってくる。

東 すこし角度を変えますが、いまの時代の厄介な問題は、あるていどの批判性や反体制性は、それそのものが社会に必要なこととされて「内部化」される、それこそ文化行政の補助金の対象になってしまうということです。意識的な差別化も、その瞬間に無効化される。「すべてが差異のゲームである」と八〇年代に語られていたことが、そのまま実現している。具体的には、ちょっと社会に対して文句言います、ちょっとマイノリティを取り上げてます、とかのほうが、ばんばん補助金 comes し、それこそ「役立つ」芸術だとみなされるという逆説がある。

ではそういうなかで、演劇は、あるいは芸術はいま具体的に「なにを」なすべきか、というもつとも重要な問題については、みなが失語症に陥っていると思います。テロとその失語症の状況は関係している。実際、この対談も、すでに芸術そのものではなく、芸術をめぐる社会状況の話になりつつある。

今日の対談のため、鈴木さんと中村雄二郎さんが一九七六年に出版された『劇的言語』を読んできました。これ、知的な刺激と気づきに満ちた、とてもすばらしい対談なんですね。ところが、文庫化のために九〇年代に収録された追加の対話★5 は、演劇や言語の話をしていないんです。今日と同じく、どのような政策がありうるかという状況論になってしまっている。この失語症からどう抜け出すか。

鈴木 いま、どうして「差別」という言葉が出てきたのかというね、三日まえに沖縄にいたんです。わたしがそのまえに沖縄に行ったのは六六年です。施政権返還が七二年ですから、まだアメリカ統治の時代です。

沖縄は徹底的に略奪に遭ったんですね。土地を米軍に取られて基地にされた。沖縄は日本の国土の〇・六パーセントくらいの面積ですが、そこに七〇パーセント以上の基地がある。本土復帰した直後は「日本人として本土並みにしてほしい」という意見が多かったけど、これはアメリカの統治で抑圧されたからです。そして、日本政府は日米安保で必要だからと、基地を維持したままインフラ整備にたくさんの資金を出した。沖縄は「我慢する代わりにお金をもらう」という「契約」のなかに入れられた。

ところが、いまの沖縄人は自覚的に差別のほうがいいと言っている。方法的差別を選ぼうとしている。今後、彼らが独立にむかうのか、自治権の拡大にむかうのかはわからないけど、いずれにせよ、日本の共同体とは異質の価値観を持った異邦人としてみずからを差別化しつつ、共存しようと言っている。わたしは、この沖縄に、まさに芸術のあるべきすがたを見たんです。これまで沖縄には、すぐれた芸術家が何人もやってきた。彼らを支援するのはたいい日本国外のひとだった。あるひとつの共同体に対して批判精神を持つひとを、ほかの共同体に対してやはり同じように戦っているひとが理解して、そこに芸術家の連帯ができていく。

いまの日本の情勢のなかで、みずから方法的差別をしつかり打ち出して、そのことによって、世界のさまざまな国で、それぞれの共同体に対して批判精神を持って戦っているひとと連帯し、「人間」や「人類」といった概念に貢献するような芸術家が日本から出てくるか。それだけがわたしには興味がある。

東 方法的差別を取ることで共同体のなかで承認されることと、方法的差別を選ぶことで共同体の外へと出ることを区別しなければならない。

ぼくは3・11以降、福島の問題にすこしだけ関わってきました。ぼくの考えは、いま鈴木さんがおっしゃった言葉を使えば、まさに「福島は方法的差別を選び取るべきだ」ということです。原発事故のトラウマからはもう逃れることはできないのだから、平凡な地方に戻ることは考えず、負の遺産を背負って世界と連帯するべきだ、と主張してきた。そのような主張はまったく理解されず反発しか買っていないので、お話にはたいへん勇気づけられました。

genron café



鈴木忠志（中央）、東浩紀（右）と上田洋子

『トロイアの女』と記憶の身体性

—鈴木さんは自分のテーマは狂気と暴力だとおっしゃいました。しかし、狂気も暴力もふつうはあまり見たいものではありません。そうしたものをあえて舞台に上げる意味をあらためてうかがうことができればと思います。

鈴木 自分が生活していていちばん怖いのは、やっぱり暴力なんだな。国家の暴力でも個人の暴力でも。つまり生命を抹殺されること。もうひとつは、隔離され、行動の自由を奪われること。精神病院に入れられるとたいへんなんだよ。病院から出してくれるかどうか、ひとりの医者の主観に左右されることになるから。

なぜいま『トロイアの女』を再演したのかと言うと、戦争の描き方が容赦ないからです。戦争でギリシア軍が勝ち、トロイアをぜんぶ焼き払う。それから成年男子をぜんぶ殺し、女を性奴隷として連れて帰る。トロイアは完全消滅です。米軍が日本を占領したからといって、日本の男子を皆殺しにしたりはしないでしょう。しかし、戦争というのは本来はこんなに凄惨なものなんだということを、われわれは知ったほうがいい。いまはそういう段階に入ったと思います。

アメリカのブッシュ大統領が、イラクを攻撃するとき、「axis of evil」（悪の枢軸）と言いましたね。「evil」はキリスト教の福音派がよく使う言葉ですが、「この地球上から抹殺すべきもの」という意味。オウム真理教でも「ボア」と言った。宗教がこういうことを言う。イスラム国も異教徒はぜんぶ抹殺する。つまり、だれも共存なんて考えていない。古代からメンタリティはぜんぜん変わってない。これをずっと芸術は扱ってきているのではないか。

—不可視の暴力を、エウリピデスが可視化した。それが芸術家の役割だということですか。

鈴木 エウリピデスも、本だけだとただの言葉なんです。演劇がいいのは、記憶を現代の時点で肉体にして、目のまえにモノとして提示できること。そのときに解釈が生まれる。これは演劇の重要なところで、暴力といっても観念にならない。本当にどういう殺し方をしたのか、再現してみることができる。東さんの『弱いつながり』にも、言葉だけでは限界があつて、モノが重要だとか欲望が必要だとか書いてあつたね。

東 今日、最初に「なぜ演劇に興味を持つようになったのか」と聞かれました。さきほどはうまく答えられませんでした。が、対話するなかでだんだん見えてきました。ひとことで言えば、それは、ぼくがいまゲンロンカフェという「劇場」を経営しているからだと思います。

なぜこんなことを始めたのかと言えば、鈴木さんも関わられていた『批評空間』、その終刊後の展開に疑問があつたわけです。『批評空間』は一時代を築いた批評誌だと思いますが、いまはほとんど痕跡を残していません。柄谷さんはNAMという組織を立ち上げましたが、長くは続かなかつた。では彼らはなぜ失敗したのか。ぼくは、原因は単純に物理的な拠点を持っていなかったことにあつたと思います。大学の研究室でも出版社の一角でも喫茶店でもなんでもいいのだけれど、ここに来れば柄谷行人がいる、ここに来れば浅田彰がいる、という場所を持たなかつた。代わりに彼らは、インターネット論などを取り込み、「アソシエーションのアソシエーション」といった非常に抽象的な理念を掲げた。けれどもそれでは運動は続かないんですね。物理的な場所がないと記憶は肉体化しない。集団もすぐ崩壊する。

つまり、学生時代にぼくはモノに背をむけていったん記号にむかつたんだけど、その限界が見えて、またモノに

戻ってきたということなんです。ひとは忘れやすい。だから思考の継続性のためには物理空間に頼るしかない。それでゲンロンカフェを作ったんですが、始めてみたら、これはカフェではない、むしろ劇場だと気がついた。

鈴木 日本の演劇がダメなのは劇場を持ってないこと。本当は演劇人にとってのいちばんの作品は劇場なんです。世阿弥を始祖とする能楽は能舞台を作ったし、千利休は待庵という茶室を作った。日本でもすぐれた舞台創造者は独自の空間を作った。

ところがいまは、政府が公共事業で作った「公共ホール」というのを使っている。これは昔の自治省が二〇〇〇以上の地方自治体のほとんどに、失業対策で建築業界に予算を出して建てさせた「公の施設」です。「多目的ホール」って呼ばれているけど、実際は無目的ホール。カラオケもやれば選挙集会もやる。文科省や文化庁の管轄でもない。特定の団体に長期には占有させない、そんな場所を演劇人が受け入れて、公演をやっている。こんなの演劇じゃない。演劇というのは、ある空間の規定性のなかに置かれた身体と言葉が、その場特有のメッセージを出すことなんです。逆を言えば、あるメッセージを観客にむけて発するのに有効な空間を発見する、それが演劇なんです。

東 それは演劇でなくても言えることだと思います。昔、パリのエコール・ノルマルで講演したことがあるんですが、「ここはラカンが有名な講義を行った部屋です」とか言われると、背筋がゾクッと来るわけです。ところが、ぼくは東京大学の駒場キャンパスに一〇年近くいたけど、ついぞそういう感覚を覚えたことがない。日本の大学はみなカルチャーセンター化していて、多目的教室で交換可能な授業が行われているだけだからです。それでは人間はなんにも考えない。特別なことが起こるところというのは特別な空間であるべきで、そういう規定性があるからこそ、そこを訪れた観客もなにかを継承しようという気持ちになる。物理的な拠点なんていらない、情報だけでいけるという発想は、人間の能力を過信しすぎだと思う。『トロイアの女』が描く暴力が、言葉だけだと十分に想起されないように。

鈴木 たとえば東っていうひとを思い出すときにね、後ろにキザな本がいっぱい並んでいたな、とか、天井が低かったな、とか、全体で思い出すんですよ。記憶のなかで個人が単独で空間から引き出されることはまずない。空間の記憶は大事だよ。ネットの時代はそこが消えちゃう。

東 ただ、ネットだからと言って必ずしも身体性が無いわけじゃない。ぼくはさつき記号からモノに戻ったと言いましたが、本当はそこまで単純ではなくて、記号のモノ性を発見したというところもある。

もともとゲンロンカフェはリアルだけの対話の空間にするはずだったんですが、半年ほど経ったあとで、ふと思い立ってネット中継を始めてみたんです。この対話も中継されています。ネットの視聴者は質問もできないし拍手も返せないけれど、その代わり、いま鈴木さんもモニターで確認できるように★6 図4、コメントを画面上に投稿することができます。そうすると、ふしぎなことに、彼らの存在はそれはそれで独特の身体性を帯びて迫ってくるんですね。そもそも人間の身体性の感覚はすごく可塑性が高く、小説を読んでもマンガの記号からでも感じることもできるわけです。

つまり、いま、ゲンロンカフェは二重の劇場になっているんです。リアルの劇場、「いまここ」のゲンロンカフェに座っているひとは、二、三時間のあいだこの狭い空間に拘束され、無言で座っていなければならない。ところが画面のむこう側にいて、記号だけを眺めているバーチャルな視聴者のほうは、身体的にはまったく自由です。この対話を聞きながら、メールを打っているかもしれないし、ほかのサイトを見ているかもしれないし、食事をしているかもしれない。もしかしたら、真っ裸かもしれない。ふたつの空間、ふたつの身体が、同じ劇場のうえに重なっている。

デリダ風に言えば、パロールの劇場とエクリチュールの劇場が重なっている。まだあまりまとまっていないのですが、これは興味深い実験なのではないかと考えています。

鈴木 たしかになんか出てるね（身を乗り出してモニターを見る）。

東 ニコニコ生放送というシステムなんです。

鈴木 「全裸待機」って書いてあるよ（笑）。おもしろいねえ！

東 ニコ生ユーザーはみな全裸が大好きなんです。

利賀村に行く

――司会の準備として、『別冊新評』といういまはない雑誌の鈴木忠志特集号を読ませていただきました★7 図5。

あらためて驚いたのが、この号が最初から最後まで鈴木さんの話だけでできていること。八三年の刊行ですが、当時はまだひとりの演劇人に雑誌が一冊まるまる割かれることがありえたわけで、鈴木さんはそういう時代を代表する演出家でした。

そこで今日、最後にうかがっておきたいのが、そのように演劇が大きな影響力を保っていた時代だったにもかかわらず、なぜ鈴木さんが七〇年代に東京を離れることを選んだのかということです。それは、現代における芸術家の立ち位置を考えるうえでも、重要な論点になると思います。

東 ばくもそれはうかがいたいと思っていました。いまの時代だと、芸術への社会的関心が相対的に落ちているので、逆に、田舎に引っ込んで、打ち捨てられた建築を演劇を使って再生するなんてプランが現実的になる。けれども、当時の鈴木さんが置かれていた状況はまったく異なる。海外公演も成功させ、岩波ホール of 芸術監督も務めてました。東京でもぜんぜん問題なくやっていけた。それなのに、どうしてそんな決断ができたのか。

鈴木 それは単純でね。外国の演劇を見て、拮抗するレベルのことをちゃんとやるにはどうしたらいいかと考えた。あなたたちの場合は、本がいっぱいあって、集中できる個室があればいい。けれど演劇はそうはいかない。演劇は、三〇人から五〇人が集まってわ一つと稽古をする。音響、照明、それに衣装まで加わってくる。そうすると、そういう場所を東京に持つことを、経済優先で管理優先のデジタル文明、あるいは高度成長時代の日本は許さないんですよ。稽古では精神も身体も偶然性に左右されるわけ。ときには諍いも起きる。そういうことに対して、ぜいたくに時間を使って対処できる環境を作らなきゃいけない。

東 とはいえ、やはり地方に行くと、思想的というか文化的強度が落ちるという不安もあったと思うんです。当初は利賀に劇場があったわけでもなかったし、観客が育っていたわけでもなかった。おまけに豪雪地帯。利賀に移ったら、当然ついてこれない劇団員もいたと思うんですが……。

鈴木 三分の二は辞めました。

東 それはたいへんな数ですね。

鈴木 だから、すごいことをやったんだよ（笑）。

東 もうすこし踏み込んでおうかがいしたいのですが、その決断には、同時代の寺山修司さんや唐十郎さんが「都市」の演劇を目指していたということへの批判、というかそこからの距離という要素があったんでしょうか。

鈴木 自分はどういうフィールドで闘うか、最終的にどのレベルを目指すか、それはひとによってちがう。自分は日本人だけど、日本のなにを変革したいか、という自覚によってちがうのね。ひとつには、日本において批判的精神をどう有効に機能させるかということと、もうひとつは、作品として、どのレベルのひとと拮抗して闘って、どのように世界のオピニオンリーダーを組織できるかということ。その想定というのがひとによってちがうということじゃないかな。

たとえば、わたしは外国に招待されるとき、日本を紹介するような場所には絶対行かない。わたしの演劇は、べつに日本に興味があるひとに見てもらいたいわけじゃない。招待状をもらっても、どういう劇場なのか、どういう観客層なのか、その芸術監督はどういう学校を卒業しどういうことをやってるのかわからなければ、どうしようもない。わたしたちがやっているのは「創客」です。演劇を持っていて、相手を変革し、新しい観客を創る。そういうつもりでやってるんで、他人の需要に応じて娯楽を提供します、という芸能の構えじゃない。だからわたしは、一年間のうちに二ヶ月以上の舞台ってやったことがない。六〇ステージ以上はやらない。しかし寺山とか唐はやってるね。浅利慶太なんかものすごい。二〇〇〇回とかでしょう。

東 東京にいと、どうしてもそのようなサイクルに呑み込まれるし、同世代の演劇人たちもそこに囚われた。けれど、鈴木さんはそこから距離を取るために利賀に行ったという理解でいいでしょうか。

鈴木 演劇はなんのためにあったかといったら、それは社会を変革するためなんだよ。東京の人間だけ相手にしてデータを取っても意味がない。

東 とはいえ、さきほども尋ねましたが、そこで鈴木さんは利賀村の住民にむけて演劇をやるわけじゃない。

鈴木 そうだよ。あんたたちには劇の内容はわかりません、と言っている。

東 でもそうすると、地方に行くことにはどういう意味があるんですか。地方に行く、というのはたいていの場合地方の人々にむけて演劇をすることだと思っただけど、鈴木さんがそこで地方の人々を相手にしないのだとしたら.....。

鈴木 なんでわからないかな。あんたも悪しき演劇ジャーナリズムに冒されてるよ。わたしは地方に行ったんじゃない。利賀には東京支配の日本を捨てるつもりで行ったんだよ。その日本を構成している地域を含めて日本を捨てるために日本にいたと言ったって、べつにぜんぜん矛盾じゃない。日本を捨てるためにアメリカに行くやつの方が芸術家としてはバカだ。

だから外国人がね、利賀に来て「ここは日本じゃない」って言うんだよ。日本の一般のシステムとここはちがうからね。東京の劇場は管理と経済効率のシステムでがんじがらめ、利賀の劇場は、わたしが使っていていと言えば二四時間使える。料理は参加者がみなで作るから、イタリア人でもアメリカ人でも当番で作る。それから食事代は自分で払う。もちろん出演料は出すけど、そのなかから食事代を払ってもらう。訓練のシステムもちがう。演劇は偶然性に左右されるから、夜中の二時ごろ思いついて稽古したりすることがある。日本中でそんなことできないわけよ。だからここは日本じゃない、となる。そういう、日本にいままでに存在しない場所を作るために利賀に行ったんです。それを、富山でやってるから地方だというのはバカなんだよ。どこだっていい、ニューヨークでもいいし、もちろん中国でもいい。しかし理想的にやれたのがたまたま富山だった。

東 日本から出るために地方に行くというのは、じつにおもしろいですね。そういう考え方で、地方における芸術の

意義を捉えてるひとはほとんどいないのではないか。

鈴木 メインには日本の変革を考えているけど、同時に演劇には、アングロサクソンなりラテンなりが築いてきた歴史的遺産というのがある。だから、それも使って、世界的にまったく新しい、あらゆるひとがアプローチできる演劇の場を日本に作りたい。それが東京じゃできなかった。

近代主義への抵抗

——たまたま会場に、一昨年出版された『情報社会の情念』で寺山修司について詳細な論を展開した、美術批評家の黒瀬陽平さんがいらっやっています。寺山の名前も出たところで、質問をしてもらいます。

黒瀬陽平 寺山との関係について、もうすこしうかがいたいと思います。鈴木さんもさきほど「偶然性」に触れておられましたが、寺山は市街劇において「都市の偶然性」に可能性を見ていました。死ぬ直前に構想していた『犬』という作品では、寺山は、ある街に劇団員を引っ越しさせ、住民にしてしまってから現実を変革する、というかなりラディカルなことを考えていました。彼はそこで「偶然性を組織する」という言い方をしていて、あるていど偶然性を担保しつつ、演劇そのものを都市への介入という行為に開こうとしていたように見えます。

そういう試みに対して、いまおっしゃったような鈴木さんの利賀村での試みは対立しているようにも見えます。この点についてご意見をお聞かせいただけますでしょうか。

鈴木 あなた、利賀村に来たことあるの？

黒瀬 ないです。

鈴木 それじゃ話にならない。利賀でわたしの芝居を見てもらわないところで、利賀村のことを話してもしょうがないんだよ。演劇というのは自立してあるわけじゃない。場所があり、俳優がいて、そこへ来ている観客とわたしの芝居が関係している。野外劇場なんて偶然だらけだよ、自然が相手だから。この関係の場全体が作品なんだよ。

東 とはいえ、ぼくも、鈴木さんが寺山に対してどういう違和感があったのかはうかがいたいですね。歴史的にも貴重です。

鈴木 寺山に違和感なんてないよ。あの当時、社会に対する違和感は、上の世代の三島由紀夫や吉本隆明もみな持っていたし、その意味では同志だ。

ところで、人間の出自というのはかなり人格に影響する。わたしが育ったのは静岡だけど、中学生のときから都会でひとりで下宿をしていた。わたしのおじいさんは義太夫の師匠で江戸のひと。友人には観世三兄弟もいたし、六世歌右衛門とか、伝統芸能を見て育った。文学少年じゃない。他方で寺山は、東北の北端の青森という、日本の貧しい辺境そのものみたいなところから、文学少年として出てくるわけね。だから、寺山とわたしの演劇への入射角がちがうのは当然で、それは、単純に思想や理念のちがいというより、自分が育ってきた環境から社会を見たときにどう見えるか、その見え方のちがいが大事なんだと思うよ。

東 要約すれば、寺山は東北の田舎から出てきたから、東京の都市に偶然性を見出すことができた。他方で鈴木さんは都市の人間だから、そこにはもはや偶然性を見出すことができなくて、利賀村に行ったということでしょうか。鈴木さんには、寺山さんの試みは単純すぎるように見えていたと……。

鈴木 そんなこともないけどね。ただ、寺山がおもしろかったのは、短歌も競馬評論も映画も芝居もやるところ。日

本社会を批判するときに武器として使えるならなんでもいい、という態度だね。だから演劇だけのレベルで言えば、それほどすごいものではなかったと思います。国際水準では無理だろうなあと。そこは唐十郎も同じです。とはいえ、寺山は、時代の変化そのものをコンセプトとして打ち出すことができた。それは国際水準であり、すごかった。「いま世界はこれが問題だ」って。

他方、唐十郎の演劇は「贅し」なんです。西洋化していく当時のインテリ、いわゆる近代主義者を贅すための演劇。浅草の長屋で、ベンがなくなつてこの肉体があればいい、「われわれこそ千紫万紅の怨恨を持った演劇百姓である！」と、テントを張ってドタドタ暴れまくる。水のなかへだば一つと飛び込む。そうすると「これはなんなんだ」となる。びつくりする。戦略としてはよくわかる。あんたたちもそうかもしれないけど、東大の教授たちはみな、日本というガラクタを捨てて、できることなら世界の先端的な知に参加したいと思っているわけだね。ヨーロッパ先進国に追いつこうと。そこへ唐は、押入れからへんな骨董品を持ち出してきて、「このガラクタはおもしろく遊べるよ」とやる。寺山も、デブとか小人とか、奇形だとされるもの、当時、標準的な人間から排除されつつある人間を扱ってたね。

つまり唐や寺山は、社会的な精神状況のほうから、近代主義者に対して批判をしたんです。当時の言葉で言えば「前近代を否定的媒介にして近代を超える」ということですね。

わたしはそうじゃなくて、ヨーロッパに対抗できるシステムを提示しようとした。日本のものでも文化的な蓄積の最高のレベルのものからシステムを作りだし、それをグローバルなコンテキストのなかに入れば、コンプレックスを感じることはないじゃないかと主張してきたんです。利賀に行ったのはそのためです。

東 つまりは、世界—日本—地方のような垂直のヒエラルキーではなく、今日の対談の最初の話へとつながれば、「共同体の規則から逸脱するもの」の身体性がばらばらにつながって組織される普遍性みたいなものがあつて、芸術家はその普遍性を考えることこそが大事であると。鈴木さんはその普遍性を考えるためにたまたま「地方」に拠点を求めたのだけれど、それは、世界—日本というヒエラルキーを自明視して、それを逆転するためにアングラを持ち出した寺山・唐的な選択とは、似ているようでまったく異なるのだということですね。

いささか強引に今日のテーマにつなげるとしたら、寺山・唐的な戦略では、そこでテロリストを出演させた演劇を東京で上演し、演劇ジャーナリズムを賑わせるのが芸術家の使命ということになるけれど、鈴木さんの戦略では、利賀村で『トロイアの女』を上演することこそが普遍的だとなる。

鈴木 もちろん、彼らには彼らの成果はあるんです。しかしわたしは戦略がちがった。ヨーロッパのほうがすぐれているとも、日本のほうがすぐれているとも思ったことがない。等価です。ガラクタが大事だと言うのならば、わたしにとっては日本の 能や歌舞伎もガラクタだけど、シェイクスピアもチェーホフもガラクタだ。いまは、それら人類の古いガラクタを新しいコンテキストのなかで新しい製品として関係させる手法が問われているのであつて、アメリカ人が出すかロシア人が出すか中国人が出すか日本人が出すかわからないけれど、自分はそれをやりたいということなんです。

東 ばくも似たようなことを考えて日本で哲学をやっているのも、とても勇気づけられます。

鈴木 がんばりなさい。

—今日は「テロの時代の芸術」という問いを出発点としつつも、いま芸術家がなにを考え、社会とどのような関係を

持ち、なにをなすべきなのか、たいへん広範な議論が交わされたと思います。長時間の議論、ありがとうございます。[6](#)

★1 一九九三年、ギリシアの演出家テオドロス・テルゾプロスの呼びかけで設立された国際演劇祭。一九九五年にギリシアのデルフォイで開催された第一回には七ヶ国九作品が参加。静岡で開催された第二回は、規模を前回から大幅に拡大し、二〇ヶ国四二作品が参加した。静岡県舞台芸術センター（SPAC）はこの演劇祭の招致をきっかけに発足し、東静岡のグランシップと日本平の静岡県舞台芸術公園が建設された。鈴木忠志はSPACの初代芸術総監督（一九九五―二〇〇七年）。静岡に行く前は岩波ホール（一九七四―七八年）、水戸芸術館（一九八八―九四年）の芸術総監督を歴任している。[7](#)

★2 一九七四年に初演された鈴木代表作のひとつ。岩波ホールの芸術監督就任後初の演出作品である。オリジナルのギリシア悲劇を大幅にカットし、ベケットの台詞や日本の流行歌とコラージュして、戦後日本を舞台とする作品に仕立てられている。一九八九年以降上演されていなかったが、二〇一四年、利賀村の演劇祭SCOT サマー・シーズンで新しい版としてリバイバル。二〇一五年二月にはTPAMin Yokohama でも上演された。[8](#)

★3 二〇一四年一月三日にゲンロンカフェで行われた、平田オリザと東浩紀の対談「日本は『芸術立国』になれるか―文化から社会を変える」のこと。司会は内野儀。平田の著書『芸術立国論』（二〇〇一年）、『新しい広場をつくる』（二〇一三年）をひとつの出発点として、芸術と政治の問題や、公共とはなにかという問題が討議された。対談の内容は『ゲンロン通信』一六＋一七号、三六―五二頁に掲載されている。[9](#)

★4 柄谷行人は『世界史の構造』（二〇一〇年）で、マルクスの「生産様式」の考え方を批判し、社会構成体の歴史を「交換様式」から見ることを提唱している。交換様式のAは贈与の互酬、Bは支配と保護、Cは商品交換で、Aは原始社会、Bは専制国家や封建国家、Cは近代の資本制社会で優勢な交換様式である。DはAがBとCによって解体されたのちにAを高次元で回復するもので、柄谷はここに世界共和国の可能性を見ている。[10](#)

★5 鈴木忠志、中村雄二郎『劇的言語 増補版』（朝日文庫、一九九九年）に収録された対談「『劇的言語』の現在」のこと。[11](#)

★6 ニコニコ生放送（通称ニコ生）のインターネット中継では、コンピューターの画面のままで視聴をしているユーザーが、好きなコメントを記入することができる。ゲンロンカフェのイベントはほぼすべて生中継されるので、ステージ前にモニターを置き、登壇者にコメントが見えるようになっている。視聴者数の多い人気イベントでは、放送画面がユーザーのコメントで埋め尽くされる場合もある。東浩紀は『一般意志2・0』（二〇一一年）第一章で、ニコ生の視聴者によるコメント投稿が討論への抑止力となり、会話を方向づける状態を、熟議が人民の無意識に晒される「無意識民主主義」のひとつのかたちとして論じている。[12](#)

★7 『別冊新評』は、新評社が一九六八年から刊行していた季刊誌。『新評』は六〇年代後半から七〇年代にかけて人気のあった左翼系の総合誌。『別冊新評』は一九六八年に「作家の世界」をテーマとして創刊された『新評』の関連別誌である。一九八二年刊行の『別冊新評 鈴木忠志の世界』では、二〇〇頁強の誌面のほぼすべてが鈴木忠志特集に捧げられている。「鈴木忠志独演30600秒」と題された八時間半のインタビューを核に、同時代人の証言と鈴木忠志論、対談、年譜などからなる。通算六〇号で演出家の特集ははじめて。[13](#)



図1 『トロイアの女』より

写真提供=SCOT [🔗](#)



図2 富山県利賀芸術公演の野外劇場

写真提供=SCOT [🔗](#)



図4 ニコニコ生放送の中継画面。動画の上に視聴者のコメントが重なる。

別冊新評

昭和57年5月10日発行通巻第60号
(年4回発行) 昭和58年1月19日
国鉄首都圏特別線承認雑誌第6021号

SPR

鈴木忠志の世界

〈全特集〉

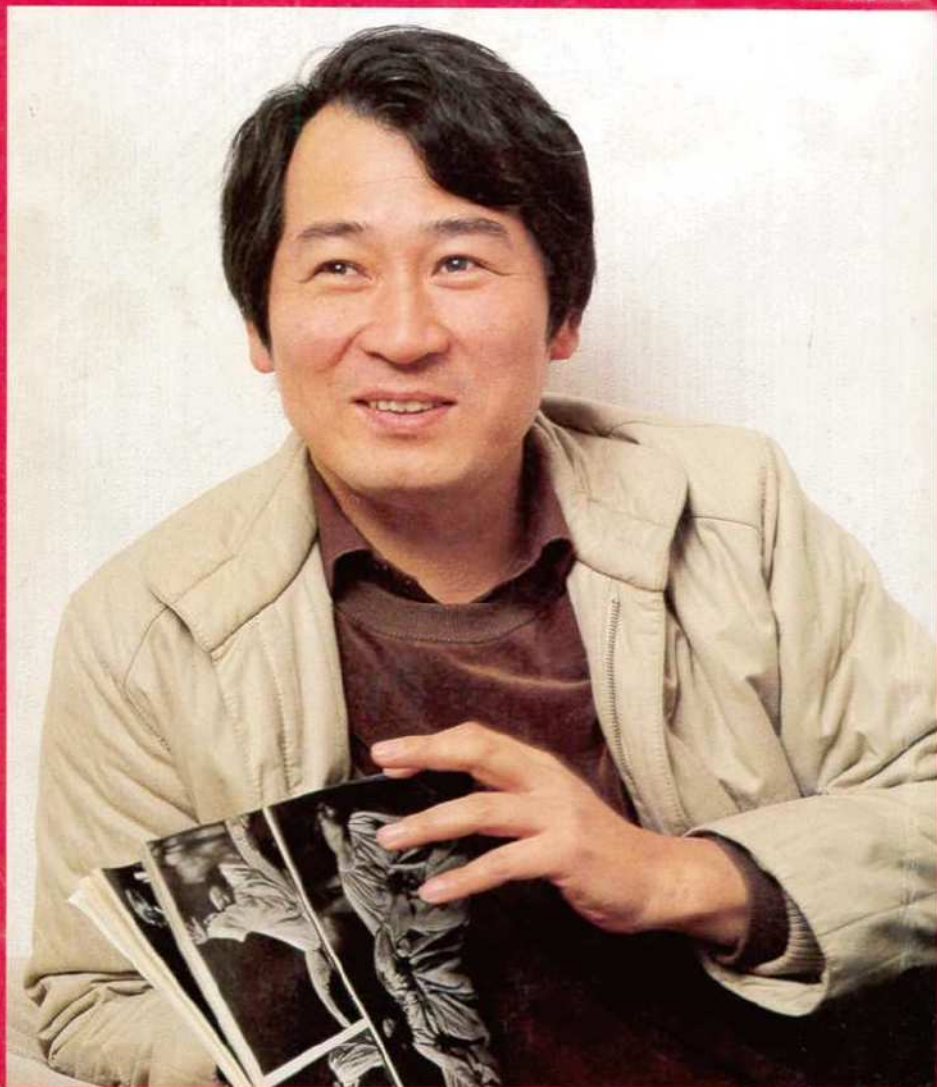


図5 「別冊新評 鈴木忠志の世界」(新評社・1983年)

創刊にあたって

批評誌『ゲンロン』の創刊号をお送りする。年三回の刊行予定で、とりあえずは三年間、九冊の出版を目指している。ぼくが倒れたり、ゲンロンが倒産したりしないかぎり、二〇一八年の夏までは続けるつもりである。

いま「批評誌」と記したが、本誌が目指すジャンルを正確にはなんと呼ぶべきか、じつはむずかしい。

本誌には、いまこの現実をそのまま映し、働きかける言葉ではなく、現実からいちど距離をとって、さまざまな思考の鏡に反射させたうえで、ふたたび焦点を結ぶような言葉を掲載するつもりである。それは、現実と関係しているようで関係していない。あるいは、現実と関係していないようで関係している。たとえば今号の小特集「テロの時代の芸術」は、いまの日本の政治状況に関係しているようで関係していないし、関係していないようで関係している。本誌の現実との距離感はそのようなものである。

アカデミズムの自閉を逃れ、かといってジャーナリズムになりきることもない、そのような両義的な言葉——ミハイル・バフチンであればポリフォニーと呼んだであろうもの——は、かつてこの国では「批評」と呼ばれていた。本誌は、その歴史のうえに創刊され、その継承の意図は今号掲載の共同討議でも説明されている。

けれども、現実には、「批評」という言葉はもはやそのようには使われていない。だから二〇一五年の現在、本誌を「批評誌」と名づけることは誤解を生むかもしれない。「批評」という言葉を聞き、いまの若い読者が思い浮かべるのは、おそらくは、ネットで呟かれ、「いいね!」を稼ぎ、数日で消費される政治評論やコンテンツレビューのことだろう。

かつて、この国には批評があった。いまは、なくなってしまった。本誌は、その復活を目的として創刊されている。時代錯誤な試みだと笑われるかもしれないが、少なくとも三年のあいだは復活させる。

別の角度から記してみよう。本誌の読者（とりわけ、本誌が会報として送付されるゲンロン友の会の会員のみなさん）ならご存じのとおり、ぼくは最近、哲学は観光に似るべきだと主張している。

哲学とは、なによりもまず好奇心（知への愛）の産物である。さまざまなひとに会い、さまざまなものに触れる。哲学はその素朴な喜びから生まれる。真とはなにか、善とはなにか、美とはなにかといった原理を考えるのは、そのあとのことだ。哲学のその「快樂主義」的な性格は、プラトンが書き残したソクラテスの言動を見ればあきらかである。

五年ほどまえ、若い世代のあいだでサブカルチャー評論が流行したことがあった。それそのものは滑稽だと捉えたひとが多かっただろう。たしかに、アニメやアイドルについて語るだけで哲学ができるわけもない。けれども、アニメやアイドルを見る喜び、それを梃子に哲学に接近することそのものは、ある意味では哲学の正道だと言える。というのも、哲学とは、そもそもが、最初から哲学をやろうと考え、眉を寄せて取り組むようなものではないからである。哲学はむしろ、なにか別のことが楽しいと思って取り組み、そちらに近づいていったら、いつのまにか引き寄せられてしまう罠のようなものだ。「ふまじめ」なことを考えてしまっていたらいつのまにか「まじめ」なところに行き着いてしまう、あるいはその逆の迷子の経験、それこそが哲学の本質なのである。

二〇一〇年代に入り、そんなサブカルチャー評論はあつけなく萎んでしまった。実際、日本はいま大きな政治的、社会的な危機にあり、アニメやアイドルを論じて迷子になっている暇はないのかもしれない。

けれども、結果として、いまでは思想書を読むのはきまじめな学生ばかりになってしまった。世のなかをよくしたいとか、困ったひとを救いたいとか、民主主義を実現したいとか、そういうひとばかりになってしまった。そうでな

ければ、過去のテキストをできるだけきちんと読みたいという、一種のマニアになってしまった。

しかし、思想書とはそういうものだっただろうか。思想書とは、本来は、もっと自由で、いいかげんなものではなかっただろうか。それは、多様な人々が、それぞれの関心に基づいて多様な場所に赴くための知のターミナル——ジャック・デリダ風に言えば「郵便局」——だったのではないだろうか。

本誌は、そのような思いのもと、哲学と思想に、ふたたび好奇の喜びと迷子の経験をもたらすために創刊されたものである。言い換えれば、哲学と思想を「ふまじめ」にするために創刊されたものである。現実から離れ、目的を見失って惑う知の喜びの経験を、ぼくは「観光」という言葉で表現している。

哲学の観光化があるのなら、観光の哲学化もある。ぼくはこの原稿を、ウクライナから帰国した直後に記している。ゲンロンでは二〇一三年から、旅行会社と協力して、年に一度、チェルノブイリに行く市民向けツアーを開催している。今年もまた、その同行講師としてウクライナを訪問した。

ぼくとチェルノブイリの関わりは、二〇一三年の四月、一週間の短い取材から始まった。その成果は『チェルノブイリ・ダークツーリズム・ガイド』という書籍にまとまっているが、なぜ原子力などまったくの門外漢のぼくがウクライナの北縁まで取材に出かけたかといえば、それはむしろ、二〇一一年に福島で原発事故が起きたからにはほかならない。同じように、ツアー参加者には、福島の事故を契機に関心を抱いたひとが少なくない。だから多くのひとは、最初はチェルノブイリと福島を較べようとするし、事故跡地は「安全」なのかどうか、ウクライナの被災者は原発に「賛成」なのかどうかを知ろうとする。けれども、ツアー終了後、ほとんどの参加者が漏らすのは、まったく異なった感想である。それは、発電所や労働者団地群のソ連風未来主義的デザインへの驚きであったり、サマシオール（自帰還者）の遅しさへの畏敬であったり、立入禁止区域の自然の豊かさへの感嘆であったりする。けれど、決して、安全か危険か、賛成か反対かといった論争は中心にはならない。

むしろ、事故跡地が安全か危険か、原発推進に賛成か反対かといった問いは、各参加者のなかで重要なものとして残り続けていることだろう。しかし、一九八六年の破局——現地の研究者はあの事故を「事故 авария」ではなく「カタストロフ катастрофа」と呼ぶ——から三〇年近くを経、いまだ無人のままの東京都に匹敵する広大な土地を目のまえにすると、ひとはじつにいろいろな「余計なこと」を考えるのだ。そしてぼくは、その「余計なこと」こそが観光＝哲学の本質だと思う。それはまさに迷子の経験だからだ。

二〇一一年の震災からこちら、日本はとても余裕のない国になってしまった。体制側だけではない、体制批判の側も、面倒な理屈をこねるならまずはデモに行けと、現場に行き汗を流せと声高に叫ぶ国になってしまった。原発事故を語るなら、まずは復興に奉仕しろと要求する国になってしまった。ぼくはそれをとても窮屈に感じる。ぼくはむしろ、政権の右傾化よりも、その過剰に行動主義的な空気のように「戦前」との類似を感じる。だからぼくは、現実について考えるために現実から離れたい。事故について考えるために事故から離れたい。思考に時間を与えるその余裕をこそ、批評家として後世に伝えたい。それゆえぼくは、『ゲンロン』を創刊し、毎年チェルノブイリに人々を連れて行っている。このふたつのプロジェクトは、ぼくのなかで不可分に結びついている。

哲学は、まじめかふまじめかわからない。観光も、まじめかふまじめかわからない。チェルノブイリへ行くこともまた、まじめかふまじめかわからない。まじめとふまじめの境界が揺らぐ経験、それこそがソクラテスの実践であり、パフチンがポリフォニーと呼んだものであり、デリダが脱構築と呼んだものだ。

かつて、日本経済がまだまだ好調で、ポストモダニズムのブーム華やかかなりし一九八〇年代のころ、日本にはヨー

ロツパ的な構築がなく、制度は穴だらけなので、この国では脱構築は必要ないのだとしたり顔で語られたことがある。三〇年を経たいま振り返れば、それはまったくのまちがいだったことがわかる。日本は硬直した国だ。境界だらけの国だ。ぼくたちには脱構築こそが足りていないのである。

本誌は、一般書店での販売を目的とした『思想地図β』、およびゲンロン友の会の会報『ゲンロン通信』の双方を継承して創刊される批評誌である。それゆえ、一般読者に向けているとともに、さきほどもちらりと記したように、会報としての性格ももっている。目次の一部は前身の会報からの継続であり、それゆえ、創刊号であるにもかかわらず、すでに第八回や第一四回や第一六回のものがある。ご了承ください。

本誌の発行部数は、前身の『思想地図β』に較べて抑えており、取扱書店も限定している。確実に入手したいかたは、友の会への入会をお勧めする。かわりに、物理書籍版の刊行とほぼ同時に、電子書籍版の公開も開始する予定だ。

発行部数を抑えたのは、もはやぼくは、本誌をそれほど広い読者に読んでほしいと思っていないからである。現実について考えるために現実から離れる、まじめとふまじめの境界を揺るがして思考する、といった言葉の意味が理解できるひとは、残念ながらそれほど多くはない。この序文はネットで公開する予定だが、そうするとまた必ず、片言隻句を取り上げ、東は行動しないで言い訳ばかり書いている、福島について「ふまじめ」にネタにすると述べていると批判するひとが現れるだろう。それはもはや誤解ですらない。読者の理解力に起因する、一種の防衛反応である。説明してなんとかなるものではないし、そもそもあらゆる批判や疑問に対し説明を試みていたら、なにも出版できなくなる。だからぼくは、本誌の試みについては、わかるひとだけがわかればよいと思っている。批評や思想を必要とするひとたちだけが、本誌を手にとればよいと考えている。

冒頭に記したとおり、本誌の創刊はたいへん時代錯誤な試みである。批評も思想も、もはやだれも必要としていない。それでも必要としてしまう少数の読者に、本誌が届くことを心より願っている。

この文章を書くにあたり、五年前、『思想地図β』創刊号に寄せた序文を読み返した。あころの熱気と読者への信頼は、いまのぼくにはない。けれども、最後に記してある「クロックスのように国境を越え、フードリバブリックのように本物と偽物の境界を抹消する思想。それがぼくの理想なのだ」という一文は、いまでも胸のなかに生きている。ぼくはそれを、チェルノブイリへのツアーで、かたちを変えて実践しているつもりである。

国境を越え、本物と偽物の境界を抹消するものについて考える。ぼくにとって、原発事故はそのような経験だった。『ゲンロン』は、とくに原発事故を扱う雑誌ではないが、精神はそこから出発している。⑥

報告
批評とメディア—「史」に接続するためのレジュメ
報告者の具体的な仕事としては、いまのところ『批評メディア論』（二〇一五年）があるだけだ。こ

の本の対象時期は局限されている。ただし、直接的には。一九二〇年代中盤から三〇年代後半がそれだ。「昭和初年代」(19)に相当する。たかだか十数年でしかない。にもかかわらず、当該期間の Criticism and Media: An Outline for Historical Grounding ジャーナリズムには、日本の批評のプログラムの諸起点が凝縮的に折り畳まれていた。すべてとってしまってもよい。そこで誕生したスタイルやインフラは、さしたる改修も施されぬまま、以後現在にいたるまで連続と運用され続けている。だから、同書が別時代へのアドレスも啜え込んだメタ批評として解読される事態は当然の成り行きではある。著者もそれを企図した。第二章のキーターム「多重底」が同書自身の随所に配備されてある。

とするならば、少なからぬ書評者たちの洞察が正しい。いわく、そこで執拗に試行されるのは「ゼロ年代」の総括にほかならない。と。だが、宛先は当該年代に限定されない。たとえば、一九七〇年代中盤から八〇年代後半。いいかげん、あの時代の批評の生態を再審に付さねばならない。そうしたモチベーションも同書を支えたはずだ。そう、本討議で扱う「昭和末期」への目配りが言外に貫流していた—そのまま見田宗介のいう「虚構の時代」に相当してもいる。この周囲の条件を開示する作業から報告をはじめよう。討議で扱うべき固有名をあたうかぎりその文脈に配置していく。いわばレジュメ的に。

—自己解説？ それが批評と懸け離れた態度であることは報告者も十分に承知してはいるものの、各所現場で注解の提出が要求されざるをえない程度には前提共有のモメントが欠落して久しいこともまた確かなのであって、この状況全体が二〇一〇年代後半の批評に課せられた「前提」のひとつを構成しているように思われるのだ。

1

戦前期日本の批評の履歴を概括した場合、いわゆる文芸復興期が分水嶺となる。これは定説だ。共同討議「近代日本の批評」（蓮實重彦、三浦雅士、浅田彰、柄谷行人）が積極的に提出したパースペクティブでもある。発語のピークも当該期周辺に集中している。

「文芸復興」という呼称は通用的に一九三三年末から三六年までの文壇状況を指す。直前には、プロレタリア文学陣営の文壇制圧がある。マルクス主義に深く規定された。直後には、日中戦争勃発（一九三七年七月）に起因する文壇の時局的変成がある。日本帝国主義の膨張と連動し推移していった。文芸復興は、ふたつの「政治の季節」の間隙に出来た、政治的には消極的な現象だった。「小春日和」と形容されもする。しかしながら、あるいは、であるがゆえに、そこには文学なり批評なりのバラエティに富んだ成果が出揃った。

批評に限定しよう。この期間に、新進批評家が陸続と頭角を現している。とりわけ文芸方面で。シーンが刷新される。ランダムに、春山行夫、深田久弥、古谷綱武、矢崎弾、唐木順三、藤原定、板垣直子、保田與重郎といった固有名を例示しておけば、さしあたり足りる。一九三三年から三四年にかけてこぞつ



て批評活動を本格化した。ときを同じくして、他領域の書き手が文芸に大量参入する。たとえば、哲学方面の三木清や谷川徹三、戸坂潤、岡邦雄。あるいは、経済学方面の大森義太郎や石濱知行。「局外批評家」と総称された。当時連出したクロスオーバー型の論争に合流する（行動主義論争、知識階級論争、自由主義論争など）。その過程で個々の出自がシャッフルされる。複数の界面に侵襲作用が発生する。外延は言論空間全域に拡幅していく。

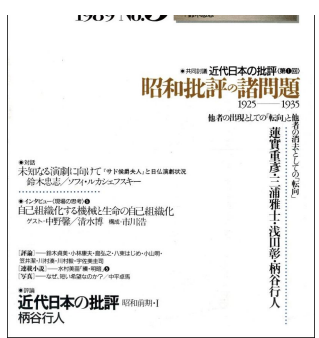
もちろん、それらの大半は時間性に耐えない。テキストが時事的に消費される。しかし、層状になって時どきのジャーナリズムを活性化した——同時代の論壇の「小物群像化」（前述拙著）とパラレルな位置にある。現象全体が事後に影響をおよぼす。というのも、偶発的な交配を始点にハイブリッド型の想像力が隆起し、強靱な系譜を後続させることも往々にしてあったからだ。当人の感知せぬ位相で、批評類型の配置＝地図が瞬時に組み替わる。

文芸復興期の覇者は小林秀雄だった。これにも異論はないはずだ。彼らに数年先行した。一九三三年一〇月、『文學界』を創刊。同誌を最大限活用しつつ、文壇領有化の実現に邁進する（数度の同人拡大）。旧来の文脈の求心力衰退により非属領化された固有名たちを過剰に回収するツールとして、そのつど文芸批評を再起動させた。“近代批評の始原に君臨する小林秀雄、”という神話＝物語はこの時点でセットアップされる。

その小林秀雄は一九八三年三月に死去する。この間、ちょうど五〇年。あるいは、小林の登壇（「様々なる意匠」一九二九年九月）から、晩年の代表作『本居宣長』（一九七七年一〇月）、そして柄谷行人と中上健次の『小林秀雄をこえて』刊行（一九七九年九月）前後までの五〇年間でかまわない。昭和期の大部分、批評空間の中心地には文学が鎮座していた。圧倒的に自明のものとして。ゆえに、批評史もスケッチしやすい。文芸批評史が批評史としてほとんどそのまま通用してしまう。それは文芸が先導となり奇怪な進化を遂げた日本型ジャーナリズムの構造的帰結でもあった。

ところが、一九七〇年代半ば以降に相当する批評史は途端に成立困難となる。討議に際して、この点は確認しておく必要がある。史的叙述の定番が存在しない。文芸批評が批評の全体性を体現しえぬ時代。その象徴が、七〇年代末の現代思想ブームであり、それに続く八〇年代前半のニューアカ・ブームだった。批評の場所が拡散する。記述の線形性が担保されがたいポストヒストリカルな、のつべりした時空——したがって、私たちは共同討議「近代日本の批評」と同じようにはやれない。年表作成の困難もここに集中した（年表参照）。ジャーナリズム単体で完結しない。アカデミズムの動向も視野に、場合によってはその中心に繰り入れざるをえない。だが、私たちはそれを「批評」と呼ぶべきなのか。批評の線引きを遂行的に随時決断していく。そうした作業が討議の要諦となる——このかぎりにおいて、「近代日本の批評」の振るまいはいくらか反復されるだろう。

柄谷行人はくだんの討議のなかでこう発言している（ただし、初出時には存在せず単行本で追記された討議部分）。「ぼくにとって七五年以降の批評というときには、直接の相手は文学ではなくなってきた」。そして、「批評に関して自覚的になったのは、七五年以降」である、と。今回の討議がなぜ「一九七五年」を出発点に設定するのか、という疑義に対してはとりあえずこの発言を転送しておけば済む。一九六八年の衝撃のあと、九〇年代後半にいたるまでの日本の批評シーンの趨勢を一身に体現したのは柄谷にほかならなかった。七五年の渡米を經由して以降の柄谷の転回は周知のとおりだ。——ちなみに、三浦雅士が『現代思想』の編集長となるのもこの年である（中野幹隆と



「近代日本の批評」の初回が掲載された『季刊思潮』第5号

交替)。

事態は小説界の潮流とも相即した。七五年は「内向の世代」の下限に相当する。これを最後に、文壇から集団的要素が急速に剥落していく。翌年一月には、戦前から持続する文壇的伝統を体現した舟橋聖一が死去。五月には、村上龍のデビュー作「限りなく透明に近いブルー」が発表される(芥川賞受賞)。「内面」というフィクショナルな先験性を欠落させた描写において徹底していた。明治二〇年前後以来、近代日本の小説に課せられ続けたミッションからの切断がそこに露呈する。

私たちの議論は、一連の「以後=ポスト」から出発する。となれば、「批評」というマジックワードの輪郭についてあらためて再帰的に検討することが課題の中心となるはずだ。それは九〇年代時点での鑑査とはおのずと異なったものでなければならない。

2

小林死没から半年後、浅田彰『構造と力』が上梓された(一九八三年九月)。異例の販売部数を記録する。中沢新一『チベットのモーツァルト』の刊行はその二ヶ月後だ。両者は相乗する。マスコミを巻き込むかたちで、むしろマスコミが扇動するかたちで、「ニュー・アカデミズム」ブームを到来させた。その渦中に無数の若手批評家がフックアップされていく。

ここでもランダムに、四方田犬彦、丹生谷貴志、松浦寿輝、三浦雅士、細川周平、西成彦、渡部直己^{すが}、絃 秀実といった固有名を並べておこう——当時、中森明夫がコラム「あまりにも『おそ松くん』な現在思想(ニューアカデミズム)」(『G S』二号)で彼らの一部を六つ子のおそ松兄弟になぞらえたように「誰が誰やらわからない」、その言論状況は一九八〇年代前半の記号論的な差異化ゲームを原動とする高度消費社会に呼応してもいた。むろん、結果的にではあれ。批評家たちのシミュラクル化がメディア上で進行する。思考の情報化と商品化が加速した。読者の手元において批評家や思想は容赦なくカタログ化される。批評市場が「情報誌の時代」と結託していた。

彼らだけではない。柄谷行人や蓮實重彦、あるいは山口昌男や栗本慎一郎をはじめ先行世代の記号的存在も(自己認識の懸隔はさておき)ブームへと包摂されていく。一九七〇年代中盤から八〇年前後にかけて、構造主義／ポスト構造主義のインパクト——受容時差がもたらした効果も測定が必要であろう——に应接する思考が領域横断的に浸潤しつつあった。それが現代思想ブームとして結実する。この期間を転倒的に「ブレ・ニューアカ期」と名指しておこう。

記号論(山口昌男や丸山圭三郎)、都市論(磯田光一や前田愛)、身体論・演劇論(市川浩や渡邊守章、中村雄二郎)、情報論+メディア論(中野収や粉川哲夫)といったトピックが盛りあがりを見せた。固有名は一例だ。いずれも特定トピックに拘束されない。グループ知が成長するなかで、個別の専門領域の融解が進む。その痕跡は刊行物のいたる場面に垣間見ることができる。後接する「ニューアカ期」には、そうした交配が早々に前提と化す。系譜の延長を集団ではなく個人が担う。とすれば、専門的基盤の衰弱は必然だ。むしろ、アマチュアリズム(=局外性)が称揚された。

さて、ブレ・ニューアカ期の論者の一部は、老舗出版社である岩波書店の主催で研究会を組織する。協働的に追究

されるのは領域横断性だ。成果は『叢書 文化の現在』全一三巻（一九八〇―八二年）として提出された。現時における学問や批評の手つきの源流をそこにいくつも発見できるはずだ。その意味では、「六〇年代（論）」／「八〇年代（論）」のリバイバルや再検証の蓄積に比した場合の「七〇年代（論）」の空無化―豊饒な成果が詰まっているにもかかわらず―をめぐって別の機会にでも考えてみる必要がある（良かれ悪しかれ、七〇年代は「大正的」ではある。大正は激動の明治／昭和の狭間に位置する）。

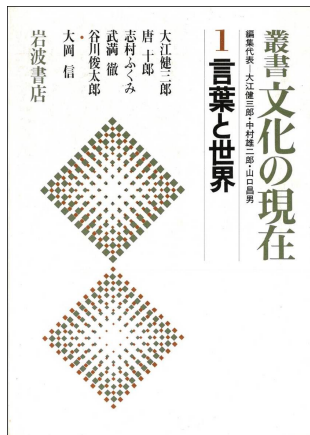
編集委員は次のとおり。磯崎新、^{いちやなぎ とし}一柳 慧、井上ひさし、大江健三郎、大岡信、清水徹、鈴木忠志、高橋康也、武満徹、東野芳明、中村雄二郎、原田司、山口昌男、吉田喜重、渡邊守章。『現代思想』『ユリイカ』の常連執筆陣とも重なる。当該プロジェクトは、ニューアカ期には雑誌『へるめす』（一九八四―九七年）へと発展する。

ブレ・ニューアカ期の諸成果は既存出版社とアカデミズムの互酬関係に支えられていた。他方、ニューアカのアイテム群は主に新興出版社の前衛性により演出される。知の現場は段階的に大学アカデミズムの圏外へと移行していった。新規媒体として、『エビステーメー』（朝日出版社）や『カイエ』（冬樹社）、『G S』（冬樹社→UPU）、『W-NOtation』（UPU）、『季刊哲学』（哲学書房）などがあげられる。そこではエディトリアルデザインの批評的開拓が追究された（後述）。ニューアカデミズムはジャーナリズム現象として出来る（続く一九九〇年代にはアカデミズムによる馴致＝制度化が進行）。そこに、再びラディカルズムが凝集した。一〇年越しで、ベクトルを転載させるかたちで。すなわち、学生運動から現代思想へ。それは『朝日ジャーナル』の編集方針の転換に体现される。同誌は一九六〇年代後半、全共闘運動に伴走するメディアとしてプレゼンスを高めた。それが筑紫哲也の編集長就任とともに全面リニューアルに踏み切る（一九八四年一月）。ポストモダン＋サブカル路線へと急旋回した。インタビュー連載「若者たちの神々」（一九八四―八五年）が典型だ（後続連載「新人類の旗手たち」一九八五年）。

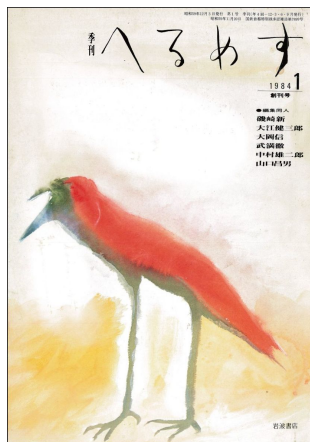
狭義のニューアカ・ブームは、一九八三年から八六年までの期間を指す（ちなみに、『朝ジャー』の筑紫編集体制は八七年まで）。ここに、ひとつの仮説的な見立てを導入しよう。すなわち、ニューアカはびたり五〇年前の文芸復興（一九三三―三六年）の反復であった、と。これじたいは粗雑なアイデアにすぎない。「五〇年」という数字に過剰な意味や物語を読み込むべきでもない。だが、昭和初年代のアンゲルを下敷きに据えることによって、昭和末期の批評の成立条件が順次整理されていく。展開しよう。

3

一九六〇年代から七〇年代初頭は、字義どおり「政治の季節」だった。六八年の大学闘争をピークとする。そこに思想も密接に連動していた―書評紙がオ



《叢書 文化の現在》第1巻
『言葉と世界』



『へるめす』創刊号

ピニオンの場として機能した。一九八〇年代を挟んで九〇年代はどうか。そこでは知的空間の再——政治化が進行した（仲正昌樹のいう「ポストモダンの左旋回」）。九一年の湾岸戦争勃発、および文学者らの反戦声明を画期とする。バブル経済の終焉とともに、ポストモダン思想は清算される。そして、政治方面に次々と転用・再整序されていく（カルチュラル・スタディーズ／ポストコロニアル理論の流行が典型）。ニューアカ・ブームもふたつの「政治の季節」の間に出来た現象にほかならない——さらに、二〇一〇年代の社会全域の政治化傾向を考慮するならば、ゼロ年代も同様に「小春日和」だったと評定すべきなのだろう（ただし、どこまでも経済的回復を欠く異形のそれ）。

文芸復興とニューアカ。ともに、既往のマルクス主義や具体的な政治運動からの表面上のデタッチメントが新奇さをもたらした——「表面上の」をめぐるニュアンスが事後には復元不可能になる。あるいは、両現象が共有する「大正的なもの」への拘泥（それが「再興」であれ「切断」であれ）は、本来こうした構図のなかで理解されなければならない。

なにより、ふたつの現象はメディア醸成型の現実だった。発話の連鎖の途上に構築される。文芸復興期の終盤、青野季吉はこういつている。「文藝復興の呼び声が、その〔現象の〕気運をつくつたといふ事実は蔽ふことが出来ない」、と。谷川徹三でもよい。いわく、「文藝復興はむしろジャーナリズムの作つた一つの伝説であつた」、と。文芸復興の生成過程はこれら同時代の評言に尽きている。メディア・イベントとしての仮構性がすでに看破されていた。

一九八〇年代前半の潮流も、「ニュー・アカデミズム」「ニューアカ」というそれじたいきわめてジャーナリスティックな、そして偶発的な——経緯に随伴する「伝説」については必要ならその種の証言を発掘してみるとよい——レッテル＝「呼び声」のもとにブームと化していく。差異を孕む思考同士が新規カテゴリに格納される。この点も相同だ。浅田彰と中沢新一の共通理念の不在が商業ジャーナリズムのうえでは容易くキャンセルされてしまう。

してみれば、私たちはまず両期のジャーナリズム状況にこそ照準を設定しなおす必要がある。内容以前の形式へ。これは批評を発表形態の物質性において捉えかえすスケールの導入を意味する（批評のマテリアリズム）。批評を批評たらしめている下層構造や諸装置に関心が注がれる。批評内容の分析はその先になければならない——これ以上の問題関心の詳述は、『批評メディア論』序章に譲ろう。

文芸復興は「雑誌の時代」が可能にした。そもそも、『文學界』『行動』『文藝通信』『文藝』など一連の文芸誌の同時創刊に起因する。一九三三（昭和八）年秋のことだ。時を同じくして、『改造』『中央公論』『文藝春秋』『経済往来』など主要な総合雑誌は競合するように物理的なボリュームを増大させていく。それらのパロディと見做しうる『人物評論』の存在が臨

04-04

図 文芸復興とニューアカの類比
作成＝大澤聡

界点を示す。同誌も一九三三年の創刊だ（一年で休刊）。いずれの雑誌も創作系コンテンツ（小説や戯曲、詩）だけではない。むしろ、広義の批評が目次の大部分を占めた。新人批評家はそこを充填すべく要請されもしたのだ。当時頻用された「批評の時代」「批評家の時代」といった惹句は、かくして、メディア史の側から説明可能となる。『出版年鑑』の当該年度版にはこう記された。「〔昭和〕八年度〔の雑誌業界〕は順調に好転したと云ふ事が出来る」、と。雑誌売上は前年度比一パーセント増を記録。

他方、ニューアカはどうか。相似的な境遇にあった。方々のジャンルで創刊がブームと化す。やはり『雑誌の時代』だった。たとえば、ニューアカ最盛期に相当する一九八四年には、前述の『G S たのしい知識』（一九八四―八八年）や『エピステーメー』第Ⅱ期（一九八四―八六年）、『へるめす』（一九八四―九七年）などの思想誌がこぞって創刊されている。『別冊宝島44 わかりたいあなたのための現代思想・入門』をはじめ解説ムックも評判を呼ぶ（八六年には続編も）。同年の『出版年鑑』が概括するとおり、「創刊活動が旺盛なのはもはや恒常化」していた（月刊誌の売上部数は全体で前年度比五パーセント増）。創刊点数は以下のとおり。一九八〇年＝二三五点、八一年＝一八八点、八二年＝一八一点、八三年＝二五七点、八四年＝二六七点。

両期は雑誌創刊ブームを含む。それぞれ、出版界では「雑高書低」と観測された。背景には、相対的な景気回復がある（広告収益の問題）。とすれば、こう定式化できる。「批評の時代」は経済的好況に支えられていた、と。一九八五年のブラザ合意を契機にバブル景気が到来、八〇年代末までそれは持続し、「批評の時代」を奇妙なかたちで延命させる。

一九八〇年代をとおして、出版大衆化が進行する。知の大衆化といってもよい。一九二〇年代中盤に発動し（円本ブーム）、三〇年代初頭に最初のピークに到達したそれが、八〇年代前半にあつて幾度目かの加速期を迎えていた。ニューアカ現象はその前線に発生する。一九三〇年代の「昭和教養主義」に対応する最後の（？）教養主義としても、ニューアカは駆動した――「昭和末期教養主義」とでも名指しておく。もちろん、それはパロディと



《別冊宝島》44

してしかありえない。「わかりたい」

大衆が膨化した（『別冊宝島』創刊は一九七六年）。

出版大衆化と教養主義。それは大正末期から昭和初頭にかけて急進した高等教育の大衆化とも関連した（潜在読者の急増）。知的中間層のボリュームがその後長きにわたり日本の言論ジャーナリズムを支え続ける。例外的な好条件だった。それが一九八〇年代前半に最終局面へと突入する（なお、八〇年には、当時の首都圏の大学生の日常を先駆的に戯画化した、田中康夫「なんとなく、クリスタル」が発表されている）。『構造と力』が大学の書籍部を中心に売上を伸ばしたという証言も想起しておこう。

出版や思想の成熟は編集行為を前景化させる（システムへの自己言及）。これも両期に共通した。一九三〇年代をとおして、編集技術が批評の俎上にのせられる。大宅壮一や杉山平助、青野季吉といった一部の批評家たちはその種のテキストを量産する。当時の批評空間は自己修正的なオペレーションの確保に成功していた。編集への眼差しが肥大化する。読者も書き手も同様に。たとえば、春山行夫は詩人であり批評家である。が、そののみならず編集者としてもシーン形成に寄与した。モダニズム詩の牙城となった季刊誌『詩と試論』の単独編集は周知の話題に類する。そこで試行された斬新なデザインのボキャブラリは、総合誌『セルパン』の編集刷新に余すところなく投入される。戦後期にいたるまで多大な影響をおよぼした。そして、この時期の春山周辺の書籍はいまなおコレクションの対象であり続けている。

これに対応するように、一九七〇年代後半から八〇年代にかけて編集行為に批評的な視線が注がれた。その結果、編集者が固有な名化（＝スター化）していく。機能は多方面に拡張し、プロデューサーに近接する。個別組織のみならず、シーン全体のマネジメントも司る。松岡正剛や中野幹隆、三浦雅士、高田宏、安原顕らをあげておこう。特集企画やページネーションにおいて批評性を存分に発揮する。

実験的な装幀やレイアウト、タイポグラフィがそれに連動する。これも一九三〇年代の再演だ。じっさい、三〇年代が参照点として再発見されもした。デザインがテキストと共鳴／拮抗する。一九七〇年代後半以降、雑誌編集者ではなくデザイナーによるアートディレクションが一般化していった（出版工程の分業体制化）。杉浦康平や戸田ツトム、鈴木一誌、菊地信義らをあげておく。思想の商品化をヴィジュアル面から補強する。写真植字／オフセット印刷への移行がデザインワークの自由度を飛躍的に向上させた。一九二〇年代後半における印刷・製本の技術革新に継ぐ。出版業は幾度目かの

転形期を迎えていた（さらなるテクノロジーの進化を経た現在の出版環境における逆説的なデザイン上の貧困さについては別途議論の余地もあろう）。

考えてみれば、ニューアカのテキスト群じたいが編集的思考に貫かれている——春山が理想とした「批評的編輯」と「編輯的批評」の同時遂行をここに看取せよ。理論が政治的コンテクストを剥離される。そして、意想外の文脈へ次々と接続されていく。組合せは自在だ。その手捌きの軽快さにおいて、ニューアカは記号消費型の社会動態に適合していた。大学よりもむしろサブカルチャーや広告などの文化産業に調律される。

一九三〇年代前半、戸坂潤は大学の外部に生起する知性に可能性を見た。「紙上インターカレッヂ」を夢想する。自身の批評スタイルの肯定でもあったろう。彼はそれを「理論的ジャーナリズム」と名指す。アカデミズムからの「理論」の篡奪。人的配置の再編によって、「紙上」の空間が着実に成長を遂げつつあった。ところが、日中戦争勃発とともに途絶してしまう。いわば、ブレ・ニューアカ／ニューアカは、その未完のプロジェクトを五〇年越しで実現せんとする現象だった。

浅田彰「子供の資本主義と日本のポストモダニズム」（一九八七年）が一九三〇年代の「近代の超克」論と一九八〇年代のポストモダン状況との重合に与えた「グロテスクなパロディ」という形容は、こうした素朴な文脈においても捉えかえされねばならない——廣松渉『〈近代の超克〉論』の刊行は一九八〇年だ。ただし、二度目はファルスとして。

4

かくして、「批評の時代」の検討はメディアの問題に収斂する。とりわけ雑誌運営の問題に。それは経済の問題にほかならない。具体的な題材で考えよう。ここで例示するのは二系統の雑誌群である。ひとつは一九七〇年代の新左翼系総会屋雑誌。もうひとつは八〇年代のメセナ／企業PR誌だ。

まず前者。『現代の眼』（一九六三―八三年）を筆頭に、『新評』（一九六六―八二年）、『月刊ペン』（一九六八―八六年）、『流動』（一九六九―八二年）、『構造』（一九七〇―七一年／後継＝『創』）、『世界政経』（一九七二―八二年）などが該当。一九六〇年代後半に簇生、七〇年代に隆盛をきわめた（詳細は、拙稿「新左翼系総会屋雑誌と対抗的言論空間」）。いずれも、総会屋をオーナーにもつ。それゆえ、入広告の大半は企業広告や賛助広告の類だ（銀行、証券会社、鉄鋼関係、電力会社、電機メーカーなど）。が、誌面傾向は経営基盤と逆行していた。新左翼系のオピニオン総合

誌に分類される。絵に描いたようなねじれだ——内幕は公然の秘密として認知された。学生運動あがりの若者を編集部に雇い入れるケースが多かったためでもある。経営と編集とが分離独立していた。

とりわけ、『現代の眼』『流動』

『構造』は一定の発行部数を維持する。左派言説の市場規模を証示していた。既存諸勢力の補完／対抗機能を果たす（反大学、反代々木、反文芸誌、反論壇誌……）。オルタナティブな言論空間を形成した。その傾向はキャリアの浅い書き手を広く登用したことに起因する。

一九七四年一〇月には、立花隆「田中角栄研究」が発表され、現実政治を動かす（『文藝春秋』）。七〇年代は

「ルボの時代」「ノンフィクションの時代」でもあった。新左翼系総会屋雑誌はその受け皿として機能する。竹中労や鎌田慧、猪野健治、丸山邦男、田原総一郎、猪瀬直樹といった書き手に活躍の場を用意した。そこにニュージャーナリズムの潮流が新たに形成されもした。七〇年代後半になると、新進の（そしてほぼ無名の）文芸批評家たちが大量に参入する。「批評研究会」グループ（桂秀実、菊田均、川村湊、富岡幸一郎ら）や「マルクス葬送派」（戸田徹、小阪修平、笠井潔ら）などが企画立案に関与した（商業誌のサロン化）。とくに、『流動』において。業界参入のステップとしたケースも散見される。たとえば、竹田青嗣は『流動』でデビュー。笠井潔『テロルの現象学』の初出連載も同誌だ。他方、既存の書き手の実験的な企画も試行される。前述の廣松渉『〈近代の超克〉論』の初出連載も同誌だった。

ところが、一九八二年一〇月、改正商法が施行されるや、一群の雑誌は続々



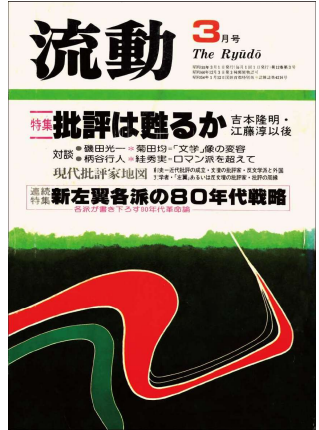
『現代の眼』1975年12号

廃刊に追い込まれる。そこに凝集していた書き手はどこに場を求めたのか。中央論壇や文壇へと移行した論客は少なくない（マイナーからメジャーへ）。現時から振り返るならば、彼らはジャーナリズムの各方面へと拡散した。折しも、運動から距離をおいた新規の批評メディアが増加する（現代思想／ニューアカブーム）。書き手の需要が高まっていた。彼らは個々に一九八〇年代の「批評の時代」の一端を担う―能力の是非はさておき。とするならば、こう位置づけることができる。新左翼系総会屋雑誌群は次代の批評家やライターを育成し、論壇・文壇へと送り込む、いわばインキュベータとして作用したのだ、と。

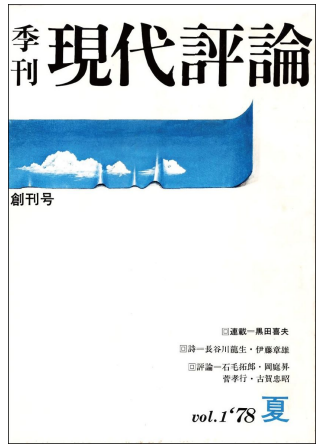
緒秀実はあるインタビューに応じてこう証言している。自分たちが主宰した文芸誌『杼』が「回転しなくなると、同人皆で『流動』に一挙にわっと書いたり、特集を自分達で作ったり」した、と。『流動』の休刊が一九八二年一二月で、『杼』創刊が八三年五月だから、端的に記憶違いだ。だが、『流動』ははじめ一連の新左翼系総会屋雑誌が若手の稼ぎ場として存在したことは事実である。

若手批評家たちは、メジャーへの足掛かりとして、あるいはそれと差別化されたアジールとして、そして資金調達的手段として総会屋雑誌を利用する。もしくは、『早稲田文学』『別冊宝島』『日本読書新聞』といった各種媒体を。平行して、みずからリトルマガジンも発行した。そこでは、精神的自立がより確保されるだろう。『現代評論』『現代批評』（一九七八―八〇年）や『杼』（一九八三―八七年）のほか、『テーゼ』（一九八〇―八八年）や『ORGAN』（一九八六―九一年）などがあげられる―同時期には、研究同人誌も隆盛した（文学研究系の『媒』『異徒』『シコウシテ』、社会学系の『ソシオロギス』など）。ここでも、一九三〇年代前半との重合が見られる。ともに、雑誌創刊ブームのなかで同人誌が活況を呈した。

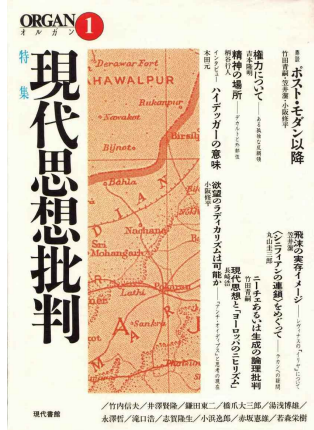
新左翼系総会屋雑誌の時代は一九八〇年代に入ると同時に終焉をむかえた。それに代位した媒体が後者のメセナ／企業PR誌だ。エッソ・スタンダード石油広報部の『エナジー対話』シリーズ（一九七五―八二年）、ボーラ文化研究所の『i s』（一九七七―二〇〇二年）、カルビーの『はーべすたあ』（一九八〇―八九年）、たばこ総合研究センターの『談』（一九八四年―継続中）、三和酒類株式会社の『季刊iichiko』（一九八六



『流動』1980年3月号



『現代評論』創刊号



年（継続中）などをあげておく。八四年 『ORGAN』創刊号

にはアルシーヴ社が設立され、企業PR誌の編集を請負う。そこにニューアカのテイストを続々注入していく。思想の言葉が広告的価値をもった。

企業側が編集に介入することはほとんどなかった。『エナジー対話』シリーズ、およびそれに先行する雑誌『エナジー』（一九六四―七四年）の単独編集にあたった高田宏の回想にあるとおりだ。その一点においては、新左翼系総会屋雑誌と同型の経済構造を備えていた。批評が広告＝記号的に流通する――『広告批評』（一九七九―二〇〇九年）の存在もこの文脈におきなおし検討してみる必要がある。大塚英志『物語消費論』（一九八九年）は、それを転倒させた批評として提出されていたはずだ。

総会屋雑誌や企業PR誌は、自生的な研究会やグループと提携しつつ、人材供給の場として機能した。他方、制度化されたリクルーティング・システムとしては群像文学新人賞（評論部門）が存在した。該当期間には、中島梶や富岡幸一郎、川村湊、井口時男、清水良典、島弘之らを輩出。一九八七年以降は、柄谷行人が選考委員の一人に加わる。一九九〇年代をとおして、『批評空間』とともに人材調達の主要場として機能することになるだろう。その功罪は次回の検討課題だ。

5

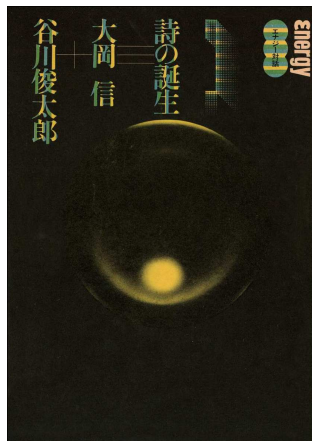
文芸復興到来の直前、杉山平助は「批評の敗北」と題した論説を書いている。アウトラインはこうだ。批評と出版社は作者と読者とのあいだに余剰として後発した。両者は機能的に近接する。出版社は優劣の識別能力をもつからこ

そ価格を決定できる。プライシングをとおして批評性を発揮する。批評家は作品の優劣に言及することで価値をも示す。市場の価格変動に影響をおよぼす。相互侵犯的な対抗関係にある。結論からいえば、批評家はこの対立に「敗北」してしまうだろう。なぜなら、批評もまた出版社を介して商品となる以外にないからだ（出版社は自社の利益に反した批評テキストを排除できる）。杉山は自身も批評家でありながら、身も蓋もないロードマップを導き出してしまふ。

批評の来歴はこの「敗北」を解消する回路の探査の軌跡でもある。偶発的で例外的な好条件に依存しない、経済的に自立した批評はいかにして可能か。テキストの内外で問われ続けてきたのはそのことだ。ゼロ年代初頭、出版技術のさらなる革新が実現する。と同時に、批評の新たな流通経路の可能性が模索された（思想誌創刊ブーム、ブログやメルマガの活用、文学フリマ、批評空間社設立……）。そこでは、批評を支える経済環境の諸問題がとりもなおさず批評的な課題としてこれ以上ないほどに可視化されていた。そのとき、「雑誌の時代」は参照と批判の対象として正面から召喚されなければならなかった。が、それは不履行におわる。



さて、与えられた紙幅もここで尽きた。たとえば、七〇年代の情報化社会論の文脈（林雄二郎『情報化社会』のインパクト）や新京大学派の布置（梅棹忠夫や加藤秀俊、小松左京ら）、八〇年前後の文学の刷新（リアリズムのり



《エナジー対話》第1号
大岡信＋谷川俊太郎『詩の誕生』

セット、村上春樹や高橋源一郎）、八〇年代前半の批評と研究の距離感（シンポジウム「批評と研究の接点」正／続、テキスト論の共有）、八〇年代後半に萌芽的に用意された「社会学の時代」（橋爪大三郎や内田隆三、大澤真幸、宮台真司らの登場）、ニューアカ期以降の思想状況（主に、外部派と共同体派の論争、「アメリカの影」問題）など、いくつかの個別論点は討議のなかで可能であれば触れることにしよう。

※本稿は共同討議で使用したレジユメをもとに執筆された。

昭和批評の諸問題 1975-1989

1 | プレニューアカの可能性

Problem with Showa Criticism 1975-1989

東浩紀 現代日本の批評の歴史を辿るこの共同討議シリーズ、今回取り上げるのは、一九七五年から一九八九年にか
市川真人+大澤聡+福嶋亮大+東浩紀 Makoto Ichikawa + Satoshi Osawa + Ryota Fukushima + Hiroki Azuma
けての批評の歴史です。三島由紀夫事件があり、全共闘の敗北があり、六〇年代が名実ともに終わった直後から、冷
戦崩壊、昭和の終わりまでを扱います。第二回は八九年から二〇〇一年まで、第三回では二〇〇一年から現在までの
批評史を検討する予定です。

なぜ七五年を始点に選んだかといえば、昭和五〇年という区切りのいい年であることに加え、『現代思想』が三浦
雅士編集体制に切り替わり、現在ぼくたちがイメージする「思想」「批評」の相互貫入が始まった年でもあるからで
す。他方で八九年は批評史的には、『季刊思潮』で、柄谷行人、浅田彰、蓮實重彦、三浦雅士らによる共同討議「近
代日本の批評」の連載が始まった年でもあります。この共同討議は昭和篇から始まり、『批評空間』に受け継がれて
大正篇と明治篇が行われて、のち単行本化されます。近代日本の批評の歴史を総括した重要な仕事だったと思います
が、ここではその成果を勝手に——だれの許可も得ずに——継承して、あらためて「現代思想以降」の歴史を辿りつ
つ、二〇一五年のいま、そして未来についても語っていききたいというわけです。

まずは、ぼくたちの出発点でもある「近代日本の批評」の評価から話したいのですが、今回昭和篇を読んであらた
めて気がついたのは、独特の「非歴史性」です。たとえば、柄谷や浅田もまた、それぞれだれかに見出されたはずで
すが、この共同討議ではそのような彼ら自身の歴史性には言及されない。かろうじて三浦雅士だけが自分の来歴を語
るのですが、蓮實、柄谷、浅田は、批評史全体の傍観者のような立場で話していて、どの時代からやって来たんだと
いう感じになっている。

つまりは、九〇年代に影響力を持ったこの討議そのものが、批評史の多様な過去を平坦にし、村上隆風に言えば、
「批評なるもの」全体を「スーパーフラット」にしてしまうような働きを持っていたのではないか。ぼくたちは三回
目の討議でいわゆる「ゼロ年代の批評」について語る予定ですが、ゼロ年代の批評はそれ以前の批評史から切れて、
前提知識がゼロでも読めるサブカルチャー批評の影響力が強くなった。それはふつうは『批評空間』派の対極だと思
われているけど、ここにその「切断」「平坦さ」の萌芽があると思いました。

大澤聡 非歴史的であり、データベース的でもありますね。おっしゃるように、あの討議では執拗に「切断」や「断
絶」の話がされる。いたる局面に切断線を発見したり設定したりしながら議論が展開していきます。と同時に、自分
たちもまたきっちり切断していくんだというモチベーションが明確に表れている。二重三重の語りの構造になってい
るわけですね。このことによって歴史叙述にダイナミズムが発生する。この点は出席者のあいだで暗黙裡に共有され
ていたのでしょう。ただ、その側面を強調するあまり、いささか偏ったパースペクティブが提示されていることも否
定できない。

東 昭和篇の前半は、小林秀雄とマルクス主義の話しかしていない。

市川真人 柄谷さんが昭和を「転向の時代」と定義して基調報告をした結果、福本和夫以前と以後という切断から議論が始まりましたからね。読み返すと、ほかのひとは「芥川龍之介」「保田與重郎」のようにちゃんとフルネームで出てきているのに、福本和夫だけは最初から「福本」と呼び捨てにされるくらいに自明視されている。で、そういう柄谷さんの初期設定を、浅田さんと三浦さんが知識で補完していつて、そこに、蓮實さんが「彼は頭がよかったという点に尽きている」などと、ときどきよくわからない茶々を入れる（笑）。

大澤 その多重性に批評のパフォーマティヴィティが宿と言われればそれまでなのですけどね。

東 ざつくばらんな印象を言うと、柄谷さんはやはり引き出しが少ない。そして蓮實さんは嫌みな人。比べると三浦さんは常識人だし、浅田さんは若いけれど教養がある。柄谷と蓮實のツートップが、八九年の批評のスコープをかなり狭くしていたというのが、いま振り返るとよくわかる。「近代日本の批評」は、批評史の単純な総括というよりも、のちの九〇年代に『批評空間』を「機関誌」とする「柄谷行人を中心とする批評の磁場」ができるわけだけど、その設立に向けての宣言書のような機能を果たしていたと思います。

今回、大澤さんに作ってもらった年表を見ればあきらかだけど、ニューアカブーム以前の七〇年代の現代思想ってじつに豊穡で多様なんですね。そして実際に、浅田さんなどはその豊穡さをよく理解していて、九〇年代に入っても『インターコミュニケーション』一八号（九六年）で晩年の梅棹忠夫さんにインタビューを取ってきたりしている。でも『批評空間』になると、もうそういう線が引けていない。かなり党派的に見える。『批評空間』の前身に当たる『季刊思潮』と比べても、その差異はあきらかですね。『季刊思潮』の後半四号（八九―九〇年）に「近代日本の批評」の最初の共同討議が掲載されたというのはじつに象徴的だし、またいま、その内容をどう位置づけるかは、単純な歴史の継承というだけでなく、『批評空間』以降、九〇年代以降の日本の批評全体をどう捉えるかという大きな問題と関係してくる。

大澤 各媒体での柄谷行人の対談は『ダイアログ』というタイトルのシリーズ本に順次収録されていきますが、ダイアログというわりに、巻を追うごとに対談相手が柄谷の文法を内面化していき、期せずしてモノログのような構造になってしまう。柄谷さんも帝國的にふるまうようになる。『季刊思潮』『批評空間』の共同討議をまとめた『シンポジウム』シリーズではよりその側面が強化されます。党派性は構造的な問題でもあったのでしょう。けれど、そのプロセスにおいては、柄谷行人なり『批評空間』なりは、きわめてデータベース型の選択原理を取っています。

個人的な関心から例示してみると、同誌の第Ⅰ期八号の漱石特集（「夏目漱石をめぐる」、九三年）では、「国文学界から、若干なりとも光が洩れてきた」ということで、ぱつと小森陽一と石原千秋を連れてくる。九〇年代前半の漱石ブームのころですね。第Ⅱ期は、「〈戦前〉の思考」という共同討議で開幕するわけですが（一号、九四年）、「戦前」というフレームをセットアップしたうえで、たとえば久野収に話を聞く（四号、九五年）。あるいは、小林敏明の西田幾多郎論を連載してみたり、酒井直樹や岩崎稔、米谷匡史らの専門的な三木清論なり戸坂潤論なりを単発的に載せてみたり。このへんは専属の編集者である内藤裕治の目配りが作用しているのでしょうか。

福嶋亮大 ただ、彼らとしては八〇年代を否定したかったわけでしょう。当時の大衆文化をリードしていたのは吉本隆明や鶴見俊輔であり、それに抵抗するにはたとえ偏頗でもマルクス主義を持ってくるしかなかった。実際、八〇年代の言説、とくにニューアカは、それ以前のプレニューアカと比べると書籍のレベルがかなり落ちています。

大澤 内容的にだけでなく、経済的にも「雑高書低」だった。

福嶋 吉本さんにしても、七〇年代の『初期歌謡論』（七七年）は彼なりに緻密にやっていると思うんだけど、八〇年代の『マス・イメージ論』（八四年）は文章も変だし、内容も雑多なエッセイになっている。ひとことで言えば「墮落」でしょう。

八九年に出た黒川紀章のノマド論（『ノマドの時代』）なんかも、いまから見るとすごく楽観的に見える。日本はこの情報社会にいちばん適した国であり、それは江戸時代の旅行の文化から延々続いているものだ、というような文化的ナルシズムが全面に出ていて、八〇年代の気分がよく表れている。たしかに『季刊思潮』や『批評空間』の座談会はすごく偏頗に見えるかもしれないけれど、いまわれわれが八〇年代末にいたとすれば、柄谷さんたちと同じように吉本・黒川的なものに対抗しようとするはずです。だからその戦略自体は、ぼくは否定できないと思います。

東 八〇年代は限りなく多幸症的であり、思想も消費社会の波にのみ込まれた。それに対する切斷として、あえて乱暴な議論を提示したのが『批評空間』派だったということですね。しかし、よかれあしかれハチャメチャなエネルギーを持っていた八〇年代までの多様さが切り捨てられ、批評と思想のかたちが貧しく歪められてしまった印象は拭えない。『ゲンロン』ではそこらへんを戻していきたいのですが。

前史としての七〇年代

大澤 そのあたりの「近代日本の批評」や『批評空間』との距離感を確認し合いつつ、該当期間の検討に移行していければと思うんですが、今回の年表作成と基調報告はぼくが担当しました。七五年から八九年は、見田宗介の図式で言うところの「虚構の時代」に相当しますね。議論を進めやすくするため、八三年を境界として、さらに前半／後半に分割してみてもどうでしょうか。七五年から八二年を「プレニューアカ期」、八三年から八九年を「ニューアカ期+α」と、それぞれ便宜的に呼んでおく。ちなみに、三浦雅士は七五年に『現代思想』の編集長となり、八二年に青土社を退社しています。つまり、プレニューアカを演出した編集者だった。プレニューアカ期の豊穡さは、ニューアカの到来によって遡行的に発見されたという事情もある。ですので、「プレ」をつけることで転倒した表現にしてみました。もちろん、この時期の成果や固有名がニューアカの母胎として機能したことはまちがいない。ですが、後続するニューアカの面々が登場したことによって、むしろ「プレ」の側が逆に巻き込まれていく、そんな逆転現象が起こった。

東 そのとおりですね。当時、浅田さんは「ぼくが有名になったせいで、丸山圭三郎とか山口昌男が自分のことを思想家だと思っていて本当に残念」なんてことを、嫌みっぽく言っていた。

大澤 たんなる読者だったはずの人たちがオリジナルの思想家を目指し始めちゃって云々という例のアリユージョンですね。そこには、今村仁司や栗本慎一郎も念頭にあった。まさに彼らが本格的な活動に入ったプレニューアカ期については、文化的な共同体主義を最大の特徴として挙げられそうです。思想的に内向的だったところから外向きへと転換し始めたものの、基本的には日本史や日本文学など歴史の再発掘が進む。近過去の歴史化、なかでも昭和史の構築などがそうですね。一般的には、古代史ブームもこの文脈に入れていいでしょう。谷川健一などの仕事もそう。

福嶋 七〇年代の日本は、大雑把に言うと高度経済成長が終わり、万博も終わり、左翼的な革新運動が急速に退潮した時代ですね。そのなかで日本社会について内省的にその存立構造を考えるという日本回帰の方向が出てくる。国鉄

の「ディスカバージャパン」以降、司馬遼太郎の『街道をゆく』（七一九六年）や梅原猛の一連の古典論が支持され、あるいはそのすこしまえには小松左京の『日本タイムトラベル』（六九年）なんかも出る。文学的空想も交えつつ日本を再構築するというモードが七〇年代前半にあり、それが大衆文化やジャーナリズムのなかで支持される。肯定的な日本特殊論が出てくるのもだいたい七〇年代です。

大澤 極致が、七九年のエズラ・ヴォーゲル『ジャパン・アズ・ナンバーワン』ですね。

福嶋 小林秀雄の晩年の『本居宣長』（七七年）にせよ吉本の『初期歌謡論』にせよ、べつに文芸批評だけで閉じていたのではなく、あきらかに七〇年代のモードに属した仕事でしょう。それにくわえて、網野善彦の歴史学とか山口昌男の文化人類学のように、共同体のコードや意味構造を再検討する仕事が出てくる。

しかし、別の観点からすると、そののち日本文化の豊かな意味構造それ自体を吹き飛ばしていくような批評家として、柄谷行人さんが出てくるわけですね。柄谷さんは七三年に「マクベス論」を書いています。『マクベス』そのものは男性の観念が暴走する話ですが、連合赤軍事件を念頭において書かれた柄谷版の「マクベス」は、最後には「意味という病」から抜け出して、目のまえにいる奴をひとりひとりゲームのように殲滅していくというところに重点が置かれる。宇野常寛的に言えば「決断主義者」としてのマクベスですね。ゼロ年代文化批評のモデルは、柄谷さんの七〇年代の『畏怖する人間』や『意味という病』によって先取りされていたと思う。

要は、文化的なシンボリック・オーダーをフィールドワーク的・文献学的に再建しようとする知識人がいる一方、それをぜんぶ吹き飛ばし、目のまえにいる敵をひとりひとり殲滅するという生存本能だけで生きる人物を描くことがなされていた。そういう両極性がこの時代の特徴ではないか。

市川 七五年というのは、大澤真幸が定義するように、ベトナム戦争が終わった年であると同時にアメリカの一国中心による平和＝第一次大戦と第二次大戦の成功体験に支えられた「ボックス・アメリカナの初期イメージ」がいったん崩れた年でもあります。かと言って、いったんは勝利したはずの平和運動も、必ずしも成功したわけではなかった。網野善彦や山口昌男の本格的な仕事が七〇年代末に始まったことを考えると、「七〇年代のモード」としての日本の再検討は、高度成長だけでなく、言わば再転向的な失望とも無縁ではなかったように思います。そうして、福嶋さんの言う「七〇年代の決断主義的なもの」は、その失望感を抜きには語れないと思う。「マクベス論」も、出発点が「悲劇」についての考察であるからこそ、「まったく悲劇的でないマクベス」が論じられたわけで、決断主義的なものが一足飛びに現れたわけではないんですよ。

福嶋 国内の影響関係に限定した狭い視点で言えば、七〇年代の批評は文化的な共同体主義に向かうモードが主流で、そこからちょっと逸れたところに柄谷さんがいたのではないかな。加えて、この時代の傑出した仕事は磯崎新の『建築の解体』（七五年）だと思うんです。

この本は、文化の話というよりはむしろ「情報」の話をしている。つまり、文化的な共同体主義から外れ、そういうものを破壊するテクノロジーや情報について扱った本です。のちの八〇年代に量産された文化記号論やテーマ批評よりこちらのほうがずっと先進的であって、アレグザンダーの「パターン・ランゲージ」からセドリック・プライスの「ファン・パレス計画」まで、ゼロ年代で提示されるような論点はほとんど含まれてしまっている。逆に言えばゼロ年代は、七〇年代後半の決断主義的なものや情報論的なもののリバイバルとしても捉えられる。

東 もうひとつ軸を加えると、左翼が退潮したプレニューアカの時代には、左右の対立を乗り越える議論の枠組みを

どう作るのが大きなテーマになっていた。左右のイデオロギーを超えたところで知識人が動いていて、実際、ニューアカの時代には保守か革新かの区別が無効化されていた。

そういう観点で見ると、柄谷行人は、むしろ八〇年代の最後にイデオロギー的な線引きをやり直し、左翼を復活させたのだと言える。二〇一五年の現在に直結する「批評＝運動」の流れがそこから出てくる。だから『批評空間』派、というかその読者たちは、保守の江藤淳や山崎正和は読まないことになってしまった。当時のぼくも読まなかった。けれども、山崎正和の議論そのものは、むしろ高度消費社会の個人主義を考えるという意味で浅田彰と共振している。『批評空間』が切り捨てた連携の可能性を、ぼくたちは再発見しなければならない。九〇年代はイデオロギー対立が人工的に作られてしまった時代で、そこから逆算すると七〇年代や八〇年代も正しく語ることができない。

福嶋 同感です。柄谷さんの『日本近代文学の起源』（八〇年）の「内面の発見」という論点にしても、その四年前に出た山崎正和の『不機嫌の時代』（七六年）で先取りされていると思うんですよ。『不機嫌の時代』によれば、日本の作家は明治国家に公を篡奪されてしまった。その結果として、作家というのは不機嫌な「私」の領域に閉じ込められることになった。つまり、「内面」の領域に退却し、ときにはホモソーシャルな友情に慰めを見出すことにもなった。「公」はすべて国家に集約され、「私」はすべて内面と友情に集約される。そのあいだの公共的なものというのがないわけです。これはいまでも大きく変わっていないので、近代日本の表現上の弱点はだいたい『不機嫌の時代』で語られてしまっていると思う。本来は山崎さんと柄谷さんは似た問題意識を共有していたはずですよ。

大澤 大雑把な図式で言うと、六〇年代には歴史なり意味なりに固執していたのが、八〇年代には構造や情報に行く。過渡期ゆえに両義的だったのが七〇年代。九〇年代には再び歴史／政治へと全面回帰していくことになります。

東 あと、福嶋さんが指摘した情報論の観点に付け加えると、六〇年代の未来学が重要でしょう。ダニエル・ベルやハーマン・カーンがやっていたポスト消費社会論は、日本では未来学と呼ばれ、保守派の学者たちによって展開されていました。つまり、ニューアカが展開した高度消費社会の議論は、六〇年代ではどちらかというと保守派のイデオログによるものだったということです。

たとえば六九年に『情報化社会』を出版した林雄二郎は経済企画庁の官僚です。七二年、ローマ・クラブが人口爆発に警鐘を鳴らす『成長の限界』を刊行しましたが、その翻訳を監修した大来佐武郎は同じく経済企画庁のエコノミスト。当時は仕掛け人として経産官僚が活躍し、学者と結びついて研究会を開いていた。林は梅棹や川添登、小松左京などと未来学の研究会も開いていた。メタポリズムでも、下河辺淳が大きな役割を果たしたことが知られています。つまりは、体制派の官僚こそが進歩的な議論をリードし、新しい産業国家としての日本像を確立しようとしていたという環境があった。

その流れからは重要な仕事もあって、そのひとつが、年表にも記載した佐藤誠三郎・村上泰亮・公文俊平の共著『文明としてのイエ社会』（七九年）のような仕事です。これは梅棹忠夫の有名な論文「文明の生態史観」を発展させた労作で、梅棹の大雑把で直感的な議論を精緻に検証し、説得力を持たせている。網野史観とも共鳴するおもしろい仕事なのだけど、佐藤と村上が中曽根政権のブレーンだったこともあり、いまではほぼ無視されている。実際には保守政治家と知識人の結びつきは長く続いていたはずで、それが『批評空間』派から見た批評史の裏側にある。



福嶋亮大

大澤 プレニューアカのキーワードが領域横断性や混濁性だとするならば、『文明としてのイエ社会』もその震源地から離れた場所で実施された領域横断のバリエーションですね。「日本近代化」の特性という伝統的なテーマを、三者の専門領域（政治学、理論経済学、社会システム論）に限定することなく超域的に分析していく。それから、未来学研究会ということと言うと、会のメンバーが常連寄稿者を占めた『放送朝日』（大阪朝日放送PR誌）が、この討議の出発点である七五年に休刊しています。知のシフトを象徴しているようでおもしろい。

小松左京と中上健次

大澤 六〇年代末から七〇年代にかけての大小の総合雑誌を通覧したことがあるんですが、六九年と七〇年の二年間は、各種の七〇年代予測論や八〇年代予測論で誌面が埋め尽くされていた。六〇年代最後の年に出た『情報化社会』のインパクトを受け、七〇年代の幕開けとともに、半ば通俗化されたかたちで情報化社会論の時代が到来します。「情報化社会」がパスワードと化していく。そこに現代SF論の文脈が合流する。物語的な想像力や批評的な系譜との接点としては欠かせないプロセスですね。

東 SF史的に考えると、この手の情報化社会論を体現していたのが小松左京ですね。

大澤 実際、総合雑誌には専門的な情報論と隣接するかたちで小松左京や山野浩一が登場する。

東 六〇年代の小松左京は、SF的な知そが最先端で、未来社会を予見する力を持つというヴィジョンを体現していた。実際にメタボリズムとも交流があった。しかし小松は『日本沈没』以降、あきらかに失速してしまう。

ほとんどだれも指摘していないけれど、一九七三年の『日本沈没』の隠れたテーマは「総力戦」だと思います。日本沈没は戦争のメタファーなんです。そもそも彼のデビュー作「地には平和を」は、「もし日本が本土決戦したら……」というイフ（もし）を描いた短篇でした。彼は自分の小説家としての出発点は焼け跡だと言っていて、同じテーマを反復していた。そんなひとが万博政府館のサブプロデューサーまでやってしまい、それに対して心理的なバランスを取らなきゃいけなくなった。ということで総力戦の物語である『日本沈没』を書いたんだと思う。そういう意味では、小松さんの作家としての問題意識はあそこでいちど完結している。

それはある意味では、「戦後」が終わったことも意味している。小松の失速と同時に、七〇年代のSFは「サブカル化」「ラノベ化」していきます。その象徴が七七年にデビューした新井素子です。ただ、同時に他方では「純文学化」も起きている。当時の言葉で言えば「ニューウェーブ」です。SF同人がいくつも現れて、その同人のなかから巽孝之や大原まり子、川上弘美や沼野宏義といった人々が出てくる。ひとことで言えば、文学性・思想性が高いが、その代わりに大衆との接触を失ったSFが現れてくる。その最大のスターが筒井康隆で、八〇年代に入ると小松左京よりあきらかに筒井の影響力が強い。ただ、筒井さん自身は、八一年の『虚人たち』で泉鏡花賞を取ったこともあり、SF界から離れ純文学のほうに近づいていく。

あらためてまとめると、七〇年代のSFはエンタメと純文学へと両極化し、六〇年代まで持っていた「技術と社会の関係を考える新しい文学」という役割を急速に失っていく。その流れは批評史とも関係すると思います。

大澤 明治初期のSF的なものと同じコースを辿りますね。そして、やはり批評史とも通底している。

福嶋 小松さんにしろ磯崎さんにしろ、万博が一種のトラウマになったということはあるでしょうね。情報によって

国家を変えるはずが、結局、国家の側に篡奪されてしまった。それで、小松さんであればそれまで壮大な未来のことを語っていたのだけれど、『日本タイムトラベル』では失われつつある特殊な日本を愛惜しつつ探索してみるということで、未来に向かっていく方向と過去に向かっていく方向が入り乱れていく。そういう混乱の時代が、ぼくは七〇年代だと思うんですよ。

東 右・左の対立からの脱出口として、「日本」なるものが浮上してくる。

福嶋 さらに言うと、昭和というのは転向と変身の時代だと思うんですね。戦後日本は戦前とはまったくちがう人格に変身したということになり、戦争で負けたはずなのに、いまや平和と繁栄を謳歌している。そこから来るちぐはぐな感覚は、ずっと日本社会に伏在していたと思うんです。六〇年代と八〇年代は経済も成長し消費社会も発達しているから、アイデンティティの亀裂を意識せずにすんだ。逆に七〇年代は風の時代であって、昭和的な混乱というか多重人格性が露出した時代ではないか。そういう危うさのなかで、象徴的なイデオロギーに代わって想像的な「日本」が上昇してくる。

大澤 六〇年代と八〇年代のリバイバルや検証の蓄積と比較した場合、七〇年代は圧倒的な空無状態にある。豊饒な知的成果にもかかわらずです。その「風の時代」ゆえの混在の扱い難さについては検討する必要がある。よかれあしかれ、七〇年代は大正的是ではあるのでしょうか。激動の明治と昭和に挟まれた大正。

市川 純文学で言うと、この時代、「内向の世代」が出てきますよね。古井由吉、後藤明生、黒井千次、富岡多恵子といったひとたちが七〇年前後にデビューして、小田切秀雄が批判したような、一見、社会性から切り離された内面的な作品を描く。それに対して柄谷が、さきほど出てきた「マクベス論」的な反転、たとえば古井由吉の『杳子』（七〇年）は共同主観性へとむかっているといったように、内部への拘泥が外部への道だというロジックで彼らを擁護するわけです。そうして、まさにそのような反転の象徴として、中上健次が七五年に『岬』を書き「内向の世代」の掉尾を飾る。彼がそこから描いていくのは、自分が依拠していた地元共同体がなくなったとき、それを忘れるのではなく反復して思い出すことで乗り越えるという意識で、いま福嶋さんの言った「未来に向かう方向と過去に向かう方向の混乱」への非常に身体的な統合が試みられてはいるんですよ。

東 日本のものの再発見と中上健次の登場がつながっていたというのはおもしろい。日本文学が、日本的風景を失った無国籍状態に直面したときに、紀州を再発見する作家として中上健次が現れる。

市川 その意味では、村上龍が受け入れられたのも、おそらくは同じような構造ですよ。基地の街としての福生をきちんと描き、それらと反転するかたちで日本を発見する、という。『限りなく透明に近いブルー』では、「鳥」や上昇のイメージがリュウのモノログでも描写でも繰り返されるけれど、そうやって上昇した視点が発見するのは、基地を包み込んだ「日本」なわけですよ。

福嶋 さっき言ったように、共同体の意味構造に回帰する方向と、共同体の意味そのものを蒸発させてしまう方向が七〇年代の批評にあったとして、文学においては前者は中上で後者は村上春樹だったということだと思うんですよ。

大澤 八〇年代後半になると、批評家たちも同じ構図にすっぽり収まる。明快な照応関係がある。

東 中上を取るか春樹を取るかという問題は、七〇年代にすでに準備されていた。

福嶋 それで言うと、中上さんはもうひとりの春樹、つまり角川春樹とは仲がよかったわけでしょう。七〇年代の日本回帰を大衆レベルでやったのが『犬神家の一族』（七六年）以降の角川映画です。そういう観点で言うと、角川と中上が接近していくのはよくわかる。逆に言うと『批評空間』は、中上さんの角川春樹的な、つまりオカルト的な側

面をぜんぶ切ったわけですね。

東 大塚英志がよく言及する、中上健次原作の『南回帰船』（九〇―九一年）という漫画がある。あれなんかじつに角川のだよ。

市川 主人公が親子二代で、大東亜共栄圏の復活を託される話だからね。路地の失われたあとを描いた『日輪の翼』の主人公が、行くあてを欠いて皇居に向かう展開など、中上が「日本」の意味と苦闘していたのは事実としてあります。ただ、『南回帰船』も含めてそういう作品を書いたのは八〇年代後半以降だし、その時期の中上健次をどう受容するかは、高澤秀次が大塚さんの編んだ『南回帰船』原作本の――あれも角川書店ですが――解説などでも苦労して書いていました。ただ、中上さんはそもそも八四年の段階で、梅原猛とも『君は弥生人か縄文人か』と対談していたわけで……。

福嶋 『千年の愉楽』（八二年）だけ見ると、中上さんはほとんど日本浪漫派の作家ですね。滅びの視点から、路地の歴史をファンタジー的に復元する。萩尾望都の漫画みたいなものです。晩年は山本健吉とも付き合っていたわけだし。

東 そう。中上さんは、柄谷さんが期待したような「最後の日本近代文学」ではなかった。

大澤 にもかかわらず、中上自身がある時期には、その期待を内面化したふるまいを見せてしまう。

2 | ニューアカと父の問題

内輪としての「外部」

大澤 春樹／中上に対する批評家の照応関係は、冒頭に出た『批評空間』の党派性の話でもありますね。この点を考えるにあたって、八〇年代後半の「外部」論争をサンプルに使ってみるといい。論争と言うには規模が小さいため、個別には事後的に読まれても「論争」としてまとめて顧みられることがあまりありません。だけど、八〇年代と九〇年代の批評地図の縮尺版のような論争だし、なにより、その後の日本の批評の行方をこの論争が決したと言ってしまってもかまわないとぼくは思う。

簡単に言うと、ポストモダン派と共同体派の対立です。柄谷さんは八三年の『隠喩としての建築』や、八五年の『内省と遡行』などで、「外部」をめぐる諸問題と格闘していた。それが八六年の『探究Ⅰ』では「他者」論にずれていく。その一連の高度に思弁的な議論に対して、加藤典洋や竹田青嗣らが晦渋すぎて「悲しい」と批判。具体的には、『文学界』八八年四月号に、加藤と竹田に高橋源一郎を加えた三人による、座談会「批評は今なぜ、むずかしいか」が掲載されます。外来思想を使って読者を「眩惑」していると主張する。おもな標的は柄谷と蓮實です。裸眼で対象に接して「なんとなく、わかるでしょ？」でいいではないかと言う。それに対して、浅田彰が反論を書く。おまえらは共同体内部の共感に閉じているにすぎない、と。

かくして、批評家たちが「外部派」と「共同体派」に区画されていきます（もちろん、「共同体派」は他称です）。「柄谷・浅田」対「加藤・竹田」というアングルですね。後者に小阪修平を加えてもいい。あるいは、これは「反吉本隆明」と「親吉本隆明」の対立でもある。エリーティズムと大衆路線と言ってみてもいいかもしれない。前

者は直後に『季刊思潮』を創設、後者は『ORGAN』や『別冊宝島』に結集する。浅田は当時かなりムカついたようで、ずいぶん感情的な文章になっている。座談会でも何度か揶揄します。それが九〇年代まで尾を引いて、『批評空間』の党派性につながっていく。後者は呼ばれない。加藤は加藤で九〇年代にこの延長で『敗戦後論』（九七年）に収録される一連の論考を書き、高橋哲哉らとのあいだで「歴史主体」論争を展開することになる。サブカルチャーや村上春樹に関する評価の分岐点もここにありました。この論争を象徴的な画期として日本の批評界が分裂する。

東 いまから振り返ると悲劇的というか喜劇的なのは、結局、外部派を自認していたほうにも外部がなかったことが、歴史的に証明されてしまっていることですね。蓮實さんや柄谷さんは外部に向かってしゃべっているということになっていたのだけれど、その外部はどこにあったのか。

大澤 外部にせよ他者にせよ理念型なんですよ。

福嶋 しかし、変なジャーゴンの多い八〇年代の批評のなかでは、柄谷さんは相対的にわかりやすい言葉で書いていたと思いますよ。なにも勉強していない大学生のぼくでも、彼の文章は読めたので。

東 どうでしょう。八四年に『別冊宝島』で小阪修平が監修した『わかりたいあなたのための現代思想・入門』が出ている。じつはぼくが最初に現代思想を勉強した本がこれなんです（笑）、けっこうよくできている。こういうマニュアル的に整理して、あるていど思想用語を大雑把にでも使えるようにする仕事は、共同体派もやっていたんじゃないかな。柄谷行人の文章はむしろわかりにくかったと思いますよ。

福嶋 わかりにくいというのは、道具として使いにくいということですか？

東 というより、宗教的なんですよ。「近代日本の批評」の共同討議でも「他者」がいるかないかという話をしているけれど、他者の定義はとくになくて、「だれそれには他者がいる、しかしこいつには他者がいないのでけしからん」と断罪する道具でしかない。「絶対的他者」や「相対的他者」という言葉も使って、「武田泰淳は意外と絶対的他者だと思う」「いや、相対的他者だと思う」みたいな話をしているけど、これじゃあふつうはついていけない。その点では『批評空間』派のほうが、共通の感覚を前提にして言葉をもてあそんでいる。

大澤 外部派のほうがよくほど共同体的じゃないかという批判は可能ですね。

市川 当時の柄谷さんの転回点は、八五年の『批評とポスト・モダン』かもしれないですよ。同時代の思想や文学について彼はそこで、「構築なき構築」という日本的な構築のなかにあるのだとして、そこから外に出よと論じている。そういうことを書くなかで、柄谷さん自身が、自分は外部に向かっているという感覚を強めていたように見えます。

東 表題作の論文「批評とポスト・モダン」自体は、アクチュアルでおもしろい。浅田彰批判でもある。実際に浅田さんはこれを読んで態度を変えたとも言われているわけだから、ある種の緊張関係があったと思います。それこそ他者がいた。ただ、そこから「近代日本の批評」までの四年間で変わってしまう。

他者と私生児

東 『探究Ⅰ』では「他者」という言葉が重要になってくるけど、ぼくはあれが父と子の話だと思うんです。彼の言う「教える・学ぶ」関係は、親子関係として捉えるとわかりやすい。江藤淳は「父になる」ことを説いていましたが、それに対して柄谷行人は、江藤から遁走するような感じで「父になれないぼく」をテーマにして評論を書いている。

た。ポストモダン派には浅田彰のような独身主義者も多い。けれどもこの時期の現実の柄谷さんは、小学生ぐらいの子どもを抱え、素朴に「父」としての悩みに直面していたはずです。そういう個人的な文脈もあって、「父になれない」という主題が抽象化して書かれたのが『探究Ⅰ』ではないかと思います。つまり『探究Ⅰ』の主題である「教える・学ぶ」関係の不可能性というのは、子どもに話が通じない、という話です。

大澤 それはおもしろい。実存の側から『探究』を読み解くわけですね。

東 ばくも若いころは『探究Ⅰ』の議論にかなり影響されました。しかし最近単純すぎると思っています。コミュニケーションを考えるうえで「教える・学ぶ」関係はたしかに重要だけど、もっと重要なのは、そこにはつねに第三項がありうるということ、デリダ風に言えば「私生児」が生まれうるということです。私生児というのは、父子関係に入らずに、父子の関係をずっと横で見ているような存在です。にもかかわらず、その私生児こそが、父や子の欲望をいちばん強く受け継いでしまったりする。その典型が『カラマゾフの兄弟』のスメルジャコフですね。イワンの父殺しの欲望を、スメルジャコフという私生児が受け継いで実現してしまう。私生児は父から相手にされず、コミュニケーションの回路から排除されているがゆえに、父の欲望をもっとも正確に受け継いでしまうという逆説がある。それはオリジナル、コピー、シミュラクルの関係性ともつながっていくし、ばくが「二次創作」や「観光」といったテーマに強い関心を持っていることとも関連しています。

大澤 「四人称」の問題と尝试してみてもよさそう。「観客」の問題とも接続可能。日本の近代文学は「立ち聞き」する語り手から出発して内面描写を獲得していきました。そのプロセスとも私生児の問題はつながるでしょうね。

市川 柄谷さんが高く評価する中上のいわゆる「秋幸サーガ」も、父＝龍造と、私生児＝秋幸の関係ではあるけれど。とくに『地の果て 至上の時』（八三年）は、龍造の嫡出子だった秀雄を殺したことで、秋幸が龍造の欲望を受け継ぐかどうか、悩む話だよな。

東 でも、柄谷さんは、「私生児」というものが感覚的にわからなかったんじゃないか。少なくとも理論には入っていない。

市川 感覚的にわからないからこそ惹かれた、ということなのかな。たしかに、東さんの言うように『探究Ⅰ』を「父と子の話」としていま捉えると、当時の限界が見えてくるとは思います。彼にとっての「他者」が父や子、あるいは配偶者のような「目のまえの他者」か、「未来の他者」としての子どものような想定上の無限の他者であるとすれば、シミュラクルあるいはネットワーク的に広がる他者や、ただ欲望とともに見ている私生児的な他者は、扱いづらいですね。そのあたりが、次回になるけれど、NAMの話ともつながっていくのかも。

東 江藤淳との関係もこれで説明できてると思う。

福嶋 ただ、『探究Ⅱ』（八九年）は固有名論が出てくるでしょう。親子関係の話が固有名論にスライドすると思って読めばいいんじゃないですか。つまり「固有名」が社会的ネットワークに放流された私生児である、と。

東 どうでしょう。ばくとしてはそういうふうにしたことではないな。

大澤 実存的に読み換えると、いまの話を東さん自身に適用して、東さんには自分が私生児だという自覚があるのではと、つい言ってみたくるわけですが……（笑）。

東 たしかにばくは『批評空間』の私生児かもしれない。柄谷行人には相手にされてないし、東大の表象文化論にも認知されない。ニューアカが生み出したスメルジャコフ（笑）。

大澤 しかし、ときとして外からはそのように見えないうところが東さんの数々のジレンマを誘発している。

福嶋 血はつながっていないけど、転移は起こっている。それが大事なんですね。

東 デリダが言う転移とは、まさにそういうことです。

大澤 柄谷さんが言外であれ「父になれないばく」を持続していたことに輪をかけて、周囲にいた後続の批評家たちもまた、父になれなかった。結秀実でも渡部直己でもそうです。実際、団塊の世代やポスト団塊の世代の人たちって全般的に父になれない。というより、なににもならない。本人たちの資質やあえてする選択の問題はもちろんあるんだろうけど、同時にばくたちの問題でもあるんじゃないか。

市川 父を「父にする」のはつねに子どもたちだ、ということ？

大澤 少なくとも、柄谷本人にはその意識がないにもかかわらず、結果的に父として機能してしまうわけですね。周囲の人間に転移することによって。しかし、同型の現象が次の世代では起こらなかった。そもそも、父殺しの欠如が連鎖している。

市川 なるほど。ただ、東さんが言う「私生児」は本来、「父と子」みたいな直近の関係じゃなくても勝手に固有名を介して転移していくような、そういう関係ですね。だから、父にされた側もそれに必ずしも気づかない。

東 それこそが他者です。しかし柄谷さんは、むしろそういう存在は理解できなかった。『批評空間』一八号で、ばく、柄谷行人、浅田彰、大澤真幸というメンバーで集まったとき（「トランスクリティークとしての脱構築」、九八年）に、柄谷さんに「東くんの『誤配』」というのは『誤解』のことで、そんなことはおれが昔から言ってる」と言われたことがあります。でも誤配と誤解はちがう。柄谷さんは、ばくの言う「郵便的關係」を父と子の関係だと捉えていた。

市川 宛て名は合っているけれど誤解が生じる、そういう範囲のものだということかな。

東 父子のあいだでは郵便は届いている。下世話に言えば、射精が届いている（笑）。これは冗談ではなくて、デリダは誤配を説明するために「ディセミナシオン」（散種）という言葉も使うんだけど、これは、精子がばらまかれて届くか届かないかわからない状態を意味しています。だれがだれの子だかわからない状態です。だから、誤解と誤配というのはぜんぜんちがう。

具体的には、同じ大学に属しているとか、同じ学派に属しているというのは「子」でしょう。教師（父）と生徒（子）のあいだにはたしかに誤解は生じるだろうけど、それはあくまでも父子関係が保証された状態のうえであって、誤配＝散種の状態とはちがう。私生児というのは、たとえば勝手に本を読んでいる読者のことです。そして、ばくは『批評空間』という雑誌に関して、まさに「勝手に読んでいる」読者でしかなかった。そういう関係性の意味というのを、柄谷さんはほとんど考えていなかったのではないかな。裏返せば、柄谷さんにとっては「文学」や「批評」がひとつの学派のようにイメージされていて、だから全員が子どもだと思っちゃったところがある。彼が二〇〇〇年代にネットで発表した「子犬たちへの応答」という悪名高い文章がある。ばくのことも「子犬」と呼んでいるんだけど、そういう意識なんですね。柄谷さんは本を書くときに、自分の読者がまったくちがう知的文脈の読者と結びつく可能性を想像していなかった。

大澤 ひとつのシュレーダと勘違いさせてしまったのはやはり周囲の問題もあるんじゃないかな。そして、ある時期までの日本において例外的に可能になっていた知的中間層の上のほうのボリュームがその種の勘違いを支えたのだから

うけど、現実的には八〇年代以降は成立が困難になる。

東 一方、浅田さんはそこはきちんと想定して書いている。それは浅田彰が消費社会に適応したメディア人だということでもある。吉本隆明は、大衆をイマジナリーな超越者とみなして「大衆に向けて」書いていた。柄谷さんはそんな大衆なんていないと批判する。けれど、では柄谷行人がだれに向けて書いたのかと言えば、結局は「子犬」に向けてしか書いていない。

市川 『探究Ⅰ』的に言えば、言語ゲームのルールをどの階層に設定するかと、それが意識的か無意識的か、ということですね。それは、吉本、柄谷、浅田の、ごくわずかだけれど確実に存在する時代的な差ではなく、彼らそれぞれの資質的なちがいということですか。

東 資質の問題はあるでしょう。「近代日本の批評」では、小林秀雄が柄谷行人に重ね合わせられています。それを踏まえて読むと、蓮實重彦が「小林は『父』を描けなかった」と指摘しているのはじつに興味深い。小林は結局、母の話しかしておらず、父の話をできなかった批評家だったというわけですが、同じことが柄谷にも言えると言いたかったのではないかな。柄谷は「父になれない」悩みばかりを描いている。

福嶋 『カラマーゾフの兄弟』で言うと、イワンはカント的なアンチノミーに直面しているわけですね。AとBというふたつの命題があつて、その両極に引き裂かれている。つまり決断できない。それに対して、実際に親父を殺すのはだれかというのと、そうしたアンチノミーに直面していないスメルジャコフであると。そういう意味で言うと、柄谷さんはフョードルーイワン関係のなかに終始しているところはあるのかもしれない。

東 それは実践的にものちの党派性につながる。

福嶋 柄谷さんは昔からアンチノミーとパラドックスのひとつですからね。

東 そういえばきれいな話に聞こえるけれど、「父になれないこと」のコンプレックスに基づいてパラドックスを連発する戦略にはマイナス効果も大きいわけで、そこはきちんと批判されるべきでしょう。NAMの失敗とか、なかったことになっているし。

『閉された言語空間』の影響

東 ところで、江藤淳もまた、父になることの重要性を説きながら、同時に父になれない不能性をテーマに批評を書き続けていたひとです。その点では江藤と柄谷は似ている。

市川 江藤さんと柄谷さんの「父になれなさ」は、戦後の言葉の問題でもあると思います。江藤淳に『閉された言語空間』（八九年）という本がありますよね。そこで言われているのは結局、日本はすでに言葉を奪われている、という話です。これは『批評とポスト・モダン』のなかで柄谷さんも言っていますし、鶴見俊輔なども言っていたから、八〇年前後の知識人たちの共通理解だったのかもしれない。言葉を奪われているというのは、言語ゲームのルールを設定する権利を奪われているということですから、その意味では「父になれなさ」は、江藤さんや柄谷さん個人の問題であるとともに時代的なものでもある気はします。

大澤 江藤の「アメリカの影」問題ですね。その後、九〇年代後半からゼロ年

代にかけて大塚英志がこだわり続けていくテーマです。有名な話だけど、田中康夫の『なんとなく、クリスタル』（八〇年）が文藝賞を受賞したとき、選考委員だった江藤淳はこれを推した。その直前には、村上龍の『限りなく透明に近いブルー』（七六年）を酷評している。両者の差異はなにか。江藤は言語空間の変成への自覚に批評性を見出して、その有無をスケールとして評定している。それが八〇年代以降の江藤の文学に向かうときのスタンスになる。田中の小説には、アメリカなしにはどうにもこうにも経済的にやっていけないという弱さへの自覚がある。そこに批評精神を見出すわけですね。他方、村上龍の小説は占領／被占領の関係を前提に「ヤンキー・ゴウ・ホーム！」と素朴に言ってしまうだけ。批評性が欠如している。江藤はその無自覚さに苛立つ。これは加藤典洋『アメリカの影』（八五年）による整理でもあります。



市川真人

当時の江藤の仕事としては、『落ち葉の掃き寄せ』（八一年）や『自由と禁忌』（八四年）、あるいは市川さんが挙げた『閉された言語空間』がありますね。八〇年代の言語空間に対する無自覚ぶりを再認識すべく、一九四六年の検閲問題にアクセスしたのはよかった。江藤の手つきを実証的に批判することは重要ですが、簡単ですね。実際にそれ以降、ラング文庫などの資料がどんどん掘り起こされ、錯誤が指摘されている。ただ、あのタイミングでばんつと打ち出した点で評価してみる必要がある。結果的な影響先が方々にあるわけですが、その展開がまずかった。

東 どちらかというところ、よくが評価したのは逆にそこなんです。江藤淳の精神はいまもネットウヨに生きている。

『閉された言語空間』を読み返してみると、驚くほどネットウヨと似た主張が書かれています。われわれはネットウヨを相手にしているつもりで、じつは江藤淳を相手にしている。裏返せば、江藤の影響力はそれほどまでに強く生きているわけです。

たとえば江藤さんはこの本で、戦後の左翼はある種の偽史を信じていると指摘しています。偽史はアメリカによって作られたものなのだけれど、ボケた左翼はその起源すら忘れている。だからわれわれは、図書館に籠もり、資料にあたって偽史の背後にある真実を掘り起こさねばならないと。これはまさに、ネットで検索ばかりやっているネットウヨ的な行動原理でしょう。

市川 ネットウヨ的な考え方は、ある種の自己疎外的な感覚を伴うんですね。正しい歴史からわれわれはパージされているから、それを改め本来的な自己としての国家を取り戻さなければならない、みたいな。

東 そう。だからマスコミ批判にも結びつく。『閉された言語空間』は、日本の戦後メディアは真実を忘却している、だからわたしたちが真実の歴史を発見する必要がある、そしてそれが日本人の誇りの回復につながる、というネットウヨ的な論理を非常にクリアに提示している。江藤のこの本は、その点できわめてアクチュアルです。いま評論の世界では江藤淳の名をほとんど聞かないけれど、じつはわれわれが直面し、頭を悩ませているネットウヨのパラダイムは彼によって作られているんですよ。その点で絶対に江藤の名は外せない。八〇年代のニューアカ＝ポストモダン系の「日本こそ最先端のポストモダンだ」的な言説も、クールジャパンあたりにかたちを変えて生き残っているとは言えるけれど、江藤淳の浸透ぶりにはかなわない。

福嶋 いや、江藤さんは一応ネットウヨとはちがうんじゃないですか。江藤淳はひとまず「成熟」のひとつですよ。成熟とは、自分の限界を受け入れる、喪失を受け入れるということでもある。別の言い方をすれば「不純」になること

ですね。

東 むろん江藤とネトウヨはちがいますよ。でも、それこそネトウヨは江藤の「私生児」として生まれたと言えるんじゃないか。少なくとも根幹の論理は似ている。それに純粹にテキストとして読んでも、『閉された言語空間』にはあまりそんな倫理はないと思うな。この本は、プランゲ文庫を掘り起こせば日本人の誇りは回復できるという単純な希望で買われている。

福嶋 本来の江藤淳は、日本がいまなにをなくしつつあるのかに対して非常に鋭敏だったひとだと思う。たとえばアメリカの文化的植民地支配から解放され、「閉された言語空間」を破壊できたとしても、本当の日本が返ってくるわけではない、そういう断念とともにあるのが「成熟」ですね。いまのネトウヨ的なものにはそういう成熟はない。ただ、ある時期から江藤さんはその成熟という枠組みを自分で忘れて、ナショナリストリックに「日本を取り戻す」的な方向に突っ走っていたところはたしかにある。それがめぐりめぐって、いまのネトウヨたちに影響を与えているのかもしれない。

東 たとえば『閉された言語空間』の第一〇章では、天皇に関するドキュメンタリーでの言葉狩りについて触れられている。天皇が作った歌は本来は「御歌」ではなくて「御製」と言わなくちゃいけない。けれど「御製」は使えない。戦後はそういうコードが作られていて、天皇関係の用語はすべて、ふつうの日常用語に直すことになっている。これを検閲と言わずしてなんと言うのか、と江藤は憤る。まったくそうだと思うけれども、江藤はそこでメディア批判をひとしきりしたあとに、「言語をして、国語をして、ただ自然の儘にあらしめよ」と書くわけです。

市川 でも、そこで江藤淳の言う「自然の儘の国語」ってなんのことでしょうね。そんなものがあるはずはないことは、江藤もわかっているだろうから、ある種シニカルに「自然の儘の国語」なんてないのだという反語として読むべきだと、蓮實さんなら言うのでは（笑）。

東 いや、あれは反語とは読めない。もっとシンプルな話でしょう。江藤は検閲についてもふたつの検閲を区別している。戦中の日本では検閲の存在をだれもが知っていた。それはいい検閲だったと書いている。

市川 「問題を浮上させるための検閲」だったと書いていましたね。だからよいのだ、と。

大澤 メディアの側がそれを学習することによって駆け引きが発生する。痕跡も残る。ときに、ねじれたかたちで娯楽性もそこに付与される。ルールが明示的なんですよ。

東 他方で、GHQの検閲は「検閲そのものの存在をも隠す検閲」であり、接触した出版人がすべてその内部に取り込まれることになる。これは悪い検閲だというわけです。『閉された言語空間』には、GHQと接触した人間はみな、目をえぐり取られて、GHQ製の義眼を嵌めこまれているという有名な表現があります。これはどう読んでも、そういう条件を受け入れることによってこそわれわれは成熟できるのだというような屈折した話ではなく、義眼を外し、生身の目を取り戻そうというプログラムへの呼びかけです。

福嶋 ちなみに、鮎川信夫と吉本隆明に『文学の戦後』（七九年）という対談集があつて江藤淳批判をしてるんですね。鮎川に言わせると、江藤のその話はわからなくもないが、ふつうに考えて戦中の検閲のほうがはるかにひどかったんで、資料だけで振り返るとおかしなことになる、と。

東 そりゃそうでしょう（笑）。でも、江藤の主張は、戦中の検閲が現実にかにひどかったとしても関係ない、独特の論理なんですよ。そこもネトウヨ的です。

福嶋 おもしろいですね。ただ、細かいことで恐縮ですが、いまネトウヨはアメリカが好きだと思いますよ。

東 たしかに。その点では、本来の江藤淳は、反米保守の宮台真司や小林よしのりに引き継がれている。

大澤 他方、エビデンス主義の悪しき側面だけはネトウヨに受け継がれる。

東 『閉された言語空間』は、いま風に言えば「ソースあります」ばかりの本です。同じ八〇年代の江藤の本でも、『近代以前』（八五年）なんかは、エビデンス主義にはほど遠く、あくまでも文芸評論家として儒学の歴史を再構成しているわけで、まったく印象がちがいますね。

福嶋 『近代以前』では、戦後の文化破壊と関ヶ原以降の文化破壊を重ねているわけですね。つまり江戸文芸について語っていることが、そのまま戦後の文化の問題に二重写しになる。たしかに、そういう繊細さは『閉された言語空間』にはないでしょうね。

東 『閉された言語空間』はじつに単純な本なんですよ。とにかく日本がまずいのはGHQのせい、それはブランゲ文庫に行けばわかる、具体的なソースもある。それだけ。だからこそ、逆に力を持った。

大澤 そのソースもじつは怪しいんですけどね。とにもかくにも、批評家が膨大なアーカイブやデータベースで中途半端にアクセスすると、たいていろくなことにならない（笑）。あるていどのトレーニングを積んで、免疫をつけた研究者ならば多少は冷静に対処できるんだろうけど、批評家の場合は資料そのものに触れ慣れていないから、それだけでもうテンションがぐわーっと上がってしまつて調子を崩しがち。網羅的な精査を欠いたまま部分へと短絡してしまつて、それを運命的な発見だと思い込んでしまう。もちろんそれが批評的な芸にもなるわけですが。実際、この本の江藤の筆致はたびたび正気を失いかけている。

東 そうなんですよね。「ウォー・ギルト・インフォメーション」に触れるあたりはものすごい。ひとつ引用します。「つまり、正確に言えば彼らは、正当な資料批判にもとづく歴史記述によって教育されるかわりに、知らず知らずのうちに『ウォー・ギルト・インフォメーション・プログラム』の宣伝によって、間接的に洗脳されてしまった世代というほかない」などと書いている。これは本当に江藤淳の文章なのか。

福嶋 押井守の偽史っぽい（笑）。

市川 しかも、ネトウヨ的なテンションの上がり方で言えば、江藤さんは恋文を米軍が検閲したことに対して、非常に情緒的に怒るわけですね。こんなものまで検閲するのか、と。気持ちはわかるけど、そこまで怒ることかと。

福嶋 でも、それはすごく江藤的ではありますね。つまり、江藤さんのいいところは——それが弱点でもあるんです——大文字の歴史を身体的・家族的・エロ的に捉える能力がすごく発達しているところでしょう。だから、恋文とかに反応するわけだし、大塚英志さんのように「少女フェミニズム」の路線で江藤を読むこともできるわけですね。たとえば、歴史に身体性を与えるという点では『近代以前』とかはよくできていると思います。ただ、そういう柔らかな身体性が逆噴射するとネトウヨ的になってしまう。

東 じつはいま引用したのは『おしん』（八三一八四年）や『山河燃ゆ』（八四年）への批判なのね。「彼らはたしかに歴史を描いているが、すでに洗脳されている！」と怒っている。いずれにせよ、これはいまにいたるまでたいへんな私生児を産み落とした本でしょう。江藤淳はこの点では父になった。

福嶋 あと、いまに関係するところで付け加えると、大澤さんの挙げた『自由と禁忌』の丸谷才一批判もけっこう重要ですね。丸谷才一は日本の戦後社会には肯定的だった。戦中の日本は大東亜共栄圏だの八紘一宇だの巨大な理念を

掲げたのがよくなかった、目的がなく、ただなんとなくぼんやりしている戦後のほうがよい、と。丸谷は古典の研究者ですが、感性自体は脱社会的なオタクとも遠くない。江藤はそれに対して、日本はぼんやり存在しているわけではなく、アメリカによって存在させられているのだと批判する。これは沖縄の問題も含めて、いまだに解消されていない論点でもあるし、一種のオタク批判として読めなくもないと思います。

東 オタク的なものをどう考えるかというのも、また父の問題の変形ですね。そちらは江藤淳から大塚英志に引き継がれていくことになります。

3 | メディア論の視点から

文学＝批評の終わり

大澤 すこし視野を広げておきましょう。昭和期の大部分において、批評の世界の中心には自明のものとして文学が鎮座していた。だから、批評史もスケッチしやすい。文芸批評史が批評史としてほとんどそのまま通用してしまうからですね。それは文芸や文壇に牽引されるかたちで奇妙な進化を遂げた日本型ジャーナリズムの構造的な帰結でもありました。ところが、七〇年代半ば以降に相当する批評史は途端に困難になる。史的叙述の定番も存在しない。文芸批評が批評の全体性を体現しえない。そうした時代の象徴が、七〇年代末の現代思想ブームであり、それに続く八〇年代前半のニューアカブームでした。

そのとき、判断はふたつに分かれる。批評が消失したとみなすか、拡散したとみなすか。むろん、ぼくたちは狭義の文芸批評に限定しませんので、「拡散」と考えます。批評の場所が拡散した。では、その場合、どこまで拡散したのか。ここで切断の問題が発生するわけですね。つまり批評の外延が問われなければならない。批評史の討議である以上、「批評である／ない」の線引きを遂行的に随時決断していくことが求められる。とすると、ぼくたちは「近代日本の批評」のふるまいをいくらか再現してしまうことになるのかも。

東 いや、再現にはならないと思う。柄谷さんたちが「近代日本の批評」でやったのは、批評をあくまでも文芸の枠のなかで捉えて、いいものと悪いものを分ける作業だった。ぼくたちの場合はどちらかというジャンルそのものを再定義しようとしている。

大澤 もちろんそうです。けれど、それにしても決断的な線引き行為からは逃れられない。ともあれ、「文芸批評＝批評」という図式が成立しない以上、他ジャンルの批評をどこまで繰り込むかが問題となります。ですが、それ以上に、アカデミズムの動向をどこまで視野に入れるべきか。これは日本の独特な出版構造とも関わっています。言うまでもなく、学術出版と通俗読み物の中間帯には、知的な領域にアクセスしようとする一般読者層が膨大に広がっている。二〇年代以来進行してきた出版と知の大衆化のプロジェクトの帰結です。だから、高度にアカデミックな成果がジャーナリズムに広く流通可能となる。新書や講座ものの存在がそれを象徴している。日本以外ではなかなか想定できない環境です。

その結果、七〇年代後半以降の批評を整理する際に、それ以前の批評史とのあいだに齟齬を来してしまう。だから、本来はそれ以前の批評概念こそを組み替える作業が必要なんだけれど、「近代日本の批評」がそうであるように、しばしばそこを文学的に乗り越えてしまう。いずれにせよ、現代思想ブーム以降の批評のリストにはアカデミッ

クな仕事が入ってこざるをえない。ジャーナリズムで完結しないんですよね。今回の年表作成の苦労の大半もこの点に集中しました。遠近感が事後的にはわからなくなる。つねに遡行的に批評として見出すほかなくて、リアルタイムにおいては批評として流通していなかったアイテムもぼくたちは批評として扱うことになるでしょう。もちろん、それでいい。

東 「近代日本の批評」でその問題を投げかけているのは、三浦雅士だけですね。三浦さんは『現代思想』の編集者をやっていたので、ジャンルの境界についてすごく考えていたんだと思う。彼は山口昌男と大江健三郎の話をしています。このふたりは同時代に別々のことをやっていたけれど、共通性が見える、だから結びつけるのが大事だと三浦さんは言うのだけれど、柄谷さんや蓮實さんは、「結局、山口よりも大江のほうが頭がいい」と答えて終わらせてしまう。つまり、三浦さんが新しいプラットフォームを作らねばという意識のうえで行った問題提起が、柄谷と蓮實においては、思想に対する文学の優位というふうに処理されている。

大澤 戸坂潤の文学主義批判が議題には上るんですけどね。

福嶋 戦前は哲学の地位が高かったので、実際、総合誌の巻頭言なんかでも高坂正顕が書いていたりするわけですよね。ただ、戦後になると大東亜共栄圏のイデオログだということになって、哲学も宗教も没落する。その空位を補うのに、ひとまず文学が必要だったというのは、ぼくはその限りにおいては理解ができる。ただ、その文学もやがて硬直化してしまったわけですね。

東 七〇年代以降というのは、哲学者、社会学者、文化人類学者、心理学者といったジャンルの書き手が、批評の世界に大量に流入した時代です。むしろ批評なるものは、他ジャンルの書き手に寄生することで、かろうじて生き残っていたところがある。

大澤 そうした局外性の定期的な導入による全体の活性化こそが批評の機能と考えられてもいた。境界侵犯の欲望に支えられた営為でもあったはずです。『批評空間』以後は手垢にまみれることになる表現を用いるならば、文字とおり、「臨界＝危機的」な思考としてそれは存在します。だから、事後的に他ジャンルの寄り合いで成立するのは当然と言えば当然なんですよ。

市川 批評がそもそも、対象がないと成立しないジャンルですからね。対象がなくてもありうるのが哲学で、対象しなくても書けるのが文学だとするならば、批評はそのあわいにある。だからこそ、当否はともかく、角度によっては文学の優位が語られるのでしょう。

東 八九年の段階で文学の優位を主張するのは、本当は難しかったはずですね。

市川 柄谷さんたちは、だからこそあえて言いつのつたという感じもしますね。

福嶋 さっきも言いましたが、八〇年代の墮落という認識があったんだと思う。

大澤 現時には文学と名指されていない場所にこそ文学がある、みずからそれを創造していく文学的想像力の拡張が全体性を担保する、そんな構造になっている。批評の行いとしてこれは正しい。柄谷行人は「近代日本の批評」のなかでこう発言しています。「ぼくにとって七五年以降の批評というときには、直接の相手は文学ではなくなってきた」。そして、「批評に関して自覚的になったのは、七五年以降」である、と言っているんですよね。裏を返せば、こう言うのは、それだけ文学の優位が前提と化していたからこそ。あと、今回の討議がなぜ「一九七五年」を出発点に設定するのか、という疑問に対してはとりあえずこの柄谷さんの発言を返しておけばすむんじゃないでしょうか。

東 七五年というのは、柄谷さんにとってなんの年だろう。

大澤 なにをにおいても、「切断」を図るべく、海外へ向かった年ですね。イエール大学で日本文学の講義をする。そのときの着想が『日本近代文学の起源』につながる。あとは、福嶋さんが触れた「マクベス論」を冒頭に含む論集『意味という病』が出る。それから、『群像』での連載「マルクスその可能性の中心」が終わった直後ですね（単行本化は七八年）。文芸誌で哲学的な仕事を遠慮なく展開する。この転回は、さきほど言ったように、八〇年代後半になって加藤典洋たちに批判される遠因にもなる。ぼくたちが出発点としていま扱っている「一九七五年」は、柄谷さんにとって決定的な切断線だった。それはまちがいない。

東 もうひとつ、柄谷さんは七五年よりあとの小説はあまり扱っていないんじゃないか。

大澤 七五年を下限に「内向の世代」が終わりますから。とはいえ、アメリカから帰ってきて、『東京新聞』で文芸時評を担当して、『反文学論』（七九年）にまとめてはいるんですね。それがコンテンポラリーな文学から距離を取ることに繋がっていく。

東 七五年以降は、SFやミステリーなど、サブカルチャーが台頭し、純文学の輪郭があいまいになっていく。角川映画のようなメディアミックスも出てくるし、漫画の力も強くなっていく。文学は想像力の震源地ではなくなってしまった。

大澤 文壇から集団的な凝集力が急速に瓦解していき、線状の文学史を形成しえなくなるタイミングとも相即している。

市川 その意味では、さっき筒井康隆や小松左京と同時代として名前の挙がった村上龍も、純文学の書き手であると同時にSF的な想像力も担っていたひとですね。のちの『五分後の世界』（九四年）なんかもそうだけれど、彼はそれまでの「純文学」の世界から出てきて、しかしそのフォーマットの無効を体験してちがうかたちを取らざるをえなくなった、最初の世代なんだと思います。そしてそこに、村上春樹が出てくる。

大澤 村上龍は「内面」というフィクショナルな先験性を欠落させた描写において最初から徹底していた。よく指摘されるように、主人公を固定的なカメラアイに専念させるわけですね。それは映画のでもある。

市川 そうですね、いったん俯瞰視点にして、そこに主体の内面を比喩的に飛ばしてしまう。それに対して春樹は、初期作品で無意識に内包されるアメリカ性を指摘したように、つねに主体性を裏返しにして、むき出しの外部にじつはしようとしています。『ねじまき鳥クロニクル』（九四―九五年）の皮剥ぎの話なんかに象徴的だし、その反転が例の井戸だったりするわけで、内側と外側がメビウスの輪的に結びつく。一見、近代的主体を描いていながら、近代的内面なんてそんなもんだよ、と同時に言うわけです。だから「やれやれ」と。『羊をめぐる冒険』（八二年）だって、背中に星がついた羊を手にした者が世界を制するなんて、そのままSFですね。

大澤 明治二〇年前後以来、近代小説に課せられ続けたミッションからの切断がそこに露呈したわけですね。『日本近代文学の起源』が明晰に分析してみせた「内面」構造がすっかり捨象された作品たちが続々出現する。それによって、柄谷さんは文学を扱わなくなっていく。

市川 そこは八〇年代の江藤淳と同じだと思います。彼は梅田香子の『勝利投手』（八六年）という、ライトノベルのはしりのような小説を、自分にはわからないが、わからないからすばらしいと言って推しました。それらの震源地は、六九年の庄司薫にあるかもしれないけれど、七〇年代末ぐらいから加速していきますよね。

東 ちょうど同時期、中島梓が七七年に「文学の輪郭」という評論で群像新人賞を受賞しますよね。そのあと『ぼくらの時代』を栗本薫名義で出し、八〇年代には『グイン・サーガ』で成功を収めることになる。七五年から八九年という時代を考えると、中島梓＝栗本薫はとても重要な存在です。文学が多様化し、境界がなくなり、読者の像も急速に変貌し始めている、その時代の空気を体現している。柄谷さんは、そういう存在からは目を逸らしていた。『反文学論』も内向の世代の話が多いですね。

大澤 けれど、『反文学論』では、中島梓が小説の「外」にある漫画や戯曲を文芸批評で扱っている点を高く評価しているんです。ただ、その後、批評家たちは中島梓＝栗本薫をうまく位置づけられずにきた。

東 彼女はのち『コミュニケーション不全症候群』（九一年）という先駆的なオタク論も出版し、他方でBL文化を立ち上げる仕事もやっている。中島梓が女性だということ、栗本薫としても活躍していたということが事態を見えにくくしているけど、大塚英志と並べて論じられるべき存在でしょう。

市川 それらの時代でほかに漫画を論じていたのはだれだろうと考えると、吉本隆明と鶴見俊輔なんですよ。吉本さんは『マス・イメージ論』の最終回で、絵をいっさい引用しないでコマ配置とネームの関係だけを論じるというアクロバティックなことをしながら、言語と画像の位相について論じているし、鶴見さんにいたっては『戦後日本の大衆文化史』（八四年）のなかで、貧しいひとたちがやるものだ、なんて驚くべき暴言を残しながらも、つげ義春や竹宮恵子の作品を論じていたりする。その意味では、七〇年代末から八〇年代にかけては漫画をどう捉えるかが世代によってまるでちがうことが可視化されてきた時代ですよ。

東 ビジュアルカルチャーが伸びていく時期ですね。その流れで、批評と文学の境界という点で大事なのは高橋源一郎かな。『さようなら、ギャングたち』が八一年。

市川 鳥山明のパロディ『ペンギン村に陽は落ちて』（八九年）も彼です。そんな高橋さんの登場は、全共闘の時代を孤塁を守って延命させてきた『展望』休刊の三年後なんですよ。つまり、新しい革命形態の居場所として、高橋源一郎と革命小説としての「ギャングたち」が出てくるわけです。

大澤 わかりやすいことに、それを見出したのが吉本なんですよ。『海燕』での連載「マス・イメージ論」の第一回で、『群像』に載ったばかりの「さようなら、ギャングたち」を絶賛。それで、同作の単行本版の裏表紙には吉本の推薦コメントが載ります（もうひとりとは瀬戸内晴美）。「現在までのところポップ文学の最高の作品だと思う」という有名な文言ですね。その際、両村上だけではなく、筒井康隆や栗本薫などの達成が無意識に踏まえられていると評したことは、さきほどの話とつなげて注目すべきでしょう。

サブカルチャーと批評 — 吉本隆明と浅田彰

大澤 『さようなら、ギャングたち』はフラグメント形式の小説です。これはさすがに極端であるにせよ、内省的反応を欠落させた断片の情景が、テレビのザッピングのようにばんばんシャッフルされていく形式は、七五年以降の文学の特徴のひとつでもある。村上春樹の『風の歌を聴け』が七九年。田中康夫の『なんとなく、クリスタル』が八〇年。『さようなら、ギャングたち』が八一年。そこには柄谷さんの「告白」図式からの切断がある。

市川 『日本近代文学の起源』が単行本化されるのが八〇年ですね。もともになったイエール大学での講義は七五年か

ら七七年ですから、ちょうどその時期ではあります。

大澤 先ほど挙げた『マス・イメージ論』の単行本化は八四年ですが、連載開始は八二年ですね。

福嶋 ぼくは『マス・イメージ論』の言語論は、けっこういいと思っています。吉本さんは『初期歌謡論』で過去の歌謡について書いている。簡単に言うと、日本語の歌というのはエコーのように重なっていく性質がある。言葉と物が一對一でシンプルに対応しているのではなく、縁語その他の技法を通じて、言葉の上に言葉がひだみたいに折り重なっていくのだ、と。それと同じ枠組みで高橋源一郎や少女漫画を読んでいるのが『マス・イメージ論』です。たしかに少女漫画の言葉の使い方もエコー的なんですよね。ひとつの言葉が単独で存在しているんじゃなくて、そこに内面の言葉が自由に折り重なって、レイヤーがどんどん増えていく。そのあたりは漫画論としてもいいし、日本語のアーキエティックなところもうまく捉えていると思う。大塚さんの漫画論にも影響を与えていますね。

大澤 しかも、漫画だけじゃなくて、CMやテレビ番組やドラマも文芸誌の批評のなかで扱ってしまう。高橋源一郎がのちに文芸時評をやるときには参照項のひとつになっていたはずですが（『文学がこんなにわかっていいかしら』、八九年）。吉本さんはこのとき還暦間際だったけれど、八〇年代の高度消費社会についていこうとかなり踏ん張っている。「〈出現〉〈転換〉〈消滅〉がす早くおこなわれるというイメージ様式は〈意味〉の比重を極端に軽くする」なんて整理するわけですが、なにより、彼の文章自体が断片的なんですよね。散漫に焦点が切り替わる。第一回の冒頭が『変身』論というあたりが象徴的。急に別の題材に飛んで、延々展開されて、また飛ぶ。

福嶋 日本語のいい加減なところを、文体でも内容でも体現している。

大澤 そう、日本語のずるずるした部分を表現したと見ることもできる。ただし、漫画の図像やドラマのカメラアングル、ポップスのメロディーなど言語以外の要素は消去せざるをえない。カルチャー批評としてはかなり限界を抱えていた。ともあれ、八〇年代の小説やポップカルチャーの言語形式を批評しつつ同期的に実践してはいます。

市川 ただ、創作ならまだしも、ロジックでそれをやられると辛いのもたしかで、『マス・イメージ論』では保たれていたギリギリのバランスが、続編といえる『ハイ・イメージ論』（八九―九四年）では完全に崩れていますよね。とはいえあの「斬新さ」は、文芸誌のなかにもそのスタイルを堂々と持ち込めたことも含めてであって、いい時代だったんでしょうね。フランスのような「文学先進国」ではそうした実験はとうにあったにしても。

大澤 そこに批評性があった。その種の実験はすっかりなくなりましたね。八〇年代のこういう部分は現役の編集者に見習ってほしい。融通無碍で、もっと適当でいい。註が大量についた批評がいくつも並ぶのは、やっぱり文芸誌の文法なり役割なりがわからなくなっている証拠でしょう。まあ、そうは言っても、吉本の文章自体は端的に読めないんだけど。

福嶋 そのとおりですが、吉本さんは九九パーセントくだらないことを言っていて、一パーセントすごく輝かしいことを言う。そこはバカにはできない。ふつうの物書きはその一パーセントも言えないわけだから。

市川 詩人ですからね。輝く一行は得意でしょう。

大澤 日本の詩的批評の系譜はつい視界から脱落しがちですね。手に余る。それと、今回、年表を作成してみて再認識したのはなんといっても吉本の著作の膨大さ。毎年三冊も四冊も出している。批評家の自立の問題を考えるうえで重



要な存在ですね。大学に所属せず、特定媒体に囲い込まれることもなく、自前のメディア（『試行』）を出し続ける。それが『言語にとって美とはなにか』（六五年）などの代表作を産み落としてもする。

東 七〇年代、八〇年代と消費社会が全面化し、サブカルチャーの力が強く

なって、批評がハイカルチャーから外に出ざるをえなくなった。漫画評論家やアニメライターが登場したのもこの時期でしょう。テレビゲームも現れて、中沢新一がゼビウス論を書く。そういう拡散状況のなかで、吉本さんは時代にむき合っていたのはまちがいない。そこはもつと評価されるべきです。

市川 『マリ・クレール』（八二年創刊）のように、野球を論じよう、ファッションを論じようという散発的な試みはあったのだけれど、なぜかそこでいちど止まってしまったんですね。『季刊思潮』も、浅田さんが初参加した三号目では、中谷明彦というレーサーや自動車評論家の清水和夫を呼んで、「〈動〉の世界：タイヤ・レース・ラリー」という座談をしたりしている。

東 けれども『批評空間』でダメになってしまった……という話はもういいとして、浅田さん自体は本当はちがった可能性を持っていたひとでしたね。最近、ももいろクローバーZといっしょにテレビ出演していたようだけど、ああいうサブカルチャーとも戯れる「軽薄」なところこそ、本来の浅田彰のすがたです。当時出版された『「浅田彰」——「知」のアイドルの研究読本』（八四年）という本があるのだけど、この表紙なんてすごい。

一同 （笑）。

福嶋 浅田さんの『ヘルメスの音楽』（八五年）もいいですね。いまや芸術批評というのは専門家の仕事ということになってしまっているわけですが、小林秀雄以来の横断的批評の夢がこの本では実現されている。

大澤 ニューアカは基本的にアマチュアリズムなんですよ。「スキゾ」とはそういうことなんでしょうけど。

東 そういったいい意味での軽薄さが、『批評空間』では失われてしまう。いま振り返ると、九〇年代の浅田さんはちょっと無理をしていた感じがします。いずれにせよ、八〇年代の吉本は、批評のなかにサブカルチャーを組み込もうと努力していた。それは、ハイカルチャーにサブカルチャーを「アプロプリエイト」とするとか、領土化しようという動きでもある。けれども九〇年代には、『批評空間』が覇権を握ったために、批評の主流がサブカルチャーから手を引いてしまった。その領土化の動きが復活するのは、ゼロ年代を待たなければならない。

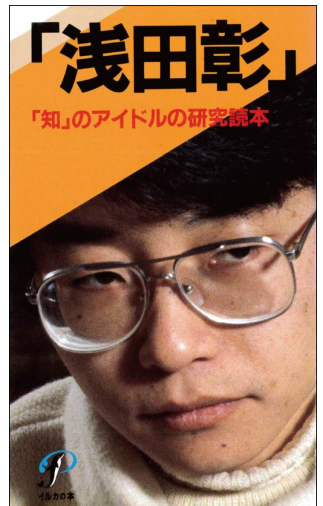
雑誌の時代

東 ところで、八〇年代はサブカルライターの時代でもありますね。批評家ではなくライターや編集者が増え、そのなかから大塚英志のような個性的な才能がどんどん出てくる。

市川 その象徴が大塚さんのいた『漫画ブリッコ』であり、浅田さんたちが編集委員を務めた『G S』ですよ。あ



大澤聡



『「浅田彰」——「知」のアイドルの研究読本』

らゆる種類のテキストやページが作られて、その組み合わせが編集の妙にもなる。そのためには、書き手も作り手も、数が多いほうがいいわけです。

大澤 中森明夫はその両方に書いていましたね。なにより、八〇年代は「雑誌の時代」でした。その意味を考えると参考になるのが、杉山平助が文芸復興の直前に発表した「批評の敗北」という論説です。商業化の昂進につれ商品数が激増し、消費者の購買選択に困難がともなうようになる。原理的には、職業的な批評家が誕生するのはここにおいてです。価値のジャッジメントの負担を代行する存在です。ぼくたちはそこで「作者―批評家―読者」の三者関係が形成されると考えがちだけど、実際には出版社が介在してくる。その結果、出版社と批評家の対立関係が生まれる。ともに余剰として後発した存在ですから。で、批評家はこの対立に「敗北」する、と杉山は結論する。批評もまた出版社を介して商品となる以外にないからですね。出版社は自社の利益や思惑に反した批評を排除することができる。なにを言いたいのかというと、精神的な自立の構造の問題です。八〇年代に話を戻して、雑誌の時代にあった批評は敗北していたのか。

市川 批評と商業の競合という意味では、「批評的である」ことが商品になった時代など歴史上ごくわずかしかなくて、市場成立以前はそもそも売れようがないし、市場が強くなれば批評性は邪魔者になる。それが奇跡的に両立していたのが、じつは「雑誌の時代」だったんじゃないかと思います。メディアの数が、すくなくとも多すぎもしなかった時代。それは、ちがう言い方をすれば、大雑把な広告の出稿で雑誌が成立していた時代ですね。批評自体はもちろんなにもかも自立するべきだけれど、それが「シーン」を作るには、見えないところのリソースが支えている部分は少なからずあったと思います。それを敗北と呼ぶべきかどうかは別ですが。

大澤 広告主にも、雑誌編集の精神的位相までがっちり拘束するタイプと、好きにしていよいよ放任するタイプとがある。

市川 『季刊思潮』の福武書店（現ベネッセ）は、『海燕』も支えていたわけだしね。それに対して『批評空間』の第Ⅱ期以降は、経済的に厳しくなっていたのはまちがいないでしょう。

福嶋 ただ、雑誌はリアルタイムに接していないと、文化的な価値がよくわからない。ぼくもこのあたりはぜんぜんフォローできてなくて、文化的な連続性や伝承という観点からすると、雑誌が強い時代というのは脆弱でもある。

東 雑誌文化を象徴する存在としては、じつは『週刊本』シリーズ（八四―八五年）がすごい。質の悪い紙で刷られた読み捨て形式の小雑誌。これ、いまの学生はほとんど知らないと思うけど、衝撃の軽薄さだよ。でもニューアカ勢は勢ぞろいしていて、創刊号は山口昌男だったりする。どういう採算で成立していたのだろう。

市川 ひたすらしゃべっているのを起こして、ろくに校正もしていないからでしょう。読むと、あまりにスカスカでかえって笑える。現代で言うと、質の悪いブログに当たっちゃったような気分。なのに、というかそのぶん、ラインナップは日比野克彦、坂本龍一、中上健次、橋本治、島田雅彦、尾辻克彦、鴻上尚史、フェリックス・ガタリ……と豪華。しかもこの当方で六八〇円というのは、けっこう高いですね。じつは。

大澤 けれど、まさに八〇年代の「軽薄短小」を体現したようなメディアで、ラインナップや内容に粗密はあるんだけど、だからこそ、この時代の象徴的なアイテムを挙げろと言われれば、ぼくはこれを挙げます。編集者の中野幹隆のセンスだけで突破している。坂本龍一『本堂未刊行図書目録』なんかすごくいい。

福嶋 『週刊本』との対比で言えば、七〇年代に高田宏の編集で、「エナジー対話」という叢書が十数冊出ていま

す。エッソ・スタンダード石油の広報部が出しているんですが、こちらは総じてレベルが高い。

大澤 先行する雑誌『エナジー』も含めて、梅棹忠夫や多田道太郎、加藤秀俊、上山春平といった京都方面の書き手が多い。人的なネットワークに絡め取られている感じが多少あるんじゃないでしょうか。

福嶋 そうかもしれないけれど、これはやはり高田さんが優秀だったのだと思う。

大澤 もちろんそうです。高田本人が回想しているけど、新京都学派の媒体と言われながら、実際のところ、京都の寄稿者は全体の三割ほど。一般的に依頼先が東京に一極集中するなか、それだけ呼んできたことは偉かったですよ。

東 ばくも、鈴木忠志と中村雄二郎の「エナジー対話」（『劇的言語』）を朝日文庫版で読んでびっくりしました。

八〇年にいちど単行本化されたものが底本なんですけど、その部分はとてもおもしろい。ところが、最後に載った文庫用の追加部分がぜんぜんダメなんですわね。なぜかという、あとがきで裏側が明かされていて、「エナジー対話」では一冊の本を作るために二泊三日の合宿で対談を収録していたというんです。一方、文庫版の追加部分は、短いギャラリートークを起こしただけ。単純に、かけている時間と予算がちがう。

福嶋 高橋康也と樺山紘一の『シェイクスピア時代』（七八年）にも、伊豆の旅荘で五泊したと書いてありますわね。「正味一五時間語り合って飽きなかった」とか。

東 本当にすごいことですよ。複数の対談を組み合わせるというだけではなく、そのあいだの食事やら散歩やらでの雑談も編集者がぜんぶ拾って、本のかたちにして仕立てているわけでしょう。作り手の意欲と予算の制約が、クオリティの差として如実に表れている。九〇年代になると、同じ対談でも、もう一〇分のくらいしか労力をかけられなくなっている。新書ブームのいまは、もっとひどいですね。そう考えると、『週刊本』は出版に労力をかけることができなくなった時代のはしりかもしれない。

大澤 ぼくたちも次回は合宿形式にすべきですよ（笑）。

4 | だれが思想を支えるのか

三〇年代と八〇年代の相同性

大澤 今回の基調報告ではひとつの図式を仮設してみました。一九八三年から八六年にかけての狭義のニューアカブームは、一九三三年から三六年にかけての文芸復興現象の反復であつた、というものです。ちょうど五〇年で折り重ねるわけですね。この五〇年は文芸批評の時代でもありました。これ自体は乱暴なアイデアにすぎない。ですが、こう見立てておくことでいろいろと整理と説明がしやすくなる。考えてみれば、柄谷行人は一時期さかんに六〇年周期説を援用して、「明治＝昭和」平行説を唱えていましたね。

東 言っていましたね。あれ、どうなっちゃったんだろう？

市川 いまは一二〇年周期説にアップグレードされているはずだよ。

東 なんと（笑）。

大澤 周期説や反復説は説明のための便宜的なツールとして使うべきなんであつて、話半分に受け取らないと、それこそ宗教になってしまう。そのていどに基調報告も読んでいただきたいのですが、とにもかくにも、文芸復興を下敷きに持ってくることで「史」に接続させ、さらに「近代日本の批評」の昭和篇との連続性を持たせることを企図しま

した。

文芸復興の直前には、プロレタリア文学＝左翼文化運動の時代があった。マルクス主義に深く規定されたそれが、文壇や文化領域を制圧。直後には、三七年の日中戦争勃発に起因する文壇の時局的変成がある。日本帝国主義の膨張と連動し推移していきます。つまり、文芸復興はふたつの「政治の季節」のあいだに出来た現象だったわけですね。それが「小春日和」と形容される。かたや、ニューアカはどうか。一九六〇年代から七〇年代初頭は、文字どおり「政治の季節」でした。六八年の大学闘争がピーク。八〇年代を挟んで九〇年代、そこでは知的空間の政治化が急速に進行します。ポストモダンの左旋回と呼ばれる潮流ですね。九一年の湾岸戦争勃発、および文学者らによる反戦声明が画期。つまり、ニューアカもまた「政治の季節」に挟まれている。ともに、相対的な景気回復によって浮上した「小春日和の時代」の産物と言える。

文芸復興は実質的には大正復興です。そして、ニューアカの人たちはみな「大正的なもの」に拘泥している。たとえばそれが「再興」であれ「切断」であれ。

市川 なるほど。

大澤 そう考えると、共同討議「近代日本の批評」で文芸復興にかなりの分量が割かれていることも納得できる。大正篇の基調報告の担当者は蓮實重彦ですね。彼は構造主義的な観点から柳田國男や折口信夫を再発見する——この発見はいい意味で平板化されたかたちで大塚英志と安藤礼二にそれぞれ継承されていますね。それから、文芸復興とニューアカはともに、既往のマルクス主義や具体的な政治運動からの表面上のデタッチメントが新奇さをもたらししていました。重要なのはあくまで「表面上の」ということですね。根柢にはマルクス主義ががんとあつた。けれど、「表面上の」をめぐるニュアンスが事後には復元不可能になってしまう。ベタに受け取られる。

東 柄谷さんは昭和篇ではやたらと福本主義の話をしていますね。どう見ても、福本和夫に自分を重ねています。そして福本主義については、福本のラジカルさを隠蔽するものとしてこそ「昭和的なもの」が現れたのだという話をしている。つまり柄谷さんは、自分を福本に重ねたうえで、自分＝福本を、来るべき政治の時代の「消滅する媒介者」のように捉えていた。それは彼らのニューアカ批判とも重なる。

福嶋 けれど、いまの批評は総じて大正時代に帰っているようにも見える。つまり、柳宗悦や白樺派、あるいはウィリアム・モリス的なものが回帰している。資本主義から距離を取りつつ、美的なものや道徳的なものを高次で維持するコミュニティを作っていこうという立場です。柄谷さんや浅田さんも、いまは白樺派的＝大正的なものに近づいているのではないかと。

大澤 平成が大正の反復になっているという指摘ですね。まったくそのとおりだと思いますよ。

東 実際、浅田さんは、中沢新一さんとぼくとのゲンロンカフェでの鼎談（二〇一五年一月一七日）で、民芸運動を高く評価していた。ウィリアム・モリスの名も出ていた。

福嶋 柄谷さんも最近ウィリアム・モリスの『社会主義』の書評を書いていましたね。だから、「近代日本の批評」が提示したパラダイムは、いまはかなり内的に変わってきている。

東 つまり彼ら自身が「大正的なもの」に回帰している。

市川 一方で、美的なものからは背をむけて、宇野常寛さんのように『資本主義こそが究極の革命である』（一五年）と訴える批評家もいますよね。無印良品やユニクロこそ「カッコいい」のだと。

東 宇野さんの価値観こそ民芸そのものでしょう。アイドル論は民芸と同じです。全国津々浦々にご当地アイドルがいるというのは、民芸的な枠組みにほかならない。

福島 そうですね。

東 だとすると、ぼくたちはここで、二〇一〇年代的な「小春日和の時代」を、大胆に切断しなければならないのかな。

市川 それこそ「近代日本の批評」の繰り返しになってしまう（笑）。好きだねえ。

東 あえて福本・柄谷的なものの反復として。

福島 ぼくはむしろ、大正的なものをもっとちゃんと分析し評価したほうがいいと思います。柳宗悦も含めて、「近代日本の批評」では異常に過小評価されている。それをリバイバルすること自体は正しい。カオス＊ラウンジの黒瀬陽平さんも、最近は柳宗悦的な方向を模索しているのだと思うし。

大澤 状況論的におのずと切断されて、他者を見据えた「昭和的なもの」が再来しつつ、同時に「大正的なもの」が持続するという、言わば分裂的な地平が開けつつある。

さて、メディアの問題にこだわっているのは、個人的関心ゆえでもあるんですが、もちろんそれだけではなくて、「批評の時代」の検討はメディアの問題に収斂すると考えているからなんですね。とりわけ、雑誌運営の問題。そして、それは経済の問題にほかならない。下部構造から諸点を整理しないといけないと思う。で、文芸復興はやはり「雑誌の時代」でもありました。そもそも、『文學界』などいくつかの文芸誌が三三年秋に同時創刊したことに起因するメディアイベントだった。ときを同じくして、論壇では主要な総合雑誌が軒並み部数を増やしていく。競合するように物理的なボリュームをどんどん増大させていく。この点、ニューアカも似た境遇にありました。最盛期の八四年には、『G S』や『エピステーメー』第Ⅱ期、『へるめす』などの思想誌が創刊。『別冊宝島』の『わかりたいあなたのための現代思想・入門』も同年ですね。雑誌やムックの時代でした。

東 雑誌の規模が拡大したということは、新しい書き手が現れる場ができたということでもある。

大澤 そのとおりです。文芸に限定してみても、春山行夫や深田久弥、古谷綱武、矢崎弾、唐木順三、板垣直子、保田與重郎といった固有名がこぞって三三年に批評活動を本格化させている。当時の雑誌には、「批評の時代」や「批評家の時代」といった惹句が実際に頻用されています。まさに五〇年後のニューアカそのもの。

福島 補足すると、『文學界』は幅広い書き手を人民戦線的に集めていこうという立場ですね。戦争に入ると、それがとりあえず抵抗の拠点ということになる。

大澤 数度にわたって同人拡大を実施している。中野重治が泣いて断ったというエピソードは有名ですね。高見順なんかは「強者連盟」と批判するわけですが、そんなことはおかまいなく、小林秀雄は文壇のイデオログとしてかなり戦略的に立ちふるまっていく。彼流の文壇政治がもつとも強く駆動した時代でした。それが戦時期の「近代の超克」にまでいたる。『季刊思潮』が繰り返すとおり、三〇年代当時にはすでに「近代の超克」的な条件は準備されていた。そのうえで、ポストモダン論がその「グロテスクなパロディ」だと自嘲するのが浅田さんのスタンス。廣松渉の『「近代の超克」論』は八〇年ですね。「近代の超克」を三〇年代に拡張させ論じたのは正しかった。

福島 あと、八〇年前後はアジアと関係した思想家が立て続けに亡くなっています。七七年に竹内好、八一年に保田與重郎、八三年に小林秀雄が亡くなる。彼らは戦前からアジアにコミットしたのだけれど、その遺産は引き継がれ

ず、そのまま冷戦崩壊まで行ってしまう。廣松渉が「近代の超克」と言っていたのは、そういう欠損の歴史を踏まえてでしょう。とはいえ、八〇年代の時点では東アジアがブロック経済を形成し、大東亜共栄圏を反復するのではないかと、わりとリアルに危惧されていた。しかし、現実には九〇年代以降の東アジア各国は対立状態に陥り、ブロック経済どころではなくなってしまう。

大澤 そのあと、廣松は九四年に「日中を軸とした東亜の新体制」を唱えて亡くなる。

総会屋雑誌の役割

大澤 ところで、『「近代の超克」論』は朝日出版社の「エピステーメー叢書」として出版されています。ちょっとイメージと異なる。他方、初出連載は『流動』でした。新左翼系総会屋雑誌の代表的な存在ですね。右翼総会屋をオーナーに持つわけですが、誌面傾向は経営基盤とは無関係にあった。むしろ逆行。新左翼系のオピニオン総合誌に分類されます。既存総合誌がマンネリ化を迎えるなか、一連の新左翼系総会屋雑誌がオルタナティブな言論空間を形成していた。以前、猪瀬直樹さんと話したときに、ご自身を含め、『世界』『中央公論』などのメジャー誌から声がかからない若いライターが、そこで腕を磨いたのだとおっしゃっていましたが、批評家も同じことです。こうしたマイナーメディアが、八〇年代の批評の時代に活躍する人材を育成するインキュベータとして機能していた。

市川 絳秀実さんと渡部直己さんは、「批評研究会」というグループもつくっていましたね。

大澤 八〇年春に絳秀実や菊田均、川村湊、富岡幸一郎らが月一で集まる勉強会として発足させました。あとから三田誠広や渡部あたりも合流。漸次人数も増え、新世代批評家の一大勢力と化していったようです。編集者も来ていて、ときどき誌面企画へも発展する。そのうち、メンバーはメジャーな媒体でも書けるようになっていき、八三年初頭に解散。研究会と部分的に人員が重なる雑誌『杼』が創刊されるのはその数ヶ月後ですね。

東 （本を手にとって）「蓮實の存在はどこへ消えるか」……。

市川 ファン雑誌感があるね（笑）。気持ちはわかるな……。

福嶋 これは同人誌ですか？

市川 主要メンバーのなかで唯一、大学教員だった江中直紀さんのボーナスで作っていた点では、そうとも言える（笑）。絳さん、渡部さん、江中さんの三人で編集して、柄谷行人、蓮實重彦、中上健次にインタビューを取っていたんですよ。

東 蓮實重彦のつぎの特集は柄谷行人。この同人誌感はすごい。

大澤 連続インタビューは、『批評のトリアーデ』（八五年）に収録されるんですが、そうやって資金繰りをしていた。

福嶋 そういえば、絳さんによると、左翼の退潮は八〇年代に総会屋雑誌がなくなったことと関連するそうだけど。

大澤 八二年一〇月に改正商法が施行されるや、一連の雑誌が絵に描いたように一斉に潰れる。そもそも改正はそこに目的があったわけですが。群がっていた書き手たちは場を失うことになります。

杼

NUMBER 1

批評・読む
ための詭計

市川 ニューアカが、その受け皿にもなった、ということですね。

大澤 そう、八〇年代には、総会屋系雑誌に代位する媒体としてメセナ／企業PR誌が機能した。さきほど話題に出た『エナジー対話』シリーズのほか、ボーラ文化研究所の『I S』、カルビーの『は一べすたあ』なんかがそうですね。そこに、ニューアカティストが注入されていく。

蓮實重彦 (インタビュー) 「蓮實的存在はどこへ消えるか」
江中直紀 富岡幸一郎 渡部直己 芳川泰久 経典家
引用と共鳴 鈴木貞美 「フィクションの零」

『杼』創刊号

新左翼系総会屋雑誌に話を戻すと、「批評研究会」グループや、戸田徹、小阪修平、笠井潔ら「マルクス葬送派」が書き手として参加し、企画立案にまで関与していく。考えてみれば、笠井潔『テロルの現象学』（八四年）も当初は『流動』で連載されていた。竹田青嗣もここでデビューしている。当時は「会社員」という肩書きだった。

市川 当時、総会屋雑誌が言説を支えられたのは、なぜですか。

大澤 編集に口出ししなかったのが大きいでしょうね。精神的な自立が相対的にであれ確保されていた。もちろん、廃刊とともにそうした空間が瓦解してしまうわけですから、脆弱な独立性と言わざるをえません。ともあれ、若い書き手たちが知り合いをつぎつぎと呼んできては雑誌をサロン化していった。業界参入のステップになった。原稿料もそれなりに高く、アルバイト先としての役割も果たす。いまこの種の媒体は皆無ですね。大学回帰はその一掃結でもある。

東 現代でありうるとしたらネット企業ですね。一時の「ニコ論壇」はそれに近い存在だったと思います。けれどドワンゴはやめてしまった。

大澤 端的に資金回収できないからですか。

東 収益は最初から問題じゃないでしょう。経営者が、論壇や批評に関心を失ったんじゃないか。昔の経営者は、それが誤解や私利私欲に基づいたものであれ、なんらかの「思想」を味方につけたいというひとが多かったけれど、いまの経営者はあまりその手の事業に関心がない。

福嶋 八〇年代には堤清二がいたけれど、それ以降、彼のような経営者は出てこない。

市川 九六年に、堤清二が『消費社会批判』という総括的な本を出していて、論旨自体はあまりおもしろくないのだけれど、ディティールを読むと、七〇年代の総会屋雑誌にしる八〇年代の企業メセナにしる、かつては経済人が資本主義に乗っかっていくとある種のアリバイづくりに使われていたことがわかる。「自分たちは良心的なことをしていますよ」と。それが九〇年代に入ると、日本の資本主義は言い訳を必要としなくなってくるんですね。

東 重要な指摘ですね。日本ではある時期から、市場でだれがいくら儲けようとそれは自由で、なにも倫理的に恥じる必要はないという感覚が主流になった。市場での勝利がそのまま正義に直結しているという思想です。そうなると、批評にできることはかなり限られてしまう。

大澤 むしろ、批評家に相当する人物たちまでも場合によってはその感覚を前提にしている。

福嶋 堤清二に関して言うと、彼は政治的抑圧を解き放つために社会主義を信じていたはずが、戦前の日本では社会主義者こそが転向して天皇主義者になっていったことを踏まえ、それならば自由主義でやっていったほうが抑圧に絡め取られないですむという論法だったわけですね。

市川 その産物が八〇年代のセゾン文化になる。

福嶋 別の言い方をすると、八〇年代にはもう、抑圧から解き放たれるための回路が資本主義以外なくなっていた。

市川 他方で大塚英志は八〇年代、資本主義を肯定する批評家として登場しますね。いまの話の流れでは、彼はどう位置づけられるのか。

東 大塚英志については第二回で議論することになると思うけど、彼の資本主義の肯定は、ホリエモン（堀江貴文）的な肯定とはずいぶんちがいますね。それがよくわかるのは、じつは彼の東浩紀批判です。大塚英志は、自分たしかに資本主義を肯定しているけれど、それは資本主義へのある種の批判や罪悪感を前提にしている、それに対して『動物化するポストモダン』（〇一年）の東浩紀はその罪悪感が欠落しているからダメだと言うわけです。つまり彼は東浩紀もホリエモンも同じだと言うわけだけど、ここには、新人類世代の戸惑いや両義性がよく表れている。

市川 大塚さんの罪悪感は彼がよくする「文学」への批判にも逆説的に表れているとは思う。ただ、東さんとしては自分に矛先がむけられたから反応しているとはいえ、大塚さんの批判も堀江さんに対しては正しいわけだね。

東 どうかな。むしろ、その両義性そのものがいまは通用しないと思うけれど。ニューアカ世代は、資本主義に寄生しながらも、それを内側から食い破るといった話が好きですね。

市川 浅田さんがよく「あえて」と言っていたのと、同じ構造ですね。蓮實さんにも通じるシニシズムと諷刺があつて、ぼくもそれは好きだったけれど。

東 ところがそういった言説は、資本家の側に罪悪感がないと成り立たない。だから、資本家が罪悪感を持たなくなってしまうたら、端的に機能しなくなる。

福嶋 素朴な意見ですが、ぼくは七〇年代以降を、思想から階級の問題がなくなっていく時代だと見ています。日本人が一枚岩だという総中流幻想は八〇年代に再強化され、その遺産が九〇年代にもずっと及び、ゼロ年代のネット社会まで続いていく。けれどこれから、階級の問題はまた前景化してくるのではないか。

東 賛成です。しかしその結果、批判が豊かになるかどうかはわからない。階級構造が復活したら、そのとき求められるのは、批判ではなくむしろ「運動」

の言葉でしょう。最近のデモを見ればあきらかですね。難しい言葉はいらない。ただ街頭に来てくれればいい。論理も知識も必要ないということになっている。

大澤 広義での「わかるでしょ？」派のバックラッシュ。

東 大塚さんの話に戻ると、彼は『物語消費論』で大衆文化について語る新世代の批評家として登場するわけだけど、そのなかでは徹底して「騙す側」「仕掛ける側」の話しかしていない。つまり、一方に仕掛ける業界人がいて、他方に騙される大衆がいるという構図になっている。それに対して、ぼくが『動物化するポストモダン』で展開した「データベース消費」論は、いまや騙される側に主導権が移動しているのだという話なわけです。騙す側と騙される側の暗黙の共犯関係が壊れ、どんな仕掛けをしても「ユーザー」によって解体され、仕掛ける側の意図を超えて消費されていく。これは『物語消費論』の論理を拡張したものなんだけど、大塚さんがもっとも大切にしていた前提を壊すものでもあるので、彼は以後、東浩紀批判を繰り返すことになる。

福嶋 大塚さんは最近、カドカワとドワンゴの合併について批判してますよね。彼はそこで、クリエイターの側が自



東浩紀

発的に創作しているつもりでも、受け取る側によって踊らされているだけだという理論を展開している。これはどう見ますか。

東 無理があると思う。おれは合併の裏も知っているぜ、みたいなアピールも悲しい。大塚さんは自分が仕掛け人の側にいないと安心できないのだと思う。

市川 仕掛ける側が強い、というのも八〇年代的な気がするけど……。

東 大塚さんが考える理想の知識人は、経営者の横で経営に口を挟み、彼らの金儲けに荷担しながらも、その罪悪感を多少和らげてやるような存在でしょう。でも、実際にはもうそんな知識人を必要としている経営者はいない。これは大塚さんに限った問題ではなくて、ニューアカの時代の言論人はみな結局、仕掛け人＝業界の側に立つてものを考えていた。自分たちを大衆だと言いながら、実際にはちがった。だから彼らは、九〇年代以降、ネットが普及し大衆が本当に直接声を上げるようになってからは急速にアクチュアリティを失っていく。消費社会や大衆社会について語っていながらも、本当にそれが全面化すると対処できなかった。

市川 これも年代的には次回以降に譲るべきなのかもしれないけれど、大塚英志のしばらくあとに、赤木智弘が現れるでしょう。彼は階級化が始まったことに敏感で、それゆえもつとも極端に大衆的な立場に身を置こうとした。そして階級化した社会を横断するのは、戦争と宗教しかないと言う。そういう声が今後一定の数を占めることは止められないでしょう。

東 とはいえ、赤木さんは『論座』でデビューしたのであって、古い出版に支えられ現れたひとでしょう。同じ「ロスジェネ」の兩宮処実もそうですね。そういう観点から言えば、古谷経衡や三橋貴明のような、ネットから出てきたブロガーたちのほうがよほど新しい現実に対応している。

5 | 制度化する現代思想

デリダと柄谷行人

大澤 総会屋雑誌やメセナの話をしたが、もちろん老舗出版社も機能します。プレニューアカ期の論者の一部は岩波書店の主催で研究会を組織する。その成果は『叢書 文化の現在』全一三巻（八〇―八二年）としてまとまる。個人的に好きなシリーズなのですが、ニューアカ以降の学問や批評の手つきの源流をそこにいくつも発見することができますはずです。このプロジェクトが雑誌『へるめす』へと発展していく。

東 磯崎新、一柳慧、井上ひさし、大江健三郎……いま思えばすごいメンバーが集まっている。

大澤 領域横断性が集团的に追究されていき、その交点に新たな協働トピックが生まれます。

東 このように振り返って見えてくるのは、七〇年代の『現代思想』や八〇年代の『へるめす』とちがいで、九〇年代の『批評空間』は「シーン」を作らなかったということです。

市川 たしかに、いまの若い世代は『批評空間』と言ってもわからないからね……覚えててしょっちゅう話してるのは、ぼくたちぐらいだよ（笑）。

大澤 じつは『へるめす』は九七年まで続いているんですよ。面子は七〇年代つばい。ですが、実際にはニューアカと同時代を並走し、そのもつとあとまで持続している。ニューアカ的な速度感がデフォルトと化して以降の時代に

は、中途半端に敏感な読者には岩波書店ということもあって蔑視の対象（ダサイ）となり、後続世代もその逆転的な
序列認識をトレースしてしまう。じつはばくも最初はそうでした。けれど、このシーン生成力はバカにできません
よ。

東 『へるめす』が九七年まで続いていたとは、ちょっと驚きですね。

市川 渡邊守章や磯崎新は『批評空間』に吸い取られてしまいますが。

大澤 『へるめす』が作ったシーンはプレニューアカ期の現代思想ブームによって用意されたものですが、決定的な
動力となったのは、言うまでもなくポスト構造主義が圧縮的に導入されたことですね。ただし、フランスでの盛り上
がりから一〇年ほどのタイムラグがあった。このことの意味はあらためて捉え直しておくべきでしょう。

東 フランス本国では、いわゆる「フランス現代思想」は六八年にいちど頂点を迎えて、七〇年代には失速します。
いわゆるヌーヴォー・フィロゾフの時代ですね。むしろそれ以降はポスト構造主義の中心は英語圏に移る。柄谷さ
んはちょうどそのころにポール・ド・マンのいたイエール大学に滞在していて、そこでアメリカ化されたデリダの思
想とその周辺に触れた。そして、デリダに関するローティの文章に触発されて「批評とポスト・モダン」を書いてい
る。この評論は、いま読むとじつに先進的です。

福嶋 日本の言論界でローティを引用したのは、あれがはじめてなんじゃないですか。

東 そうかもしれません。世界的な同時代性という点で言うと、このときすでにフランスではいわゆる「現代思想」
は終わっており、国外に拡散していく時代だった。そのひとつの流れとしてニューアカがある。つまり、八〇年代の
日本はフランスとシンクロしていたのではなく、むしろアメリカと並行してフランス思想を受容していたと捉えるべ
きです。ドイツでのボルツやキットラーの仕事も同時期ですね。ポスト構造主義の思想が世界的に広がっていくとき
に、それを担ったうちのひとりが柄谷さんだった。

市川 『パイディア』（六八―七三年）を読むとわかるように、フランス現代思想の受容は、六〇年代の日本ではほ
とんどリアルタイムでした。「ヌーヴェル・クリティック」なんて言葉もすぐに輸入されていた。それが、おそらく
は六八年のショックで止まってしまい、止まった時計の針を本格的に動かしたのが、柄谷さんや浅田さんだったのだ
と思います。

大澤 的確な整理ですね。

東 さらに掘り下げると、輸入と言っても、フランスの思想をそのまま受け入れるわけではなく、翻訳してローカラ
イズする過程がある。七〇年代は世界的にそれが行われていて、ニューアカはそのひとつだと考えられる。ところが
皮肉なことに、九〇年代の日本では、むしろデリダやドゥルーズを「正確に」読む専門家たちが力を持っていきま
す。デリダであれば、たとえば高橋哲哉や鶴飼哲です。彼らはフランスに長く留学していて、翻訳もたしかに先行世
代より正確です。けれど、それゆえと言うべきか、それを自分たち流に読み替えることはないわけです。いまではそ
ちらのほうが高く評価されているけれど、でも、七〇年代から八〇年代にかけて、フランス現代思想をよくわからな
いままに換骨奪胎しようとしていた時代こそが、本当の意味で世界性があったんじゃないかと思います。あの時期の
日本人の努力はもっと評価していい。

大澤 訳語もテンションで押し切る（笑）。

福嶋 一九七八年には磯崎新が、パリで「間」展をやりました。これも結果的に、デリダのエスパスマン（間隔化）

の「翻訳」になったわけですね。

東 磯崎さんも、大胆に海外の思想を翻訳しているからこそ、世界性があった。翻訳にこそ世界的な同時代性があったのに、九〇年代になるとアカデミックな研究になって、むしろ閉じてしまう。

市川 ニューアカを象徴する言葉が「リゾーム」ですね。八〇年ごろに日本に紹介されて、このころは江藤淳や鶴見俊輔でさえ「リゾーム、リゾーム」と言っていた。保守系の論客にすら流行語として共有されていたんですね。

東 それでよかったんですよ。ぼくが九〇年代に大学院に入ったころには、現代思想の世界はすっかり窮屈になっていた。高橋哲哉氏はぼくの指導教官だったけど、ぼくは高橋さんがドゥルーズに触れるのを聞いたことがない。代わりにデリダ派のラクー＝ラバルトやジャン＝リュック・ナンシーの話はいくらでも出る。現代思想が制度化してしまった。蓮實重彦がその象徴的な存在で、彼は東大に表象文化論研究室を設立し、のち東大総長にまで上りつめる。九四年には教養学部テキストが『知の技法』の題で出版され、これもベストセラーになった。ここらへんも次のテーマになるとは思います。

市川 『エビステーメー』の第Ⅱ期が八五年、『G S』が八八年に終わっていることからわかるように、パプルの崩壊よりもすこしまえに、このあたりの文化は終焉にむかう。それを大学が吸収し、制度化していったという流れだよ。蓮實さんなんかは完全に割りきって、制度的に生き残らせるしかないと言い直っていたんでしょうね。

閉じ込める批評

大澤 基調報告では、ブレニューアカをさしあたり「記号論」「都市論」「身体論＋演劇論」「情報論＋メディア論」のカテゴリーで整理しましたが、そこに該当する書き手たちはそれぞれの出自をメインフィールドとしつつも、グループ知が成長するなかで、個別の専門領域の境界を融解させていく。ニューアカ期には、そうした交配が早くも前提となり、カテゴリーの延長を集団ではなく個人が担うことになります。必然的に専門的基盤が衰弱する。そこでは、むしろアマチュアリズムが称揚される。

だけど、文体面で考えると、両期のあいだには逆転が起きている。どういうことかと言うと、専門性が保持されていたブレニューアカ期のほうは、それゆえに流通させる際に一般性の確保が意識されていた。他方、専門性を欠くニューアカは反対に晦渋であることによって商品価値を発生させる。まったく余談ですが、大学入試の現代文で使われるのは前者ですね。出題頻度の高い書き手たちが多く含まれる。ニューアカは内容以前に独特な文体ゆえにめったに使用されない。この点は切断しなければならないでしょうね。

東 ぼくは切断してるよ。

福嶋 ぼくも毎年、入試で使われてるよ。

市川 赤本の再録許諾で自分の文を読み返して、受験生に悪いなとちょっと反省しました。『思想地図β』に書いたやつだけだね（笑）。

大澤 後者の極北は蓮實文体ですね。

市川 この共同討議にあたって蓮實さんの『表層批評宣言』を読み返して驚いたんです。なぜ二五年前のぼくはこの本をすらすらおもしろがって読めたのか、と（笑）。でも、ちょっとチャンネルを変えて、小説を読むように読んで

みると、すいすい頭に入ってくる。ロジックとしてではなく作品として読むのがいいみたい。

福岡 実際、柄谷さんとちがって、蓮實さんは小説も書いていた。

市川 『陥没地帯』（八六年）とか、『オペラ・オペラシオネル』（九四年）とかね。小説が撤退していった時代に、批評自体が文学たりうるのではないかと試みたことについては、ぼくはやはり肯定したい。

福岡 映画批評はすばらしい業績だと思います。でも文芸批評については、ぼくの頭ではよくわからない。

東 たしかに新しかったのかもしれないけれど……。

大澤 音楽批評や漫画批評などと異なり、なまじ対象と同じ言語表現なのだから、歴々の批評家たちは「文学たりうる」ことを目指し、またそのように錯覚してしまった。なによりも、そこに文芸批評の蹟きがあらかじめ埋め込まれていたのではないか。

福岡 蓮實さんは『マス・イメージ論』をバカにしていたけれど……。

東 『表層批評宣言』（七九年）の冒頭なんて、二ページ目まで続いて、一〇〇〇字くらいが一文で書かれている。

福岡 この時代にはクロード・シモンみたいな文体的実験に意味があったんですね。

市川 それはぼくには否定できませんが……。

福岡 ちょっと話を展開すると、ぼくは蓮實さんの批評は、日本のコンテンツの作り方と相性がよかったと思うんです。漱石や小津安二郎は、基本的にミニマリズムの作家です。ごく小さな世界を設定して、そこに生じる微細な差異で作品を輪郭づけていく。これはテマティズムと相性がいい。蓮實さんの饒舌な批評文は、日本的ミニマリズムと共犯関係にあると思う。

大澤 そして、蓮實重彦は大正的で、柄谷行人は昭和的。蓮實さんは小林秀雄を「ポストモダンのと言えるまでの無理解と無教養と無節操」なんて評している。ここも柄谷と重ねて読むべきなんでしょうね。

東 小林秀雄はフランス語ができない。そういうことへの侮蔑がありますね。

大澤 その点で言うと、日本ではある時期まで、海外文学を出自としたひとたちが文芸批評を担ってきた。江藤淳にせよ磯田光一にせよ英文学の研究から出発している。柄谷さんも大学院は英文学ですね。

市川 明治から伝統的にそうですよね。当時は「研究家」という概念があまりはつきりしていないけれど、逍遙も漱石も英文学を学んでいたし。あとはフランス、ドイツ、それから二葉亭のロシアとかね。その流れは、八〇年代ぐらいまでは続いていましたよね。

東 加藤典洋や笠井潔は「国内派」とバカにされていた。

福岡 でも、加藤典洋も留学中に鶴見俊輔と会ったりはしている。

東 笠井潔だってパリで『バイバイ、エンジェル』を書いている。そういう点では、外国語の背景が本当になくなったのは、ゼロ年代の宇野常寛さん以降ですね。ぼくだって大学時代には、外国語で専門を持たないとインテリとして一人前じゃないというプレッシャーがあった。

大澤 前田愛や野口武彦なんかは、研究者と批評家の中間に位置しましたが、近現代ではなく近世の専門家ですね。それが強みになっている。

東 いまの「カルチャー批評」に欠けているのは、まさにその距離感ですね。まさに「外部」。外国や過去から現代を見る視点。

市川 いまは社会学や現象学がベースになっていて、いま目の前にある対象を理解して分析するのが批評だという距離感になっていますよね。読者もそれを求めているから、距離を持った批評の居心地はよくない。

大澤 分析を支えるはずの視差がリセットされてしまった。そして、文芸批評の自己完結性がある時点で制度化していく。その象徴が八〇年代半ば以降の群像新人文学賞の評論部門ですね。柄谷行人が選考委員に加わるのは八七年です。以降、柄谷ファームのなかでの競争と化していく。

東 山城むつみとか大杉重男とか？

大澤 そうですね。小林秀雄が文壇の覇権を掌握した三三年以降、小林のテーマ設定やそのターミノロジーが瞬時に共有される現象が起こるんですが、それと同型です。八九年には石川忠司が受賞している。

東 柄谷さんは「外部」を強調するひとだったのに、彼が選考委員になってむしろ批評の世界は閉じてしまった。

大澤 八〇年代の日本社会のモードとも関係しているのでしょう。日本の内部で独自に掘り下げていることがそのまま世界の最先端に接続する、なんて幻想が成立していた。その条件と柄谷さん独特の雰囲気が乗り入れてしまった。

東 柄谷さんは「勉強してないのに本質を突く」とか、「海外の動向をぜんぜん知らないのに世界の最先端」みたいなことを言われすぎなんだよね。一種の神話がある。若いひとが、それを信じて、柄谷さんをフォローすれば世界に通じるかのような錯覚を持ててしまった。

市川 『批評とポスト・モダン』のころ、柄谷さんはしきりに、近代の日本語で考えることの限界を指摘していた。ところが、その指摘が正しく、かつ印象的だったがゆえに、その隘路から脱する方法を、柄谷さんについていくことに見出してしまいがちだったわけです。ぼく自身、あまりひとのことは言えない。でも、それは柄谷さんのせいではないでしょう。それこそ、それぞれがどんな私生児であるかの問題であって。

大澤 とは言うものの、数少ない批評家のリクルーティングシステムを管轄し、それを党派的に活用した側面はある。九〇年代を通して、『群像』評論部門と『批評空間』の両輪は人材調達の主要場として機能した。もちろん、功罪両面あると思います。さきほど、七〇年代の総会屋雑誌が若手のフックアップの機能を持っていたと言いましたが、それと比較してみれば、柄谷行人の磁場がどんどん強化拡大されていく構造になっていたことがよくわかると思う。

市川 柄谷さんや蓮實さんは、『群像』などの文芸誌はあくまで畑で、そこから現れた新しい書き手が『批評空間』や『ルブレザンタシオン』で活躍したり、国際的になればよいと思っていたんじゃないかしら。井口時男なんかがわかりやすい例ですね。

大澤 柄谷論でデビューした島弘之もそう。

市川 阿部和重も『批評空間』に書いていたし、当時の読者として言えば、目ばしい書き手はぜんぶそこに書いていたというか、いつまでも文芸誌にしか載らないテキストはそれだけで期待できなかった。リクルーティングシステムと三〇年代論の話に戻ると、芥川賞と直木賞ができたのが三五年ですよ。こちらは公募新人賞ではないけれど、やはり似た構造ではあったんだと思いますよ。

大澤 小林は同人誌である『文学界』で内輪の賞を創設するんですが、新進批評家だった中村光夫に与える。当時の中村は小林のエピゴーネンだったと言っている。

もう一点触れておくと、一九三〇年代の「昭和教養主義」に対応する現象としても、ニューアカは作用していた。

『別冊宝島』の「わかりたいあなたのための」シリーズのヒットに象徴されるように、八〇年代には「わかりたい」大衆が膨化する。もちろん、パロディとしてしかありえない。だからこそぼくは「昭和末期教養主義」と呼んでいるんですが、ここで教養主義は潰える。

市川 いまの状況を考えると、ニューアカは最後の教養主義だった、ということですね。

日本におけるニューエイジ

大澤 ニューアカはニューアカデミズムと言いながらも、実際にはジャーナリズム現象として出来します。教養主義たるゆえんですね。しかし、それが九〇年代には、アカデミズムによる馴致＝制度化を受けることになる。九〇年代の大学改革とも相即します。

市川 東大の教養学部教科書を作って市販した『知の技法』も、九四年ですからね。

大澤 当該三部作は、八八年の東大中沢事件以降の反動でもあったはずです。

東 けれども、他方で、ニューアカが実際に影響を与えたのはアカデミズムだけだったことも事実でしょう。ニューアカはジャーナリズムにはほとんど影響を与えていない。いまの出版界にニューアカの残滓を見ることは難しい。ニューアカは、その点では名前のとおり「アカデミズム」として大学に残ったのであって、ここは見逃してはならない。いまの五〇代の大学教授たちは、みなニューアカをバカにするけれど、若いころは熱心に読んでいたはずですよ。

大澤 カルチュラル・スタディーズなりポストコロニアル理論なりというかたちで着地させたわけですからね。このへんの経緯も次回の話ですね。

ニューアカはジャーナリスティックなレッテルによって可能となったがゆえに、相互の差異どころか共通理念の不在までもが容易にキャンセルされてしまう。象徴的には、『構造と力』と『チベットのモーツァルト』（八三年）がセットで語られる。

東 この二冊はほぼ同時に出版されているけれど、内容はぜんぜんちがうよね。浅田さんには十分に触れたので中沢新一についてすこし語りたいのだけど、ぼくは『チベットのモーツァルト』はとてもいい本だと思う。『構造と力』とちがって、本を読んだあとに旅に行きたくなったり、音楽を作りたくなったりするような、身体への呼びかけを感じる。それも批評の重要な役割です。

福嶋 ヒッピー的なものですね。それと、仏教史的に見ても、この時点でチベット仏教を持ってきたのは特筆に値します。日本仏教の革新運動はおおむね鎌倉時代の「新仏教」で終わってしまっていて、そこから大規模なアップデートは起こらなかった。とくに戦後は宗教がダメになった時代でもある。そういう状況下で、それまで一般には注目されていなかったチベット仏教を導入した力業は、評価されてしかるべきでしょう。

東 ふたりの差は世代のちがいでもある。中沢さんは五〇年生まれ。浅田さんは五七年生まれ。七歳差って、ちょうどぼくと宇野くんと同じ。だからいろいろと感性がちがう。中沢さんはヒッピーブームやニューエイジ思想に大きく影響を受けている。カスタネダとか。それに対して、浅田さんはその種のものに強いアレルギーを持っているので、中沢さんに対しては初期から批判的だった。そう考えると、『チベットのモーツァルト』はむしろプレニューアカの著作と位置づけるべきかもしれない。

大澤 そうそう。

東 中沢さんはのち、オウム真理教事件との関わりで社会的信頼を失うけれど、そのあと『カイエ・ソバージュ』シリーズ（〇二―〇四年）や『アースダイバー』（〇五年）で復活する。そういう足腰の強さは、彼がもともと持っているニューエイジ的な感性から来ている。理論的にはそれは弱点でもあるだろうけれど。

他方で『批評空間』派はニューエイジ的な雑駁さをすべて切り捨ててしまっているのも、どうも「技」が少ない。柄谷さんの『哲学の起源』（一二年）なんてまさにそうで、ソクラテス以前の哲学に帰ると言っても、それを表現するための持ちネタが少ないんだよね。『カイエ・ソバージュ』も同じような着想なんだけど、環太平洋文化とかシャーマンがどうか、ネタが豊富ではあるかにも面白い。

大澤 ニューアカ以降、九〇年代に浅田さんが同伴するのは柄谷行人で、グループやメディアを組織するのはそらちだということがそこでの問題でしょうね。

東 ここも次回に踏み込むべき話だけど、ニューアカとニューエイジの距離はけっこう重要です。よく言われることですが、九〇年代に到来する情報技術革命は、思想的にはニューエイジと深く結びついています。ところが日本では、オウム事件をきっかけにニューエイジ的な感性が社会的に認められなくなってしまった。「疑似科学」のひとつで片づけてしまっている。それが二一世紀に入って以降、日本で思想を立ち上げることをひどく困難にしているように思う。ニューエイジでなにが問われていたのか、正しいとかまちがついているとか以前に、思想的に検討する必要がある。その背景が共有されていないと、情報技術が社会を変えるという話も、金が儲かるというビジネスの話から外に出ないんですね。アメリカでは、情報技術革命は人類文明を変えるみたいな話が、たいへんまじめになされているわけだけど、日本ではそういう話はすべて「疑似科学」になる。

市川 情報技術とニューエイジがイコールとして見られたということ？ ぼくにはニューエイジはわからなすぎて……。

東 マクルーハンもジョブズもニューエイジと切り離せない。けれど日本ではそう考えられていない。批評周辺に話を戻しても、たとえば宮台真司なんて、吉本隆明や見田宗介の影響を強く受けていて、じつはオカルトやニューエイジに感性に近いひとなわけでしょう。それなのに、オウム事件に出会い、オウムに入るくらいなら援交少女になるほうがいいと言って、徹底した世俗主義の唯物論者に転向する。でも本来の基盤がニューエイジ的だから、いまはそちらに帰ってきている。これは宮台だけの問題ではなくて、ニューエイジへの言及が禁じられたことが、一時期の日本の言論空間に大きな負荷をかけたのはまちがいないと思う。

福嶋 フランスだと、ウエルベックがヒッピー文化とSFとポストヒューマンの世界像を合成したような作家ですね。ニューエイジ的なものをうまくアップデートして作品化している。日本にもそういう作家が出てきてよかったはずなのだけれど。そもそも、ウィリアム・ジェイムズを読んでいた漱石なんてニューエイジに連なるし、日本近代文学の起源はスピリチュアリズムだとも言えるわけですね。

東 疑似科学をたんに断罪するのではなく、それ自体をひとつの「文化」と見るような余裕というかね。むしろ中沢さんこそが、日本におけるウエルベックのような存在なのかもしれない。この問題は次回、より詳しく検証しましょう。

越境性の回復を目指して

大澤 さて、九〇年代に知の中心は大学に移行し、制度化されていくわけですが、そのすこしまえに、のちの「社会学の時代」を用意する空間が台頭し始めます。たとえば言語研究会および『ソシオロギス』（七七年創刊）がそうですね。そこでの蓄積が八〇年代後半に続々単行本になっていく。橋爪大三郎『言語ゲームと社会理論』（八五年）、内田隆三『消費社会と権力』（八七年）、大澤真幸『行為の代数学』（八八年）、宮台真司『権力の予期理論』（八九年）といったあたり。上野千鶴子もここにいていい。

他方、九〇年代中盤以降の日本型カルチュラルスタディーズの下地も着々と準備されていく。吉見俊哉が『都市のドラマトゥルギー』でデビューしたのが八七年、小森陽一が『文体としての物語』『構造としての語り』で登場したのが八八年。小森さんはプレニユーアカの前田愛の系譜に連なりますが、広く認知されるのはこのあたりです。その登場が文学研究に大きな転回をもたらす。つまり、八〇年代後半には、ニューアカ的な混成性を横目に、新世代の研究者の台頭が見られたわけですが、それはむしろ九〇年代以降の展開とのつながりで位置づけたほうが理解しやすい。

で、最初の問いに戻るんですが、これらを「批評」と呼ぶべきかどうか。判断が分かれるところですね。ポストニューアカ期でもある八〇年代後半以降は、狭義の批評の空洞化がいつそう加速する。結秀実にせよ渡部直己にせよ、九〇年代には『批評空間』での連載で歴史的な発掘と検証に重心を移し、アカデミズムでも重要な参照項として密輸入されるようになる。それは大学人でありながら文芸批評家を名乗り始める小森陽一をちょうど反転させた現象としてあった。こう言うと、本人たちは怒るでしょうけれど。七〇年代後半から八〇年代で言うと、磯田光一と前田愛の表裏関係になぞらえてもいいかもしれない。

ともあれ、批評の空洞化に続いて、体制化＝アメリカ型化が進みました。日本でもアメリカのように、大学人が批評稼業を兼ねるようになる。批評家も大学に帰属していく。そもそも専業批評家はどのくらい存在したのか。吉本隆明のすごさもこうした文脈で捉えなければならないでしょうね。

東 別の観点からまとめれば、今回、対象にした七五年から八九年までの時代というのは、従来の「人文知が文学を依り代とし、知識人が文学の批評を通して社会や政治を語る」という構図が崩れ、批評という言葉の意味が変わり始めた時代だと言えますね。批評は文学という足場を失い、なにを論じればいいのかわからなくなってしまった。その結果、批評という言葉がインフレを起し、知の越境性そのものを指すようになった。柄谷さんの言葉で言えば「交通」です。その越境性こそが九〇年代になると大学に取り込まれていったわけだけど、他方、大学の外では、批評は扱うべき対象を失い衰退するほかなくなった。

市川 七〇年代から八〇年代にかけて、批評＝文芸批評という時代が終わり、批評と小説の力関係も変わった。浅田彰と島田雅彦、あるいはのちの蓮實重彦と阿部和重の関係がわかりやすいですが、小説が批評に追走するようになったわけです。柄谷と中上のようになりそうで、あるいはなりたくて、なれなかった。その結果、批評の側が文学の先細りを支えることを放棄してしまった感じがする。

東 文学も「越境する知」の一ジャンルにすぎなくなった。ただ、八〇年代以降、批評がいくら文学を支えようとしたとしても、実質的に支えられたかどうかは疑問です。

福嶋 テクストの知的テンションは七〇年代のほうが八〇年代よりも高かったと思う。その意味では、批評が人文知

の越境運動を担うと同時に、それ自体の基盤が崩れていった時代とも言える。九〇年代の『批評空間』はそれに対する反動として現れた。ただ、反動の方向性がそれでよかったのかは別問題だと思います。

大澤 福嶋さんの『復興文化論』（一三年）は、むしろもっとまえの時代の越境性が強く意識されているように見える。

福嶋 ぼくは保守的に書いています。ただ、狭義の文芸批評について言えば、そもそも書き手がまったくない。ぼくのまえの世代だと市川さんか安藤礼二さんくらいでしょう。一〇年にひとりというペースです。でも、もう狭義の文芸批評はこのくらいのペースで行くしかないので、ほそぼそと絶やさずにリレーしていけばいいと思う。やはりこの国の文芸に責任を負う書き手は必要だと思うので。

大澤 ぼくは「批評」というマジックワードの輪郭について再帰的に考えつつ、組み替えていく仕事をやりたいですね。だから、批評なのか学術研究なのかに関しては意図的に攪乱している部分がある。『批評メディア論』（一五年）はその種の自己言及に満ちた本になっていると思います。

東 ぼく自身は、最近批評を「観光客的な知」と位置づけています。ぼくは最初から七五年以降のパラダイムで生きてきたので、批評とはそもそも越境する知のことであって、文芸批評のことではない。むしろ大学時代に「近代日本の批評」を読み、自分の好きな「批評」の歴史的な起源は文芸批評なのだと知ったくらいです。だからぼくは、逆にその足場を失った越境性をどんどん伸ばしていきたいんですよね。

大澤 越境性の復権を目論むぼくたちの共同討議の出発点をここに設定して正解でしたね。

東 そう言えば、今回はほとんど話題にならなかったけれど、七五年から八九年というのは、要はマルクス主義が力を失っていった時代でもある。マルクス主義は「大きな物語」そのものだから、マルクス主義と結びつけてさえいれば、文学について語っていても、美術や音楽について語っていても、自動的に世界について語っていることになっていた。だから「近代日本の批評」もマルクス主義と小林秀雄の話ばかりしている。ところがマルクス主義が失効すると、その枠組みが壊れてしまう。それこそが七五年から八九年にかけて起きた危機の本質です。そこで新たな総合知の足場として要請されたのが越境性であり、柄谷さんの言う「交通」だったのだと思う。

そしてその危機はいまも続いていて、社会全体がサブカル化し、タコソボ化した現在、越境自体ほとんど機能しなくなった。九〇年代には「心理学と社会学の時代」が来たと言われたものだけど、いまや論壇では政策コンサルタントしか必要とされていない。

福嶋 昔は上野千鶴子さんだって『古事記』の研究をしたりしていたけれど、いまの社会学は本当にそういうことをしなくなった。マルクス主義の復権はもうありえないでしょうか。『蟹工船』ブームみたいなものだとどうしようもないけれど、もうちょつとまともに理論的なものが出てくる可能性は……。

市川 二〇一四年から一五年にかけての、トマ・ピケティのブームが、たとえばそれに当たるのかもしれない。あるいは、「超訳 マルクスの言葉」みたいなやつね。それ自体が商品化されてしまうから、それこそ「資本主義に寄生しながら、内側から食い破る」という、いわばボードリヤールの戦略がもういちど出てくるくらいなのかな。

東 マルクス主義の理論が経済学のなかで部分的に見直されたり、また運動論が注目されたりすることはあるかもしれない。けれど、かつてのマルクス主義が持っていた「大きな物語」の位置を取り戻すことはないでしょう。そのなかで、批評の越境性をどう回復するかが課題です。

大澤 やれたとしてもやるべきではないことが溢れている。きっとその基準を開示するところからでしょうね。本当にやりたいことをやる。

東 現代日本の批評の歴史を振り返るこの試み、今回は一九八九年までを概観してきました。次回の共同討議では、八九年から二〇〇一年までの一三年間を扱います。世界的には冷戦崩壊から9・11までですね。日本の論壇的には「社会学と心理学の時代」であり、阪神・淡路大震災、オウム真理教事件、インターネットの出現をはじめ、二〇一五年のいまにつながるさまざまな事件が起きた激動の時代です。それはまた、「思想」「批評」への信頼がいよいよ本格的に崩壊した時代でもある。その歴史から、いま、批評の未来につながるどのような教訓が引き出せるのか。次回もまたよろしく願いいたします。⑥

二〇一五年七月一二日
ゲンロンオフィス
構成＝峰尾俊彦＋編集部
撮影＝編集部

グルーヴ・トーン・アトモスフィア

——『~~柄谷行人~~とYの思想』と『ニッポンの音楽』の余白に。或いはテクノ／ロジカル／カラタニ論

柄谷行人に「リズム・メロディ・コンセプト」という文章がある。ごく短いもので、まず『隠喩としての建築』Groove/Tone/Atmosphere, or Techno/Logic/Karatani: On the Margins of Nippon-no Shiso and Nippon-no Ongaku (一九八三年)に収録され、現在は同書と『批評とポスト・モダン』(一九八五年)からテキストを半分ずつ採った

文庫アンソロジー『差異としての場所』(一九九六年)で読むことが出来る。初出一覧には「掲載拒否」とあって穩

佐々木敦が読んでみると、これはもともと『新潮』の一九八二年三月号に掲載される予定だったもののようである。

『隠喩』も『差異』も、このテキストの前に「サイバネティックスと文学」と「凡庸なるもの」という二つの

ほぼ同じ長さの文章が置かれていて、それぞれ初出は『新潮』の一九八二年一月号、二月号であり、前者のはじめに

「ここ二三年、いわゆる文学の現場から遠ざかって(実はすこしもそう思っていないが、常識的にいえば極端なほど

遠ざかって)いて、『文芸時評』というものを突然やろうとすると、どんな風にやればよいか」という述懐が読まれ

ることから、おそらくは『新潮』での文芸時評の三回目が何らかの理由で掲載不可となり、そのまま連載自体も中絶

したということではなかったかと思われる(最初から三回連載だったという可能性もあるが)。

時評という性格上、枚数の割には対象があちこちに跳んでいるのだが、この中で柄谷は彼としては珍しく音楽とい

うジャンルに言及していて、それがタイトルの由来にもなっている。一部でよく知られたネタではあるが、まずはこ

の話から入りたい。

たとえば、イエロー・マジック・オーケストラの坂本龍一はこういつている。《このまあいって、音楽の世界に synthesizer がもっと普及して、音楽のつくり方が、私なんかが今やっているようなデジタル的な方法に変化していくと、耳が変わってしまう。決していい方ではなくて。そうになると伝統的な感性の文化的拘束力が勝つか、テクノロジーが勝つかの戦いになる》。

この場合、むしろ坂本龍一は、伝統的な感性(耳)もまたテクノロジーにほかならないことを承知しているのであって、いまだに小林秀雄の「感性」に追従している音楽評論家がいうような「音楽の危機」、たとえば文化とテクノロジーとの「戦い」のようなことをいおうとしているのではない★1。その逆に、この「戦い」が、「文化」や「感性」として内面化されたテクノロジーとの戦いであり、のみならず、テクノロジー自体の、蛇がその尾をのみこむような戦いだということを意味している。また、それは「決していい方」に向かうことを意味していない。たんに事実としてそうならざるをえないということなのだ。(「リズム・メロディ・コンセプト」)★2

「文学者からどうしてこういう言葉がでてこないのだろうか」と柄谷は嘆いてみせる。説明が必要だろう。この前のところで、柄谷は「文学の危機」を話題にしている。桂秀実が「『文学の危機』という紋切型の『問題』がどんな権力装置として働くかを示そうとしたことに基本的には同意しつつ、しかし「この種のレトリカルなはぐらかしはやはり物足りない」と注文をつけた上で、次のように述べている。

私は、自分が無知であることを知っているという、あのソクラテスの論法が嫌いである。「文学の危機」が過去

に幾度もくりかえされてきた紋切語だということは事実だが、その紋切型の問題によってそのつど何が意味されていたか、また今は何を意味しているか、は別の話である。要するに、知りうることは知るべきであり、はっきりできることははっきりさせるべきなのだ。文学者が書いているものから、私はほとんど何も「知る」ことがない。無知はたんに無知であって、無知であることを知っていることは、いささかも事態を変えるものではない。

(同) ★3

そして坂本龍一へと繋がるわけである。これはいかにも柄谷行人的な態度表明というべきだろう。「たんに事実としてそうならざるをえない」のだと「知りうることは知るべきであり、はっきりできることははっきりさせるべき」。「文学の危機」も「音楽の危機」も、そもそもがいつだって紋切型以外ではあり得ない。だからこそ、それを紋切型と指摘するだけでは何も言ったことにはならない。そのような訳知り顔には、なぜいま紋切型であるしかない「危機」が「問題」にされているのか、そのような「危機」意識の共有（蔓延？）が何を結果することになるのか、という問いが抜け落ちている。

いうなれば、ここで柄谷は原理的なリアリストとして振る舞っている。原理的であろうとするからこそ現実を正確に認識せざるを得ないのだし、現実を相手取るためにこそ、抽象的／形式的な議論が要請されるのだ。そして柄谷は、このような姿勢を、文学者ではなく、音楽家の坂本龍一に見出している。

「リズム・メロディ・コンセプト」は、この後に登場する。

同じグループの細野晴臣は次のようにいつている。《現在、音楽はくさる程つくられているが、三拍子そろったものはあまりない。その三拍子とは、①下半身モヤモヤ②みぞおちワクワク③頭クラクラである。①②はざらにある。①は端的にいえばリズムであり、②は和音、メロディということだが、③はクラクラさせるようなコンセプトである。これはアイディアの領域を越えた内からつきあげてくる衝動のようなものであり、私の最も大事とするもので、これを感じたものには、シャッポを脱いで敬礼する事にしている》。(同) ★4

そして柄谷は、続く記述で、安岡章太郎の『流離譚』へ的大江健三郎の感想に触れ、大江が小林秀雄による同作の書評を盛んに引用し、それを「一番強い批評」などと呼んで高く評価していることに対して、小林の書評は「いわばリズムとメロディだけで成り立っている」と指摘した上で、「『流離譚』が刺戟的なのは、そこに私小説的なリズムやメロディだけではなく、一種のコンセプトがあるからだ」と述べている。「このコンセプトは、小林秀雄が空疎なものとときめつけて排除して行くような『概念』ではなく、『……内からつきあげてくる衝動のようなもの』である。それをいわゆる『概念』と混同してはならない。むしろ初期の小林秀雄の批評が画期的だったのは、そのようなコンセプトがあったからだ」★5。

むしろ、ここで言われる「衝動」こそ小林秀雄的と呼べなくもない気もするのだが、まあそれはよい。ともあれ柄谷は、そのまま細野晴臣による「リズム・メロディ・コンセプト」という三つのタームを駆使して理路を継いでゆく。「実際には、大江健三郎自身も、『理論』や『概念』でもなく、リズムやメロディでもなく、何かしら『アイディアの領域を越えた内からつきあげてくる衝動』としてのコンセプトによって書いているはずなのだ」。

少し背景説明をしておこう。この文章が書かれたのは（文芸誌の「三月号」は二月頭刊行なので）おそらく一九八二年一月のことだが、この時期、柄谷行人は、前年三月に二度目のアメリカ、イェール大学滞在を終えて帰国して以

降、各種媒体に次々と評論や随筆を寄稿していた。『隠喩としての建築』の表題論文は一九八〇年の末から八一年の前半にかけて断続的に『群像』に連載されており、これとともに同著の中核を成す論文「形式化の諸問題」と「鏡と写真装置」は「リズム・メロディ・コンセプト」の前後に書かれている。

『隠喩としての建築』単行本には、編集を担当した三浦雅士の強い意向で、この期間に柄谷が発表したあらゆるテクストが網羅的に収録されていた。柄谷自身はこれに実は不服だったようで、同書の「あとがき」でエクスキューズしており、また文庫化の際にもこう書いている。「この本を出そうとしたとき、私は衰弱の極にあり、文字どおり『決定不能』の状態にあったので、『あとがき』にあるように、他人に編集を任せるほかなかった。〔中略〕これはやはり不本意なことだった。しかし、今となっては手を入れることはできない。そこで、文庫版を出すにあたって、せめて数編を取り除きたいと思った」。そして実際、文庫版『隠喩としての建築』（一九八九年）はオリジナルから六編がカットされているのだが、「リズム・メロディ・コンセプト」は他の二編ともども生き残っており、更に『差異としての場所』にも再録されているので、柄谷にとっても読まれるに足るものという自己評価があったのではないかと考えられる。

では、イエロー・マジック・オーケストラ=YMOはどうだったか。彼らは一九八一年三月に『BGM』、一一月に『テクノデリック』という二枚の野心的なアルバムを発表したが、その後、バンドとしての活動を実質的に休止し、翌八二年はYMOとしての作品はリリースされていない。坂本龍一は、八一年一〇月に三枚目のソロ・アルバム『左うでの夢』をリリース、八二年二月に忌野清志郎とのコラボレーション・シングル『い・け・な・いルージューマジック』でスマッシュ・ヒットを飛ばし、また公開は八三年だが、サントラを手掛け自ら出演もした大島渚監督の映画『戦場のメリークリスマス』の撮影も八二年に行なわれている。

細野晴臣は、八二年五月にYMO結成後初となるソロ・アルバム『フィルハーモニー』をリリース、こちらは坂本の『B-2ユニット』（一九八〇年）の向こうを張る実験的な音作りだったが、この頃からはつひえんど時代の盟友・松本隆の作詞で松田聖子などアイドルへの楽曲提供も旺盛に行なうようになる。YMOが再び結集するのは、一九八三年三月、『BGM』『テクノデリック』から一転してコマーシャル・ヒットを狙ったシングル『君に、胸キュン。』を待たなくてはならなかった。そして周知のように、YMOはその年の秋に解散ならぬ「散開」を突然宣言し、実際に翌八四年の春までにはバンドとしての活動を（ひとまず）終了するに至るのである。

柄谷が引用している坂本、細野の発言には出典が記されていないが、要するに「リズム・メロディ・コンセプト」が書かれた頃、YMO自体は活動休止状態にあったものの、すでに彼らは日本の音楽シーンの最先端にして中枢部に位置していた。柄谷が、どのような経緯でYMOに興味を持ったのかはわからないが、彼も当時はまだ四〇歳そこそこだったので、ごく自然に流行りの音楽を耳にした、ということだったのかもしれない。周知のように、YMOの二人、坂本龍一と細野晴臣は、のちにいわゆる「ニューアカ（デミズム）」と深い関係を結ぶことになるのだが（そして柄谷自身も「ニューアカ」にフックアップされることになるのだが）、この時点では「ニューアカ」は、まだ影も形もない。浅田彰の『構造と力』が世に出るのは一九八三年九月のことであり、同書と中沢新一『チベットのモーツァルト』のベストセラーがきっかけとなって巷に「ニューアカ」現象が巻き起こるのは実質的に八四年に入ってからなので、つまり「リズム・メロディ・コンセプト」から九二年も後なのである。浅田は坂本と、中沢は細野と、タッグを組んで色々仕事をやるようになるが、柄谷が二人に言及したのは、それよりもかなり前のことだった。

決定不能という「病い」

あまりこのような言われ方をすることはないのかもしれないが、柄谷行人は、少なくとも或る時期までの彼は、クロスオーバー型、かつマイブーム型の批評家である。彼は当座の論究の対象が属しているのとは全く別のジャンルから発想を引っ張って来ることを好んで行ない、またひとつのアイデアをさまざまな対象に――それに飽きるまでは――繰り返し適用していく。たとえば『日本近代文学の起源』（一九八〇年）は、表題通り「日本」の「近代文学」を扱った論考であるにもかかわらず、かなりの頻度で「絵画（美術）」や「演劇」が引き合いに出されている。それらはもちろん「日本近代文学」の諸問題を逆照射するために導入されているわけだが、それにしてもその領域横断ぶりは過激なものであり、明らかに意識的に行なわれている。柄谷はすでに、これに先立って、カール・マルクスをいわば「文芸批評」的に読むという『マルクスその可能性の中心』（一九七八年）を書いていた。複数のジャンルから共通する問題を抽出し、そこからメタレベルの（或いは基礎論的な）議論を展開する柄谷の批評スタンスは、『隠喩としての建築』で更に強められることになる。

二十世紀において顕在化しはじめた文学や諸芸術の変化、たとえば抽象絵画や十二音階の音楽などは、互いに平行し関連しあっているだけでなく、物理学、数学、論理学の変化にも根本的に対応している。一般的に、この変化を形式化と呼ぶことが出来る。〔略〕この現象は各領域でそれぞれ考察され歴史的に跡づけられているが、それらがパラレルなことが明らかであってみれば、この変化の性質は、より一般的に「フォーマライゼーション形式化」ということそのものに見出されねばならない。（「隠喩としての建築」、第三章「基礎論」）★6

「二十世紀の知において生じた事態は、さまざまな個別領域における変化だけでなく、またそれらが諸関係の網目をなすということですらもなく、そのことについての知がもはやそこから超越的ではありえないということなのである」。言うまでもなく、このような知見は、数学者クルト・ゲーデルの「不完全性定理」から引き出された「決定不能性」、というよりむしろ、これを芸術論に敷衍したダグラス・ホフスタッターの『ゲーデル、エッシャー、バッハ』（原著刊行一九七九年）に多くを負った、いわゆる「ゲーデル的問題」に立脚している。これが「マイブーム型」の所以なのだが、本人も「あのころはなんでもゲーデルでやってたから」と語っているように★7、この時期の柄谷は何を論じても最終的には「ゲーデル的問題」に至るようになっていた（『日本近代文学の起源』では、パノフスキーの遠近法論がこの位置にあったと言えるだろう）。

一九八〇年代のディコンストラクションの流行以前に、私はその問題をコンストラクション（建築）から検討しようとしてきた。そして、それが本質的には「ゲーデル的問題」に帰着することを見いだした。しかし、これは同時代の西洋の思想的文脈とはまた別の問題である。私は、日本の思想にはコンストラクションへの意志が希薄であること、むしろディコンストラクティブであることを自覚していた。したがって、私は西洋の傾向とは逆に、先ず建築的・形式的でなければならないと考えていた。（『隠喩としての建築』「文庫版へのあとがき」）★8

「しかし、こういう『一人二役』は、『ゲーデル的問題』にもましてひとを疲労させる」と柄谷は続けて、前に引用した「この本を出そうとしたとき、私は衰弱の極にあり、文字どおり『決定不能』の状態にあったので……」

へと連なる。日本の思想が「コンストラクションへの意志が希薄であること、むしろディコンストラクティブであること」は、本居宣長であれ西田幾多郎であれ、或いは丸山眞男であれ、よく言われることであり、それはそうなのだが、ここにはそれとはまた少し別の事情もあったのではないかと思われる。

七〇年代後半から八〇年代初頭にかけて、日本の思想市場には、構造主義とポスト構造主義が、すなわちコンストラクションとディコンストラクションが、さほどの間を置かずに、ほとんど同時にやってきた。そのため、他ならぬ浅田彰の『構造と力』が題名からしてそうだったように、ポスト構造主義の理解の前提として構造主義の紹介があらためて（というか初めて？）必要とされるような事態も生じた。「一人二役」は柄谷行人だけではなかったのである。むしろ「ニューアカ」そのものが、構造主義からポスト構造主義への移行プロセスを丸ごと「一人二役」的に引き受けたものだったのだと言っていい。

のちに「ニューアカ」は吉本隆明から「輸入業者」と揶揄されるもするが、柄谷には自分が「同時代の西洋の思想的文脈」とはまったく無関係に同様の主題に突き当たったのだという自負があり、それは右の引用にも表れている。実際には柄谷はイエール大学滞在中にアメリカのデリダ派の領袖ポール・ド・マンと親しく接しており、「隠喩としての建築」執筆以前にジャック・デリダ自身とも面識があった。だが柄谷には、デリダやド・マンからの影響ではなく、自分が文芸批評家として長年考え続けてきた問題の渦中から、ひとが脱構築などと呼んだりもする思考が独自に立ち上がってきたのだという自己認識があったのだし、それはその通りだった。

だからむしろ、柄谷にとって不幸だったのは、彼が殊更にその事実を繰り返し表明しなくてはならなかったことである。間違いなく彼には自分が「輸入業者」ではないことを証明したいという欲望があった。これはこの時期の柄谷の発言のあちこちから色濃く感じられる（同時に彼は自らの文章が英訳されることに非常に拘泥するようになる。つまり「輸出」に強い動機を抱くようになっていく）。そして重要なことは、東浩紀が『存在論的、郵便的』（一九九八年）で喝破してみせたように、「ゲーデルの問題」こそがコンストラクションとディコンストラクションをシームレスに連結するための、いや、コンストラクションから必然的にディコンストラクションを導き出すための、デリダとはまた異なる強力な理屈であったのだという点である。だからむしろ柄谷は、形式化を追究していった果てに「ゲーデルの問題」に行き着いたのではなく、逆に「ゲーデルの問題」というものを知ったからこそ「形式化の諸問題」を問題にするようになったのだ。

だが、端的に言って「ゲーデルの問題」は、とりわけ柄谷によって思うさま拡大解釈されたそれは、あらゆる「形式化」の試みにあらかじめの（そしてとどめの）無効を宣告する。それは全ての基礎論の底を抜く、ある意味ではデリダよりも徹底した脱構築の最終兵器のごときものである。こんな怪物に捕まってしまったら、柄谷が「衰弱の極」を病み、文字通りの「決定不能」に陥ったのも無理からぬことだろう。もとよりそれが柄谷自身によってそのようなものとして召喚されたのであったとしても、である。

この「病い」は、雑誌『海』の一九八三年四—一〇月号に連載された「言語・数・貨幣」ではより深刻度を増したものの、三度目の滞米（コロンビア大学）とポール・ド・マンの死（一九八三年二月二日没）、そして「ニューアカ」ブームの絶頂時にそれを内側から批判してみせた「批評とポスト・モダン」（『海燕』一九八四年一月—二月号）を経て、『群像』の八五年一月号から連載が開始された『探究』において、ようやくブレイクスルーが見つけ出されることになる（ゲーデルの後に柄谷の「マイブーム」に選ばれたのは『哲学探究』のウィトゲンシュタインだった）。

テクノロジー

ここで話を戻すと、つまり「リズム・メロディ・コンセプト」は、柄谷行人という批評家の歩みにおいて、あからさまな「危機の時代」の真っ只中に位置する文章ということになる。しかしなんと興味深いのは、これを含めた一九八一年末から八二年の頭にかけて書かれた「文芸時評」には、柄谷の「病い」の片鱗がほとんど感じられないということなのである。ちなみに三編のどこにも「ゲーデル」という固有名詞は記されていない。代わりにあるのは「テクノロジー」への関心である。たとえば最初の「サイバネティックスと文学」は、いうなれば「サイバネティックス、マクルーハン、コンピューター」の三大嘶である。全てを「差異＝情報」に還元するサイバネティックスの思考が称揚された後、柄谷は「去年死んだ」マクルーハンが初期印象派の絵画とテレビ画面に共通性（「点の集積」）を指摘していたと述べる。

近代絵画や文学はテクノロジーと関係しているどころか、それ自体テクノロジーなのである。いいかえると、文芸批評や言語学から出てきたと思われる ^{フォルマリスム}形式主義・構造主義は、基本的にテクノロジーであって、ヤコブソンやレヴィ＝ストロースはそのことを知りながらわざと戦術的に隠していたように思われる。「二項対立」は ^{on}on と ^{off}off のことだといつてしまえば身もふたもなくなるし、^{エクリチュール}エクリチュールは遺伝子の「文字」のことだといえ、およそ文学者や哲学者は眼をそむけるだろうから。しかし、それに眼をそむけるべきではないし、現実眼をそむけてすむような状態ではもはやない。（「サイバネティックスと文学」）★9

そして話題は「日本のある出版社では、コンピューターによって構成された少女向けの小説を次々と出版しているが、まさにそれは『構造主義』の成果である」と続いていく。これはたぶん時期的に見て（実際にコンピュータを使っていたかは不明だが）マーケティング・リサーチに基づいた「コバルト文庫」などのことを指しているのだと思うが、それはともかく、芸術文化を一種の「テクノロジー」として捉えようとする視座は、三編に一貫している。続く「凡庸なるもの」でも、メインで取り上げられるのは当時まだ雑誌『現代思想』に長期連載中だった蓮實重彦「マクシム・デュ＝カンまたは凡庸な芸術家の肖像」なのだが、その前に各文芸誌の新人賞に触れて、こんなことを書いている。

たとえば、新しい「感性」などというものはない、それは新しいテクノロジーにすぎないと考えてみたらどうか。ひとびとが感性とか感覚といった言葉で語りがるものは、きまってラジオとか無声映画、蓄音機といったテクノロジーと結びついている。初期の「新感覚派」はそれを明瞭に自覚していたが、いつのまにか感性（感覚・感受性）はテクノロジーと対立する根源的な何かを意味するようになり、「自己」にとってかわる主体のようにさえみなされている。だが、ビートルズに六〇年代の「感性」を見出して物語る位なら、^{エレキ}電気ギターについて考えた方がよいし、新しい「感性」について物語る位なら、シンセサイザーについて考察した方がましである。（「凡庸なるもの」）★10

「リズム・メロディ・コンセプト」におけるYMOのいささか唐突にも思える登場には、このような前段があつ

たのである。もちろん、ここで柄谷が言っていることは、今からすれば特に目新しい論点ではない。それどころか、ほとんど「凡庸」とさえ映りかねないものである。だが、私にとって面白いのは、柄谷行人が「ゲーデルの問題」に捕獲され、紛れもない「病い」の只中であつた筈の時に、実のところ「テクノロジー」という名の出口（？）がほの見えていたのではないかと思われることである。現実には彼を救い出したのは『探究』で持ち出される「他者（性）」や「命がけの飛躍」「対話」「交通」などといった「コンセプト」であつたわけだが、事によつたら「テクノロジー」だって、そのような「コンセプト」であり得たのではないか。

そもそも柄谷が右のようなことを考えついたのは、当時始まつたばかりの日本の八〇年代が、日々刻々と新たなテクノロジーが現れてはひとびとの生活を鮮やかに変化させていく時代であり、またそのことを自己肯定的に標榜し、謳歌してゆく時代であつたからである。むろん、このような言い草は、樂觀的な技術礼賛主義の紋切型に過ぎない。だが「紋切型の問題によってそのつど何が意味されていたか、また今は何を意味しているか、は別の話である」。坂本龍一と細野晴臣の発言が引かれているのは、取りも直さず、YMOこそが、そのような「テクノロジー」の時代の突端を走る音楽家であつたからである。なにしろ彼らの音楽は「テクノ」と呼ばれていたのだ。

実は柄谷行人はもうひとつ、そのものずばり「テクノロジー」と題したエッセイを書いている。朝日新聞の一九八五年一月八日夕刊に載つたもので、まず『批評とポスト・モダン』（一九八五年）に収められたのち、先の三編と同じく『差異という場所』に再録されている。その中には、次のような一節が読まれる。

テクノロジーについて考えると、われわれの思考の盲点があらわになる。たとえば、われわれが「自然的」とよぶのは、きまつてひと昔前のテクノロジーである。その意味で、われわれが「人間的」とよぶものも、ひと昔前のテクノロジーにすぎない。とりわけ、今日のハイ・テックは、音楽・美術・文学などの領域で、その根本的な見直しを強いている。その分析性は、「自然的」や「人間的」なものの根拠を奪ってしまう。いいかえれば、文学・芸術がなにか自立した特権的な領域であるかのような幻想を滅ぼしてしまう。（「テクノロジー」）★11

むろん私は、テクノロジーの発展に楽天的な期待を抱いているのではない、ただ、テクノロジーへの紋切型の批判において、生きのびてしまう諸観念に対して、異議をとねえただけだ」と付け加えることも柄谷は忘れていない。そしてこの文章はここから、坂口安吾の『墮落論』、トマス・クーンのパラダイム論、スティーヴン・トゥールミンのコスモロジー、クロード・シャノンの情報理論など、短い文字数の中で矢継ぎ早にアイテムを連ねてゆく。そして結論はこうである。

われわれは、一つの哲学から解放された瞬間に、もう一つの哲学（文学といっても同じことだが）にのりうつることになる。究極的な“根拠”を求めるからだ。われわれは、その手前で立ちどまることができないだろうか。いいかえれば、今日のハイ・テックが「自然的」・「人間的」なものの根拠を奪うならば、われわれは安吾のように「もっと墮ちよ」というべきではないだろうか。（同）★12

テクノロジーは、哲学・文学・芸術の「根拠」を手を替え品を替え探し当て証し立てようとする、きりのない試みの、その手前でひとを立ちどまらせるがゆえに、けつして「眼をそむけるべきではないし、現実には眼をそむけてすむような状態ではもはやない」のだと、ここで柄谷行人は言っている。

繰り返すが、この文章が書かれたのは一九八五年の初めである。この年の九月に、浅田彰と坂本龍一は「つくば科

学万博」の一環として、大規模なオーディオ＝ヴィジュアル・ショー『TV WAR』を行なう。「ステージに設置されたジャンボトロンと呼ばれるSONYの巨大モニターではラジカルTV（庄野晴彦＋原田大三郎による映像ユニット）によるポリティカルでクリティカルなビデオ・コラージュがめまぐるしく展開し、坂本の音楽も非常にアッパーでダンスンブル、バブル景気と情報化が急激に進行しつつあったニッポンを象徴するかのようなパフォーマンスでした」（『ニッポンの音楽』、二〇一四年）。浅田彰は、宣言文「TV EV MANIFESTO」で、メディアの進化（EVOLUTION）を高らかに謳い上げた。つくば万博自体がまさに「テクノロジーの祭典」であり、『TV WAR』はその象徴的なイベントだったと言ってい。坂本は八四年一〇月に、YMO時代から着手していたソロ・アルバム『音楽図鑑』を発表、それからちょうど一年後の『TV WAR』直後には『エスペラント』をリリースしている。細野晴臣は、柄谷が「テクノロジー」を書く少し前の八四年一二月に、YMOの「散開」後初のソロ・アルバム『S・F・X』をリリースしている。YMO時代から正式発売以前のシンセサイザーやコンピューターをいち早く録音やライブで使用していたし、メンバー各々も先を争うようにその時々の「ハイ・テック」を採用してきたが、これも最新のデジタル・シンセサイザーを駆使してレコーディングされており、インナースリーヴには使用機材のリストが載っていた。八五年には『S・F・X』から発展したユニット、フレンズ・オブ・アース（F.O.E）としての活動も開始、アンビエントの『マーキュリック・ダンス』、『エンドレス・トーキング』、CM曲集『コインシデンタル・ミュージック』など複数のアルバムも発表している。また前年に設立したノン・スタンダード・レーベルから、ピチカート・ファイヴをレコード・デビューさせている。シングル『オードリィ・ヘプバーン・コンプレックス』時点でピチカートは、まだテクノポップなユニットだった。

私見では、一九八五年は、日本における「テクノ」の臨界点の年である。この年を境として、少なくとも音楽テクノロジーの刻々の進化がイコール音楽そのものの進化にもなり得るという状況は、一旦減衰してゆく。テクノ（ポップ）に代わって音楽の「最新流行」の前面に登場したのは、ワールド・ミュージックとヒップホップだった。再びテクノロジカル・アップデートが音楽を根本的に更新するようになるのは、これまた私見だが、九〇年代半ばまで待たなくてはならない★13。そして柄谷行人は、坂本龍一が『音楽図鑑』を、細野晴臣が『S・F・X』を世に問うて間もない八四年末から『探究』の執筆を開始する。この連載は一九八八年秋まで続き、『探究Ⅰ』（一九八六年）と『探究Ⅱ』（一九八九年）の二冊に結実することになる。そこではもはや「テクノロジー」が話題にされることはない。

下半身モヤモヤのリズム、みぞおちワクワクのメロディ、そして頭クラクラのコンセプト。いちばん大事なのは「アイディアの領域を越えた内からつきあげてくる衝動のようなもの」としてのコンセプトであると細野晴臣は宣った。けれどもこれは、リズムとメロディをないがしろにしているということではない。強いコンセプトなくしてはリズムもメロディもその魅力を全う出来ない、細野晴臣が言いたかったのはそういうことだろう。坂本龍一の発言から柄谷が汲み取ったのは、テクノロジーが人間の「耳」を「決していい方ではなく」変えてしまうのだとしても、「事実としてそうならざるをえない」のだから、われわれはそれを引き受けていくしかない。たとえそれが「もつと墮ちよ」ということだったとしても、それが「新しい耳」なのだから、ということだろう。

二人のテクノ（ロジー）ポップの雄から柄谷行人が学んだのは、リズムとメロディ、そして何より重要な「コンセプト」を、ともども可能足らしめるテクノロジーへの、価値判断を越えた能動的受容だった。しかし柄谷が、そちらに向かうことは、それきりなかった。そして『探究』以後の柄谷は、いま現在の柄谷行人に、紆余曲折あるように思

えたとしても、実のところは真っ直ぐに繋がっている。現時点から振り返ってみれば、彼を死ぬほど悩ませた「ゲーデルの問題」を解消したのは、テクノロジーではなくて、アソシエーション（交換様式D）だったのだ。

技術の自然

さて、時代は移り変わり、今年（二〇一五年）で一九八五年からちょうど三〇年の歳月が経過している。「リズム・メロディ・コンセプト」は、今ならさしずめ「グルーブ・トーン・アトモスフィア」になるだろうか。第一に、単なる拍の連鎖ではない、九〇年代のダンス／クラブ・ミュージックの流行を経たからこそ、踊れる／踊れないという二項対立を越えた、ミクロな揺らぎを孕んだノリ。第二に、情動を操作する旋律性よりも、生理学・心理学的なフェティッシュを起動する音色／音響。第三に、内奥からつきあげてくる思考の胚胎以上に、雰囲気＝空気＝コンテクストを精確に読んで即座に最適値を出せる聡さ。そしてそれらを取り巻くテクノロジーとは、もちろんインターネット（とそれに付随するあれやこれや）ということになるだろう。実際、それは今や単なる比喻を越えて現実的／具体的に「『自然的』や『人間的』なものの根拠を奪って」いるとも言えるし、また「文学・芸術がなにか自立した特権的な領域であるかのような幻想を減ぼして」しまったことも、確かではないだろうか。

三〇年前のYMOのような存在は、現在のシーンには見当たらない。音楽というジャンルを越えて、同時代の他の文化・芸術・サブカルチャーとさまざまに関係を切り結んだ音楽家の代表といえば、八〇年代はYMO、九〇年代は小西康陽（ピチカート・ファイヴ）、ゼロ年代は菊地成孔ということになるだろうが、テン年代も半ばになりながら、右の系譜に連なるようなミュージシャンは——少なくとも前の三組と同等のプレゼンスの強度では——見つけられない（渋谷慶一郎？ 宇多丸？ 或いは菊地成孔の時代がまだ続いている？）。しかしそれは音楽家たち自身の問題というよりも、音楽を底支える下位構造や社会状況の変化によるものだ。ゼロ年代を通して、日本の音楽市場は縮小の一途を辿った。そのことばかりではなく、およそその一〇年ほどの間に、音楽というジャンルの地位は、敢えて強い言葉を使うなら、無慥に沈没してしまったのだ。

しかも、音楽以外の芸術文化が取って代わったわけでもない。世紀の跨ぎ目あたりを境として、音楽のみならず、表現とその伝播＝流通にかかわる諸条件は、作家／作品から状況／環境（＝アーキテクチャ）へと重心を移動させた。それに伴い、広義の思想、批評と呼ばれる営み／試みの焦点も、それ以前とは大きく異なるスタンスを余儀なくされていった。東浩紀の『動物化するポストモダン』（二〇〇一年）が先鞭をつけた、このような問題意識は、少なからぬ紆余曲折を経て、それぞれに『動ボモ』を部分的に継承／進化させた濱野智史『アーキテクチャの生態系』と宇野常寛『ゼロ年代の想像力』がともに出版された二〇〇八年には、すでに後戻り出来ない坂道に滑り落ちていた。その後、あつという間に、特権的固有名の時代は去り、無数の交換可能な名前の選択と配列のゲームが替わって登場した★14。特定の誰かを論じることが、ただそれだけの意味には留まらず、理論や思想と呼ばれ得る次元へと上昇してゆくこと自体、甚だ困難になってしまった。

「グルーブ・トーン・アトモスフィア」を体現しているミュージシャンは、今ではむしろ無数に居る。問題は、それらが何ら特別なことではなく、というよりも単なるデフォルトの属性でしかなく、それゆえに思考／批評のトリガーになるべくもない、ということなのである。繰り返すが、これは個々のアーティストの才能や魅力が低下してい

るということではない。或る意味では、その逆なのだ。

YMOがそうであったように、その時々最先端のテクノロジーを次々と取り入れることによって、音楽それ自体も刷新され得るという信念もしくは幻想は、二〇世紀が終わるぐらいまでは維持出来ていた。いやむしろ、その最後の数年間、すなわち九〇年代後半に、テクノロジー・アップデートは暴走状態と言ってよいほどに加速してゆき、その結果、それまで迎ってきた幾筋かのベクトルに内在する可能性を見事に蕩尽するに至った。D T M（デスクトップ・ミュージック）は利便性、汎用性、スペックを果てしなく進化させ、その気になれば誰もがそれを使って、それなりに良質の「グルーヴ・トーン・アトモスフィア」を拵えることが可能になった。端的に言って、音楽の平均値は飛躍的に向上した。だがもちろん、それは平準化、均質化の別名でもある。

同様のことは一般的にも言える。インターネットからSNSへ、携帯電話からスマートフォンへ、という、この十数年のメディア・テクノロジーの変化と進捗は、三〇年前の柄谷行人は予想さえしなかったであろう凄まじい「ハイ・テック」の産物であるが、それらは僅かな時間で、いわば「環境」そのものになってしまった。言い換えるなら、それはもはや一種の「自然」なのであり、ほとんどの人間がそれがどうして動いているのかさっぱりわかっていないにもかかわらず、誰もがごく簡単に使用可能であり、実際に使用している。

技術は、それが大方の人間の理解を踏み越えた瞬間からブラックボックス化＝神秘化し、すぐさまその神秘を自ら隠蔽して自然化する。それは疑いなく「『自然的』や『人間的』なものの根拠を奪って」いるのだが、そのことを指摘することも批判することも、もはや「紋切型の危機」を構成することさえない。

退屈な結論というべきかもしれない。だが、これもやはり「たんに事実として」そうであるに過ぎない。しかし私たちには差し当たり、そこから眼をそむけない、という選択肢がある。グルーヴ、トーン、アトモスフィア、テクノロジー／インターネット。「もっと墮ちよ」とは、ヴァージョン・アップせよ、ということである。断わっておくが、それはもちろん、やみくもに現状を能動的受容＝肯定してみせることではないし、テクノ／ネットに全面的に依存することを善しとするのでもない。そうではなく、或る意味で、私たちは三〇年前と変わらぬ問題を生きているのだ。八〇年代前半の柄谷行人の「テクノロジー」論は、ほとんど「凡庸」であるからこそ、現在の、これからの「批評」に、ささやかではあるが重要なヒントを与えてくれる。^⑥

★1 「小林秀雄の『感性』」なるものに関しては、筆者には別考がある。小林秀雄も音楽とテクノロジーの関係を、彼なりにわかっていたのではないか。以下を参照のこと。「『モーツァルト』・グラモフォン」および「小林秀雄の／と『耳』」、ともに佐々木敦『（H）EAR——ポスト・サイレンスの諸相』（青土社、二〇〇六年）。[🔗](#)

★2 柄谷行人「リズム・メロディ・コンセプト」『隠喩としての建築』講談社学術文庫、一九八九年、三一五頁。[🔗](#)

★3 同書、三一四―三一五頁。[🔗](#)

★4 同書、三一六頁。[🔗](#)

★5 柄谷行人は或るところで次のように書いている。「小林の批評がマルクス主義あるいは現代の批評の観点からみて正確且つ新鮮に見えるのは、一九三五年までである」（柄谷行人編「近代日本の批評 昭和前期1」『近代日本の批評 昭和篇（上）』講談社文芸文庫、一九九七年、三八―三九頁）[🔗](#)

★6 柄谷行人「隠喩としての建築」『隠喩としての建築』、五〇頁。[🔗](#)

★7 『〈批評〉のトリアーデ』（トレヴィル、一九八五年）所収のインタビューでの発言など。[🔗](#)

★8 柄谷行人「文庫版へのあとがき」『隠喩としての建築』三二〇頁。[🔗](#)

★9 柄谷行人「サイバネティックスと文学」『隠喩としての建築』三〇五―三〇六頁。[🔗](#)

★10 柄谷行人「凡庸なるもの」『隠喩としての建築』三一〇頁。[🔗](#)

★11 柄谷行人「テクノロジー」『批評とポスト・モダン』福武文庫、一九八九年、三〇六―三〇七頁。[🔗](#)

★12 同書、三一〇頁[🔗](#)

★13 拙著『テクノイズ・マテリアリズム』（青土社、二〇〇一年）を参照。[🔗](#)

★14 この点で、濱野智史と宇野常寛が、ともに「アイドル」へと急激に傾斜していったことはいかにも興味深いのだが、本稿はそれを論じる場ではない。[🔗](#)

外側から見る一馮雪国家「満洲」をめぐる

二〇一五年八月六日から一四日まで中国東北部、旧満洲地方の三つの主要な都市、瀋陽（奉天）、長春（満洲帝国の首都であった新京）、ハルビンを旅してきた。その際、持参したのは、まずは「地球のLooking From the Outside: The Possessed State of Manchuria

歩き方」の『大連 瀋陽 ハルビン 中国東北部の自然と文化』（改訂版、ダイヤモンド・ビッグ社、二〇一四年）。このガイドは本当に役に立った（もちろんガイド故に情報量は充分ではなかった

安藤礼二 Reiji Ando

が.....）。さらに以下に記す四冊の専門書だった。昭和一六（一九四一）年に刊行された赤松智城と秋

葉隆の共著になる『満蒙の民族と宗教』（復刻版、大空社、一九九六年）、西澤泰彦の『図説「満洲」

都市物語』（河出書房新社、一九九六年）、越澤明の『満洲国の首都計画』（ちくま学芸文庫、二〇〇

二年）、山室信一の『キメラ—満洲国の肖像』（増補版、中公新書、二〇〇四年）である。

中国語が満足にできるわけでもなく、わずか九日間の旅で、満洲の一体何が分かったというのか。あるいは、満洲の過去を考えることが現代の「批評」と何の関わりがあるのか。ここで、そうした疑問が提出されるのも、もつともであろう。しかも現在の段階で私が参照できる手段は、先に取り上げた五冊の本と、経験してきたばかりの個人的で貧弱な記憶しかない。そのような状況のなかで、しかしながらあえて今、満洲について論じてみたいと思っている。なぜなのか。満洲帝国—中華人民共和国は一貫して独立した国家であったことを認めていないので現地では「偽満」と呼ばれている—は近代日本を映し出す鏡として存在していたから、である。その焦点は、四冊の専門書が主題としている諸点に尽きる。宗教とそれを表現する美的な建築様式。ヨーロッパ的な近代を乗り越えようとした都市計画、さらには国家機能を先鋭化した政治と経済の体制の整備。

満洲は多民族、多宗教国家でありながら「国家」の機能を純粋化

し、「宗教」の機能を純粋化した。多様な要素の「習合」と機能の

07-01

純粋化は矛盾しない。ユーゴスラヴィアやソビエト社会主義共和国

連邦の実験を、おそらくは極限まで追求していち早く自壊した一つの貴重な事例になるものだった。満洲ではさまざまな実験が行われた。七三一部隊の悪夢を含めて.....。近代において、相異なった諸勢力の利害関係が複雑に絡み合う紛争地帯に、ゼロから一つの国家、否、国家を超えることが意図された一つの「帝国」が創り上げられてしまったのだ。しかもその「帝国」は宗教と切り離すことができない。世界史の上で、満洲は、明らかにイスラエルの、さらにはイスラーム国の、一つの原型として存在している。ハルビンには、実際にユダヤ人たちの強大なコミュニティが存在していた。ハルビンという都市を構築したのは、ロシア人たちとともにユダヤ人たちである。それだけではない。満洲各地にはイスラーム（回教）のコミュニティも数多く存在していた。独自の発展を遂げた美しいモスク（清真寺）の数々を、現在でもその目で見ることができる。

国家レベルでのユダヤ人たちの信仰共同体、ムスリムたちの信仰共同体の建設が夢見られていたのは中近東だけではなかった。ユダヤ教やイスラームといった純粋一神教の教えは、満洲を介して、戦前、実は日本人に非常に近しかったのである（日本の内地では神戸にその痕跡が残されている）。アジア主義者である大川周明のもとでイスラーム研究をきわめようとしていた井筒俊彦にはじめてヘブライ語を教えた小辻節三は満鉄の招きでハルビンに渡り、アラビア語を本格的に教えたアブドッラシード・イブラヒムもやはり満鉄と密接な関係をもっていた。さらに満洲の地では、そうした諸宗教の教義を一つに総合するような新宗教創出の試みも行われていた。その基盤になったのは、大

清帝国の最後の皇帝であり、満洲帝国の最初の皇帝となった溥儀を生んだ満洲族の人々が信仰していた薩満教（シャマニズム）である。

「民族」という枠組みを乗り越えていく宗教的な楽園にして、宗教的な帝国の建設。民族協和と王道楽土の実現。それは包括的かつ柔軟な総合宗教によってしか可能にならない。満洲のシャマニズムは、道教と習合し、仏教（モンゴルのラマ教すなわチベット密教）と習合して、独自の発展を遂げていた。日本列島の中世が可能にした神仏習合の教えと完全に並行する現象である。満洲族のそれぞれの家庭では聖なる神の柱を立て、家々のシャマンたちが犠牲の猪（豚）を天に捧げていた。シャマンたちは太鼓をたたき、踊り、歌い、「神憑り」する。大清帝国の宮廷でも、またそうだった。シャマンとしての皇帝が天に供儀を捧げていた。家の祭祀と宮廷の祭祀が直結していたのだ。しかも唯一の「天」への信仰は原始一神教や最高存在論のモデルとなり、シャマンの神憑りはアニミズムの生きた事例と考えられた。「一」への信仰と「多」への信仰が矛盾しつつも同時に存在していたのだ。そうしたなかで、ラストエンペラー溥儀は満洲に天皇制を導入した。溥儀の天皇制は、民族自決ではなく、民族協和のシンボルとなるものだった。溥儀は、天皇制の根底に、アジア全土を呑み込み、しかも現在も生々しく躍動を続けている「薩満的文化の波動」（赤松智城）を間違いなく感じ取っていたはずである。溥儀が生活していた長春の仮宮殿（現在は偽満皇宮博物館として公開されている）の最も奥まった場所に、この最後の皇帝は、シャマニズムにもとづいた祖先を崇拝する聖なる区域を設け、祖先たちの位牌とチベット密教に由来する多くの仏像と聖者のイメージを祀っていた。それは「日本」の宗教の在り方そのものを映し出す鏡である。

満洲の都市計画は、関東大震災後の東京復興計画から生まれ、第二次世界大戦後の東京復興計画に引き継がれた。満洲の「新」京があったからこそ、近代日本の首都「東」京が可能になったのだ。しかもその上、震災後においても、大戦後においても、東京では結局実現できなかった厳密な都市計画にもとづいた人工都市が、新京（長春）では見事に実現されていた。新京は来るべき東京の生きた設計図となった。さらに満洲で実行された議会制民主主義の完全な否定は、大日本帝国に大政翼賛会を生んだ。国家はただ総力戦を遂行するためだけに存在していた。「国家」を定義づける一つの機能、暴力を独占しかつ自由に行使するという機能のみが自立させられたのである。ドイツのナチズム、イタリアのファシズムと並ぶ、純粹戦争機械としての帝国が生み落とされたのだ。しかも、満洲帝国自体は独立した「軍」を持つことができなかった。大日本帝国の庇護下、関東軍の庇護下で、満洲独自の自衛組織は放棄された。純粹戦争機械として成立した帝国の内部では、実に純粹平和が保たれていたのである。大日本帝国は滅び、主導権はアメリカにとって代わられたが、明らかに戦後日本の「平和憲法」による体制を先取りするものである。近代日本がたどり着こうとした政治と経済、そして美的な表現の極が、満洲ではじめて可能になった。満洲は「神憑り」の皇帝を抱いた憑霊国家であるとともに、ソビエト社会主義共和国連邦（共産主義）とアメリカ合衆国（資本主義）、さらには中華民国（民族自決主義）に対抗するために建設された、最新にして最強、超-近代的な純粹戦争国家だった。資本主義、共産主義、民族自決主義を乗り越えたアジアの新たな共同体。古代的な憑霊国家にして超-近代的な純粹戦争国家。それは大日本帝国の完全なる陰画であり、近代日本の完全なる陰画であった。

近代日本が孕んでいた可能性と不可能性を見極めるためには、日本という内部からの視点だけでは充分ではない。日本と日本的な表現を批評的に捉えるために、外部からの視点がぜひとも必要となる。つまり、日本語による「批評」には、満洲という外部が、アジアという外部が、不可欠なのだ。外部は抽象的なものではなく、具体的なものとして存在している。そこにはアジアの近代が到達してしまった奇怪な廃墟が、今でも生きている。長春に残されてい

る満洲帝国の中枢を担った各政庁の建築群は、さわめて異様なものである。ヨーロッパのアル・ヌーヴォーが中国的かつ日本的に変容してしまっている。あたかもその姿は、道教や仏教を消化吸収することで形になった満洲のシャマニズムを体現しているかのようだ。満洲のシャマニズムは日本のシャマニズムに相通じる。近代的であるとともに古代的でもある天皇制そのものに……。古代的な呪術王を近代国民国家の主権者に据えてしまった日本の未来の姿が、満洲にあったのである。

あらためて、満洲を考えると「批評」の問題に戻る。

「批評」は言葉によらなければならない。「批評」は近代が可能にした言語による表現の技術——アート（芸術表現）——である。言葉はそもそも相矛盾する二つの側面をもっている。精神的な側面と物質的な側面、個人的な側面と社会的な側面、換言すれば、個人的な感情を表出する側面と社会的な紐帯を確認する側面（夏目漱石が、吉本隆明が、井筒俊彦が問題にした言語の二重性である）、あるいは、社会と個人にとって変更不可能な過去を提示するとともに変更可能な未来を提示する側面、等々。誰も自分独自の言葉をゼロから生み出すことはできない。言葉とは社会的なものであり、その社会が積み重ねてきた膨大な過去の記憶からなる。しかも、その記憶は身体と不可分なものだ。身体もまた個人的なものであるとともに社会的なものだ。われわれは身体の使い方を社会から学ばなければならない。つまり、言葉は言葉だけで自律しない。言葉は「もの」とともにある。「もの」とは、諸感覚が集約された身体が認識し、記憶として定着された物質なのだ。

「批評」とは自明の諸制度、言葉という制度、社会という制度、身体を通した世界認識という制度を揺るがし、未知なるものを現在に到来させる行為である。「批評」は言葉の発生そのものを問う行為でもある。しかしながら、批評の言葉は、記憶によって、身体によって、記憶と身体を一つに結び合わせる「体験」によってしか可能にならない。批評は、過去の亡霊と向き合い、亡霊とともに生き、過去の亡霊を未来の子供へと転換させる営為だ。不可視の亡霊は可視の「もの」に宿る。近代は亡霊を否定しようとした。しかし、亡霊は繰り返し甦ってくる。思いもかけなかった「もの」とともに。

たとえば「靖国」。「靖国」は完全に近代の産物である。ただし、「靖国」は、近代の神社が、「国家神道」の体制——神道は宗教ではなく国民統治のための道徳であるというテーゼに集約される——のもとで、そのすべてが宗教施設としての在り方を禁じられた時に、唯一、戦いに斃れた「亡霊」たちを収める宗教施設として位置づけられた。亡霊たちを弔い、そこに亡霊たちが集もう一つ別の世界への通路がひかれる唯一の聖域として。「靖国」は近代を条件としながらも近代を乗り越えていく「もの」として創り上げられた。それは近代の「天皇」の在り方と等しい。近代国民国家の主権者として、亡霊たちの魂を弔い、彼ら彼女らを神へと転換させる術を磨き上げてきた古代の祭祀王にして古代の呪術王が位置づけ直されたのだ。原初の天皇は女性であったと主張し続けた近代人・折口信夫の見解を重ね合わせて見れば、それはジェンダーの問題そのものであったことも分かる。

「靖国」は「もの」であり、「天皇」は制度である。しかし、第二次世界大戦を経たわれわれは、いまだにその「もの」にして制度、すなわち「靖国」という言葉に、「天皇」という言葉に、呪縛させられている。その呪縛を完全に断ち切ることは不可能であろう。しかし、その「もの」にして制度の発生を問い、「意味」を変更していくこと——古代と近代の単なる断絶でもなく、単なる連続でもなく——は可能であろう。その最大のヒントは、日本列島の外側に、いまだに生ける廢墟として残されている。「靖国」の機能と「天皇」の機能が純粹化された満洲という場所に。言葉は言葉だけでは自律しない。日本も日本だけでは自律しない。過去の亡霊たちを、過去のおぞましい記憶

を、いまこの身体として認識すること。日本という言葉と身体を、過去と未来に、アジアと世界にひらくこと。それが私にとって「批評」の実践であり、いまここに表現の未来を到来させるためのアート（技術にして芸術）である。

私は中国東北部を南から北へ旅した。成田から上海を経由して飛行機で瀋陽に入り、瀋陽から長春、長春からハルビン^{ハルビン}は鉄道を使って移動し、ハルビンから上海を経由して飛行機で成田に戻ってきた。瀋陽は遼寧省、長春は吉林省、ハルビンは黒龍江省に属する。この三省はいずれも内蒙古自治区に接し、遼寧省と吉林省は北朝鮮に、さらに最北に位置する黒龍江省はアムール川およびウスリー川を国境としてロシアに接している。

瀋陽は「満洲」をはじめて名乗り、後の大清帝国建国の祖となったヌルハチと、その息子のホンタイジが王宮を構え、ともに葬られている場所である。いわば大清帝国の起源にして故郷である。現在では、ヌルハチとホンタイジの王宮は瀋陽故宮博物院として、さらにそれぞれの墓所は福陵および昭陵として、いずれも観光名所になっている。しかし、重要なのは建物ではない。ヌルハチの王宮、その中心に位置する大政殿は、明らかに北方遊牧民の移動式の住居である「包」^{バオ}、すなわちテントを模したものである図1。「包」の頂点は不可視の天につながっている。福陵と昭陵も、山の中腹に建てられた巨大な建築群を過ぎると、中心に神樹が植えられた以外にはなにも存在しない、ただ土が盛り上げられただけの「宝頂」に到達する図2 図3。大宇宙を模した小宇宙としての「山」である。聖なる山の頂点が接するのまた不可視の天である。その「山」の下に皇帝と皇后が眠っている。この「宝頂」と神樹も、北方の遊牧民に特徴的なきわめてシャマニズム的な建築物である。人々は宇宙を模した巨大な山を石などで象り、その上に、天と地と地下——神と人間と死者——を一つにつなぐ世界樹を立て、選ばれた聖なる人間であるシャマンは、その世界樹の不可視の頂に向けて、自らの魂を高く遠く飛翔させる（エクスタシス）。魂は鳥に変身する。宗教学者ミルチャ・エリアーデが抽出してきたシャマニズムの原-構造は机上の空論ではなかった。

瀋陽は、北方の遊牧民の生活のなかから自然発生的に生み出されてきた都市である。その瀋陽と、鉄道によって一直線に結ばれた長春は、瀋陽とは対照的な人工都市であり、大清帝国の最後の皇帝である溥儀が満洲帝国の誕生と死を、自らの身を以て体験した場所である。満と漢、遊牧と農耕、自然と人工、起源と終末。瀋陽から長春への移動は、私にとって非常に象徴的なものであった。瀋陽の工業地帯を抜けると車窓には広大な草原が広がり、そのなかに突如として長春の街が現れる。瀋陽と長春、この二つの都市にハルビンを加えると、どうなるのか。ハルビンは、ロシア人とユダヤ人の手によって、満洲のなかにはじめて築かれた大規模な人工都市である。都市としてはいまだ一〇〇年ほどの歴史しか持っていない。ハルビンが造られ、大連が造られる途中で日露戦争が起き、日本人ははじめて、都市計画にもとづいた人工楽園の姿をその目にすることになる。日本人はロシア人たちが創り上げたハルビンを参考にしながら大連を完成し、瀋陽（奉天）を整備し、完全なる都市計画にもとづいて満洲帝国の新たな都である「新京」を長春に建設した。

ハルビンはシベリア鉄道を通じて、アジアにとってはヨーロッパへの入口になり、ヨーロッパにとってはアジアへの出口になった。それだけではない。ハルビンが属する黒龍江省はシベリアに接し、モンゴルに接していた。シベリアからモンゴルへ。そこは、いまだ文明化されることのない北方の遊牧民たちが散在し、遊動を続けている場所だった。ハルビンは、ヨーロッパとアジアが、定住民と遊牧民が、文明と未開が、都市と草原が、歴史的な社会と非歴史的な社会が相接する「境界」の場所だった。

たとえば、私がこの旅に携えていった書物の構成を見れば、こうなる。まず、西澤泰彦の『図説「満洲」都市

物語』では、ハルビン、大連、瀋陽、長春の順で章が進められていく。これは前述した通り、満洲地方に近代的な都市が創り上げられ、整備されていく過程に沿ったものである。赤松智城と秋葉隆の『満蒙の民族と宗教』では、「総説」に続いて、オロチョン族、赫哲族（ゴルジ族——『デルス・ウザーラ』のモデルである）、満洲族、蒙古族、漢民族、回教徒となる。これは純粋なシャマニズムに他の宗教が習合し、複雑化していく過程に沿ったものである。オロチョンとゴルジはハルビン建設以前まで遊動生活を純粋に保っていた民族であり、森林と河川と草原をその生活環境とする。オロチョン族は黒龍江省から内蒙古自治区にかけての草原に棲み、ゴルジ族はハルビンの北を流れる松花江（スنگリ）の沿岸に棲んでいた。満洲族のシャマニズムは道教およびラマ教（チベット密教）と習合し、蒙古族のシャマニズムはラマ教と一体化している。

さらにこの満蒙の地では、道教と儒教を奉ずる漢民族のなかにもシャマニズムが広く浸透していた。「大仙」の名で差別を受けつつ、各地で漢民族のシャマンたちもまた活発な活動を繰り広げていた。そして世界宗教である回教を奉ずる人々も、新たな宗教共同体を帝国のなかに組織するべく模索を続けていた。赤松と秋葉の著作では、未開から文明へという順序で「満蒙の民族と宗教」が整理され、遊牧民の間に保たれている純粋なシャマニズムから半定住民さらには定住民の間で習合したシャマニズム、さらには世界宗教に至るまで、中国東北部からシベリア、モンゴル高原、朝鮮半島にまで広がる「薩満的文化の波動」の諸相が明らかにされている。その「波動」が——本文中には明記されていないが——日本列島にまで及んでいたと著者たちが考えていたことは、おそらくは論の前提となっていたはずである。日本の神道もまた「薩満的文化の波動」、北方遊牧民のシャマニズムのなかで現在の形にまで整えられたものだった。戦後、「遊牧騎馬民族征服王朝説」を唱えることになる人々の一部は、赤松や秋葉の調査に同行していた。

赤松と秋葉の著書では、純粋性を保ったシャマニズムが存在する黒龍江省から、あらゆる宗教が習合する遼寧省の瀋陽（奉天）まで、北から南に向かって、未開から文明へと変化していく北方遊牧民のシャマニズムの諸相が論じられていた。ハルビンは、未開と文明が交錯する地に建設されたのだ。そして未開と文明は、中国東北部全体を通じて、巨大な一つの線——鉄道——によって結び合わされていた。鉄道によって都市を結び、ホテルを建てる。移動と宿泊。それが二〇世紀の植民地支配の典型的な方法であり、現代的な観光旅行の原型ともなっている。ハルビンでも、長春でも、瀋陽でも、満鉄はヤマトホテルを駅前の最も象徴的な場所に建造し、それらのホテルはいまだに使われている。私もまた宿泊することができた図4 図5。ハルビンは、この鉄道の縦の線と、国境を画すアムールから分かれ出て黒龍江省を横断して流れていく松花江の横の線が交わるところに造られた。

松花江からハルビン駅までの間に、今日最も人々が集まり、そのまま「建築博物館」ともなっている中央大街（キタイスカヤ）が造られた。さらに、駅からハルビンの街を縦に貫く大路と松花江と平行するかのよう横に貫く大路の交点には巨大な円形広場が造られた。その円形広場にはこれもまた巨大なニコライ大聖堂が建てられ（一九六六年、文化大革命により紅衛兵たちによって破壊）、ハルビンのロシア正教会ネットワークの中心として機能していた図6。現実世界の秩序と精神世界の秩序が一つに重ね合わされていたのだ。日本人たちは、ハルビンを建設したロシア人たちから、広場を中心とした都市計画を学び、しかもその広場の中心に宗教的な施設を据えることはしなかった。空虚なままにしておいた。巨大な空白の円形広場から放射状に道路が発し、それらが複雑かつ整然としたネットワークを形づくっていく。ハルビンがその原型となった。

そのハルビンで、私が最も感銘を受けたのは、人工都市の直中から溢れ出てくるある種の「自然」であった。ニコライ大聖堂が建てられていた中央の広場に面した場所に、歴史的な建物を再利用した黒龍江省博物館がある。その博

物館で、現在、「白山・黒水・海東青」という展示が行われている（二〇一四年五月より開催）。白山は長白山、黒水は黒龍江を意味する。中国東北部を代表する自然環境である。海東青は満洲族の聖なる鳥であるハヤブサである。天と地をつなぐ聖なる存在であり、シャマンの魂が変身する聖なる鳥である。中国東北部には歴史以前から歴史時代に至るまで、肅慎、靺鞨、女真、満洲とさまざまな民族名を与えられ、渤海、金、そして清という強大な国家を創り上げてきた人々が存在していた。その人々を大きな一つのまとまり、肅慎すなわちツングース系の遊牧文化として捉え直した展示であった。中国東北部のアイデンティティは、北方遊牧民族のなかに、その基層信仰たるシャマニズムのなかに存在している。そう高らかに宣言する展示でもあった。そうしたシャマニズムを中核に据えた北方遊牧民族文化は、朝鮮半島北部でこれもまた強大な力をもっていた高句麗（物語を醸した高句麗の「好太王碑」をはじめとする古墳群は北朝鮮ではなく吉林省の集安にある）などを通じて、古代日本とダイレクトな関係を取り結んでいたはずである。『日本書紀』を注意深く読み込んでみれば、まず王権の源泉として「神憑り」が位置づけられ、その「神憑り」が王権の中核から徐々に切り離されていく過程が明らかである。日本列島は、北方遊牧民族文化の東端であり、南端である。

そしてもう一つ。その遊牧文化は、中国東北部で息絶えてしまったのか。おそらくそうではあるまい。ハルビンにはロシア人やユダヤ人や日本人が建てた超-モダンな建築群だけが残されているわけではない。歴史的な建築群が集中する中央大街からやや離れた場所には、文字通り、中国人たちが生活していた区域が存在する——現在、中央大街と呼ばれる「キタイスカヤ」はもともと「中国人街」を意味していたが、そこに中国人たちが居住してきたわけではなかった。中国人たちは「傅家甸」（フーシャンテン）と呼ばれる区域に自然と集まり、そこで、ヨーロッパでも日本でもない独自の建築様式をもった建物を造りはじめた。今日では「中華バロック」と総称される一群の建造物である。教会建築に採用されたバロック的な曲線を用いて、中国独自の文様を表現する。植物、動物、鉱物が渾然一体となって建物を装飾する図7。

使い古された比喩ではあるが、北方遊牧民族の華美にして流動的な装飾（文様）は「バロック的」と総称されてきた（リーグルおよびヴォリンガー）。さまざまな文化が融合し、習合していくなかで、その融合と習合を象徴するものとしてバロック的な曲線が生み落とされ、それが現代の中国東北部の民族と宗教文化を体現するものとなっている。松花江を越えると、すぐそこには野生の湿原が広がっている。遊牧民たちを苦しめ、またある場合にはそのオアシスともなった「自然」である。「中華バロック」は、おそらくは一つの建築様式を超えて、人工と自然が、文明と未開が相互浸透しながら形づくられていった中国東北部、すなわち「満洲」の在り方そのものだったように思う。繰り返しになるが、そうした「満洲」は日本の未来そのものであった。未来は、いまだ閉ざされてはいないはずだ。

あらゆるものが融合し、習合する。宗教も例外ではない。満洲の宗教状況が集約されているのが、大清帝国の起源であり故郷であった瀋陽（奉天）である。赤松智城と秋葉隆の『満蒙の民族と宗教』においても、そのフィールドワーク——シャマンによる実際の治療と祭祀の見学——の多くは奉天で行われている。憑霊国家「満洲」の中心である。

奉天には、現在でも北塔および西塔と呼ばれるラマ教（チベット密教）の寺院が残り、西塔附近は朝鮮民街となっている。そのコリアン・タウンである西塔附近からしばらく歩くと、今度は道教の寺院である太清宮にぶつかり、その南方には回民街（イスラーム街）が広がっている。その回民街に面する形で、独特な建築様式をもったモスク（清

真南寺)が建てられ、現在でもムスリム、ムスリマたちの信仰の中心となっている。奉天は、間違いなく中国東北部に住む回教民たちのセンターであつた(後に長春にあらためて回教民たちのセンターが組織し直されることになる)。赤松と秋葉はいずれの寺院でも調査を行っている。ヌルハチとホンタイジの王宮である瀋陽故宮はその回民街のすぐ近くにある。瀋陽故宮では満洲族のシャマニズムとモンゴル族のラマ教が完全に一つに融合していた。しかもこの奉天で、主にシャマンのを行っていたのは満洲族でもモンゴル族でもなく、漢族であつた。漢族のシャマンたちは、北方遊牧民族と同じように、太鼓を激しくたたいて神憑り、空高く跳躍し、「水と火の行」を行っていた。

赤松智城は、『満蒙の民族と宗教』の「総説」の最後で、こうした諸宗教の集合状態、「混合主義」(シンクレティズム)を成り立たせている基盤に、シャマニズムのもつ「著しく多面的包容的」な側面を見出している。シャマニズムは始原の閉じられた宗教であると同時に、あらゆる習合を可能にする、未来に開かれた宗教の在り方だった。その宗教の生命は、満洲という多民族習合国家——言葉の真の意味での「帝国」——を建設していくという実験のなかで、いままったく新しい形で甦ろうとしている。赤松は、道教を母胎として生まれた新宗教、道院および世界紅卍字会の教えに、シャマニズムによる「習合」の極限形態を見出す。やや長くなるが、当該箇所の全文を引用しておく。

さてかかる習合を更に拡大して、殆ど世界に類例を見ない宗教上の一大混合形態を新しく創定したものの随一は、実にかの道院・世界紅卍字会である。近来この新興教団は我国にまで頓に喧伝されているから、茲には纏説することを略するが、今その道院院綱の第一には、道院は至聖先天老祖、基督・回教・儒教・仏教・道教の五教の教主及世界歴代神聖賢仏を崇奉し、太乙真経を参伍し、五教の真諦を貫徹し、大道を闡明するを宗旨とすとあつて、所謂五教皆同源を唱道しているのは、正に世界の諸大宗教を混融せんとするものである。道院は宗教的内修の道場であるが、これに基づいて所謂外慈を實踐する社会的な慈善救済事業の執行機関が世界紅卍字会であつて、同会の大綱第二項には、世界の和平を促進し、災患を救済するを以て宗旨と為すと明記されている。この教説は大正五年山東省浜県に於て創唱され、同十年済南に道院が創立され、爾来民国及満洲に亘つて急速にその教勢と事業を拡張しつつあるのは、全く驚異に値する発展であると云わなければならない。尚この新興教団に於ける特異なまた根本的な一信仰と行事が、かの神憑りと神託の一種である所謂「お筆先」と同意の「扶」であることも既に知られているが、去る昭和六年五月、筆者は偶々北京の道院に於て、自ら乞うてこの扶に依る所謂示を受け、且つその筆を贈与されたこともあつたのである。★1



「神憑りと神託」を教義の根本とし、道教と仏教と儒教——この三教の習合が満洲のシャマニズムを特徴づける(日本の真言密教も同様である)——のみならず、そこにキリスト教やイスラームまでを「習合」してしまう新たな教えが、大陸に生まれたのである。中国東北部に出現した、最も新たなシャマニズムの形態でもある。赤松は「お筆先」と記し、その教義の詳細が「我国」(日本)にまで喧伝されていると記している。道院および世界紅卍字会は、巫女(神主)たる出口なおの「神憑りと神託」をもとにして教義を整理した、審神者(解釈者)たる出口王仁三郎に率いられた「大本」と至極密接な提携関係にあったのである。日本列島と中国大陸で、ほぼ同時に「神憑り」にもとづいた新たな、そして強固な信仰共同体が生まれつつあつた。それは満洲帝国最後の皇帝たる溥儀が日本の天皇制を満洲帝国の統治原理として受け入れたこととパラレルな事態である(そのような事実に、天皇家内部の権力闘争を絡めて構想されたのが、松本清張の未完成の遺作となつた『神々の乱心』である)。

赤松智城はもともとイスラームの研究者、しかも戦前としては例外的にシーア派のスーフィズム(神秘主義)に深

い理解をもっていた研究者であった。「神憑り」（シャマニズム）に対する関心は、おそらくは、そこ——神秘主義の原初形態の探究——に由来する（後の井筒俊彦が提唱した東洋哲学の領域と完全に重なり合う）。赤松（一八八六年生）とほぼ同年（一八八七年）に生まれた折口信夫は、「神憑りと神託」から原初の文学が発生したという一節に、自らの古代学のテーゼを集約させた（折口のいう文学は総合芸術である「演劇」を意味している）。その折口と出口王仁三郎はともに、明治末から大正初にかけて、「神憑り」から教祖が誕生して教義が整えられた新興神道団体各派（「教派」神道と総称される）と密接な関係をもっていた「神風会」という神道系の結社に所属していた。

折口信夫は「神憑り」（シャマニズム）を外側から研究し、出口王仁三郎は「神憑り」を内側から生きた。ともに原初の神道を「シャマニズム」の観点から捉え直し、その原-神道をもとに、アジアにおける普遍宗教を原理的に構築（もしくは研究）していこうとした。そうした試みは満洲建国と無関係ではない。国家を超える民族協和の共同体——「帝国」——は、政治と経済の根本的な改革だけでは成立しない。個別の宗教を超え、普遍にまで到達する宗教の改革こそがまず必要とされる。その宗教改革は理念だけでは充分ではない。物質的な基盤にして美的な表現をもってこそ十全に果たされる。近代と前近代、ヨーロッパとアジア、日本と中国の建築様式を混在させた異様な建築群が、満洲帝国の心臓部に建てられ、それがいまだに、ほぼそのままの形で残されている。長春に現在も存在する、建築におけるアジア主義、「興亜様式」と名づけられた奇怪な構造と装飾をもった建築群である。それらの建築にこそ、満洲が体现されている。

長春は、厳密な都市計画によって創り上げられた完全な人工都市である。しかし、だからといって「自然」がまったく無視されているわけではない。むしろ、その逆である。「自然」の環境を徹底して研究し、利用することではじめて人工都市にして、人工楽園が可能になる。中国東北部、すなわち満洲の中央部で、草原を北から南へと流れる一本の大河（伊通河）が選ばれる。皇帝の宮殿は太陽に南面しなければならないからだ。その河と平行するような形で南北に巨大な道路を通す。その北端が長春駅となる。大河の所々が堰き止められ、人造の湖となり、同時に緑の森として整備される。緑地開発である。自然を利用した「公園」によって人工と自然を調和させるのだ。巨大な道路（大同大街、現在の人民大街）の中心には、これもまた巨大な円形広場（大同広場、現在の人民広場）が設けられ、その広場から放射状に路が分岐していく。そのような広場と放射状に広がる道路という組み合わせが、スケールを変え、いくつも重ね合わされ、連鎖していく。それが長春という都市の母型（マトリックス）となる。当時としては例外的に上下水道も完備され（道路と公園の組み合わせが有効に活用された）、地上の道路網と平行するように地下にも鉄道網が計画されていた（現在の長春では、ようやく地下鉄網の整備に手がつけられはじめたばかりである）。

長春駅から人民広場まで、人民大街を歩いて行くと、ちょうどその中間地点を越えたあたりで、異様な建物が目に入ってくる。まるで日本の「城」である  8。満洲帝国を陰で支配した旧関東軍総司令部である。関東軍は、満洲の荒野に、支配の象徴として「城」を建てたのだ。しかも、その「城」は現在でも、中国共産党吉林省委員会の本部として使われている。なんというアナクロニズム。人民広場に到着し、さらにそこから放射状の道を南西方向に進んでいくと、満洲帝国皇帝の新たな宮殿として建設の準備が進んでいた広大な土地に出る。結局、この新宮廷は完成しなかった。溥儀は、皇帝としての生活を仮宮殿で営まざるを得なかった。しかし、戦後、中華人民共和国は、この宮殿を完成させるのだ。現在では、吉林大学地質宮博物館として使われている、通称「地質宮」である  9。地質宮前の、これもまた広大な広場に立つと、その両端には、満洲帝国の中枢を担った旧國務院址、旧軍事部址である二つの

建物を見通すことができる図10 図11。いずれも、ヨーロッパのモダニズムに中国と日本の様式が混在する奇怪な建物である（「地質宮」と同様に現在でもそのまま使い続けられている）。

長春駅から人民広場へと至る「都市」の姿そのものをミニチュア化するように、地質宮前の広場から、長春最大の人造湖を中心とした人造庭園「南湖公園」に向かって、一本の道が設けられた（順天大街、現在の新民大街）。その道の両側に、満洲帝国を担う各政庁の建物が建築された。すべてヨーロッパとアジアと日本が入り混じった「興亜様式」によるものだ図12。それはヨーロッパの宮殿であるとともに、アジアの宮殿でもある。どこにも帰属することのない、世界の孤児として存在する一つの都市と無数の建築群。もしくは、故郷を喪失した一つの都市と無数の建築群。「不思議の国」や「鏡の国」のナンセンスが、そのまま物質化されてしまったような、悪夢のような、あるいは、お伽噺の中にしか存在しないような世界。きわめて悪趣味なテーマパーク。それが満洲帝国の正体であり、近代日本の未来だった。

その廃墟となった未来に立って、あらためて「日本」を考えてみる。それが私の批評の、今後の主題である。⑥

写真提供＝安藤礼二

★1 赤松智城、秋葉隆『満蒙の民族と宗教』（復刻版）大空社、一九九六年、四九頁。一部表記をあらためた。[🔗](#)



図1 瀋陽故宮、「包」を模したヌルハチの大政殿 [🔗](#)



図2 ホンタイジの陵墓「昭陵」、宝頂を望む



図3 「昭陵」の宝頂と神樹 [🔗](#)



図4 中山広場に面した旧奉天ヤマトホテル（現遼寧賓館） [🔗](#)

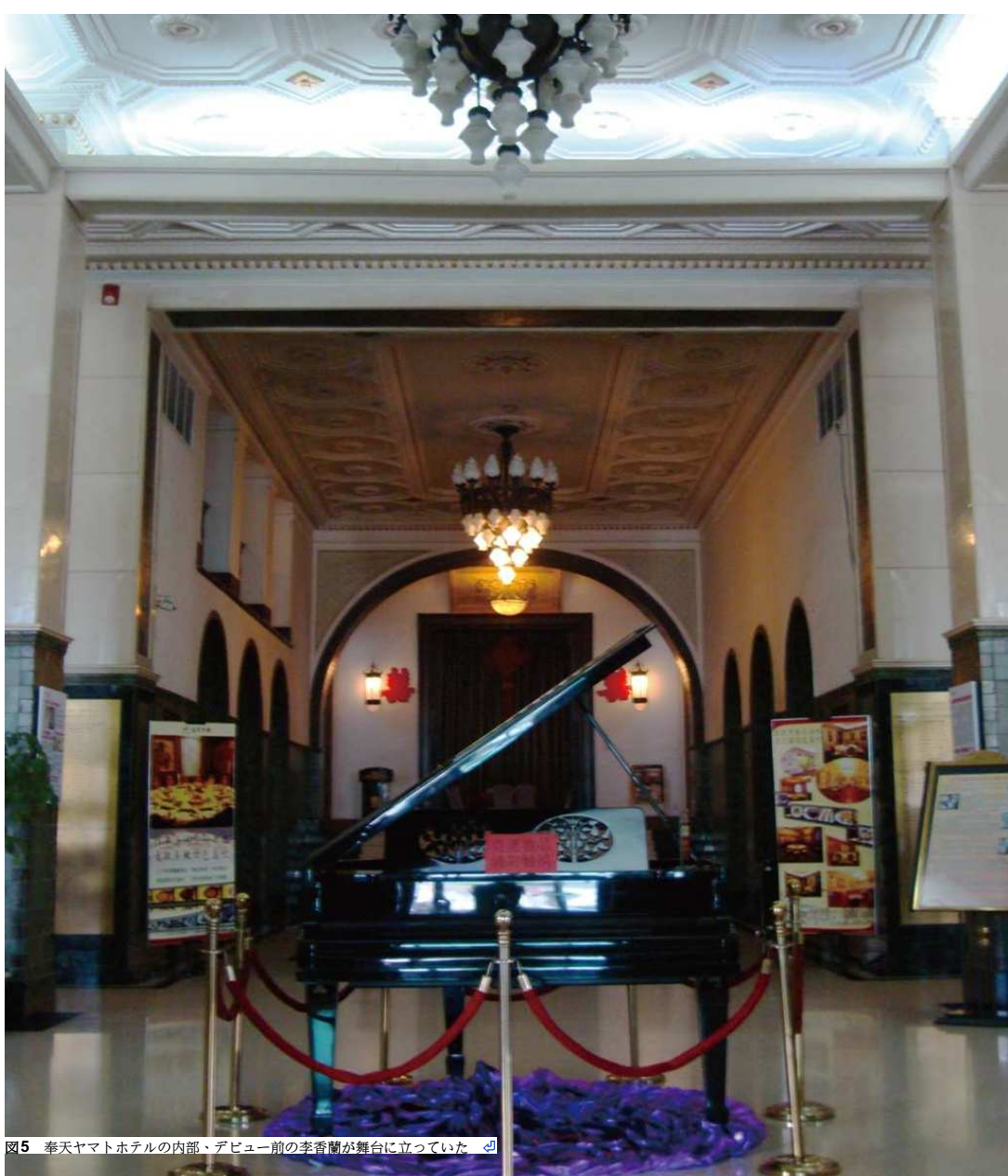


図5 奉天ヤマトホテルの内部・デビュー前の李香蘭が舞台に立っていた

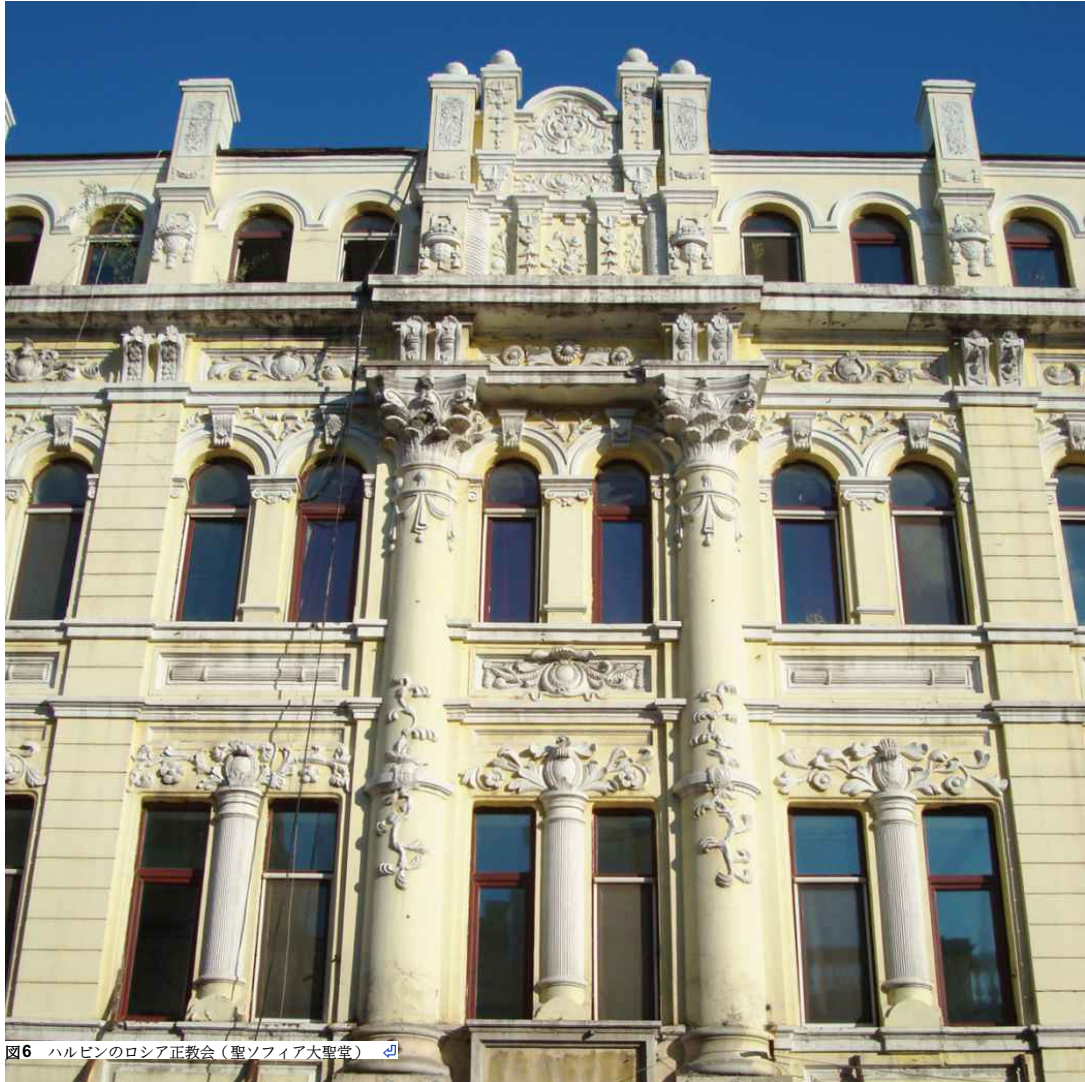


図6 ハルビンのロシア正教会（聖ソフィア大聖堂）

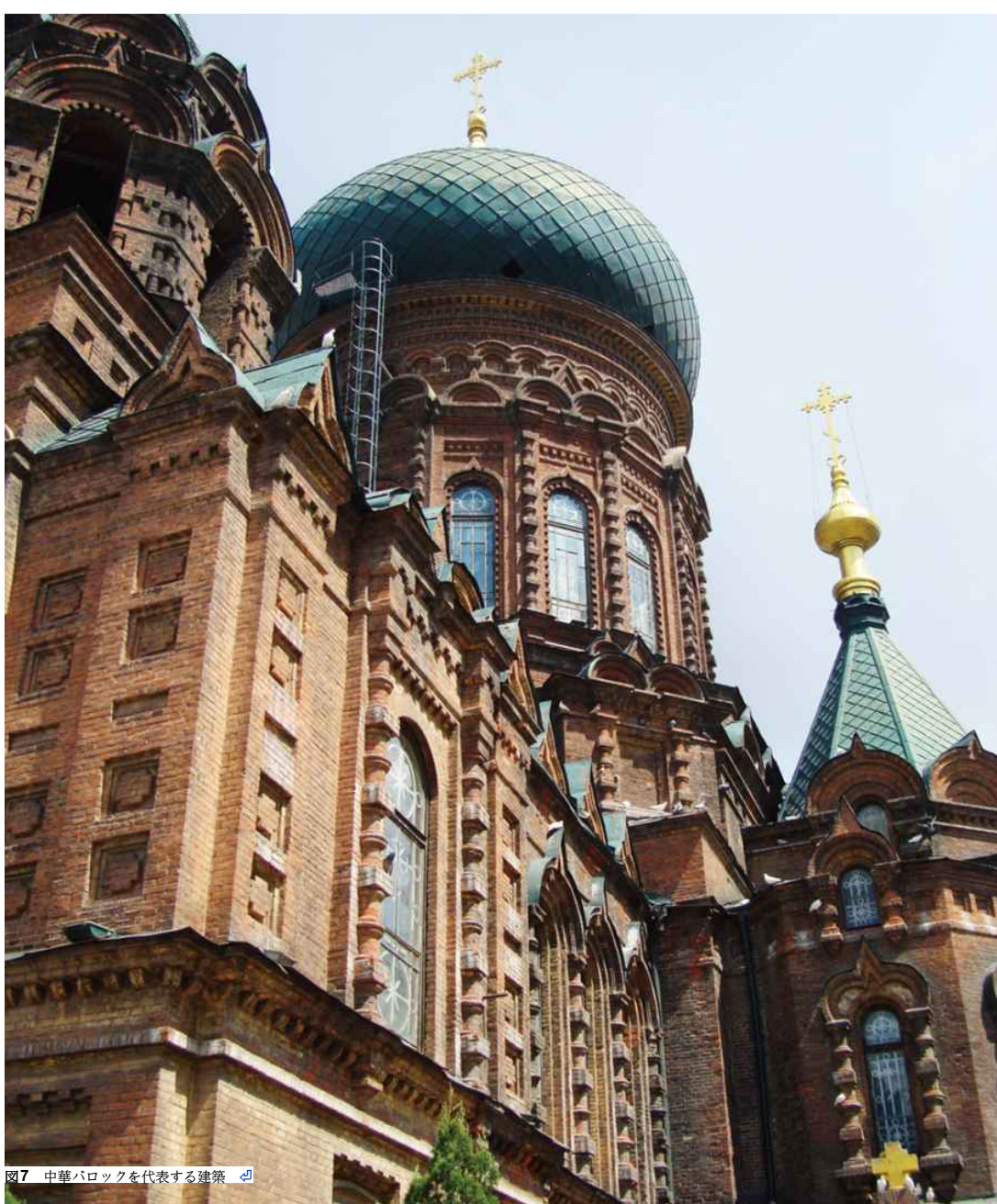


図7 中華バロックを代表する建築 [🔗](#)



図8 長春の旧関東軍総司令部



图9 滿洲帝国新宮廷（地質宮）



图10 旧满洲国国务院



图11 旧满州国军事部



図12 旧満州国交通部、アラベスクを模した文様が施されている

日本文学をいかに批評するか

日本文学の批評法を考えることは、それ自体が日本の批評家にとって最重要課題の一つである。西洋

由来の批評や理論は、確かに日本の知を飛躍的に進歩させた。だが、実のところ、東洋の文学と西洋の

How Do We Criticize Japanese Literature?

文学はたんに「文学」という名前一つで結びついているだけで、そこには根本的な差異があるのではな

いか？だとすれば、この両者を同じ地平・同じ原理で批評できると考えるのは、致命的な思い上がり

ではないのか？—こうしたメタ批評的な問いは、漢文学と英文学の齟齬に悩み、その隔たりをフォルマ

リズムふうの図式によって埋めようとした夏目漱石の『文学論』で早くも提起されていた。

ヨーロッパ文学の側からしても、自らを極東の文学と無造作に並置されるのは本意ではないだろう。例えば、チェ

コのミラン・クンデラは、小説はヨーロッパなり東アジアなりロシアなりでそれぞれ独自の歴史を刻んでおり、とり

わけヨーロッパ小説史における「発見の継承」は比類ないものだとし誇らしげに述べた（『小説の精神』）。すなわ

ち、無限のネットワーク世界（ディドロ、セルバンテス）が有限の歴史的世界に取って代われ（バルザック）、そ

の有限性における倦怠と夢が描き出された後（フローベール）、今度は有限化された人間のなかに無限の記憶が積み

込まれる（ブルースト、ジョイス）。あるいはその逆に、人間を豊かな記憶をもたない貧しく無機的な人形のように

描くとき、彼を貫通する法や権力の残酷な力が浮かび上がってくるだろう（カフカ）。この二〇〇年以上にわたる

「発見」のプロセスは、確かにヨーロッパ小説のかけがえのない資産である。

もともと、「文学」という名前一つで、東洋と西洋のテキストを同一のカテゴリに入れるのは、一概に批判される

べきことでもない。そもそも、文化・芸術とは誤った同一化、及びそれに続く軋みや亀裂—非同一性の産出—に

よって不断に組み替えられていくものではなかったか？ さらに、人間が種としての生物学的変化に乏しいことは、

現代人が遥か二〇〇〇年前の異国の文学や思想にも連続性を感じてしまう根拠になっている（身体や感情の仕組みが

古代から大きくは変わっていないことは、人文学の隠れた前提条件である）。だとしても、東西の文学の歴史的・言

語的な差異を抹消するのもおかしい。漱石以降、この差異にとりわけ鋭敏に反応したのが折口信夫である。折口は

「日本文学研究法序説」（一九五一年）でこう記していた。

一体日本の律文、殊にその基準となっている短歌と、一般の散文の違う点は、根本的に、ある一つの事実を挙げ

れば足るであろう。それは散文としては無意味・無内容な作品が、律文では、存在価値を認めねばならぬ事実のあ

る事である。

半世紀以上を経た今日においても、この観点はなおも有効性を失っていない。折口をもじって言えば、私たちに必要なのは「日本文学批評法」なのだ。だが、困ったことに、今日のほとんどの批評家は目先の作品についてあれこれ調子のよいことを言うだけであり、参照すべき歴史的文脈の構築には無頓着である。この自堕落な言説空間から抜け出すには、日本文学を成立させている前提条件の検証が欠かせない。むしろ、優れた文学作品は常に公共化できない不透過な「秘密」を抱え込んでいるものだとしても、カオスの海を横切るための文脈＝海図を作る努力を怠つてもならない。紙幅の都合上、ここでは近代文学を中心にいくつかの論点をプログラムの列挙していくやり方で、議論を進めよう。

1 | 宗教

ひとまず、日本近代文学は何であつたかと問う前に、日本近代文学は何でなかったかと問うてみてはどうか？ すると、前近代の日本文芸に絶大な影響を与えてきた仏教が、近代文学においてずいぶん縮退したことに気づかされるだろう。この点については、哲学との比較が有益である。

近代の日本哲学は宗教にきわめて高い評価を与えた。例えば、西田幾多郎の記念碑的著作『善の研究』は、知＝学問(Wissenschaft)の根底に「宗教的覚悟」があると見なす。「学問道德の本には宗教がなければならぬ、学問道德はこれに由りて成立するのである」。あるいは田辺元も「私は一般に宗教と哲学とを互に異にして而も相通ずる關係に立つと考える」(『正法眼蔵の哲学私観』)と述べて、この両者に類縁性を認める。古代ギリシアの哲学がひとまず宗教批判としてあつたのに対して——といっても、井筒俊彦の『神秘哲学』が強調したように、プラトンの描いた「ダイモン」や「イデア」には、後のプロティノスの神秘主義的な流出論にも連なる宗教性が付着していたと言うべきだろうが——、アメリカのプラグマティズムを吸収した西田以来、日本哲学は宗教をむしろ哲学的思索にとって不可欠なものとして取り扱ってきた。今日の梅原猛や中沢新一に到るまで、日本哲学は東アジアの宗教(とりわけ仏教)と哲学を和解させるのに熱心であつた。

それに対して、日本文学の主流は宗教との一体化を拒絶されたところで組織された。漱石や谷崎潤一郎はその好例である。例えば、漱石の『門』の主人公は参禅するところまでは行けても、宗教の「門」をくぐることはできない。「彼は門を通る人ではなかった。また門を通らないで済む人でもなかった。要するに、彼は門の下に立ち竦んで、日の暮れるのを待つべき不幸な人であつた」。あるいは、谷崎の『春琴抄』は佐助が春琴の隣に葬られるに到る経緯を語った後、天龍寺の僧侶のコメントを作品の締めくくりとした。この倒錯的なマゾヒズムの物語は、いわば「観客としての禅」によって荘厳されるのだ(ちなみに、柳田聖山が『禅と日本文化』で鋭く指摘したように、西田、漱石、谷崎にとっての禅が、いずれも江戸時代の市民的な禅僧・白隠の系譜に連なることはもっと注目されてよいだろう)。

さらに、戦争の極限状態を描くときでさえ、神は直接的なやり方では呼び出されなかった。例えば、大岡昇平の『野火』の主人公は凄絶な戦場において保護者としての神に見られているという意識をもつが、最後にはその全体が戦後社会から疎外された「狂人」の言葉として回収される(その虚構性を暗示するように、『野火』にはいたるところに演劇の隠喩が仕込まれている)。「野火」の平凡な主人公は、異常な運命のなかで強制的に「公的」なベルソナを演じさせられたのであり、神はあくまでその舞台装置の観客として存在していた。そして、この小説の近景は、む

しろ形而下のモノたちで溢れ返っている。

概して言えば、日本の近代小説にとって、宗教は気になる隣人＝他者ではあっても、決して打ち解けた同志ではなかった（念のために言えば、これはキリスト教や仏教をテーマとした近代小説があることを否定するものではない）。そして、この隣人の存在は、とめどないフラット化＝世俗化を抑止するものでもあっただろう。もとより、自己の行為を他者によって制限することは、倫理の条件である。漱石も谷崎も大岡も、宗教を吸収するのでも無化するのでもなく、あくまでこちらをチェックする隣人に留めた点において「倫理的」な作家であった。彼らの作品には、日本近代文学と宗教のあいだの非関係的関係が要約されていたと言ってもよい。

このように、宗教とどう付き合うかは、日本哲学と日本文学を分かつ巨大な分水嶺となった。そして、宗教との幸せな同一化を断たれた文学は、どこかに代償を求める必要があった。その際、宮沢賢治のような詩人・童話作家であれば、文学と宗教をつつがなく和解させることができた。例えば、賢治の死後に発見された有名な「雨ニモマケズ」は一般的に詩として受け入れられているが、本来は仏教的な「誓願文」として——礼拝行を続けた常不輕菩薩のようになりたいという誓いの文章として——読まれるべきだろう（菅野博史『法華経入門』参照）。逆に言えば、賢治は宗教的文書を詩として延命させたのだ。

それに対して、散文作家＝小説家にはそのような抜け道はない。宗教の門の前で立ち竦む小説は、ひとまず世俗的・日常的な現実（生活世界）を素材として自己を組み立てるしかなかった。だが、その「リアリズム」の企てにもさまざまな屈折があったと言わねばならない。

2 | リアリズム

日本の多くの批評家は、明治期の文学の最大の発見をリアリズムに、すなわち現実描写の発達に認めてきた。社会を観念的に捉えるのではなく、むしろ生活世界に散らばったモノたちを精密に描きながら、社会なり個人なりをそのモノのメディウムのなかに投射すること——このリアリズムの要請にいちばん愚直に応じたのは、身近で親密なモノに満ちた正岡子規の写生文であった。子規の博物学的でミニマリズム的な写生文は、あらゆる宗教的救済を遠ざけた。それが漱石の写生文の世俗性にも受け継がれるだろう。

子規に典型的に見られるリアリズムの日常化に関しては、直近の一九世紀のヨーロッパの存在も見逃せない。例えば、文芸評論家のジョージ・スタイナーは、「ナポレオン以後の長い平和な時代」を反映した一九世紀のヨーロッパ小説が、その主たる関心を戦争に向けなかったことを指摘した（『トルストイかドストエフスキーか』）。ソフォクレスからシェイクスピア、クライストに到るまで、西洋の戯曲では戦争はずっと中核的なモチーフであった。それに対して、一九世紀の小説は銃声と災厄を遠ざけ、ヨーロッパの平和で安定した社会構造を映し出したとスタイナーは述べる。

この大胆な見解は、日本近代文学の性格について考えるのにも役立つ。例えば、シェイクスピアの血腥い演劇をよく知っていたにもかかわらず、漱石は小説のなかで戦争を間接的なやり方でしか描かなかった。あるいは、クライストを翻訳し、日露戦争の従軍経験をもとにした実験的な歌集『うた日記』では戦地の情景を捉えた森鷗外にしても、自らの古雅な小説では、国家の大規模な戦争よりも一族の死（「阿部一族」）や小さな個別的な死（「高瀬舟」「山椒大夫」）を描くことに集中した。社会全体を覆すカタストロフィは、彼らにおいては予感や夢のようにしか描かれ

ない。スタイナーならば、ここに一九世紀の平和的なヨーロッパ小説の反響を認めるだろう。

漱石や鷗外の小説がことさら国家間戦争を遠ざけたことは、東洋のリアリズムの歴史から見ても、重大な転身だと言ってよい。というのも、長らく日本文化の導師であった中国においては、まさに度重なる戦争こそが現実認識の成熟を促したからである。中国で古来、リアリズムの任務——記言（言葉の記録）や記事（事象の記録）——を託されたのは、『春秋左氏伝』や『史記』のような歴史書であり、しかもそのリアリズムの技術は特に戦争描写において磨きをかけられた。著名な中国文学者・陳平原が言うように「『左伝』の文学的達成はやはりその叙事にあり、とりわけ戦争に関する叙述はほとんど古今に比類ないものだと言える」（『中国散文小説史』）。

中国という異常に早熟な文明は、高度なリアリズム（叙事）をすでに古代において確立していた。後の『三国志演義』や『水滸伝』のような近世小説も、歴史書のナラティブの技術をさまざまなやり方で引き継いでいる。「小説は叙事を主とするが、中国では叙事は史学から出た」（陳前掲書）。日本でも、中世の軍記物語から一九世紀の曲亭馬琴に到るまで、物語の中心にはずっと戦争文学が居座ってきたが、そこでもたえず中国の歴史書が参照されていた。後の漱石の『文学論』もまた、漢文学を「左国史漢」（左伝、国語、史記、漢書）という古代の歴史書によって代表させた。あるいは本家の中国でも、魯迅の「阿Q正伝」のような歴史記述のパロディが、近代の突出した風刺小説となった。

要するに、東洋のリアリズム小説の原史には歴史書があり、そこでのアモラルな戦争描写があった（ちなみに、柳田國男が「不幸なる芸術」で『左伝』を「悪の技術」を教授する作品と見なしたのは卓見である）。そして、中国の歴史書を物語という自前のプラットフォームに移植することによって、日本文学の現実認識・歴史認識の精度が底上げされたのも明らかである。逆に、日本近代文学の「西洋化」したリアリズムは、こうした過去の歴史書のミリタリズムを切断したところで成立した。重篤な病に苦しんでいるときも、あくまで「平和的」な構えを崩さなかった子規の室内的な写生文や俳句は、近代日本のリアリズムの性格をよく示している。

3 | 風景

過去の軍記物語や馬琴の大部の小説と比べて、近代のリアリズムが総じて脱軍事化・日常化したこと——、それを象徴的に示すのが「風景描写」の上昇だろう。この点について、柄谷行人が日本近代文学における「風景の発見」を新しい認識論の出現として捉えたことは、よく知られている（『日本近代文学の起源』）。ただ、柄谷の言う「風景」は、国木田独歩のような「内の人間」、すなわち外界との繋がりを失った作家の孤独な心象風景と等価であった。裏返せば、これは主体＝主観の心象から独立した「客体としての風景」が弱体であったことを示唆する。

それゆえ、私たちはここで、たんに日本近代文学に「風景の発見」があったというだけではなく、いかなる風景が発見されなかったかということも考察する必要がある。論点を一つだけに絞れば、日本文学の「風景」に根本的に欠けているのは破局の世界像である。

柄谷は宇佐美圭司の絵画論を引用していたので、私もここで絵画へと連想を広げておきたい。例えば、一九世紀ドイツのロマン派の画家カスパー・ダーヴィット・フリードリヒが《氷の海》で、荒涼とした北極海の難破船を描くとき、そこには当時のメッテルニヒの復古的・反動的体制への批判を読み取ることができる。政治的幻滅が寒々とした

破局的風景と重ね合わされる――、しかし、その遠景は遥かに抽象的に広がっていき、瞑想的な気分を醸し出しているのだ。実際、ロバート・ローゼンブラムの野心的なパラダイムで言えば、フリードリヒの荒涼とした「北方ロマン主義」は、イギリスのターナーとも共振しつつ、ロスコやニューマンのような二〇世紀後半の抽象画をも準備するだろう（『近代絵画と北方ロマン主義の伝統』）。

むしろ、破局は極地にのみ訪れるわけではない。日本人好みのスーラの《グランド・ジャット島の日曜日の午後》にしても、一見してバリ郊外の田園リゾートの快楽を描いているように見えて、そう単純な作品ではない。ルノワールの描いた理想的快楽の世界と比べて、スーラの絵画はその色彩のハイブレーション（点描）のなかに、気怠く麻痺的で無表情な人間たちを描き込んでいる。そこではさまざまな集団はバラバラに分断され、もはや有機的に統一することができない。中産階級のユートピアを凍りづけにするような悪意が、《グランド・ジャット島》の華やかな世界に忍び込んでいる（以上はリンダ・ノックリンの解釈による）。

フリードリヒやターナー、あるいはスーラに見られるような、観者の主観を圧倒し、ときに麻痺させるような「風景」が、近代日本の絵画史に登録されたかと言えば疑わしい（なお、宮寄駿が『崖の上のポニョ』で漫画的かつ破局的な津波を描いたとき、近代絵画ではなく葛飾北斎の浮世絵に近づいたことも想起されたい）。欲望の提示（ユートピア主義）とその破局（反ユートピア主義）という弁証法を日本の近代美術に認めるのは、恐らく簡単ではない。例えば、ゴーギャンのユートピア（タヒチ島）は、ひとまず土田麦僊の描く八丈島に転記されたとと言えるかもしれないが、それもどれだけの後継者を得ただろうか？

翻って、日本文学においても破局的な風景が隠されたことは、漱石からうかがえる。漱石は『坊っちゃん』でターナーに言及したが、それも赤シャツと野だいこの下らない会話のなかに組み込まれ、故意に格下げされていた。ターナーの極限的な光は、漱石にとって神経的な刺激が強すぎたのかもしれない。現に、『坑夫』や『夢十夜』の著者である漱石は、ターナーのように光と文明をそれ自体の臨界点に追い込むのではなく、逆に風景を闇のなかに閉ざしたところで、暗い存在感覚を縁取っていた。あるいは、轟々とうなる阿蘇の火山を示すときでも、それはあくまで男二人の饒舌な漫才的会話と並置されたのである（『二百十日』）。

他方、漱石と対立した自然主義者は、文明の破局＝臨界というよりも、むしろ往々にして文明開化以前の風景に連なろうとした。佐藤春夫が指摘したように、日本の自然主義は「東京人と信州人の勢力争い」を鮮明にするものであり（『近代日本文学の展望』）、現に田山花袋や島崎藤村の自然主義文学は、信州や上州のローカルな「風景」を持ち出すことによって、首都（東京）の趣味的文学を解体してみせた。ただ、東京生まれの漱石にせよ、地方生まれの自然主義者にせよ、彼らの「風景」が破局を遠ざけたことに変わりはない。それはフリードリヒやターナーのような過激なロマン派の不在を示している。

それにしても、風景はなぜ芸術を魅了するのだろうか？ この問いに答えるのは容易ではないが、カントの次の省察はヒントになる。「人間が全くの自然美によって感動するという事実は、人間がこの世界のために創られ、この世界に適合していることを示している」（ハンナ・アーレント『カント政治哲学講義録』参照）。人間は幸いにも自然美に感動しやすい傾向を備えており、そのことが世界に対する適合性を証明している。もし世界がサルトルの描いたマロニエの根のように、常時吐き気を催させるものであったとしたら、世界内に存在することは不可能だろう。しかも、私たちの生は常に欠乏＝不快によって満足に到るのに対して（例えば、食事の快は空腹の不快によって成り立つ）、自然美だけは一切の不快なしに快＝満足を与えてくれる。カントはそれを「没利害的な満足」と言い表した。

風景（自然美）は一般的な快不快のエコノミーには属さず、人間たちに無償で「快」を送り込むことができる。小説の風景描写はまさにこの恩寵を利用して、作中人物と読者をともに美の観客として同じ世界に内属させる。それゆえ、旧来の共同体が瓦解し、人間たちが相互に無関連化されていく近代社会こそ「風景」を、すなわち美（ないしそれと裏腹になった破局）を必要としている。裏返せば、風景が消失するとき、世界は無表情となり、世界との適合性の保証もなくなるだろう。それは世界喪失の危機である。

4 | 散文

何にせよ、日本近代文学が「風景描写」のプロジェクトを限度いっぱいまで拡張できたかと言えば、恐らく答えはノーである（ただし、有機的な風景を風と光、あるいは北国の雪にまで抽象化しようとした坂口安吾については、その限りではない。安吾の北方ロマン派的な風景がほとんど継承されなかったのは、日本文学の不幸である）。日本文学の「風景描写」はその潜在性を十分に使い尽くさないまま、緩慢な死に向かっている。

否、今は「描写」そのものが大きな曲がり角にあると言うべきだろう。例えば、渡部直己によれば、近年の日本の小説においては、ライトノベルを筆頭にして描写の量が減少し、その代わりに「人称」の操作が前面化されている（『小説技術論』）。これは、散文精神が衰退し、現実との接点が任意化したことを意味している。あるいは大塚英志は、柳田國男の民俗学に自然主義とロマン主義という二つの中心を認めながら、前者の復権の必要性を説くが（『社会をつくれなかったこの国がそれでもソーシャルであるための柳田國男入門』）、これも描写＝リアリズムの衰退と深く関連するだろう。

ただ、もう一步踏み込めば、そもそも散文的な描写という近代のリアリズムの計画そのものに、内在的な不安定さがあったのではないかと。歴史的な見地からすれば、描写の衰退は決して一過的なものではなく、むしろ日本文学の地盤が露出したものだと考えられる。先述したように、折口は日本文学について、律文（歌）の染み込んだ「美しい姿態」ゆえに、散文としては無内容・無価値なものが多いと指摘した。確かに、日本文学において、散文的な明晰さやシャープさはしばしば犠牲にされた。例えば、『百人一首』にも収められた「あしひきの山鳥の尾のしだり尾の長々し夜をひとりかも寝む」という有名な歌が、「長い夜をひとり寂しく寝るのだなあ」という程度の貧相な意味内容しかもたないのは、その分かりやすい例である。

かつて中国文学者の吉川幸次郎は、古典中国語について「表現せんとするものの頂点」を指摘していく言語だと評したが（『中国散文論』）、日本文学は逆に、頂点以外のテンションの弱い無用の部分が増殖しがちであるところが目につく。本居宣長が「てにをは」という付属的な言葉（辞）に注目したのも、中国語との比較においてであった（仮に比較対象が英語であったとしても、宣長は同じ議論を立てただろうか？）。日本語のアンキーな冗長さは散文としては明らかに失格だとしても、それが長らく表現のあり方を規定してきたことも否定できない。

さらに、散文作品を知的に位置づける作業も、日本では長く停滞していた。日本の文芸批評の中心がずっと歌論によって占められてきたことは、十分な注目に値する。紀貫之にせよ藤原俊成にせよ藤原定家にせよ、文芸批評家とは歌の専門家と同義であった。その場合、彼らの中核的な仕事は巨大な分類体系（中国の『文心雕龍』のような）を作るよりも、むしろ『古今和歌集』、『新古今和歌集』、『百人一首』といった歌のアンソロジーを作成することにあつた（ちなみに、契沖が指摘したように、『百人一首』の冒頭に二人の天皇が来るのは『万葉集』を模倣したもの

だろう——してみると、自家は『万葉集』という巨大なアンソロジーの簡潔なシミュレーションをやったのだと言えるかもしれない）。集合的な美学を発生させるアンソロジーの作成が、そのまま「批評」であったと言ってよい。日本人が散文（小説）を批評の中心に据えるようになるのは、せいぜい近代以降のことにすぎない。

歌論が強く、散文批評が乏しいということは、明晰さや物事の分析能力にさほど価値が置かれないということである。面白いことに、鴨長明はエッセイ調の歌論書『無名抄』で「歌の姿というのは理解しにくい。特に幽玄体はそう。それはちょうど、幼児の片言の可愛らしさは言葉で言い表せず、ただ自得するしかないのと同じだ」という意味のことを言っている。幼児の愛らしい片言のように、理論的に分析しようのない「幽玄体」が、最高度の美学として登録された。それは、源俊賴の『俊賴髓脳』や世阿弥の『風姿花伝』など、日本の文芸批評が多く実践的なマニュアル本としてあったことも矛盾しない。日本文学の「知」はあいまいさの美学を堂々と掲げる一方で、そのぼんやりした文学（歌）を技術的に組織するノウハウも教えたのであった。そこでは、サイエンスよりもテクノロジーに重点が置かれている。

近代においてなお、日本の文学表現は散文（小説）の外部でイノベーションを引き起こしてきた。先述したように、子規の「写生」は俳句から始まった。あるいは、言文一致文は三遊亭円朝の落語の速記本が発点であり、自然主義小説家の田山花袋は友人の柳田國男とともに、桂園派の歌人・松浦辰男の弟子であったことが知られている。リアリズム（描写）のブランは、しばしば散文の外部で練り上げられた。こうした経過を無視すると、日本文学史はひどく平坦なものになってしまうだろう。散文表現だけで日本文学を判断するのは明らかに無謀である。

にもかかわらず、ここ二、三〇年ほどの日本の文芸批評はほとんど「散文」に対象を限定してきた。その筆頭は「散文」のいかがわしさに文学の自由を認める蓮實重彦だが、彼以前の吉本隆明が詩の批評や実作も手がけていたのと比べると、戦略としてはかなり偏っている。繰り返せば、日本語の文学環境において、散文がそれ自体として自立したことはほとんどない。折口と同じく、日本語における「長い散文・韻文の混淆の歴史」を強調した三島由紀夫は、むしろ常識的である（『文章読本』）。このエクリチュールの歴史性に対して、私たちは最大限の注意を払わねばならない。

5 | 物語

むろん、私は一般論として、日本語の散文精神を鍛えなければならないという見解に異存はない（そもそも、若き江藤淳の『作家は行動する』以来、散文精神の成熟は日本の批評家の夢であった）。モノを正しく見る努力は、いかに困難であるとしても決して手放されるべきではない。しかし、だからといって、日本近代文学の主要な作家たちを「散文」や「描写」という自然主義的な基準だけで理解できるとも思えない。現に、近代の作家たちはしばしば、散文から逸脱する表現様式として、物語の再導入を企てていた。

もとより、セルフフィッシュな語りによって成り立つ物語文学に、客観的な中立性や正確性は期待できない。物語とは真理を齎かし（語り＝騙り！）、社会的現実の複雑さを打ち消しかねない危険なメディアなのであり、だからこそ批評家たちは「物語批判」を強く要求してきた。だが、ござっぱりした中性的な散文だけでは、リズムもエロスも情動も獲得できなかったのは明らかである（なお、物語の批判者たちがウラジーミル・プロップ流の「説話論」に依拠

する一方で、日本文学の歴史的文脈をあつさり無視してきたことには、驚きを禁じ得ない）。

繰り返せば、自然主義が入ってくるよりも前に、東アジアの文学的リアリズムの「原史」として、すでに歴史書のリアリズム（叙事）が存在していた。ただし、日本の場合、中国ならば歴史書がやるべき仕事を物語文学が肩代わりしたのが特徴的である。しかも、日本の物語の仕事はたんなるリアリズムには留まらず、知の伝承にも関わっていた。実際、読み手を威圧する量を誇る日本の巨漢の物語文学——とりわけ『太平記』や馬琴の読本——は、古今の地理・歴史の情報を集積したデータベースのような様相を呈している。それはちょうど、古代ギリシアのホメロスの叙事詩が教育的な百科全書のようなものであったことと類比できるかもしれない（エリック・ハヴロック『プラトン序説』参照）。

リアリティと知をともに組み込んだ物語文学の遺産は、近代にも引き継がれる。例えば、自然主義を嫌っていた芥川龍之介は、『今昔物語集』の野性的なリアリズムを現代に呼び戻しながら、物語と近代小説を和解させた。芥川以降も、谷崎潤一郎、佐藤春夫、折口信夫、太宰治、坂口安吾、中上健次らがこぞって古典的な物語のリメイクに取り組んだのは、日本近代文学における目立つた潮流である。彼らは物語の遺産にいわばフロイト流の「徹底操作」を施すことによって、ほどよい社会的調和を突き崩す残酷と慈愛を獲得しようとした——、少なくとも、そのようなポテンシャルを秘めていたと言えるだろう。

さらに、ここで注意しておくべきは、物語が決して格式の高い文化ではなかったことである。周知のように、物語の伝承者は宮廷の女房や琵琶法師のような芸能民であり、名前も分からない在野の民が『平家物語』や『太平記』によって国家の歴史をも伝えた。中国と比較すると、その奇妙さがはつきりするだろう。中国の公的な歴史記述はあくまで男性の官僚が担い手であり、政治的責任を課せられた高度に専門的な仕事であった。『史記』の司馬遷にせよ『漢書』の班固にせよ、彼らは父親から「家職」としての歴史家のバトンを引き継いだ。そこには、日本のように胡散臭い芸能民の付け入る余地はない。

昨今の日本では「サブカルチャー批評」がずいぶん盛んになった。しかし、こうした現状は、中国基準で言えば、そもそも日本文学の中核にあった物語そのもの（『平家物語』、『太平記』、『日本外史』……）が在野のサブカルチャーであったという問題を忘れさせる。『太平記』には荒唐無稽な話も多く、楠木正成は中世的な魔術師のようにすら見えるが、しかしそのような胡散臭いサブカルチャー文学こそが後々にかえって皇国史観を補完してしまう。逆に、朝廷の作る公式の正史は往々にして、そこまでの深いインパクトを持ち得なかった。

したがって、公式的なものに対する不信は、戦後の漫画やアニメーションにおいて突然出てきたわけではない。先述したように、異国の先進的な表現を日本の民衆的・非公式的な物語のプラットフォームに移植することは、日本文学を変異させる重大なモメントとなった。『太平記』から芥川や谷崎らに到るまで、この意味での「サブカルチャー化」は持続している。

6 | ロマン主義

ところで、以上の「サブカルチャー化」の現象は、より一般化して言えば、永遠不変の形式美や様式美を尊重する「古典主義」よりも、むしろその様式を歪めて、多方面に発散させる「ロマン主義」が優勢を築いたということを示唆する。

私は先ほど、日本近代文学の「風景」に関してロマン主義（＝矮小な主観を突き抜ける力）の欠乏を認めた。しかし、巨視的に見れば、日本文学は良くも悪くも野放図な「ロマン化」が基調音であったように思われる。一般的に言って、啓蒙主義が水膨れした現実をシャープに切り詰め、古い妄想や迷信、夢を切断しようとするのに対して、ロマン主義はむしろごちゃごちゃした幻想も含めて、無限性や多産性を（バフチンのラブレール論ふう言えば「時」と歴史的生成を）まとめて肯定しようとする。ロマン主義とは無限に対する愛に立脚しているのであり、だからこそ作品を成長させる芸術批評にきわめて高い価値が与えられる。

この意味でのロマン主義に近いものが、日本文学史には浸透している。それを典型的に示すのは、やはり『太平記』だろう。一見すると、『太平記』は中国の歴史書を頻繁に引用することによって、日本の南北朝の内戦に古典的な骨格を与えようとしたように見受けられる。しかし、実際にはその銜学的で煩瑣な引用によって、不必要な情報がばらまかれ、作品全体はいたずらに巨大化していくのだ。こうして、『太平記』はクラシカルな端正さではなく雑多な物語に、すなわち啓蒙主義的な縮約ではなくロマン主義的な膨張に向かうだろう。

近代についても、古典のロマン化の実例を認めるのはたやすい。例えば、三島由紀夫の『金閣寺』は北山文化を象徴する金閣寺に託して、一点の曇りもない豪華な美を描く。「さまざまな変容のあいだにも、不変の金閣がちゃんと存在することを、私は知ってもいたし、信じてもいた」。ところが、物語も後半に入ると、金閣寺の映像が女の乳房に浮かび上がり、不自然な歪みを発生させ、ついには破局＝炎上に向かって突き進むだろう。不変の美とは不毛な廃墟だということまで、三島は自らの作品を追い詰めていく。

ここには、三島の発想のパターンが明確に示されている。興味深いことに、評論家としての三島は、『古今集』の美の完璧な論理構造が『新古今集』において「廃墟」となっていくことに着目していたが（「古今集と新古今集」）、それはまさに、『金閣寺』において完璧な美が乳房の映像にシュールレアリスティックに重なりあい、ついには炎に包まれていくプロセスとも呼応するものだろう。

あるいは、和・漢・中に及ぶ広い教養と好奇心を持ち合わせていた谷崎潤一郎が、日本の古典文学を「醜の母」的な母性幻想に溶け込ませたことも、実に症例的である。谷崎の文学は堅固で格調高い古典主義（クラシズム）をあっさり突き抜けて、母性的でエロティックな原始主義（プリミティヴィズム）にまで到達する――こうしたエロス化の作業は中期の『蘆刈』から『少将滋幹の母』に到って頂点に達するだろう。芥川において、物語の遺産は残酷かつ滑稽なリアリズムを招き寄せた。それに対して、谷崎における古典的物語は、しばしば幻影の母の慈愛に通じる夜路となった。こうして、三島にせよ谷崎にせよ、堅固な美が軟体的なエロスに変身するところで、豊かな文学的想像力が発揮される。

さらに、これと似たことは美術の分野にも部分的に当てはまる。近代日本のアーティストや建築家には、岡本太郎や丹下健三のように、人間の歴史を飛び越えて、いきなり想像上の古代（縄文／弥生）にジャンプする例が少なくないが、これも歴史の野放図な「ロマン化」と言って差し支えない。そもそも、美術評論家の中原佑介が指摘したように、すでに明治期の青木繁、中村不折、藤島武二の歴史画からして、古代日本から素材を得ながらも、かえって歴史性を打ち消すほどに「感覚的」な作品として描かれていた（「感覚派と古典派」『中原佑介美術批評選集 第二巻』所収参照）。日本の近代美術に真の「古典派」があったかという点、ひどく疑わしい。

もとより、日本国内にはヨーロッパのギリシア・ローマのような、あるいは中国の漢・唐のような、人間の手がけた輝かしい理想的時代がなかった。『源氏物語』や『古今集』を生んだ「雅」な王朝文化はその例外に見えるが、そ

れもあまりに宮廷的な唯美主義に傾きすぎている（だからこそ、社会的・政治的現実を描くにあたっては『太平記』のように中国を強引にモデル化するしかなかった）。不変の古典的価値から切り離された日本の芸術は、サブカルチャーとしての物語のなかに——あるいは想像上のエロティックな「臉の母」のなかに——、永遠らしきものを仮構するほかなかった。むろん、ときにいかがわしく、ときにエロティックで（近親相姦的な欲望をここまで禁圧しない文学も珍しい）、またときに過度にメランコリックな日本のロマン主義には、当然功罪があるだろう。しかし、日本文学を批評するとき、それを一方的に断罪できないことも確かである。



宗教との合一を断念し、リアリズムの名のもとに現実というメディアムを創出すること——、それが日本近代文学の重大なプロジェクトであった。しかし、社会的現実を（あるいは美的な風景を）散文によって描写することは、決して順風満帆の試みではなかったし、現に多くの散文以外の補綴物がそのプロジェクトに侵入した。

そのなかでも、物語や演劇といった（中国基準で言えば）サブカルチャーの遺産は、古典主義的な格式を崩し、ロマン主義的な野放図さと残酷さとエロスを招き寄せた。古典をロマン化する過程で、想像力の放熱量は増大した。と同時に、本稿では触れなかったが、この文学的遺産は倫理とも関係している。仮にニーチェに倣って日本版の「道徳の系譜学」を構想しようとするならば、物語や演劇はその素材として欠かせない（例えば、贖罪＝罪滅ばしの問題）。

念のために言い添えれば、私も散文的なリアリズム（描写）の重要性を認めるのに、やぶさかではない。というより、複雑な社会的現実を繊細に捉えることは、この虚言の多い粗野な時代において喫緊の課題ではないか？ しかし、折口や三島が述べたように、日本文学が「散文と韻文の混淆」という宿命を背負っている以上、このハイブリッドな文体を運用するための語りや演技を手放すこともできない。リアリズムを作動させるためにこそ、すなわち現実に再接近するためにこそ、自然主義の外部の表現様式を「徹底操作」すること——、それが日本文学のエクリチュールの歴史性に刻印されたメチエ（技法）であったと私は考えている。

それに、素朴な自然主義だけではプロダクティブな現実をつかむことはできないし、現に日本のリアリズムは（作家であれ学者であれ）瑣事拘泥に陥りがちである。リアリズムの復権に必要なのは、いわばエロスを含んだ現実、すなわち「諸現実を盛んに生み出している現実」（あるいは、それを反転させるならば「諸現実をこわばらせている酷薄な現実」）を見つけ出すことであり、たんに自然主義のカメラをもってうろろうすればいいわけではない。逆に言えば、この方面のアンテナが鈍ってしまったからこそ、文学のリアリズムは得てして漫画やアニメーションの刺激に負けてしまうのだ。

むろん、いたずらに強い感情的刺激やべつたりとしたセンチメンタリズムは困りものである。そもそも、派手に泣いたり笑ったりすることだけが人間の感情ではない。ほとんど誰にも聞き取れない、深夜の小さな声でしか伝えられない静かな情動もあるのだから（例えば、大河ロマンのような感情のうねりから遠いところで、マイノリティどうしの情動の細い糸を結び合わせた大島弓子の短編漫画は、改めて思い出されてよい）。そして、繰り返せば、この種の情動のさざめきは、日本では散文だけで汲み取れるものではなかった。

もつとも、以上の議論を経ても、今さら「日本文学批評法」を語る価値はあるのかと冷笑的に見る向きもあるかもしれない。確かに、日本の文芸批評はすでにその歴史的使命を終えたと言うべきである。「日本文学」という単位で

思考すること自体、今後はますます無意味になり、それとともに日本の文芸批評の存在理由も消失するだろう。だとしても、日本文学にはなお未解決の課題があり、未来に向けて発送すべき価値がある。崇高な使命は終わった、にもかかわらず何かをなすこと——、たとえ悪あがきに見えたとしても、近代人の倫理はこの逆接にしかないのである。❶

★1 折口信夫「日本文学研究法序説」『折口信夫全集5』中央公論社、一九九五年、三六四、三六七頁。引用にあたって、現代仮名づかいに改めた。🔗

他の平面論

第1回「無意識」と釣り人

On Other Surfaces | 1 | Anglers and the “Unconscious”

黒瀬陽平 Yohei Kurose

「無意識」に何らかのイメージを与え、私たちの意識との関係を探る試みは、古くからアートの領分であった。たとえ「精神分析的」な美術批評が手垢にまみれたポストモダニズムの理論として前世紀の遺産のように扱われようとも、アートはいまだに、精神分析の発見であるところの無意識に対する関心を失っていない。

第五回ヴェネツィア・ビエンナーレ（二〇一三年）は、近年のアートシーンにおいて、無意識というテーマを再浮上させようとする最も大規模な試みのひとつであった。ヴェネツィア・ビエンナーレ史上最年少で総合ディレクターを務めたマッシミリアーノ・ジオーニによって定められた総合テーマは「エンサイクロペディック・パレス（百科事典的な宮殿）」。「このテーマは、マリノ・アウリティが一九五五年に考案した、世界のあらゆる制作物や知識を保管・展示する架空の博物館（The Encyclopedic Palace of the World）から取られている。企画展の冒頭には、アウリティが生前に残した「エンサイクロペディック・パレス・オブ・ワールド」の再現模型が展示され、本展のシンボルとして位置づけられていた。


このマリノ・アウリティなる人物、生前は特にアーティストや建築家として知られていたわけではない。イタリアの自動車工場に勤める労働者であったアウリティは、一九二〇年代、家族とともにアメリカに移住し、仕事を引退した後「エンサイクロペディック・パレス・オブ・ワールド」を構想、特許まで申請した。高さおよそ一六〇〇メートル、一三六階建てのこの宮殿を彼は、ワシントンD Cに建設したいと考えていたようだが、その夢は実現することなく、まったくの独学で作った巨大な模型だけが残された。要するに、「エンサイクロペディック・パレス・オブ・ワールド」は、同時代のアートワールドとも現実の都市計画とも無関係なところで、街の自動車技師が人知れず抱いた誇大妄想的ヴィジョンであったと言ってもよいだろう。それはたとえば、アンドレ・ブルトンら二〇世紀のシュルレアリストたちが絶賛した「郵便配達夫シュヴァルの理想宮」などと同じように、いわゆる既存のアートの制度や規範の外側に存在するものとして、アートのインサイダーたちによって事後的に見出された「アウトサイダー・アート」の系譜なのである。

そして、出展作家のラインナップもまた、まるでアウトサイダー・アートのビエンナーレかと思ふうばかりの顔ぶれであった。たとえば、すでにアウトサイダー・アーティストとして有名なフリードリヒ・シュレーダー・ゾンネンシュターン（一八九二—一九八二年、東プロイセンのティルジット生まれ）が精神病棟で描いていた色鉛筆のスケッチ。フリーランスの写真家でグラフィックデザイナーであったモートン・パートレット（一九〇九—一九九二年、ボストン生まれ）が、生前に秘かに作り続けていたリアルで精巧な少女の石膏人形シリーズ、そして日本からは、自閉症と知的障害を抱えたアウトサイダー・アーティスト澤田真一のトゲだらけのテラコッタ人形シリーズが選出されている、という具合である。

もちろん、シンディ・シャーマンやポール・マッカーシー、ウォルター・デ・マリアといったビッグネームもそれらに交じっているものの、先に挙げたようなアウトサイダー・アーティストばかりでなく、C・G・ユングが一六六年にわたって自らの見た夢や幻視を書き記した『赤の書』、神秘思想家ルドルフ・シュタイナーの黒板書き、ロジェ・カイヨワが蒐集していた石のコレクションなどを組み込んだ展示構成は、制度化されマーケットに組み込まれたコン

2

周知のように、アートの無意識へ向かう欲望は、既存の表現形式のすべてを否定することによる白紙還元や、カオティックな無意識のそのままの保存といった、「作品」という存在の輪郭線を激しく揺るがし、溶解させてしまうような表現へと導いてゆく。そこではしばしば、「作品」を成立させているアートという制度そのものを問い直すのだ、という主張が召喚され、言説に対する態度の問題へと焦点が移動させられるわけであるが、果たしてジョーニは、最終的にどのような「作品」を歓迎しているのだろうか。もちろん、金獅子賞に選ばれたティノ・セーガルのスタイルはひとつのモデルと見なされるべきだろう。しかし、蒐集や保管、再現を一切拒絶した非物質的な表現（主に、セーガルの指示を受けたパフォーマーによるパフォーマンス作品）は、その徹底した非物質化という点は特筆されるにしても、それらは常に、いささか反動的過ぎるコンセプトであり、制度批判という名の制度依存であることは明らかだ。その意味でセーガルは、六〇年代に生まれたコンセプチュアル・アートの「後始末」をしているに過ぎない。

少なくとも「エンサイクロペディック・パレス」というテーマに対しては、澤田真一と同じく日本から選出されたアーティストのひとり、大竹伸朗の展示1がより直接的に共鳴していたのではないだろうか。大竹の展示室は、一九七七年から継続して制作している《スクラップブック》シリーズ六六冊がディスプレイされたショーケースによって埋めつくされていた。大竹によれば、この《スクラップブック》シリーズは「世界中の路上に散らばる印刷物すべてを徹底的にノートに貼り込む」★1という衝動、興奮によってはじまり、自身にとって、創作におけるタブーを打ち破るための「実験場」であり続けているという。

もし、大竹が素材としている「世界中の路上に散らばる印刷物」たちを既存のアートの外側にあるもの、つまりアートの無意識に属するものとして見立てるとすれば、それらをコラージュという絵画技法によって「本」という伝統的なメディアにおさめている《スクラップブック》シリーズは、アートにおけるインサイダーとアウトサイダーの境界領域にあると同時に、無意識下にあるものを次から次へとアートの意識内へ放り込み、かつ、本という形で蒐集、保管してゆくという点で、まさに「エンサイクロペディック・パレス」のアートのバリエーション（エンサイクロペディック・オブジェクト？）と言えるだろう。

しかしここで、ジョーニのテーマ設定とキュレーションに対して、もっと根本的な疑問が浮かんでくる。それは、アウリティの「エンサイクロペディック・パレス・オブ・ワールド」を現代に召喚することの意義に関わることである。そもそも、「エンサイクロペディック・パレス・オブ・ワールド」にせよ『赤の書』にせよ、ジョーニが重要なものとして取り上げるアウトサイダー的な試みはすべて、あらゆる知識や物、情報をすべて知り、記憶し、所有しておこうとする強迫観念的な妄想からはじまっていると同時に、その妄想を実現することの不可能性、つまり我々の「認知限界」（ハーバート・サイモン）と、表象や記憶に関わるメディアの限界が悲喜劇的に露呈した事例であったはずだ。もちろん、「現在の情報環境においても、あらゆる知識を包括するシステムの存在は待望されている一方で、同時に絶望的でもある」と述べるジョーニはそのことについて十分自覚的であるし、大竹の《スクラップブッ

ク》シリーズのように、無意識下に眠る膨大なイメージや情報に開かれることによって既存の制度やメディアが試され、その境界が揺らぐ瞬間こそを求めているのだろう。

しかし、あらためてジョーニがリストアップしたアーティストと作品を眺めてみれば、そこには、無尽蔵な情報力を蓄える無意識に対して、古めかしいメディアを片手に愚直に立ち向かってゆく者たちの姿こそあれど、新たなメディアを「再発明」しようとする者も、独自のテクノロジーを導入しようとする者もほとんど皆無であることに気がつくはずだ。インターネット上にある膨大なイメージを用いて宇宙創世の神話を描く映像インスタレーション《偉大な徒労》で銀獅子賞を受賞したカミュー・アンロでさえ、そこで用いられているイメージは、国立博物館がネット上に公開しているアーカイブのものであり、インターネットを「博物館」という旧来メディアの枠組みによってデチューンしてしまっていた。

おそらく、アウリティの「エンサイクロペディック・パレス」から私たちが学ぶべきことは、「エンサイクロペディア（百科事典）」と「パレス（宮殿）」という旧来メディアが処理可能な情報の限界についてである。その意味において、大竹の《スクラップブック》シリーズも、私たちの認知限界に対するアーティスト的な挑戦ではあっても、本や絵画というメディアの再発明には至っていないという点で、アウリティの反復に過ぎない。ましてそれがスタイル化してしまえば、旧来メディアにあえて情報的負荷をかけることによって生まれる歪みをフェティッシュに愛好するという、最悪のマニエリスムに陥ってしまうことだろう。その対極にあるとおぼしきセーガルにしても、メディアの再発明どころか、メディアそのものの放棄（そして旧来メディアや制度へのカウンターである限りにおいて意味をもつパフォーマンス）という点で、思考停止以外のなにものでもない。

私たちが求めているのは、旧来メディアの限界を同じ仕方で繰り返し確認することでも、アウトサイダー・アートを引き合いに出すことでコンテンポラリー・アートの狭量を嘆くことでもないだろう。世界の無意識の広大さを祝福するだけでは、それらを「認知」するには至らない。ジョーニとしては、マーケット主導のアートシーンに対して異議申し立てすると同時に、ハラルド・ゼーマン以来の主知主義的傾向に対しても抵抗するという課題を上手くこなしたつもりかもしれないが、筆者には、恣意的な脱構築による制度批判にとどまる凡庸なポストモダニストに過ぎないように思える。メディアの再発明という言葉が悪ければ、ジョーニが影響を受けたというヴェネツィアの哲学者、ジュリオ・カミッロの言葉になぞらえて、新しい「記憶術」の発明といってもよいだろう。目を凝らせば凝らすほどその境界が揺れ動く意識と無意識の間に新しい輪郭線を引くような試みがなされない限り、アウリティの悲喜劇から抜け出すことはできないのである。

3

一方、日本現代美術史において無意識というテーマは、「戦後」という奇妙な空間に閉じ込められ、「敗戦」や「原爆」、あるいは「アメリカの影」といったイメージを身にまとうことになった。

美術評論家の榎木野衣は、『日本・現代・美術』（一九九八年）をはじめとする著書のなかで、冷戦下の「五五年体制」に依存することで平和と経済的発展を得た戦後日本が、「世界史」から守られた非歴史的な「閉ざされた円環」（彦坂尚嘉）であり、それゆえに、本来歴史的な営みである芸術も反芸術（前衛）も存在し得ない「悪い場所」なのだと指摘する。そして、にもかかわらず、戦後の日本に大文字の歴史があるかのように語ってしまう「日本現代

美術史」を、「戦争」、「敗戦」という事実を宙吊りにし、戦後日本の悪い場所性を隠蔽する行為だとして激しく批判している。

すなわち、われわれが「歴史」の名のもとに語ってきた当のものこそが、なべての「歴史」を去勢してしまうような「悪い場所」ゆえの「閉じられた円環」なのであり、われわれが最初から歴史を語りうるという権利を既得権のように主張するのは別の隘路を通じなければ、この円環の「彼方」に至ることはできないのだというふうに。

〔中略〕

いうまでもなく「日本」の「現代」は、いまなお、「敗戦後日本民主主義の安定と、アメリカの文化的軍事的なアジアへの侵略、というふたつの面を持った銅貨の上において行なわれ」ている。そして、すべての事がその銅貨の上で行なわれている以上、具体美術協会の活動に限らず、すべての表現活動が、いまだに「彼方」に向けての運動を開始し続けているとはいいがたい。「そこ」においては、いまだに「前史」も「以後」もありえないのだ。★2

このような樁木の「悪い場所」論は、日本には政治的にも文化的にも確固とした主体や原理がないということを指摘している点で、丸山眞男の「無責任の体系」に代表されるような戦後すぐに登場した日本論と同型である。しかし、丸山が最終的に『古事記』まで遡行することによって「日本の古層」を見出そうとしたのとは異なり、樁木は「悪い場所」の起源を、アジア太平洋戦争と敗戦のトラウマに求めた。そして、その起源をいつまでも清算できないわたしたちが、閉ざされた戦後空間のなかで繰り返し回帰するトラウマにとらわれているという「歴史観」を提示したのである。

なぜ、かくもわれわれは、実際には見たことも体験したこともないにもかかわらず、脳裏のどこかに、「世の終わり」と「廃墟／焼け跡」を刻み込んでいるのだろうか？

はっきりしたことはわからない。けれども、ひとつだけいえることは、戦後の日本人が、程度の差こそあれ、テレビや映画、漫画やアニメといったサブカルチャーを通じて、「この世の終わり」と「廃墟／焼け跡」を繰り返し繰り返し体験してきたということだ。放射能によって太古の眠りを醒まされた大怪獣「ゴジラ」に破壊された東京、放射能によって死の星となった地球を救わんとする『宇宙戦艦ヤマト』、サイキック・ウォーズによって瓦礫の山と化すメトロポリス『AKIRA』に描かれた帝都、正体不明の「使徒」に対抗するために、「学徒動員」によって「特攻」を強制される『新世紀エヴァンゲリオン』における子供たち……。数えあげたら切りがないくらい、われわれは、その薄っぺらで遠近を欠いた「サブカルチャー的想像力」のなかで、東京を、日本を幾度となく廃墟にし、そしてまた、それを生き延びようとする主人公たちと、凄惨な白兵戦をともにしてきたのだ。★3

戦後にもたらされたかりそめの平和が、敗戦というトラウマをわたしたちの無意識下へ抑圧する。しかしそれらは、漫画やアニメ、特撮といったサブカルチャーのなかに繰り返し回帰し、それらの強い影響下に、横尾忠則やノベケンジ、村上隆、会田誠といった「日本現代美術」が連なってゆく。敗戦の清算に失敗してきたわたしたちは、いたるところ、様々な姿で立ち現れる「戦争画」に取り囲まれ、好むと好まざるとにかかわらず、繰り返さ

れる戦争のイメージによって戦後日本の無意識に触れているのである。

精神分析のトラウマ理論をそのまま援用した榎木史観そのものの是非については後に検証するとしても、戦後日本における重要な視覚表現が、何らかのかたちで戦争や原爆（核）というモチーフを描き続けてきたことは端的に事実であろう★4。それらの表現は、戦後視覚文化の総体に比べるならば少数派であるかもしれないが、ひとつの「系譜」をなすには十分なボリュームを持ち、その系譜には手塚治虫や岡本太郎、黒澤明、宮崎駿といった固有名が並んでいるのだ。たとえば小説家の小松左京は、一九六四年に書かれた優れたエッセイ「廃墟の空間文明」において、戦争の記憶が日本人全体の「集団記憶的無意識領域」に働きかけていることを指摘しながら、敗戦の体験を扱った「古典」が作られるべきだと主張している。

敗戦の体験を、民族固有の歴史的体験として時代をこえて外化定着する、ということは、ひとことでいえば、その表現されたものが、つねに万人の共感をさそうような、一つの「古典」をつくり出すことではないだろうか？つまり戦争や原爆体験をあつかったモニュメンタルな文学なりドラマなり、映画なりがつくり出され、百年後の八月六日、二百年後の八月十五日にも、記念集会につどう人々の前にそれが上演され、放映されうるようなものが必要なのではあるまいか？★5

小松はここで、「日本でできた原爆映画の中で、一番マシ」なものとして初代『ゴジラ』（一九五四年）を挙げている。小松の期待する理想の「古典」が具体的にどのような質のものなのか定かではないが、アメリカの水爆実験によって目覚めたジュラ紀の生物が、放射能を帯びた体で東京を火の海にするという『ゴジラ』は、当時の人々にとってまだ記憶に新しい空襲や原爆、放射能の恐怖を表したものとして、少なくとも現在のわたしたちにとって限りなく「古典」に近いものではある。

アメリカの水爆実験が原因で安住の地を追われた「被害者」であり、本編でも悲哀を帯びた最期を遂げる怪獣ゴジラは、当然ながら敗戦国日本の自画像であるはずが、「加害者」であるアメリカではなく日本を破壊し、日本人を殺戮してゆく。この理不尽で簡単には割り切れない設定こそ、アメリカに原爆を落とされ、一時的に占領すらされたにもかかわらず、経済的にも文化的にもアメリカを受け入れることによって急速な戦後復興を成しえた日本の入り組んだ無意識の物象化と言えるだろう。

『ゴジラ』は戦後日本の怪獣映画の祖となり、特撮班を率いた円谷英二はその後、『ウルトラマン』シリーズにおいて、ゴジラの子孫とでもいうべき「ウルトラ怪獣」たちを世に送り出し続けた。現代の日本を一瞬にして戦場に変えてしまう怪獣という姿を与えられた無意識が、戦後の視覚文化全体に与えた影響の大きさについては、ここであらためて確認するまでもないだろう。

4

しかし、明らかに戦争や核の恐怖を描いたと思いき視覚表現であっても、その解釈がすべてアジア太平洋戦争とその敗戦のトラウマに行き当たるとは限らない。『ゴジラ』ひとつとっても、あれほど優れた象徴性を随所に織り込んだ作品が、つい最近起こった敗戦の記憶のみをリソースとして生み出されたと解釈するのは、むしろ不自然な読解と

言うべきだろう。

たとえばここで、戦後日本のアニメ史のなかでも、戦争というテーマを直接扱った傑作として名高い長編アニメーション『機動警察パトレイバー2 the Movie』（一九九三年）における、戦争のイメージがはらむ多義性、重層性に注目してみよう。押井守が監督を務めた本作では、元自衛隊員である柘植行人というテロリストのクーデター未遂によって、厳戒態勢となった東京の様子がリアルに描かれる。空爆や銃撃戦によって凄惨な戦場と化するのではなく、「戦争が起こりそうで起こらない」ギリギリの緊張状態に追い込まれた東京の姿は、冷戦崩壊後もなおアメリカの軍事力の傘下にあつてすっかり戦争に対してリアリティを失ってしまった日本に対して、考えるかぎり現実的な戦争の危機を突きつける表現として高く評価された。槇木的に読解するなら、五五年体制から続くかりそめの平和のなかでわたしたちが隠蔽し続けてきた潜在的な戦争状態を、現代の「戦争画」を描くことによって露わにした作品だったのである。

確かに、陸上自衛隊の戦車が出動し、不気味な静けさと緊張感に包まれた厳戒態勢の東京の姿は、現代の「戦争画」と呼ぶにふさわしい。しかし、押井はこのような都市の姿を過去にも描いたことがあった。しかもそれは、表向き、戦争とはまったく無関係の作品においてである。

一九八四年に劇場公開された『うる星やつら2 ビューティフル・ドリーマー』は、高橋留美子によるマンガ『うる星やつら』の学園SFコメディを原作としながら、極めてオリジナルで高度なメタフィクションに仕立てあげた名作であり、押井の代表作のひとつである。本作の冒頭は、原作の世界観そのままに、学園祭前日を迎えた高校で泊まり込み作業を続ける主人公たちのドタバタ学園生活からはじまる。ところが、この高校のある「友引町」はなぜか、学園祭前日という一日を繰り返しており、何度夜が明けても学園祭当日が訪れることはない。主人公たちの記憶も一日ごとにリセットされ、町全体が学園祭前日の無限ループのなかに閉じ込められているのだ。

この設定からして、戦争とは何の関係もない物語であると言って差し支えないのだが、よく見ると、高校からの帰り道に主人公たちが見る夜の友引町の描写、つまり、学園祭前日の無限ループに閉じ込められた町の姿が、驚くほど『パトレイバー2』の東京にそっくりであることに気がつくはずだ。不気味なほどに人けなく、奇妙な静けさに包まれた夜の友引町に漂う違和感は、一日ごとに記憶がリセットされてしまう主人公たちに与えられるヒントでもある。この町はなにかおかしい。でも、何がおかしいのか、確かなことは判然としない。ただ、見慣れた町が不気味に見える、そんな違和感を通じて知らされるだけである。

そんな違和感に対して、しきりに挿入されるのが、わたしたちのよく知る昔話、「浦島太郎」の物語だ。その昔、浦島は助けた亀の背中の中につて竜宮城へ行き、乙姫様と三年間過ごして故郷に帰る。しかし故郷に帰ると三〇〇年の歳月が経っていた。主人公たちは、自分たちがとらわれた奇妙な時間の牢獄について考えようとして、浦島の物語を思い浮かべる。そして、この無限ループを生み出した張本人である「無邪鬼」は、もし亀の背中の中につたのが浦島だけでなく、町全体が竜宮へ行つたとしたら、三〇〇年という時間の経過に誰か気がついたらどうか？ と問いかけるのだ。[図2](#)

『パトレイバー2』で描かれた厳戒態勢におかれた東京と、『うる星やつら2』の友引町の風景描写が類似すること、そしてそこに浦島太郎という昔話が挿入されていたことは、偶然の一致や押井作品固有の問題として済ませられることではない。たとえば、すでに取り上げた『ゴジラ』の冒頭では、ゴジラの被害にあつた漁師が打ち上げられた小さな漁村において、ゴジラが古い神として祀られているというシーンが存在している。予兆のような不漁とともに

打ち上げられた瀕死の漁師を見て、村の長老とおぼしき人物がゴジラの言い伝えを口にする。そして、怒れるゴジラを鎮めるために、村の神社で神楽のような儀式が厳かにおこなわれる。敗戦の記憶と、ビキニ沖の水爆実験によって生み出されたはずのゴジラが、物語のなかでは神話や民話の想像力と接続してしまっている。

あるいは、「ウルトラマン」と「ウルトラ怪獣」の生みの親である彫刻家、成田亨。榎木は、自身の戦争体験とともに卓越した怪獣造形と特撮映像を生み出し続けた成田を、戦後日本美術史における最重要の「戦争画」作家として評価した。しかし、成田の残したテキストを読んでも、彼が怪獣を造形する際に参照していたのは仏像や龍、天狗や妖怪といった神話的想像力であったことが明記されている。もちろん、成田の造形に戦争の記憶が色濃く反映されていることは事実であり、そのことによって彼の特異な造形が生まれているという主張は的を射たものである。しかし、戦争の記憶の背後にある神話的想像力なしには、あれほどまでに多様な造形を生み出すことはできなかっただろう。

戦争の記憶と神話的想像力の交差は、まさにアジア太平洋戦争の只中、海軍省の指示のもと「国策映画」として作られた日本初の長篇アニメーション『桃太郎 海の神兵』（一九四四年）において顕著である。ここでは、アジアへ進出する日本海軍の姿が民話や昔話の世界として描き出されているのだが、とりわけ興味深く、かつグロテスクなシーンは、南の島に着いた日本軍人が「現地人」に日本語の教育をする場面である。青空教室の黒板の前で教鞭をとる日本軍人の前に、サルやリス、ゾウ、トラといった動物の姿で描かれた「現地人」がお行儀よく座っている。教師役の日本軍人は「ア」「アタマ」「アシ」「アサヒ」と黒板にチョークで書いたカタカナを指しながら発音し、その後が続いて「現地人」に発音させようとするが、誰一人として正確に発音することができない。日本語を操れない彼らは、まさに獣の声でなきわめくばかりなのだ。

戦時下日本におけるアジアへの同化政策を描いたこのシーンを現在の目から見れば、アニメーション作品としての表現の中心は明らかに、主人公である桃太郎をはじめとした、人間としての日本軍人の世界ではなく、ディズニー映画の強い影響によって執拗に描かれた、人ならざる動物たちとその民話的、昔話的世界のほうにあることがわかるだろう。つまり、国策映画としての大義とは裏腹に、本来的に人ならざる世界への関心を示すアニメーションというメディアによって、人間として振る舞う日本軍人たちは実に小さく、滑稽な存在として描かれてしまっているのである。

だとすれば、戦中や戦後における重要な視覚表現がすべて「戦争画」という起源へと回帰し、それを通じて戦後日本の無意識に触れている、という図式は修正されなければならない。アジア太平洋戦争と敗戦、そして原爆や放射能といった近年のモチーフは、この上なく重要であるけれども決して起源ではあり得ない。なぜなら、その背後にある神話的、民話的想像力は、何度も繰り返されてきた様々な戦争や災害の記憶を膨大に溜め込んだ無意識のデータベースとしてすでに存在しているからだ。おそらく、『桃太郎 海の神兵』や『ゴジラ』、『パトレイバー 2』といった作品は、敗戦というトラウマを反復しているのではなく、最新の戦争に関わるモチーフを神話的、民話的データベースに組み込んでいるのであり、それによって無意識に新たなイメージを組み立てようとしているのである。

ふれていると言っていい。たとえば、チューリッヒのユング研究所で学んだ河合隼雄は、エーリッヒ・ノイマンやフォン・フランツらユング派の昔話分析を日本に紹介すると同時に、その理論を応用して日本の神話、民話分析を試みることで、そこに独自の「中空構造」を見出している★6。河合は、「神話的知」としての中空構造を、広く日本文化全体の深層構造、つまり構造を与えられた無意識としてとらえようとした。

中心が空虚であることによって二元論を相対化しつつ均衡と統合をもたらす、というこのモデルは、先に挙げた丸山眞男の「天皇制の構造」や、ロラン・バルトの「空虚の中心」のような類似する指摘とともにしばしば参照され、日本文化論のひとつの「型」として定着するに至っている。中空構造や「空虚の中心」と同型の俗流日本文化論は、今となつては枚挙にいとまがない。

当然ながら、このような俗流日本文化論のほとんどは、無意識の世界をただちに「実体化」させ、意識の世界と隔離されてある別世界として考えるユングの「集合的無意識」の安易な流用であり、歴史学的にも社会学的にも裏付けを持たない怪しげな占いかオカルトの類と大差ないものである。かつて柄谷行人は、（無意識を実体化せず、記号＝エクリチュールにとどまって考えようとした点で）ユングではなくフロイト、ラカン的な見地から次のように批判している。

しかし、こういう「日本人の自我構造」がどのようにできたのか？ それはどこにあるのか？ それは永遠に続くのか？ このような問いに河合隼雄は答えられないでしょう。彼が依拠するのはユング派の精神分析であり、「集合的無意識」を扱うものです。だから、ここに歴史的な経験などが出てくる余地がありません。しかし、私は、このような「日本人の自我構造」が存在するというぐらいなら、芥川のように「日本の霊」がいるといったほうがましだと思います。★7

自国の民族性に対する歴史性なき心理学的分析は、危険であるばかりでなく、丸山のいう「日本の古層」のように、一見、歴史的な遡行による発見とされるものこそ典型的な「遠近法的倒錯」である。偶然の連鎖（日本の地理的条件や、諸外国の政治的勢力図の変化など）の結果を、後から観察することによって運命論的に固定してしまうことは、それが「治療」をもたらさないという意味で精神分析の名に値しない。

しかし、多岐にわたる河合の神話、民話分析、とりわけ日本の昔話分析を詳細に読んでみると、そこではむしろ、彼の中空構造論にはどうにもおさまりきらないと思われる事例が次々と登場することに、ある種の困惑と驚きを禁じ得ない。なかでも、河合による浦島物語分析は、河合自身が何度も取り組んでいるほどのモチーフであるにもかかわらず、ある種のおさまりの悪さにおいて際立っていると言っていい。河合は、浦島物語から日本の昔話に見られる典型的な「原型（アーキタイプ）」を複数掘り起こしながらも、それらをひとつの心理学的解釈へと収斂させることに失敗しているように思えるのである。

6

私たちが知っている浦島物語は次のようなものだ。まず浦島太郎が亀を助け、その報恩として竜宮城に行く。竜宮城では美しい乙姫の歓待を受け、浦島はつかの間そこにとどまるが、故郷や家族が恋しくなつて帰る。浦島が帰って

みると故郷は見知らぬ土地になっており、竜宮にとどまった時間よりはるかに長い年月が流れていたことを知り驚く。途方にくれた浦島は、乙姫から開けてはならないと言われていた玉手箱を開け、老人になってしまう。地方によって細部の違いはあるが、物語構造としては以上の要約から著しく逸脱するものはないだろう。

しかしそれは、現在伝わっている浦島物語に限ってのことである。もともとこの話は、『丹後国風土記』や『日本書紀』巻十四、『万葉集』巻九の高橋虫麻呂による「水の江の浦島の子を詠める一首」などに記された伝説をもとにして、時代とともに様々なバリエーションを生みつつ変遷し、現在のかたちになったものだからだ。

河合はそのなかでも、『丹後国風土記』から香川県仲多度郡で採集されたものにつながる話型を、最も興味深いバリエーションとして取り上げている。なぜなら、そこでは「母と息子」という、現在の浦島物語にはほとんど失われてしまったテーマが前面にあらわれているからである。浦島は四〇歳の独身男性であり、八〇歳になる母親と一緒に暮らしている。母親は浦島に早く嫁をもらってくれと言うが、浦島は「わしはまだ稼ぎがないから、もらっても食べることができん。お母があるあいだは、日に日に漁をして、このままで暮らすわい」と答える。今から十数年前であれば「パラサイト・シングル」（山田昌弘）などと呼ばれそうな状態にある浦島は、心理学でいうところの「母と結びついている子（mother-bound child）」として描かれている。このような、母との強い結びつきから逃れられない子に対して河合は「永遠の少年」という原型を与え、例によって現代まで続く「日本人の自我構造」を言い当てようとするわけだが★8、フロイト的に言えばエディプス・コンプレックス、つまり近親相姦のモチーフであり、ユング的に言えば母性という大きな無意識から自立するだけの男性性を確立していない状態、ということになる。

さて、この四〇歳の「永遠の少年」である浦島は、海辺で亀を助けるのではなく、ひとりで筏舟に乗って漁に出かけてゆく。しかし、魚はいつこうにかからない。大きな母性の象徴であり、無意識そのものでもある海の上で、ひとり孤独に釣れない魚を待つというシチュエーションは、しばしば民話に生じる「退行」というテーマ、つまり自我が無意識に接触している状態を表している。しばらくたって、無意識の底へ垂らされた釣り針は、ようやく獲物をとらえる。しかしそれはお目当ての魚ではなく、大きな亀だった。仲多度郡のバージョンでは浦島は、釣りあげた亀を逃してやるが何度も亀がかかって漁にならない。諦めて帰ろうとするところに渡海舟がやってきて、船頭に言われるままに乗り込むと、そのまま竜宮城へ連れて行かれる。その後の筋は、一般的に知られているバージョンと大差はない。

しかし、『丹後国風土記』のバージョンでは、亀を釣りあげてからの展開がまるで別の話であるかのように違っている。そもそも亀は、世界中の神話において、極めて強い象徴性を担って登場する生き物として広く知られているが、河合は日本の神話、民話に登場する亀が「海底の国に住む女性と関係が深い」こと、『古事記』にあるように国つ神の「乗りもの」として描かれること、中国の神仙思想の影響によって「他界（蓬莱山、常世国...）の支え」というイメージを与えられていることなどを指摘しつつ、次のように評価する。

このような意味をもった亀が登場するのであるが、それが劇的な変身を遂げるさまを、『丹後国風土記』は見事に描写している。すなわち、主人公の筒川の嶼子〔浦島のこと〕は三日三晩一つの魚も釣れずに居たが、遂に一匹の五色の亀を釣りあげる。「心にあや奇異しと思ひ」ながらも船に置き、しばらく寝ている間に、亀はたちまち女となる。それは「かたち容美麗しく、また更比ふべきものなかりき」というのであったが、「やつこ賤妾がこころ意は、あめつち天地とを畢

ただ いか いなせ ころ すみやか
へ、日月と極まらむとおもふを、但、君は奈何にか、許不の意を早先にせむことを」という。自分の決心は固まっているが、お前はどうかと突然のプロポーズをしたのである。★9

浦島は亀を助けた報恩として竜宮城に行くのではなく、亀の化身である美女からの熱烈なプロポーズを受け、そしてこのプロポーズをあつさり承諾することで、海中の島へと誘われる。「^{かめひめ}亀比賣」と呼ばれるこの女性は、ユングが言うところの「アニマ」であり、母とは異なる女性的魅力によって、実母の母性と一体になったままの浦島を母から分離させ、男性としての自我を確立させる存在である。私たちの知る浦島物語に登場する亀と乙姫の話型は、因果応報を説く仏教説話の影響で報恩のテーマを入れようとしたために、亀比賣が分裂してしまった結果なのだ。

河合は、アニマとの突然の出会いを描き出したこのバージョンの浦島物語を、極めて高く評価している。そして、自我の内的成熟過程を「怪物を退治する男性の英雄」（父殺し）のモチーフによって表そうとする西洋のシンボリズムに対して、日本の昔話に登場する様々な女性像を対置し、「日本人の自我は女性像によって示す方が、より適切ではないか」★10という仮説を提示する。

この仮説について、筆者はいささか懐疑的である。たしかに、日本の神話や民話に登場する女性像の豊かさは極めて重要であり、現代の物語論への応用可能性を十分に備えている。しかし、河合の仮説が最終的に、『炭焼長者』などに見られるような、物語のなかで自らの意思によって受動から能動へ転じる「意志する女性」に理想を見出していることを考えると、河合もまた、西洋的な成熟モデルにとらわれているのではないかという疑問を抱かずにはいられない。「日本人の自我構造」を明らかにしようという河合の野心が、まわりまわって彼を西洋的な成熟モデルに回帰させる。ユング派の臨床医としての拭い切れないオブセッションが、彼を、自らが掘り当てたはずの日本の神話、民話に刻まれた数々の興味深いモチーフから遠ざけてしまう。

一度他界へ行つた者が現世に帰ってきて、変わらぬ生活を送ることは非常に困難なことである。われわれ心理療法師家にとって、「他界」とは無意識界を意味し、患者と共にその無意識界にはいつて行きながら、外界とのつながりを失わないようにすることは重要なことであり、この困難さを克服しないと浦島と同様の失敗を犯すことになる。〔中略〕

浦島はこの点でまことに不用意であった。亀姫に誘惑されるままに結婚し、故郷が恋しくなると余り考えもせずに戻ってくる。そこで、亀姫が「開けてはならない」玉手箱をわたしたことは意味が深い。ここで浦島は禁止を守りぬく意志をためられていると考えられるからである。退行を創造的ならしめるためには、そこに新しい要素が出現し、主人公は努力を払わねばならないと述べたが、この点、浦島は努力がなさすぎたのである。★11

筆者の考えでは、浦島物語のバリエーション全体が極めて重要であるのは、外来思想によって様々に変容してきた「他界」のイメージ、つまり無意識の世界像を、「海（海上他界）」というモチーフによって格納し得ているからであり、それらの豊かな他界像に惹き寄せられつつ当惑する浦島＝意識のありさまを、この上なく鮮明に描き出しているからだ。あらゆる場面においてことごとく「不用意」で「努力がなさすぎた」、退行しつぱなしの浦島像は、巨大な他界像のデータベースとしての海に対して、ほとんどなす術を持たない私たちの自画像でもある。浦島は、『三年寝太郎』や『水木の言葉』の主人公のような退行とも違って（彼らはむしろ、なにがなんでも働かない

ぞという強靱な意志がある）、様々な他界像に取り囲まれることで、病的退行から創造的退行への折り返し点を見失っているのだ。それは成熟の失敗、あるいは拒否の寓話である前に、アルビン・トフラーの言う「インフォメーション・オーバーロード」にも似た状態を描いているのではないか。

7

思うに浦島がこれほどまでに錯綜した退行状態へ入ってしまったのは、彼が釣り人だったからに違いない。釣り糸と釣り針は、私たちが別世界へ介入するために発明した道具のなかで、最も繊細で高度なもののひとつだ。釣りのテクノロジーは非常に早い段階で食糧捕獲という本来の目的から逸脱し、魚との直接、間接の「交渉」を成立させるための技術として磨かれてきた。水底へと垂らされる釣り糸と釣り針は、限界まで細く引き伸ばされ、限界まで鋭く研ぎ澄まされた拡張身体として、他なるものたちが棲まう世界へと静かに侵入する。深く、広い海であればあるほど、釣り針に何がかかるとかは計り知れない。

釣り人として海という他界と関わることは、山の中に迷い込んで鬼と出会ったり、美しい白鳥を見たり、お菓子の家にたどり着いたりすることと、決定的に違っている。釣り人は、退行状態のなかで無意識とばったりと出会うのではなく、十分に手入れされた交渉の道具を他界の奥深くへ投げ込み、出会いの予兆と手触りを決して見逃さないよう、感覚を研ぎ澄まして待っているのだ。そして、釣り針、釣り糸、釣り竿をつたって手元に感じられる手応え（アタリ）は、その段階において、決して対象の全貌を明らかにしない。釣り人と海は、運命論的ではなく確率論的な関係によってつながっている。浦島は、彼が釣り人であるかぎりにおいて、海の底には様々な異なる他界像があり得ることを本能的に知っているものであり、それらに向かって交渉をはじめているのである。

しかし残念ながら、かかった獲物を釣りあげた後の浦島は釣り人ではなく、どこにでもいる「永遠の少年」であった。釣り道具を手放して、目の前にあらわれた亀比賣と言葉を交わしはじめた浦島は、その偶然の出会いの背後に広がる確率論的な世界を本能的に知っていながら、陸にあがった対象と交渉する術を持たないがゆえに、まるで意思を持たないかのように振る舞うほかなかったのである（もしかしたらここから先の交渉は「料理人」の領分だったのかもしれない）。

河合が浦島物語に対して繰り返し分析を試み、その度に両義的な評価を与えていたことは、彼の直観の鋭さを証明するものであると同時に、成熟モデルによる精神分析の限界を示している。河合は、ユングの言う病的退行と創造的退行の図式を重視し、創造的退行のプロセスを成熟モデルと重ねあわせることで、強い意志と努力による無意識から現実への帰還というモチーフを日本の昔話のなかに見出そうとした。しかし、河合が日本型の女性の成熟モデルとして最も高い評価を与えた『炭焼長者』に、海や山といった日本の神話、民話において他界とされている場所（海上他界と山中他界）がほとんど出てこないことに象徴されているように、創造的退行＝成熟モデルの性急な適応は、無意識についての観察を中断させてしまう。

巨大な母性に吞み込まれ、成熟し損ねてしまった「永遠の少年」としての浦島ではなく、様々な他界像のアーカイブとしての海に浮かぶ、釣り人としての浦島。このイメージが精神的に正しいのかどうかかわからないが、少なくとも、無意識の世界に構造を与え直そうとする試みではあるはずだ。そして、無意識との交渉術としての釣りは、私たちが手にしている道具やテクノロジーが、意識と無意識の構図の内に入り込み得ることを示しているのである。⑧

- ★1 大竹伸朗「ロング・インタビュー」『美術手帖』二〇一三年一〇月号、美術出版社、二七頁。[🔗](#)
- ★2 榎木野衣『日本・現代・美術』新潮社、一九九八年、一二―一四頁。[🔗](#)
- ★3 榎木野衣『「爆心地」の芸術』晶文社、二〇〇二年、三八八頁。[🔗](#)
- ★4 近年の参考文献としては、岡村幸宣『非核芸術案内―核はどう描かれてきたか』（岩波ブックレット、二〇一三年）、山本昭宏『核と日本人 ヒロシマ・ゴジラ・フクシマ』（中公新書、二〇一五年）などがある。[🔗](#)
- ★5 小松左京「廃墟の空間文明」『小松左京セレクション2 未来』東浩紀編、河出文庫、二〇一二年、二三頁。[🔗](#)
- ★6 河合隼雄『中空構造日本の深層』中公文庫、一九九二年、参照。[🔗](#)
- ★7 柄谷行人『日本精神分析』講談社学術文庫、二〇〇七年、八一頁。[🔗](#)
- ★8 河合隼雄『母性社会日本の病理』講談社+α文庫、一九九七年、参照。[🔗](#)
- ★9 河合隼雄『昔話と日本人の心』岩波現代文庫、二〇〇二年、一六六頁。[🔗](#)
- ★10 同書、四二頁。[🔗](#)
- ★11 同書、一八〇―一八一頁。[🔗](#)



図1 第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展のインсталレーション風景・2013年

大竹伸朗《スクラップブック #1-66》1977-2012年

Mixed media artist books, Dimensions Variable © Shinro Ohtake

Courtesy of Take Ninagawa, Tokyo Photo by Keizo Kioku [🔗](#)

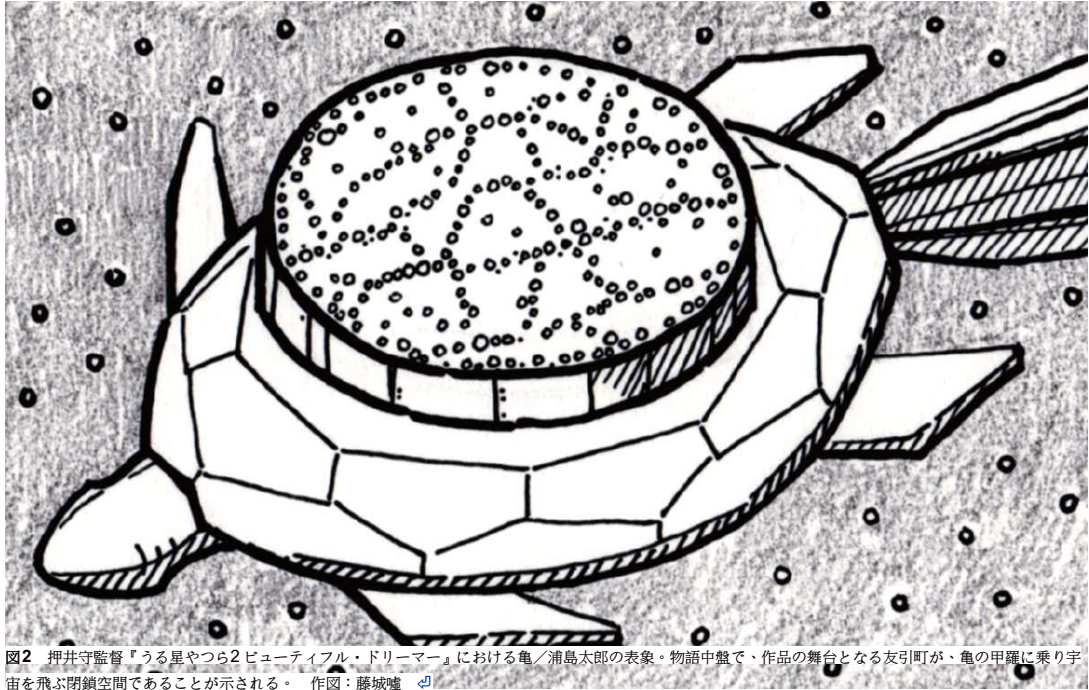


図2 押井守監督『うる星やつら2 ビューティフル・ドリーマー』における亀／浦島太郎の表象。物語中盤で、作品の舞台となる友引町が、亀の甲羅に乗り宇宙を飛ぶ閉鎖空間であることが示される。 作図：藤城嘯 [🔗](#)

独立国家論

二〇一四年九月、大目に行われたスコットランドの独立を巡る住民投票。日本にはさして影響もないであろう海外の出来事だが、なぜか僕はこれに夢中になっていた。

速水健朗 Kenro Hayamizu

スコットランドは、イギリス政府からの一定の自治権をすでに勝ち取っている。だが、それだけではなく分離独立を求めた。彼らを求める政治体制は、イギリス本国とはかなり異なっている。自由経済、経済成長を進める中央政府に対し、スコットランド国民党（SNP）は、社会民主主義寄りの福祉を重視した政策を主張する。資本主義を巡る意見がそもそも異なっているのだ。さらには、EUとの距離を取りたい中央政府に対し、SNPは、EU、ユーロ通貨に加盟し、欧州統合の理念に自国を委ねる政策を打ち出している。住民投票を前に賛成派と反対派の主張は錯綜し、世論調査は直前までほぼ五分五分の数値を示していた。

日頃から政局がどうなろうと、どうせ何も変わらないのだろうという予感しかしらない日本の選挙に馴れきっている僕は、このスコットランドの独立の行方の一挙手一投足に目を奪われていた。

このときの興奮は、僅差で独立が否決された投票結果を知るだけでは終わらなかった。翌々月、十一月九日には、今度はスペインのカタルーニャ州の独立を巡る住民投票が行われた。バルセロナを州都とするカタルーニャが、中央のマドリードに迫害を受けてきた歴史は「クラシコ」と呼ばれるFCバルセロナ対レアル・マドリードというサッカーの世界最高峰のゲームの背景としても有名だ。

この投票は、賛成多数でも独立が承認されないことはすでに明らかだった。スペイン中央政府が、この投票を憲法違反と提訴し、請求が認められたのだ。それでも投票は敢行された。カタルーニャ州が、これは自分たちの意見表明であると決行したからだ。それに対し、中央政府は、この形ばかりの投票ですら止めようと画策した。独立運動の熱狂が高まることは、中央政府にとっての危険を意味する。結果、独立を支持する意見が大勝した。

そして日本において、「大阪都構想」を巡る住民投票が行われたのは、それからさらに半年が過ぎた今年の五月一七日のことだった。これに伴う両陣営のキャンペーン合戦の熱狂は、通常の選挙戦でも見られないくらいに熱を帯びたものだった。

争点は、表向きには大阪府と大阪市の二重行政の解消というものだったが、人によってその争点はまったく別のものに映っていたように思う。多くの人にとっては、橋下徹市長の政策の是非を問うものに見えていたはずだ。結果は、都構想反対が賛成を僅差だが上回った。

大阪は日本から独立できるか

前の二つの住民投票は、独立を巡るものだが、大阪はそうではなかった。だったら、それらを一緒にくたに語るなよ、なんて声が聞こえてきそうだが、本当にそうだろうか。

投票の日の深夜、否決という結果をテレビが伝えた直後、こんなツイートが多くのリツイートを集めた。

「さあ、東京一極集中だ！」

そうツイートしたのは、元陸上選手の為末大だった。

そう、当の大阪にどれだけその意図があったかはわからないが、外側から半ば他人事として見ていた僕には、この

投票は、東京への一極集中がさらに進むのか、それとも大阪が割って入るのか、という性質のものに映っていた。

東京一極集中は、これ以前から指摘がされていた問題だ。産業、雇用、投資などが東京に集中する中、大阪は取り残されていた。大阪が「府」から「都」になり、これまで以上に権限が譲渡されることで、大阪は他の都市と都市間競争を行えるような都市になり得る。そのための都構想という側面はあったはずだ。そして投票の結果如何では、いったん火が消えてしまった道州制のような地方分権の議論に火が付いたかもしれない。

このことが意味するもの。それは、大阪の住民投票もまた、自主独立を巡るものだったということではないだろうか。

進む中央集権とそれに対抗する地方を代表していた大阪。これは、スコットランド独立の構図と似ている。スコットランドの独立運動の背景にも、ロンドンへの一極集中が関係しているからだ。投資や雇用が集中するのは、ロンドンであり、スコットランドの首都であるエジンバラは、吸い上げられるだけだった。スペインのカタルーニャ州のケースは、むしろ成長を遂げている（都市間競争で勝利している）側が州都のバルセロナで、その格差が独立の機運につながっている。

中央政府に対して権限委譲を求める住民投票。そんな要素は、大阪都構想にも少なからず含まれていたはずだ。

「住民投票」は、それに参加する者に、自らのアイデンティティの表明を強いるものだ。それはスコットランドも大阪も同じである。だからといって、それらが同じだというのは、さすがにちょっと言い過ぎだろう。

だがこの「住民投票」ってものの自体がくせものである。

近年、「住民投票」の重要度が高まりつつあるのだ。E Uの成立、拡大の過程において、欧州各国で住民の意思を問う「国民投票」を行う回数が飛躍的に増えたからだ。E Uとはつまり、数々の国民投票の末に成立した共同体なのだ。

繰り返すが、住民投票はそのたびに、自分たちのアイデンティティの表明を強いる。そこで芽生える意識が、現在の欧州に何かしらの「めざめ」を呼び起こしているというのは考え過ぎだろうか。

現在、ヨーロッパでは、前述の例だけでなく、スペインのバスク地方、ベルギーのブリュッセルを除く北部フランデレン地域、イタリア北東部のヴェネツィアを中心とするヴェネト州など独立運動の火は再燃しつつある。

大阪もまた、自前のアイデンティティという側面においては、日本の都市の中でも右に出るものがないくらいに強い独自性を持っている地域である。たこ焼き、吉本興業、阪神タイガース……。他の地域と自分たちは違うというアイデンティティは、強過ぎてけむたいくらいである。

大阪がもし日本から分離独立したらどうなるか？

この問いは、実はジョークではなく、政治的に重い意味と、ある程度の実現性を持った問いである。

実際、強い政治力とカリスマ性を持ち、さらに現代におけるメディアの力を知り尽くした指導者はいた。東京と並ぶ二大都市の座から転げ落ち、単なる地方都市になり果てようとしている現状の大阪には、強い危機感が芽生えてもおかしくはない。

大阪都構想を巡る住民投票は、原発再稼働や安保法案通過などと並べても遜色ない、政治的に重要な課題だったのではないか。

そのポイントとは、端的には中央集権か地方分権かという二者択一だが、もっとそれ以上の意味を見出すことも不可能ではないだろう。今後、日本がこれまでどおりにひとつの国として運営されるのか、そうではない未来があるの

か。

住民投票が行われていた当時は、別にそこまでややこしいことを考えていたわけではない。その後、日本で起こる政治的な事案よりも、大阪の住民投票の方に熱狂した理由を考えているうちに、このような結論に至ったのだ。

あのとき、大阪維新の会は「緊縮財政」なんて時代遅れな政治主張を掲げる間違った戦略さえとらなければ、大阪の住民投票は、もっと違う結果になったのではないだろうか。

「分離独立」の物語

僕は、この連載で日本における「分離独立」について考えてみたいと思っている。

日本ではリアリティがないと思われていた「分離独立」の芽が、大阪の住民投票にはあった。これだけでは、多くの人には荒唐無稽な考えに思えるだろう。

日本国内での「分離独立」という想像は、むしろ沖縄を巡る例を取り上げた方が、自然かもしれない。

二〇一三年に発足した「琉球民族独立総合研究学会」は地元研究者たちが、「分離独立」を模索するために結成したものだ。今年六月二三日の朝日新聞には、琉球藩が廃され沖縄県になる際、そして終戦の際、さらに一九七二年の沖縄復帰の際に沸き上がってきた「独立論」が、いま普天間基地移転の問題などを契機に再浮上しているという記事が掲載された。

いまこの日本で、「分離独立」を実現の可能性があるものとして論じることは、まだまだ荒唐無稽でしかない。だが、すでに述べたような「一極集中」と「地方」の軋轢を巡る問題は、いま、国内では様々な形でクローズアップされている問題でもある。

「地方創生」という安倍政権の政策が持ち上がった背景も、大都市部への一極集中であった。

二〇一三年にベストセラーになった『里山資本主義』は、地方に残された資源を活用する新しい資本主義の提案だった。同じ問題を分析したのが、「地方消滅」を訴える「増田レポート」である。これをベースにした『地方消滅—東京一極集中が招く人口急減』も、二〇一四年のベストセラーとなった。著者の増田は、現在、日本創成会議の座長として人口減少など人口問題の深刻化に伴った政策提言を行い、注目を集めている。

こうした問題をさらにラジカルに捉える視点として、日本からの「分離独立」について考察してみたいのだ。

いまさらだが、日本は海に囲まれた島国。近年は隣国との国境問題が勃発しているとはいえ、国境はわかりやすく引かれている。そして、単一民族と断言することは批判されるとは言え、日本語という共通の言語が広く使われ、テレビや新聞、出版などのマスメディアは、近年、その影響力の低下は囁かれるも、未だ多くの人々が目にする状態で保たれているのだ。

こうした日本においての「分離独立」の可能性を見出してみる。

興味深いことに、日本には、なぜか分離独立をモチーフにした物語がたくさん生まれている。人種、宗教、言語、文化などの違いから生じる「分離独立」とは一見無縁そうに見えるこの国において、「分離独立」の物語が多く生まれ、また望まれるのは合点がいかない。いや、均一性が高い国民性だからこそ、その堅牢な枠から逃れたいというアイデンティティがこれを後押しするという考え方もあるだろう。

これらの物語を読み解くことで、日本における「分離独立」の意味を考えることからまずは始めてみたい。

まずは、どのようなものがここである「分離独立物語」なのか、いくつか主な作品を取り上げてみよう。

井上ひさしは、テレビ人形劇である『ひょっこりひょうたん島』、小説『吉里吉里人』の二つで、分離独立をモチーフとした物語を著している。つまりは「独立論」を巡る最重要作家のひとりである。サンデー先生と子どもたち、それにならず者たち。真つ当な大人の男が存在しない漂流島国家のひょうたん島には、彼が抱く理想の国家像が反映されている。また、東北の小さな町が食料とエネルギーの自給自足を訴えて独立する『吉里吉里人』が、ベストセラーになったことから多くを読み解くこともできるだろう。

村上龍は、『愛と幻想のファシズム』『希望の国のエクソダス』という二作で、北海道に独立国をつくる勢力の話を描いている。また『半島を出よ』は、北朝鮮のテロリストが日本に上陸し、占拠した福岡で独立を宣言する話だ。村上龍は、墮落して終わろうとしている国として日本を描き、その先にどのような希望の可能性があるかを書き続けてきた作家である。その意味では、常に「分離独立」と向き合ってきた作家なのだ。

村上龍の二作品の背景には、民族学者である梅棹忠夫が一九六〇年に日本における「分離独立」の系譜について論じた「北海道独立論」がある。梅棹は、日本は「中央集権」に向かない「地方原理」の国であると主張する。これも大事な主張だ。

小説にもまだまだ「独立もの」はあるが、別の分野も見てみよう。

マンガでは、『オバケのQ太郎』の中に、Qちゃんたちが無人島を見つけ、自分たちが自由に暮らすための王国をつくり、独立を試みるエピソードがあった（『少年サンデー』一九六六年三〇号）。この独立国のエピソードは、のちに藤子・F・不二雄が、『オバQ』の後日譚として描いた短編『劇画オバQ』でも再び、触れられることになる。

また、かわぐちかいじによる『沈黙の艦隊』は、核兵器を搭載したと思わしき原子力潜水艦を奪取した自衛隊員たちが日本から独立を宣言し、「やまと」を名乗る分離独立ものだ。独立国に最低必要な三要素である、「国民」「国有の領土」「国民の総意を代表する政府」のうち、国土が欠けていながら、核兵器、原潜という圧倒的な軍事力を持って、世界に政軍分離を迫るという内容である。

フィクションではなく、実際の文学者によるパロディとしての独立国建国の試みとしては、北杜夫の『マブゼ共和国建国由来記』というエッセイがある。これは、家族四人（妻と娘、家政婦）でマンボウ・マブゼ共和国という独立国家を称して、独自の紙幣とコイン、さらには国旗と国歌をつくり、テレビのワイドショー番組で独立宣言まで行うという一連の経緯を綴ったものだ。

また日本には他にも、文学者による「分離独立」の実践例がある。武者小路実篤による「新しき村」は、大正時代に武者小路の理念と思想を实践するためにつくられた共同体であり、小規模のコミュン。必ずしも、日本からの分離独立を求めたものではないが、まったく違った経済・政治のシステムを持ち込むという“もうひとつの世界”を標榜した、ある意味、分離独立の共同体だ。

これに端を発するような、日本の中で「もうひとつの日本」を实践しようとした歴史的な事例は、大本教やオウム真理教のような宗教、「世直し」に乗じたものの系譜がある。その亜流として、共産主義革命を夢見た連合赤軍の山岳ベースのようなある種の「共産コミュン」もその流れとは無縁ではない。

これらのように「分離独立」の物語は、フィクション、ノンフィクション問わず、日本には自ずから湧いて出て、人々を魅了するものでもあるのだ。

『蒼茫の大地、滅ぶ』再読

地方原理と中央集権。この問題を取り上げるにあたり、まず現在の東北の問題を避けては通れないだろう。本連載でも最初に取り上げるのは、東北地方を舞台にした大長編小説にしたいと思う。

一九七七年、青森県に中国からバッタの巨群が飛来する。「飛蝗」と呼ばれる旧約聖書などにも記される災厄である。バッタたちは、農作物に限らずあらゆる植物を食い尽くし、青森だけでなく、東北六県に膨大な被害をもたらす。これによって東北の第一次産業は壊滅。日本を危機に陥れる経済恐慌が始まった……。

これは、西村寿行の小説『蒼茫の大地、滅ぶ』のストーリー概要だ。本小説が書かれたのは、一九七七年の事。多くのベストセラーを残した西村とはいえ、現代に再評価される要素も薄く、彼の多くの作品同様、本長編もしばらく絶版になっていた。だが、『蒼茫の大地、滅ぶ』は、突然二〇一三年に復刊される。

復刊の理由は、この小説に描かれた状況、つまり東北が災害に見舞われるという事態が酷似しているからだろう。復刊を行ったのは荒蝦夷という仙台の出版社である。この出版社には、東北の問題の根本を捉え直す視点を持った本書がいま読まれるべきという目論見があったのだろう。

この小説が描くのは、国家の存亡を左右する大災害に見舞われ、対応を迫られた中央政府と、中央に見放された地方自治体の間の文字通りの戦争である。産業界や官僚の反発などにより、東北復興のための計画すらままならない中央政府の失策に対し、東北地方は連帯して分離独立の可能性を模索する。

そんな本作の半分は、パニック小説である。この小説が書かれる数年前には、空前のベストセラーと呼ばれた小松左京のパニックSF小説『日本沈没』ブームがあり、現実のパニックであるオイルショックも起こっている。ともに一九七三年である。

『日本沈没』の二番煎じ的な側面もあるのだろう。ただし「オイルショック」という現実が起こった経済恐慌を経験している分、現実の再現のされ方も少し更新されている。オイルショック当時の緊急法案「生活関連物資等の買占め及び売惜しみに対する緊急措置に関する法律」「国民生活安定緊急措置法」など、立法機関の立ち回りなどが再現されている。

だが、本作の読みどころはパニック小説としての部分ではなく、こうした事態を受け、中央政府や地方自治体が、どのような対処に出るかを描いたポリティカル・サスペンス部分にある。

東北の主要産業である稲作をはじめとした農業が崩壊したことに伴う経済恐慌は、暴動や窃盗、強盗などの犯罪を誘発させる。機能しなくなった警察、自衛隊を尻目に、青森県知事の野上高明は、いち早く準備した失業者や若者ら地元有志による「東北地方守備隊」を結成。これによって暴徒を鎮圧し、全市民をパニックに巻き込みかねない事態を未然に防ぐことで一気に注目を集める。

主人公は別に存在するが、本作における最も重要なキャラクターが、この野上だ。彼は、元中央与党幹事長という権力の座を捨て、地方自治に人生を投じたという経歴の持ち主。未来を明確に予測する洞察力で東北地方の困難を救い、東北人からの支持を得る一方、独裁者であることも自認する。目的のためには、暗殺も指示するし、娘の命すら犠牲にする。そこまでする彼の強い野心の中身は、のちに明らかになる。

中央政府は、全国的な恐慌が巻き起こすパニックを防ぐため、東北の拠点に保管していた備蓄米の搬出を試みる。

しかし、この暴挙を野上は「東北地方守備隊」を使って見事に阻止。

この判断によって支持を得た野上は、東北の他県五人の知事をまとめ上げ、「東北地方守備隊」を数万規模の大軍に仕立て、東北の経済恐慌が日本全体に拡散することを恐れる政府と真っ向対決状態に持ち込む。

対立が深まる中、地方自治体の長が軍隊を組織する越権行為をとがめられた野上は、国会に証人喚問される。だが、その場は彼の演説場となる。

その米はだれが作ったのだ。米を作れという。いまでも三年に一回は襲ってくる凶冷害に飢饉——それらと闘いながら、東北地方の農民は品種改良にはげみ、日本一の米倉に仕上げた。いまは、国民の基本的食糧である米は作るなという。★1

野上は、中央政府の農業政策の被害者である東北地方の立場を弁護する。

たとえば文化四年の北海道斜里海岸の防備に当たった津軽藩。明治三十五年一月の歩兵第五連帯の無謀さわまる八甲田山行軍、旅順攻撃、満蒙まんもう 開拓団、太平洋戦争——つねに、わが東北地方の若者が最前線に立たされておる。そして、無数に死んでおるのだ。★2

彼は、東北地方が中央のために犠牲を払ってきたのだと指摘する。この小説が、分離独立ものとしての盛り上がりを見せるのはこれ以降からである。

飛蝗、つまりバッタの集団の害は、一年にとどまらない。第二世代がさらに数を増やし、翌年の東北に被害を与える。東北から逃げ出した人々は、難民と化して、東京、首都圏へと流れ出す。しかし、数十万人レベルの難民の受け入れに対応できない東京都知事、そして首都圏の県知事たちは、受け入れの拒否を表明。国道沿いに溢れた東北からの難民を追い返しにかかる。

テレビで野上は、難民たちに戻ってくるように呼びかける。そして、東北六県の分離独立の宣言を行うのだ。長くなるが、抜粋しながらその演説を引用してみたい。

わが東北地方は、明治絶対政権誕生前夜に、中央と生存を賭けて戦ったことがある。いわゆる、戊辰戦争だ。

〔中略〕

薩長土は、松平容保死罪、庄内藩酒井忠篤は領地没収との方針をたてた。朝廷より奥羽鎮撫総督をいただき、大川格之助、世良修蔵などを参謀として、進軍を開始した。東北諸藩に対しては会津、庄内両藩討伐令が下った。だが、東北諸藩は従うはずがなかった。逆に、明治元年に東北諸藩は奥州白石に集まって同盟を結んだ。

〔中略〕

奥羽越大同盟は輪王寺宮法親王を擁立して〈東武皇帝〉と称し、東北地方の独立を宣言した。年号も、大政元年と改めた。諸外国に独立宣言を発し、ここに敢然と中央政府に独立戦争を挑んだのだ。

だが、戦いは敗れた。六月にはじまり、十月に終わった。敗因は三春藩・河野広中の裏切りと、農民の戦争拒否にあった。何よりも、農民の協力拒否が敗北につながった。東北地方の自然条件はきびしい。農民は戦争どころではなかった。戦争は階級の争いである。自分たちには無縁だとみた。★3

ここで明らかになるのが、この独立劇には史実に「元ネタ」があったという事実だ。ここでいう「元ネタ」とは、作中の人物である政治家・野上がぶち上げた東北分離独立の「元ネタ」が「奥羽越列藩同盟」であるというだけではない。西村寿行は小説全体の「元ネタ」として「奥羽越列藩同盟」という史実を参照しているのである。

奥羽越列藩同盟とは何か。それは、日本に明治政府という中央政府が誕生する直前に、数ヶ月だけ存在していた事実上の分離独立国のことである。

幕末、大政奉還が成された直後のこと。会津藩は、薩長の連合に鳥羽伏見の戦いにて敗れる。これによって薩長連合の新政府軍と東北諸藩の戦い、つまりは戊辰戦争が始まる。

新政府軍の追撃に、東北の諸藩は運命共同体として奥羽越列藩同盟を結成する。これは、薩長連合に対抗する目的で生まれた共同体ではあるが、政府機能を担う奥羽越公議府が宮城県の白石に置かれていた。国家の要件は満たしている。

独立国家の成立要件の定義が厳密にあるわけではない。慣習国際法上、国土、国民、政府が存在すればいい。独立国の三要件は、領域・住民・実効的支配である。それで国家の要件は満たし、独立を宣言することができる。そういうことであれば、イスラム国も独立の要件を満たしていることになる。だが、さらにそこに加わる「他国家による承認」が独立国が、国として成立するかどうかの最も重要なポイントとなる。

奥羽越列藩同盟は、武器援助など、フランス、アメリカ、ロシア、プロイセンなどと交流を持っていた。表立っての薩長との戦争とは別に、政治的な駆け引きが裏で行われていたのだ。

そして、当時のアメリカ公使ヴァン・ヴォールクンバーグが、日本の内戦状況を本国に伝える際、「どちらかといえば会津を中核とする北方政権が優勢」（星亮一『奥羽越列藩同盟―東日本政府樹立の夢』）と伝えたことからわかるように、それはある程度成功していたようだ。

戊辰戦争は、新政府軍が旧幕府側勢力を鎮圧していった戦争のように見えるが、見方をフラットにすれば、日本が西と東に分かれて戦った戦争だったのだ。

また、この戊辰戦争においては、会津藩に対して復讐の目論見を強く持つ長州藩が、会津撲滅に強くこだわった。その執念がなかったなら、日本は新政府と北方政権で二分されていた可能性がある。日本は、東西で分離した二つの国になっていてもおかしくなかったのだ。

奥羽越列藩同盟という独立国の存在を示した演説をした直後、野上青森県知事は、東北六県の日本からの分離独立を訴える。

「わたしは、ここに、東北六県知事会を代表して、宣言する。われわれは、日本国から独立する」

こうして宣言された国の名前は「奥州国」である。奥羽越列藩同盟が試みたのと同じように、一九七七年に独立した奥州国も、周囲の諸外国と外交交渉を秘密裏に進めていた。

当時は、米ソ冷戦はデタントと呼ばれる緊張緩和期である。だが、日本とソ連と中国が隣接しているような地域に、突如、独立国ができることになれば、国家の間に緊張が走る。

アメリカは三沢に米軍基地を持っている。その地域に、勝手に独立されるわけにはいかない。一方、ソ連としては、日本に隣接した地域に新しい独立国が誕生するとなれば、東側陣営に組み込むことのメリットは大きい。一九五九年にアメリカの近くで突如、共産革命の成功によって革命政権が登場した。これによって、東西冷戦のバランスが崩れ、そこにソ連は核ミサイルの配備を計画した。キューバ危機の始まりである。

奥州国を東側陣営に組み込めれば、ソ連は地政学上の大きなメリットを得ることができるのだ。野上は、こうした国際政治の機微を突いた戦略を用いて、米ソの両方から食糧支援と国家としての承認を得るということを当初から目論んでいたのだ。

ただし、こうした野上の目論見は、中央政府の抵抗によって挫折する。その後の物語は、奥羽越列藩同盟の行く末になぞらえられているのだろう。奥州国は、長く存続することなく、中央政府の弾圧によって追い詰められていくことになる。

明治新政府は、中央集権体制を確立するためかなりの無理を犯して戊辰戦争に突き進んだ。東北は、その中で大きな被害を受けたのだ。そして、中央政権と東北の衝突から生まれた軋轢は、大正、昭和にまで残ることになる。

日本が近代国家として成立していく過程で、東北は常に犠牲を強いられることになる。それに愛想を尽かし、日本国に対し「分離独立」を突きつけるのが井上ひさしの『吉里吉里人』ということになるのだが、それはまた次回取り上げることにする。^⑥

★1 西村寿行『蒼茫の大地、滅ぶ』荒蝦夷、二〇一三年、一九二頁[🔗](#)

★2 同書、一九一頁[🔗](#)

★3 同書、三七七―三七八頁[🔗](#)

ダークツーリズム入門

第8回 マレー半島で考える戦後七〇年

Introduction to Dark Tourism | 8 | Seventy Years After the War as Considered From the Malay Peninsula

井出明 Akira Ide

戦後七〇年をどこで考えるのかというのは、人によってさまざまであろう。「日本が戦争を遂行し、そして負けた」という事象をある者は東京で考え、別のある者はソウルで顧みるのかもしれない。右に書いた“日本の敗戦”という歴史的事実は客観的にひとつかもしれないが、当然のことながら東京で感じる戦後七〇年とソウルにおけるそれとは全く異なったものになる。歴史の事実はひとつでも、その事実は多面体として存在しており、見る角度によって変わってくる。

本連載「ダークツーリズム入門」は、雑誌の名称で言えば旧々媒体の『ゲンロンエトセトラ』から始まったものだが、その第一回では日本においてダークツーリズム研究を進める意義について言及している。

ファシズム国家でありながら原爆体験の記憶を併せもつ日本は、多面的な戦争の記憶を持っており、全ての責任をヒトラーに負わせて構造を模式化してしまったドイツとはさまざまな点で事情が異なる。日本がヒトラーのような具体的人物に戦争の責任を一元化してこなかったことで、日本国民が戦争責任を意識しにくくなってしまったということはあるかもしれない。筆者は、太平洋戦争をことさら肯定する立場に立つものではないが、曖昧にされた戦争責任は戦争の多面性を浮かび上がらせつつある。この戦争が持つ多面性を、戦争の肯定につなげるのではなく、より深く戦争を考えるための手がかりとして意識していくことが大切であろう。私としては、日本からダークツーリズムを世界に発信する重要性のひとつが、この戦争の持つ多面性を再認識するための契機になりうることであるとの認識に立ち、積極的に研究活動を展開している。

さて、戦後七〇年を迎えるにあたり、今回は終戦記念日の直前の時期をさまざまな事情からマラッカで過ごすことになった。これにはたしかに偶然が作用しているのであるが、日本にいた場合は被害の記憶として太平洋戦争を意識していたであろうし、また何もしくなくても中国や韓国からの反応は入ってきたと思われるので、東南アジアで日本の終戦を考えることには大きな意味があった。特に、昨今の安倍政権の言説は、太平洋戦争を肯定しかねない危険性を有しており、それに対して各方面から批判が加えられている。そして、現政権周辺の歴史観には、絵空事ではない現実的な戦争への脅威を覚えてしまう。こうした不安をどのようにして実感できるかと言えば、観光学者としてはダークツーリズムの方法論が極めて有効であると考えている。以下、旅を楽しみつつ、戦後七〇年を再考する。

1 | ゲートウェイとしてのクアラルンプール

マレーシアはマレー半島とボルネオ島北部からなる国家であるが、マレー半島の部分に存在するエリアに行く場合は、シンガポールやクアラルンプールから目的地に乗り継ぐか、クアラルンプールからバスを使う場合が多い。今回は、マラッカを通過してみたいのでクアラルンプールに入り、そこから陸路の移動を考えてみることにする。

空港からクアラルンプールまでは、現在は直通列車が乗り入れており、快適な移動となっている。クアラルンプールは“発展途上の東京”といった面持ちであり、滞在を楽しむような場所もあまりない。ただ、国立博物館でマレーシアの歴史を概観しておくことは、今回の旅の趣旨から言って、大変意味のある営為である。

マレーシアは多民族国家であり、目安としての民族比はマレー系六割、中華系三割、インド系一割であると言われている。ただ、この割合も地域によってかなり濃淡があり、マレー系ばかりで占められるところもあれば、中華系が主力のエリアもそれなりに多い。マレーシアの国立博物館は、こうしたマレーシアの基礎事情を学ぶ上で有益ではあるが、ここを訪れるさらに重要な意義は、太平洋戦争を国家としてのマレーシアがどう認識しているのかを大枠でつかむことができるという点である。

マレーシアの国立博物館では、日本軍の進駐をかなり批判的に扱っている。日本は太平洋戦争の開戦とシンクロさせて、即座に当時のイギリス領マラヤであったマレー半島に上陸した後、あっという間に南下をし、シンガポールを陥落させてしまった。日本国内ではしばしば、中国と韓国だけが太平洋戦争における日本の行動を批判していると考えられがちであるが、実際には、東南アジアも、また旧南洋庁（サイパンやパラオなど）の国々も、日本の戦争に対する思いは複雑であり、画一的に語ることはできない。マレーシアの太平洋戦争観は、国内の民族問題を背景に多重的であり、それだけなお理解が難しくなっている。

博物館を訪れてみると、一六世紀はじめにポルトガルがマラッカを海外勢力として初めて侵略し、東南アジアの支配権を手中に収めたという展示が見られる。そして一七世紀半ばに、ポルトガルの勢力をまさに追い出し、覇権はオランダに移る。そして、数次にわたる英蘭戦争後、イギリスの海上覇権の確立に伴い、一九世紀前半にこの地はイギリスの支配下に入る。マラッカは一五世紀以来、東南アジアの拠点となっており、マラッカを押さえた勢力がマレー半島を含む東南アジアに広く支配を及ぼしたと言ってもよい。マラッカの歴史は、ある意味マレー半島の支配者の歴史であると言っても過言ではない。

ヨーロッパの支配が長期にわたっていたのと比べ、日本がマレー半島を実効支配したのは、わずか四年にも満たない。にもかかわらず、博物館では日本の統治に対して非常に批判的である。一方、ポルトガルとオランダの支配に関しても、その支配の苛酷さに関する展示があるが、イギリスに関してはそれほど厳しい言い方をしているわけではない。

これはどうしてだろうか。先述の通り、マレーシアの民族構成はマレー系：中国系：インド系が六：三：一の割合となっている。マレー半島には、明代から華僑が進出し始めるが、爆発的な流入はイギリスの統治時代に鉱山労働者として中国からの移住が始まって以降である。実は、インド系もルーツはこの種の労働力として連れて来られた人たちであり、イギリスの植民地政策が、この地を多民族にしてしまった。クアラランブールそのものが、イギリスが連れてきた中国人によって作られたという経緯があるため、同市で酒を入手するのは、イスラム圏にいるとは思えないくらい簡単である。

ポルトガルやオランダの支配権が確立する過程では、かなりの血が流されたことが展示からうかがえるが、イギリスの統治はマクロ的に見ればオランダからの代替わりであって、イギリス主導でマレー半島において大規模な虐殺が発生したというわけでもない。イギリスの支配権獲得過程は世界的にもかなり狡猾であり、現地勢力を互いに攻撃させあうことで弱体化を誘い、最終段階でイギリスが処理に動くというものであった。人間というものは、憎しみの矛先を向ける際に、大きな構造的な問題に対して憤りを感じるというよりも、直接自分たちに害悪を及ぼした存在を断罪しがちである。また、イギリスの統治が華僑のコミュニティの経済活動と連動していたために、現在に至るまでその支配を肯定的に捉える向きもある。何を隠そうマレーシアは、未だ英連邦にとどまり、イギリスとゆるやかな協

調を続けている。こうした背景があるせいか、イギリスの支配に関しては国立博物館でもあまり批判的な展示はなされてない。

ところが、太平洋戦争期における我が国の支配に関しては、実質的に三年半しか統治していないにもかかわらず、かなり厳しい論調で断罪している。これは、戦時中、中国に華僑から抗日のための資金が流れたため、その元を断つべく日本軍が華僑を殺しまくったことに由来しているのだが、クアラルンプールの国立博物館ではその概略を掴んで、旅の主要な目的地マラッカに移動しよう。

2 | 世界遺産マラッカ

マラッカには、クアラルンプールのバスターミナルから入る方法と、クアラルンプール国際空港から入る方法がある。そして、マラッカ側の受け入れ体制も郊外のバスターミナルと市街地のビルの二つが用意されている。郊外のバスターミナルに着いたら、基本的にタクシーで市街地に移動することになるが、日本と違ってそれほど高くない。

マラッカは、二〇〇八年に世界遺産登録された美しい文化都市である。ホテルに着いたら、観光に出ることにしよう。

観光の始まりは、オランダ広場からである。筆者としては、まずは、征服者の話に行く前に、最盛期のマラッカ王国の隆盛について知ることを勧めたい。丘を少し越えて、第一歩はスルタンパレスに足を踏み入れてみたい図1。

すでに七世紀に出現したシュリーヴィジャヤ王国や一三世紀末に成立したマジャパイト王国がマラッカのエリアを支配下においていたが、この地が世界史に明確に意識されるのはやはり、ここを中心に東南アジア全域に勢力を拡大していった一四世紀末のマラッカ王国の登場以降であろう。沖縄県立博物館の展示資料によれば、マラッカ王国の交易圏は非常に広く、琉球ともやりとりをしていたことが判明している。もちろん、明とも交流があり、宦官鄭和がこの地を訪れているが、この論点については後に詳述したい。この他、スルタンパレスの展示を見ると、インドからも多くの商人が訪れていたことがわかる。王国の成立以前から、マレー半島にはイスラム教が波及していたが、マラッカ王国は成立後間もない頃からイスラム教国化し、現在に至るまでこの地は基本的にイスラム教がベースになっている。スルタンパレスの壮麗さは、マラッカ王国の繁栄を今に再現しているが、王国は一五一一年にポルトガルの手により征服され、以後西洋の列強が時代とともにここで興亡を繰り返す。

では次に、被征服時代を含めたマラッカの歴史を見ていきたい。これは、スタダイスを訪れると、時代に沿った理解が可能になる。ここは、かつてオランダの征服者が事務所として建てた赤い建物であり、現在は、博物館として使われている。博物館としての展示内容は多岐にわたり、征服以前の時代から扱われている。支配者が替わる順に展示を追いかけ、日本の支配が終わった後、マラヤ連邦が成立し、それが後に現在のマレーシアになるのを見て大団円に至るという筋である。興味深いことに、マレー人の他に、征服者であったポルトガル人・オランダ人・イギリス人・日本人の等身大の人形が並べられており、これが展示のハイライトになっているが、その感性は日本人にはなかなか理解し難い。筆者も世界中の博物館を見てきたが、征服者の像を自国の民族と同列に並べて展示するというのは見たことがなく、これには面食らってしまった。

観光地としての見どころは、この他、丘の上にセントポール教会があり、それを下ればポルトガル時代の遺構であるサンチャゴ砦がある。あとはチャイナタウンで青雲亭というお寺を見ると大体終わりである。天下のJTB様の

ツアーでも、マラッカは通過点もしくはオプションとして三〜四時間の見学時間しか設定されておらず、本当に「見た」だけで終わってしまう。

本稿が、これで終わったとしても“ツーリズムガイド”であれば問題ないかもしれないが、“ダークツーリズムガイド”には全くなっていないので、話を掘り下げていく。

3 | マラッカのダークサイド

マラッカのダークツーリズムの核心は、冒頭に記したように日本の侵略に関する考察をすることにあるのだが、それ以外にも我が国と切っても切れない観光資源がいくつかある。

3-1 セント・フランシス・ザビエル教会

スタダイスから歩いて五分ほどのところに、セント・フランシス・ザビエル教会（以下ザビエル教会と略す）があり、これは当然のこととして、フランシスコ・ザビエルを記念した教会である。ザビエルはここから日本へ布教に向かい、中国で死亡後、遺体はここマラッカを経由してインドのゴアに運ばれた。筆者の世代では、受験世界史用に「ゴアで客死」と暗記させられていたが、最近の研究ではこの辺りは改まっている。

日本史の知識として、一般の日本人からすっぽり抜け落ちているのは、「誰がザビエルの日本人国の手引きをしたか」という点である。ザビエルの日本人国には、ヤジロウ（アンジロウ説もあり）なる人物が関与しているが、彼は人を殺めて海外に逃げてきた。ヤジロウは、マラッカでザビエルと邂逅し、日本渡航を熱心に勧めている。実はヤジロウの研究については日本側ではほとんどなされておらず、邦文の資料を見つけることは難しい。日本のキリスト教史において、いわば「殺人犯」が宣教師を手引きして、キリスト教を伝えたというコンテキストはあまり麗しいものとして受け取られないであろう。そのせいか、我々日本人は、誰がキリスト教を伝えたかという点に関して片面的な知識しか持ち合わせていなかった。ダークツーリズムが極めて有効な記憶の承継手法である理由のひとつとして、権力者に都合の悪い非正史に出会うことができるという特徴が挙げられる。ザビエル教会の前にはザビエル&ヤジロウ像が立っている図2。ヤジロウ像があることは『地球の歩き方』にも載っておらず、多くのツーリストは、ここに来て初めてヤジロウの存在に気づく。旅人は、正史に残らない事実に現場で出会った際に、これまでの体系的知識と新しいイレギュラーな知識を自分の中で整合性を持って共存させなければならないため、かなり能動的に考えたり調べたりすることも必要になる。こう考えると、論理的思考のトレーニングにもダークツーリズムの方法は有効ではないかと思うことがある。

さて、次はいよいよ戦争について考えていくことにしよう。

3-2 民主政府博物館

『地球の歩き方』には掲載されていないものの、スタダイスからほど近いところに、Democratic Government Museum（民主政府博物館）という博物館があり、ここは、マレーシアの統治システムが民主的であるということ

内外に喧伝する役割を担っている。にもかかわらず、この博物館は慢性的に空いており、暑さの中、オランダ広場を歩いた後の息抜きにちょうどいい。

マレーシアが民主的国家であるかといえば、これを執筆している二〇一五年八月末において、ナジブ首相の退陣を求めるデモが起こっており、その意味では民主的であると言える。但し、政権の移譲過程は未だ不透明であり、マレー系を優遇するブミプトラ政策の存在も相まって、真の民主国家と言えるのかという点については、再度考える必要があろう。展示を見ていくと、マレーシアの建国とその後の発展の歴史が選挙制度に絡めて説明されている。マレーシアは、発展の過程で中国共産党と連携したマレー共産党のテロに悩まされたので、それを断罪する展示も厚い。また、その流れで、コミュニズムに対して大変批判的であり、スターリンや毛沢東をはじめとする共産主義者を糾弾する資料もある。他方、偉大な民主主義者として、リンカーンやチャーチルの他、建国の父であるアブドゥルラーマン、元首相のマハティール、そして隣国インドネシアのスカルノが賞賛されている。マレーシアの公的な政治意識が垣間見えて興味深い。この辺りの様子をなんとなく見ていくと、唐突に「日本軍の蛮行」を断罪する展示に出くわす。イギリスが作った宣伝映画『The Rape of Malaya』などのポスターが飾られるとともに、日本軍による鉄道爆破の様子などもビジュアルで説明されている。日本側がマレー人の軍隊を組織し、訓練を行っていた様子もわかる。

二〇一五年八月三〇日現在、ウィキペディア日本語版の『マレー作戦』は、かなり力を入れて書かれており、項目の終わりの部分では、「アジア各地では、独立指導者を中心とした民族主義が高揚した上に……」という記述があり、アジア諸国の独立が日本の進駐に端を発したかのごとく説明されている。だが、実際にマレーシアで見る展示は、日本に対して非常に批判的であり、このギャップはどこから来るのかとしばしば悩むことになる。

そう遠くない距離を歩いて、次はIndependence Memorial（独立記念館）に行き、さらに思索を深めてみよう。

3-3 独立記念館

こちらでは、マレーシアの独立の経緯が、淡々と語られている。民主政府博物館のように日本を断罪するのような論調はない。マレーシアは大戦直後に、インドネシアにおけるスカルノのような極端な政治的スターがいなかったため、スルタンの合議によって^{まつりごと}政を進めてきた。インドネシアのように、宗主国との激しい独立闘争を闘うのではなく、マレーシアの場合は、英連邦の枠内にとどまりながら、イギリス主導のマラヤ連合ができ、その後スルタンの連合体としてのマラヤ連邦を組織した。その過程では中華系住民との血で血を洗うような激しい軋轢があり、一九五七年に独立を達成するものの、マラヤ連邦からマレーシアへ国家体制の変容を経て、華人国家シンガポールを追い出すかのように独立させている。

こうした民族問題はなぜ生じたのであろうか。実は、旧日本軍の進駐以前は、こうした問題は顕在化していなかった。日本軍の進出に合わせ、「大東亜共栄圏」が高らかに喧伝されたわけであるが、マレー半島の場合は、イギリスが労働力として移住させたインド人を含めて、すでに多民族国家になってしまっていたので、大日本帝国が理念として描く民族自決のあり方を実現することはかなり難しい状態になっていた。日本の進駐は、そういった面での地ならしをすることなしに行われたので、いわばパンドラの箱を開けてしまったことになる。それまで、マレー人をイギリ

ス人とともに搾取してきた中華系の金持ちたちが、中国の抗日組織への金主だとして旧日本軍に殺されていった状況は、少なくはないマレー人たちの支持を得たようである。マレー人たちに対する日本の進駐がもたらした「民族的覚醒」の一端は、こういった点にも垣間見える。では、旧日本軍が唱えるように、マレー半島はマレー人のものだったのであろうか。華人から見たマレー半島を知るために、次はチャイナタウン（中華街）を歩いてみる。

3-4 中華街へ

マラッカの中華街は楽しい。美味しそうな食べ物が並べられた屋台を冷やかしながら、カラフルな建物の間をそぞろ歩きするだけで、十分異国情緒が味わえる。おしゃれなカフェもあり、筆者も有名店Geographer's caféでビールを楽しんだ。華人から見たマレー観を探るためには、中華街の入り口近くの鄭和文化館に行ってみよう^{図3}。

この博物館もなぜか『地球の歩き方』に掲載されていないのであるが、非常に啓発的な展示を供している。無料エリアを越えた奥にメインの有料コンテンツがあり、たっぷりと時間を取って見学してみたい。多くの日本人ツーリストは、海外旅行の際に『地球の歩き方』を携行し、その情報を基に観光計画を立てる。中には、この本に載っているところしか行かない人もおり、『歩き方』の中の世界が海外の全てだと思い込んでしまっている人もいられるかもしれない。東浩紀は、名著『弱いつながり』（二〇一四年）の刊行に際し「グーグルが予測できない言葉を手に入れよ！」というフレーズを発しているが、観光学者の私としては、同じ趣旨のアドバイスを「『歩き方』を超える観光コンテンツを発見せよ」という叙述で置き換えたい。旅は新しい世界観を旅人に与えるが、その世界観が第三者によって規定されたものではつまらない。それを乗り越えるダイナミズムは、著名なガイドブックを外れたところに見いだせる。

横道にそれたが、旅の本筋に戻ろう。宦官鄭和は、明の永楽帝の治世に南京を出発し、アモイと金門島の間を通り、もちろんマラッカを経由して、最終的にはアフリカ東岸までの大遠征を展開している。その船団の壮麗さは、精巧に作られたミニチュアからもうかがい知ることができる。

順路に従って歩くと、膨大なコンテンツに接することになる。この博物館が主張していることは、端的に言えば「たくさんの中国人が五〇〇年以上前からここに移り住み、生活してきた」という歴史的事実である。マレー系と中華系の民族は、何度か記したように相容れないばかりか、歴史的には暴力を伴った衝突も経験している。さらに、マレーシア政府は既述したブミプトラ政策を採り、マレー系に対する優遇を続けてきた。中華系は、太平洋戦争中から割を食ってきたことになるが、彼らにしてみれば、自分たちもまたこの住民であるということをはっきりと主張したいのであろう。観光地として栄えているチャイナタウンの入り口に、あえてこうした施設を整備したことは、全世界からの来訪者に強いメッセージを発することが目的であるような気がしてならないのである。

さて、東南アジアを旅した人であれば、華僑といえども、現地の民族と混血を繰り返すことで、自然に同化していくのではないかと考えるかもしれない。タイはこうした同化が進んだ典型例で、中華系の血が全く混ざっていない人を探すのは逆に難しいとも言われる。仏教国であるタイで、中華系の人間が、タイ人と結婚して生活習慣を合わせたとしても、酒も飲めるし豚肉も食えるので、一緒に暮らすことはさほど難しくはない。ところが、マレーシアやインドネシアといったイスラム教国では、混血のハードルが高い。生活習慣が、中華系とイスラム圏で全く異なるため、なかなか結婚とそれに伴う同化が進んでいかなかったのである。

それでも、中国からの初期の男性移民は、現地の女性を伴侶として家庭を持った。その子孫をブラナカンと呼び、男性はパパ、女性はニョニヤと称される。ブラナカンは代を経て家系を織りなし、独特の移民文化を形成するが、基本的には中国的な生活様式にヨーロッパのスタイルを取り込み、マレーに同化されることはなかった。この状況は、チャイナタウンの中にある著名な観光施設、ババニョニヤヘリテージで確認することができる図4。

つまり、マレーシアの場合は、異なる二つの民族が同化することなく残ってしまい、そこに日本が進駐したことで、民族対立が顕在化するという不幸を迎えた。

3-5 日本軍の残滓

日本軍がこの国で確かに活動したという名残は、いくつかに目にする事ができた。ひとつはチャイナタウンの外れにある旧慰安所の跡とされる建物である図5。この情報は、慰安婦問題を追及し続けているFight for Justiceのウェブサイトの記事に基づいている★1。現在この場所は、駐車場兼洗車場として使われており、店番に聞いてみても建物の管理人はよく知らないとのことであるが、確かに日本軍がここにいたということは体感できるため、チャイナタウンに足を踏み入れたら、ちょっと寄ってみてはいかがだろうか。

さらに、華人に縁の深い場所として、一般の観光ガイドにも載っているボー・サン・テン寺院は、日本軍の残虐行為を刻んだ石碑のある場所でもある。子供を剣で刺したという件は、現在において客観的に証明しようがないが、華僑社会が日本軍に持つ強い怒りが表れていることは確かであろう図6。

また、日本軍は、山下将軍の下、コタバルに上陸し、あっという間にマレー半島を南下し、シンガポールを手中に収めるが、その戦いは全てが順調であったわけではない。マラッカ中心部から五〇キロメートルぐらい離れたところにゲマスという鉄道駅があり、その近隣ではいわゆる「ゲマスの戦い」が繰り広げられた。マレー半島は英領であったため、イギリス軍のほかオーストラリア軍も防衛にあたっていたが、日本軍の侵攻に対して大きな損害を与えた場所がこの地である。碑板によれば、オーストラリア軍の戦死者八名に対して、日本軍は一〇〇〇名を超える大損失を出している。日本軍が川を渡る際に、オーストラリア側が橋を爆破して迎撃した。現在は、わずかに橋脚の跡が残るとともに、観光案内板と慰霊碑が設置されている図7 図8。筆者が調査に訪れた際、たまたまマレー系の一家が写真を撮っていたが、特に思い入れもなく通りがかりの記念碑なので寄ってみたという話をしていた。

このことから鑑みれば、現地の人たちにとってマレー半島の戦争は日本軍とイギリス、そしてオーストラリア軍が勝手に戦っていただけで、自分たちの戦争という意識は薄いのかもしない。ただ、日本の進駐によって社会状況が混乱したということは、今に続く民族対立の中で実感せざるを得ないであろう。

4 | 旅の続きは

さて、マレー半島をマラッカまで南下してきたら、次はジョホール・バル、そしてシンガポールへと動くことになる。ジョホール・バルにはマレー半島の占領以前から、日系企業が多数進出しており、その名残は日本人墓地に見られる。また現在はシンガポールへの入り口として発展を遂げているが、日本軍のシンガポール攻略作戦においては拠

点となった場所であり、戦略上重要な意義があった。こうした経緯から、マラッカから陸路でシンガポールに入る場合は、ぜひここで一呼吸おいてみると、色々と新しい世界が見えてくるかもしれない。現在の、マレーシアとシンガポールの経済的格差を実感する上でも、滞在をオススメしたい。

前世紀はジョホール・バルから歩いてシンガポールに入ることができたが、現在は原則としてその経路は禁止されており、鉄道かバスでの入国となる。鉄道は高速鉄道が整備されており、五分で渡ることができる。現地の情報では、この鉄道は高額なため、マレーシアからはあまり使われていないとのことである。一方、バスは庶民の足であり、マレーシアから仕事でシンガポールに入る人たちがたくさん乗っている。私が四年程前に乗った時は、ジョホール・バルからシンガポールへはセリング（当時二〇円程度）であったのに対し、シンガポールからジョホール・バルには七シンガポールドル（当時四九〇円）程かった。マレーシア側からなら往復券が買えたので、これがマレーシアとシンガポールの格差かと妙に納得した覚えがある。

シンガポールは華人の国であり、建国の父であったリー・クアンユーも旧日本軍に殺されかかった経験を持つ。街の中央には第二次世界大戦での犠牲者を悼む塔があり、我が国がアメリカや中国だけでなく、イギリスやオーストラリアと戦っていたことをあらためて思い出す。

現在のシンガポールには、「チェルノブイリから世界へ」（『チェルノブイリ・ダークツーリズム・ガイド』）で一部触れたが、合法化された売春や移民統制といったこれまた独特の社会の闇があり、こうした論点について考えながら旅を続けることは大きな意味を持つであろう。

シンガポール・ダークツーリズム・ガイドについては、また稿を改めて書いてみたい。

5 | 帰りの機内で考える

さて、色々なところに行き今回も見聞を広めたが、筆者としては自分なりに考えておきたい論点があった。自身の大学受験の頃は、基本書であった山川出版社の『詳説世界史』に、太平洋戦争に関する脚注として「アジアから欧米の勢力を排除したことは……植民地独立の条件を作り出し」という記述があったのだが、現行課程の教科書ではこの部分は消えている。これはなぜなのだろうか。

マレー人に対して、日本軍は確かに民族的覚醒を与えたと言えるであろうが、実はその熱狂は長くは続かなかったようである。その大きな理由は、決してイスラム教国で天皇崇拝を強要したとか、マレー人に対する虐待があったとか、そういったものだけではないらしい。既述した民主政府博物館の展示では、日本の軍政下で食料が配給制になる様子が紹介されているのだが、日本軍は配給制開始後の補給に失敗している。太平洋戦争の敗因自体が、兵站に失敗したために発生した餓死に求められることもしばしば指摘されるところではある。実はこうした補給のミスは、戦場だけでなく銃後でも生じており、植民地の人心もまた空腹のために離れていった。ロジスティクスを軽視したことが、前回の戦争の最大の反省点であるというのは、実は東南アジアに行ってみると非常によくわかるのである。この点に関する客観的な数値は、奇しくも二〇一五年八月一日の毎日新聞が「アジアは一つか」というタイトルで特集を組んでおり、筆者の現地での実感がデータで論証されていた。このように考えると、ウィキペディアに書かれているほど、現地の歓迎があったということもなく、むしろ日本の都合で華人とマレー人の対立を先鋭化させてしまったということについては、我々はもっと反省の念を持つてもよいのかもしれない。現地事情を踏まえずに、大東亜共栄

圏を振りかざしてしまったばかりに、他国の歴史を変化させ、大きな迷惑をかけてしまっていることは確かであろう。東南アジアを歩いてみると、日本軍が進駐してヨーロッパ勢力を追い出したから、あの戦争には肯定すべきところがあるとはなかなか言い難いというのも見えてくる。世界史の教科書が二〇年前と書き換わっているのは、戦後の現地の苦難を考えると、ある意味必然なのかもしれないと思ったりもする。そして毎年八月になると、我々は被害の記憶の承継を口にするが、ここに記した加害の記憶についても扱う必要があることが現地に行くとなってくる。

ダークツーリズムが受け継ぐ悲劇は、加害の視点からも重要である。❶

写真提供＝井出明

謝辞

今回の調査は、現地に長期滞在されていた敬和学園大学の戸信哉准教授の助力に負うところが大きい。篤く謝意を示したい。

参考資料に関して

本文中で言及したもの他、高校世界史レベルの歴史については、各自学生時代の教科書を取り出していただきたい。博物館の各項目内部の記述は展示資料に依拠している。その他、適宜、ポール・H・クラトスカ『日本占領下のマラヤ—1941-1945』（今井敬子訳、行人社、二〇〇五年）を参照した。

★1 http://fightforjustice.info/?page_id=723 

旅のテクニック

クアラルンプールまでは、元祖LCCとも言えるエアアジアが羽田や関西空港から直行便を飛ばしている
ので、非常に安く行くことができる。マレーシア航空も、昨年の事故の影響で安くなっており、マレーシア
は日本から現在最も訪問しやすい国家のひとつであると言ってよいであろう。クアラルンプールの空港は、
FSC（フルサービスキャリア）が第一、エアアジアが第二ターミナルを使っているが、第二も関空や成田
のLCCターミナルのような独特の貧乏臭さがなく、快適に過ごせる。本文中でも述べたが、空港からクア
ラルンプール市内へは鉄道が便利である。マラッカに入るには、空港から直通バスがある他、クアラルン
プール市内からも数多くのバスが出ている。

マラッカ行きのバスは、多くは郊外の中央バスステーションに止まるが、一部は市街に入ってくる。郊外
から市街地への移動は、スリに遭わないためにも、ローカルのバスを使わず、タクシーが望ましいというの
は現地の人たちの弁。ジョホール・バルに関しても、マラッカから多くのバスが出ており、非常にアクセ
スしやすい。但し、マラッカ郊外の中央バスステーションには多くの業者が入っているため、自分の乗る業者
のチケットブースやレーンをなかなか見つけられないかもしれない。時間に余裕を持って出かけるべきで
あるが、タクシーを予約しておいても時間通りに来ないこともあり、注意が必要である。

ジョホール・バルからシンガポールへは、これも本文中に記したように、バスが電車で入ることになる。
電車はそのままシンガポールに抜けられるので、入管業務は楽だが本数が少なく、その点では使いにくい。
バスは乗り降りが煩雑なものの、絶え間なく来ているし、また安価である。電車にしろバスにしろ、マレー
シアでチケットを買って南下したほうが、シンガポールからマレーシアに北上するよりもかなり安くすむ。
両国の経済格差を実感する一瞬である。

マレーシアの長距離バスの予約に関しては、シンガポールの情報がメインではあるが、次のサイトがわか
りやすく、外国人に人気がある。なお、バスの発車時刻については、ほぼ正確なので、これについてはマ
レーシアの独特ののんびりとした雰囲気には浸らないほうがよい。

“Bus Online Ticket.com” (<http://www.busonlineticket.com/>)

また本文中で紹介した「ゲマスの戦い」^⑤ 場には、タクシーチャーターで訪れるしかないので、注意され
たい。

実際の筆者の行程は、クアラルンプール、マラッカ、ジョホール・バル、シンガポールに別々の機会を捉
えて行っている。マレーシアは非常に過ごしやすいところなので、これ以外に、ペナン島にも赴いた。今回
のテーマである戦後七〇年に当たる今年は、クアラルンプールの空港からバスで直接マラッカに入り、復路
もそのまま空港に戻った。（井出明）^⑥



図1 スルタンパレスの全景 [🔗](#)



図2 セント・フランシス・ザビエル教会におけるザビエル像とヤジロウ像 [🔗](#)



図3 鄭和文化館の入り口



図4 ババニョニヤヘリテージにはこれを目印に [🔗](#)



図5 日本軍の慰安所跡とされる建物 [🔗](#)

the Allies in defence of their countries of residence.
Malacca fell into the hands of the Japanese on the 15th
day of January, 1942.

Thousands of Chinese lost their lives. The methods of
execution were barbaric and inhuman. Burying a few hundred
people alive in a well and throwing babies and children into the
air and catching them with fixed bayonets are but two of the many
awesome methods adopted.

After the surrender of the Japanese, the remains of
these victims were collected from various known places by the
Chinese residents and collectively buried at the foot of this

Bukit China Hill

図6 日本軍による大量殺戮が行われたとの記述がある [🔗](#)



図7 ゲマスの戦いにおいて爆破された橋の残骸 [🔗](#)



図8 ゲマスの戦いに関する慰霊碑と説明板 [🔗](#)

ドストエフスキーとテロの文学

東浩紀 本日は、『カラマーゾフの兄弟』を新訳（光文社古典新訳文庫、二〇〇六―〇七年）で一大ベ
ー『カラマーゾフの兄弟』を読みなおす
ストセラーへと導いた立役者でいらっしゃる、ロシア文学者の亀山郁夫さんをお招きし、お話をうかが

Dostoyevsky and a Literature of Terrorism: Re-reading *The Brothers Karamazov*

ぼくは高校生時代、『カラマーゾフの兄弟』を読んでとても大きな衝撃を受け、以来、ドストエフスキーはほぼ全
亀山郁夫と東浩紀と上田洋子の対談kameyamaとhoriの話を聞く機会
は、これまでほとんどありませんでした。今日は
亀山さんの胸をお借りして、『カラマーゾフの兄弟』という小説の持つ意味、テロリズムの問題が前面化したいま
の時代にドストエフスキーを読みなおす意味を問いながら、話を進めていきたいと思います。

失語症の文学

上田洋子 『カラマーゾフの兄弟』の新訳は何部出たのですか。

亀山郁夫 第一巻が四五万部、全巻では一一五万部です。最後まで読み通したのは一〇万人くらいでしょうね。

二〇〇七年七月に最後の第五巻が出て、本当に幸せな時期が三ヶ月ほど続いたのですが、そのあとは誤訳問題でずいぶんバッシングを受けまして……五キロほど痩せました。誤訳を指摘されるというのは、まるで裸にされて、身体を吟味されるような羞恥心と屈辱感があるものです。それをなんとか乗り越えて、ずいぶん強くなったと思うのですが、つぎの『罪と罰』（同、二〇〇八―〇九年）では慎重になってしまい、さほどいい訳になりませんでした。そのあとの『悪霊』（同、二〇一〇―一一年）で巻き返したのではないかとっています。東 ぼくは今日の対談にむけて、亀山さんの訳であらためて『カラマーゾフの兄弟』を読みなおしてみました。「プロとコントラ」の章は、それこそ暗記するほど読み返していたのですが、全編を通読したのは二十数年ぶりでした。いま四〇代になった自分がこの小説を読んでどういう感想を持つのか、不安だったのですが、結論から言うと本当にすばらしかった。はじめて読んだ一六歳のころは、テンションの高い哲学的な会話がつながっていくのが快楽で、ジェットコースターに乗るような感じで読んでいた。けれど、今回は、そのジェットコースターのコースがいかに綿密に練られていたのかということがよくわかった。これまでは見えなかった構造の美しさが見えました。

亀山 勢いを失わずに読むことで、全体の構造が音楽的にはっきり見えてくるということが大事だと思うんです。映画を見るように『カラマーゾフの兄弟』を体験できるといい。翻訳もとにかくリズムにこだわって、何度も口のなかで台詞を繰り返しながら訳文を作っていました。いつもは三校くらいで終わるところを、五校、六校までねばり、六校目では原文は見えないで日本語のリズムだけを整えた。そういう意味ではある種、超訳的なところもなくはない。翻訳で伝わる情報量は、元のテキストを一〇〇とした場合、一〇〇以下になるか、それともすこし多くなるか、どちらかです。ぼくの翻訳では、一〇一くらいでしょうか。

ドストエフスキーの文体は、ところどころ本当にひどいところがあるんです。内村剛介さんが、それを厳しく示唆していたのを記憶しています。晩年のドストエフスキーは、週に一回くらい癲癇の発作を起こしていたのですが、発作のまえの激しい高揚感のなかにあるときの文体と、癲癇で倒れたあとに筆が進まない状況で書いている文体とがまったくちがう。その発作後の文体というのがとにかくひどくて、なんというか、無理に言葉を押し出すようにして

書いている。失語症的なんですね。

東 ポキャブラリーが洗練されていないということですか？

亀山 洗練されていないですね。しかし、単語のひとつひとつの含蓄はものすごい。一種、即物的な爽快感さえ感じさせるところがあります。くわえて、『カラマーゾフの兄弟』でいうと、ゾシマ長老の説教部分などは一七、八世紀の文体で書かれているので、いまのロシアの若者には読めない。日本でたとえるなら、森鷗外を読むような感覚でしょうか。それが現代のロシア人読者にとってはかなり障壁になってしまっています。

そうした原文に対して、翻訳者がどのように「服」を着せていくのか。岩波文庫の米川正夫訳は、たいへん美的な、流れのある日本語で書かれている。新潮文庫の原卓也訳は、かなり等身大というか、本当にドストエフスキーの身体が見えるような、すばらしい訳文なのですが、忠実なだけに若干読みにくいところがある。そのことを読者が理解してくれると、翻訳者に対してすこしやさしい気持ちになれるのかなと（笑）。

東 ちなみに亀山さんの翻訳でぼくがいちばん衝撃を受けたのは、「２ＤＫ」という言葉。これは超訳感がある。日本でも戦後まではなかった言葉です。コーリャ・クラソートキンの母が貸していた部屋は本当に「２ＤＫ」だったんですか？

亀山 本当ですよ（笑）。

上田 読みにくい原文が、ロシア人の読者にとって障壁になってしまっているというお話が出ましたが、じつさい、ロシアではドストエフスキー人気は高いとは言えません。ドストエフスキーかトルストイか、という選択肢では、トルストイ派のほうが多い。翻訳者の役割は重大ですね。わたしは翻訳者としては原先生の立場に近く、できるだけ原文を生かす主義ですが、ドストエフスキーの場合は、なんとかして補わないと本当にわからないときや、語の繰り返しをうまくまとめなければならないときがあります。しかし、他方、ドストエフスキーはシベリア流刑の際に犯罪者や一般民衆の語彙や喋り方を身につけ、それを活用しているようにも思われます。また、農奴解放後の首都ペテルブルクが持つ言語的な豊かさに敏感だったのではないのでしょうか。たとえばソルジェニーツィンはロシア語の語彙にたいへん敏感で、強制収容所時代に獲得した語彙を創作に取り入れています。

亀山 収容所経験者として、ドストエフスキーは言語的側面において非常に大きな示唆を受け、そこから一種の根本的思想までも育んだということができると思います。転向の問題は言語面でのカルチャーショックでもあったわけですから。

いずれにせよ、ドストエフスキーに関して、日本人は幸運です。『カラマーゾフの兄弟』に七種類の翻訳がある。ロシアには現代語訳はありません。逆説的ですが、原文でしかドストエフスキー経験のできないロシア人はかわいそうです。

テロ、ロシア、去勢

東 『カラマーゾフの兄弟』にはさまざまな仕掛けがありますが、とくに神秘主義と社会主義を結びつけた想像力が重要だと思います。自分の身体を鞭打ってエクスタシーを得、神との合一を図った宗派である鞭身派★[1](#)など、エキセントリックな存在も登場します。信仰、暴力、性、超越などが、ドストエフスキーの文学では不可分のものとして絡み合っている。フランスで生まれた社会主義が、ロシアにやってくると、じつに生々しく、まがまがしい非合理的

な情念に絡め取られていくわけです。そしてその問題は、テロリズムとも結びついている。このことが、いま、ドストエフスキーを読みなおす際に、新しい見方を提供するのではないかと考えています。

たとえばイスラム国のような、われわれがいまだによく理解できていない存在がある。そこでは、神の概念と暴力、そして極端な理想主義が混ざっている。イスラム国の性は、奴隷の売買以外にはあまり見えてこないけれど、そういう存在を理解するとき、ドストエフスキーの文学が手がかりにならないか。

亀山 ドストエフスキー自身、若い時代、ペトラシエフスキーの会に加わり、心情的には、テロリズムすれすれのところまで行っている。そのためにいったんは死刑宣告まで受けている。ドストエフスキーが表立ってテロリズムをテーマに取り上げたのは『悪霊』ですが、思想的には『罪と罰』のラスコーリニコフのほうが重要ですね。『罪と罰』は、アレクサンドル二世暗殺未遂事件のさなかに書かれているので、全体のトーンは下がっているものの、ラスコーリニコフは完全にテロリストです。物語の表面には出てきませんが、彼はブルードンを読んでいる。ナポレオン主義はテロリズムの思想だと思います。『悪霊』は言うまでもなく、『カラマーゾフの兄弟』になると、コーリヤ・クラソートキンが危険ですね。ですが、ドストエフスキーは、テロリズムの問題にいくつかひねりを入れた。それがスメルジャコフです。「料理人」という立場には、人間の運命を司るデミウルゴス的な存在が暗示されている。いちど毒を盛ってしまえば、容易に殺すことができる。

村上春樹がスメルジャコフを好んだのも、そのあたりに不気味な魅力を感じていたからだと思います。テロリスト・スメルジャコフは、いまで言えばサイコパス的な存在ですね。あそこまで人間を薄気味悪く造形できるのは、ゴシックロマンの影響はあったにしても、一八七〇年代の小説としては卓抜した想像力だった。『悪霊』のスタヴローギンともちがう。

上田 亀山さんは、『カラマーゾフの兄弟』の解説で、ドストエフスキーの小説は三層構造になっていて、上に「象徴層」があり、下には「物語層」、そのあいだに「自伝層」があると書かれています。「自伝層」というのは、ドストエフスキー本人の物語の反映、という理解でよいでしょうか。また、その区分で言えば、象徴層が現代につながる問題を含んでいるということかしら？

東 ぼくはあの解説には感銘を受けました。カラマーゾフの三兄弟が三つの層にそれぞれ対応していて、象徴層を担うのが宗教家の三男アリョーシャ、物語層を担うのが放蕩者の長男ドミートリー、自伝層を担うのがインテリの次男イワンとも整理されている。とくに、「自伝」を担っているのがイワンだというのは一見、意外に思ったのですが、読んで腑に落ちました。観念が物語に落とし込まれるとき、自伝の層を通る必要がある。自伝層は媒介者であるとともに、観念を歪ませるものでもあるのだけど、それを担うのがイワンなのだと。

亀山 上田さんのご質問ですが、おっしゃるとおり、「象徴層」に、時代を超えた人類的な問題が凝集されている。「自伝層」は、ひとりの人間としての自己救済の願望の表れではないかと思うのです。作家は、読者のためだけに小説を書いているわけではありませんから。

また、邦訳に解説を書いた時点では三層構造としていたんですが、のちに『「カラマーゾフの兄弟」続編を空想する』（二〇〇七年）を出版したときには、四層構造に変えているんですね。私生児と言われるスメルジャコフがいるから、そもそも本当は四兄弟なんです。だから層も四つなければならない。「歴史層」というのが四つ目の層です。

東 スメルジャコフが「歴史」を担う？

亀山 「文化層」と言ってもいい。つまり、鞭身派や去勢派★2といった、身体や性の問題を含む文化的な規定を、彼がすべて体現しているという意味においてです。

東 なるほど。それは「ロシアの層」とも言えます。

亀山 そうです。まさにロシアの層。

東 去勢派というと、数年まえ、赤の広場で自分の性器に釘を打ちつけるパフォーマンスをした男性がいましたね。

上田 アーティストのパヴレンスキー★3ですね。《固定》というアクションで、「ユロージヴィ」★4と呼ばれる、聖なる癡狂者の伝統を下敷きにしています。ユロージヴィは世俗の人生を捨て、狂気を装い、薄着に裸足で、しばしば足かせをまとうて浮浪生活を送ったロシアの苦行僧です。ロシア中世文学の専門家のパンチェンコによると、常識を軽蔑し、世界を罵倒することがユロージヴィの条件で、しかも、教会のなかなど聖なる場所でもそのようなふるまいが許されたと言います。また、預言の能力があるとされ、中世ロシアでは、皇帝や権力者に対して発言力を持つユロージヴィもいました。文学ではプーシキンの戯曲『ボリス・ゴドゥノフ』に「ユロージヴィ」という人物が出てきて、皇帝ボリスが殺人者であることを暴くシーンが有名です。ムソルグスキーのオペラにもなっていますね。

パヴレンスキーはアクションを行った際にはかならず声明を出すのですが、《固定》を「現代ロシア社会の無気力と政治的無関心、宿命論のメタファー」と意味づけていました。政治の中枢であるクレムリンのそばの赤の広場で、自分の身体を痛めつけ、社会の無気力を暴くというやり方は、まさにユロージヴィのそれです。パヴレンスキーはほかに、自分の口を縫い合わせる、耳を切る、鉄条網で作った繭に裸でこもるなど、マゾヒスティックな方法で社会を風刺するアクションを行っています。

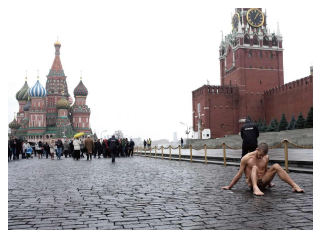
彼はいま、ウクライナのユーロマイダン革命運動を支持するアクションが原因で刑事責任を問われており、しかも何度も政府から精神病院に送られそうになっています。

東 去勢派は、性器に焼きごてを当てたり、叩いたりしていたらしいですね。パヴレンスキーのパフォーマンスは、その流れがいますら、反体制派の想像力のなかに生きていることを意味している。そう考えると、サイコパスであるスメルジャコフが、同時にロシアの前近代的な想像力の担い手であったことはますます興味深い。

上田 『カラマーゾフの兄弟』では、スメルジャコフの母リザベータが、まさにユロージヴィであるという設定ですよ。『スメルジャコフ』という姓は「臭いひと」というような意味ですから、やはり浮浪生活を送るユロージヴィとの関係が考えられます。また、イワンとアリョーシャの母も、亀山訳では「おキツネさん」と呼ばれる、神がかりの人物でした。

ユロージヴィの問題はドストエフスキー作品でキーとなるもののひとつです。たとえば『白痴』の主人公ムイシキン公爵は、作品中でも「ユロージヴィ」と名指される、常識やマナーをわきまえた言動のできないおばかさんで、キリストがひとつのモデルとなっています。他方、ムイシキンが魂を救おうとする高級娼婦、ナスターシャ・フィリッポヴナをめぐる三角関係になるロゴージンは、粗野で野蛮な造形がなされながらも、なぜか去勢派との関係が示されている。ユロージヴィと去勢派による罪の女の取り合いであるわけです。

亀山 ロゴージンは、ナスターシャ・フィリッポヴナというすばらしい魅力的な女性をお金で買い取ろうとします。



パヴレンスキーのアクション《固定》
写真提供=Петр Павленский

けれども彼は去勢派の一族のなかで生きているので、物語からは性というものが完全に排除されます。一見、そこには性が横溢しているように見えるけれど、一行一行翻訳していると、性的なものが一切介在しないのがわかります。しかも、ナスターシャ・フィリップovinaは、高級娼婦だと言われているけれど、幼いころにトラウマを負っているので、性的なものに対してかなり心理的ブレーキがかかる。トーツキーが元凶ということになるのでしょうか、その源は謎です。自己演技の可能性がなくもない。

ドストエフスキーがなぜ、去勢派や鞭身派に興味を持ったのか。『罪と罰』以降、その問題は問わざるをえないわけですが、前提として彼は性的に非常に旺盛な人間だったと思います。とりわけ二五歳も歳下の若い女性と結婚をした五〇代前後の一五年間は、その幸せなエネルギーが五大長編に結集するわけで、そこに癲癇の発作という「仮の死」が刻まれていく。死と再生、死と再生……その繰り返しで、彼がもつとも文学的に豊穡だった期間は、「セイと死」つまり「生／性と死」のある種の二進法だったと思います。ドストエフスキー自身、それだけ性的なものに対するエネルギーを持っていたからこそ、去勢派や鞭身派といった禁欲主義的なものに対する引け目、あるいは負い目、罪の意識のようなものをずっと抱いていたのではないか。

「カラマーゾフ」の「カラ」というのはロシア語で「黒」のことですが、それは土の色、生命力そのものを意味します。三兄弟の父であるフョードル・カラマーゾフという人物は本当にいやらしい、女好きで金が好きで男で、ばくも翻訳するのがいやになるぐらいでしたが、ドストエフスキーはこの男こそがまさに全人的な人間であり、「カラ」なんだと肯定する。そして逆に息子たちを、みなどこか欠落した存在として描いたように思えます。

上田 ドストエフスキーは、男性だけでなく、女性のいやなところや弱いところも容赦なく描き出していますよね。たとえばブルーシエンカは、亀山さんが本当にいやらしいとおっしゃったフョードル・カラマーゾフに気を持たせているのだから、かなりしたたかなひとです。それなのに見るからにどうしようもないポーランドの将校に惚れ込んでいて、この将校との破局があって、ミーチャと恋人になる。他方、カテリーナはつねに自尊心から行動するタイプで、じつは感じの悪いひとなのかもしれない。とくに好きでもないミーチャに対しては思いやりがなく、上から目線ですが、イワンとの関係では一生懸命なのがいじらしく見える。しかし、こういうダメなところが彼女たちの魅力なのでしょう。理想の女性のはずがじつはそれほど理想的でないところが、女性から見てもリアルで納得できる。

東 亀山さんの翻訳では、アリョーシャも性的な人間として描かれているという印象を持ちました。ほかの訳ではそうは思わなかったもので、そこには亀山さんの思想が表れている。アリョーシャも、ちょっと油断をすると、いつドミートリーのようになるかわからない。

亀山 アレクセイ・カラマーゾフは、書かれなかった続編である「第二部」では、鞭身派のグループに入っていくという設定もなされていました。ちなみに、鞭身派は去勢派と出自は同じですが、夫婦間でのセックスを一切禁じる一方、集団のあいだでの乱交的なセックスは許容されるという、非常に矛盾したセクトです。ドストエフスキーはアリョーシャという人物を、純真無垢でなにも知らない男の子というイメージとはまったくちがうかたちで考えていた。その隠された部分が第二部で爆発し、テロリズムの問題ともリンクしていくはずだったのではないか。

東 テロリストとなったアリョーシャは、むしろスメルジャコフに近い存在になったかもしれない。興味が尽きませんね。

ここで続編にも触れたいのですが、周知のように『カラマーゾフの兄弟』は未完で、本来はこのあとに、舞台を一

三年後に移して第二部が書かれるはずだった。そして歴史的に、その「ありえたはずの続編」について、いろいろな議論がなされてきたはずです。そのなかで、亀山さんは『「カラマーゾフの兄弟」続編を空想する』では、かなり大胆に新しいプロットを提案されていますね。

亀山 ティーンエイジャーのコーリヤ・クラソートキンが最終的には皇帝暗殺犯になるというのがぼくの説です。

東 あれはとてもおもしろいと思いました。ぼくもいままで、俗説にしたがいがい、続編ではアリョーシャがテロリストになり、皇帝暗殺を試みると信じていた。けれども、たしかに第一部「序文」の記述を考えると、アリョーシャがテロリストになるのはむしろかしい。

亀山 ドストエフスキーは、彼が一八歳のときに父親を殺されて、なおかつ二八歳のときには彼自身が政治運動に関わったことで死刑判決を受ける。ぼくの考えでは、一八歳のときの父親の死は『カラマーゾフの兄弟』にテーマとして流れ込み、死刑に直面した体験は『罪と罰』のなかに流れ込んで、互いに交錯している。なぜ彼は、父親、あるいは皇帝殺しというテーマにこだわり続けていたのか。それを根本的に突き詰めないと、ドストエフスキーの文学の核心にまではたどり着けない。『「カラマーゾフの兄弟」続編を空想する』で提案したプロットは、ぼくなりのドストエフスキー論にもなっています。

ポリフォニーと「二枚舌」

亀山 さきほども言いましたが、ドストエフスキーの文学とテロの関係について考えるならば、まず作家自身について考える必要があります。

ドストエフスキーはいちどは死刑判決を受けたほどの人物です。だから本来なら、シベリアの流刑地からモスクワやペテルブルクへの帰還は絶対に許されないはずですが。その状況のなかで、ドストエフスキーが権力に対し、どのように二枚舌を使い続け、のち海外にまで旅行ができるような特権を手にしたのか。

彼の手紙は一八七六年まで、すべて開封されていました。自分が妻に宛てた手紙も、妻が自分に宛てた手紙も、そして小説も、すべてチェックされていたわけです。そのような状況で、いかにして生きていくかという問題があった。本音・本心を巧みに隠しつつ、死ぬまで演技し続ける、そういう宿命を背負ってものを書いていた。そのスタンスを見失ってはいけない。そこにぼくはバフチンの言うポリフォニーの起源があると思います。

東 鋭い指摘です。ポリフォニーの概念は、言語理論としていささか抽象的に捉えられているきらいがある。しかし考えてみると、そもそもバフチン自身、まさにソ連体制下であのポリフォニーという概念を作ったわけですね。つまり、ポリフォニーとはたんなる多様性の肯定ではなく、権力が強い「二枚舌」★5の戦略の話だった。みながつねに演技をしなければならないような状態で発生するのがポリフォニーなのだと。

いま、ドストエフスキーがどのように読まれているのかはわかりませんが、日本の読者の多くは、彼が権力の監視下に置かれていた作家だったことを忘れていていると思います。晩年の『作家の日記』はむしろ体制擁護的だし、『地下室の手記』なども、さまざまな制約からの自由な生の実存の肯定みたいに読まれている。でも、じつはそれ自体が、政治的制約のなかで書かれた自由でしかなかった。

亀山 たとえば、みなさんは『罪と罰』をたんに金貸しの老婆を殺す話だと思いかもしれない。しかし、ドストエフスキーはあきらかに物語の伏線として、皇帝暗殺のテーマを置いている。ラスコーリニコフの台詞をひとつずつ見て

いくと、さきほども述べましたが、ブルードンなどのアナーキズムの言説の引用があったりする。同時代の検閲の目をくらしながら、死刑宣告を受けたことに対する怨念を展開している。そこまで読み取る必要があります。

『カラマーゾフの兄弟』のなかには「チェルマシニャー」という地名が出てきます。これはじつはドストエフスキーの父親が殺された村の名前です。とはいえ、父親が殺されたのは小説が出版される四〇年もまえのことで、地名を見ても読者のだれもそのことはわからない。ではなぜ、ドストエフスキーはその地名を出したのか。ドストエフスキー自身にはだれも関心を持っていなかったはずなのに、なぜそこまで「自伝」にこだわり、なにを将来の読者にわからせようとしたのか。もしかすると、ぼくらが気づかない、もっと大きな層が存在するのかもしれない。ドストエフスキー自身がひとを殺しているのではないか、あるいは『悪霊』のスタヴローギンのように、少女を陵辱しているのではないか。そういう疑念すら抱かせるまでに、彼はなにかを隠そうとしていたように思えるときがある。

東 ドストエフスキーに少女陵辱の経験があったのではないか、というのはよく言われることですね。実際、「チーホンのもて」の章における描写は妙にリアルです。

上田 わたしは女性だからか、あまりそう思わないのだけど……。リアルだと感じる側には、そういった実体験はないのでしょうか？ 亀山さんと『ドストエフスキー「悪霊」の衝撃』（二〇一二年）という共著のあるロシアのドストエフスキー研究第一人者のリュドミラ・サラスキナは、ドストエフスキーには絶対に陵辱の経験はないと断言していますね。彼女も女性です。

亀山 男性は、想像力で理解できます。少女が自分を陵辱した相手に対して顎をしゃくり、拳を震わせる、あのなんとも言えない……。

東 当時はビデオもない。ユーチューブもない。参考資料が一切ないわけですからね。

亀山 一九世紀の終わりから、ドストエフスキーをいかがわしい人物だとする向きはけっこうありました。ストラホフもそのひとりです。二〇世紀に入ってから、そうした見解を取る人物が増え続けます。むろん、ドストエフスキーが一〇〇パーセント、クリーンだったとは思わない。たんに憑依の力だけで書けるのか、というところとも思えない。ぼくの考えでは、ドストエフスキーの経験には、いくつか根源的なものがあって、それが原型となって、殺人、陵辱、自殺といった登場人物たちの行動に分化していくような印象を持ちます。それにしても、マトリョーシャを陵辱したあとのスタヴローギンの心理描写はすさまじいですね。いずれにせよ、犯罪に近いぎりぎりの経験がないと、彼のような文学は生まれないようにも思います。

東 すこし話を戻しますが、鼎談のためバフチンの『ドストエフスキーの詩学』を読みなおしてみました。あらためて気づいたのは、バフチンの言う「対話」は、二つの声のあいだには起こらないということ。声自体がそれぞれ「分裂」していないと生じないんですね。少なくとも片方は分裂している必要がある。

これが意味するのは、バフチンがポリフォニーの前提として考える「対話」は、じつは二者間ではなく三者以上のあいだに起きるものだということです。バフチンは、その例としてイワンとスメルジャコフの有名な対話を挙げている。イワンは「父を殺すな」と言う。しかし他方では「父を殺せ」とも言っている。イワンの声そのものが分裂している。スメルジャコフはその一方だけを聞く。そこからスメルジャコフの犯罪が生まれる。亀山さんが長年のテーマとされている「使噺」、そそのかしが生じるわけです★6。

対話とはなにかということを考えるうえで、これはきわめて重要な指摘だと思います。素朴に考えても、そもそも

人間は二人になると対話をしない。たとえば亀山さんとぼくはいま、観客のみなさんがいるからこういう話をしているのであって、二人でサシで飲んだらたぶんドストエフスキーの話などしない。

亀山 そうだね（笑）。

東 観客がいることで、おたがいの声が分裂するから対話が成立する。裏返せば、一対一では対話は成立しない。ご存じのとおりバフチンは、ポリフォニーの起源をメニッペア★7を通過しソクラテスの対話にまでさかのぼらせます。ソクラテスはつねに対話の相手を意識していますが、相手はつねに彼の発言を誤解する。ソクラテスの声そのものが「イロニー」として分裂しているので、それは不可避なわけです。そしてスメルジャコフを「使喚」したイワンと同じように、ソクラテスもまた若者たちを墮落へ「使喚」したということで死刑判決を受ける。ドストエフスキーのコミュニケーション観においては、二枚舌が対話の前提なんです。

亀山 対話は、意識と意識のあいだに生じているもので、人間と人間のあいだに生じるものではないということです。『カラマーゾフの兄弟』では、イワンとスメルジャコフと、もうひとり「悪魔」が出てくる。三者の構図のように見えるけれど、その「悪魔」というのはじつは存在していない。スメルジャコフのなかの分裂、あるいはイワンのなかの分裂が表れている。

東 スメルジャコフはフョードルの子ではないというのが亀山さんの説ですが、実際に血がつながっているかどうかはともかく、スメルジャコフの「私生児的ポジション」は重要です。亀山さんが指摘するとおり、ドストエフスキーの文学は基本的に父と子の葛藤の物語です。ドミートリーも、イワンも、アリョーシャも、みなフョードルのことばかり考えている。それを「私生児」は横から見ている。父と子の対話を横から見て、勝手に誤解して、父殺しを実現してしまう。スメルジャコフがいなければ父殺しは起きない。

ぼくにはこれは、テロの暴走と同じ構造を持っているように見えます。父と子のあいだでは暴走しない欲望が、観客としての私生児の存在によって暴走するという構造。そう考えると、『カラマーゾフの兄弟』の第二部にはますます興味が出てくる。もし仮に、亀山さんが「空想」したとおり、こんどはアリョーシャが父になり、コーリヤたちが私生児として暴走するのだとすれば、それに対して父・アリョーシャはなにをするはずだったのか。そこには、テロの文学が反転し、テロ防止の文学になる可能性があったのではないかな。

オウム真理教再考

上田 いまの話は、先日『文藝』に第一部が掲載された亀山さんの『新カラマーゾフの兄弟』★8につながると思います。この小説もまた、『カラマーゾフの兄弟』の続編というか、原作で書かれなかった第二部を、一九九五年の日本を舞台に展開する試みですね。三兄弟の末っ子が、新興宗教の教祖になるという。彼は東京外語大ロシア語科の学生で、クラシック音楽に熱中するなど、亀山さんご自身の自伝を反映していることがわかります。

目次を開くと、すでにドストエフスキーの匂いがする。『カラマーゾフの兄弟』の目次には、「熱い心の告白ーまつさかさま」とか「いまはまだひどく曖昧な」とか、およそ見出しとは思えない不思議な言葉が並んでいます。亀山さんの『新カラマーゾフの兄弟』も、「『ミツルさんによろしく』」とか、「『やっぱり危険だ』」とか。目次にかぎ括弧のある文句を入れているのもドストエフスキーっぽい。

さらに、原作の設定が細かくパロディになっているんですよね。「黒木家の三兄弟」をめぐる物語なんですが、

末っ子は「アリョーシャ」をもじって「リョウ」と名づけられている。で、ミーチャに当たる長男「ミツル」が好きな女性、父親と肉体関係を持っていて……。

東 「ルカ」ですね。グルーシェンカ。

亀山 これは、ドストエフスキーのパロディであると同時に、じつは村上春樹のパロディでもあるんです。彼の『海辺のカフカ』（二〇〇二年）は、ぼくがいま住んでいる中野区の野方を舞台にしている、そこで父殺しが起こるという物語です。だからぼくは、同じ町を舞台に、住人として現場感覚を持った別の父殺しの物語を書きたいと思い、この小説を構想しました。うんざりするほど長い小説に仕上がりました。三三〇〇枚。この小説を読む暇があったら、ぜひ、ドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』を読んでください、と言いたいです。書いた責任が取れるのかと問われたら、苦しいですね。たぶん、凡庸という批判が巻き起こるにちがいません。でも、『カラマーゾフ』読解のヒントになるところはかなりあると思います。これは、一種の教養小説であり、なおかつ謎解き用にたくさんの謎を仕掛けました。小説を書くというのは、ほんとうにおもしろい作業です。三年まえまでは想像もできないことでした。村上春樹のパラレルワールドの手法に魅了されていたので、なんとしてもこれを使用してみたいと思いました。ひょっとすると、この小説の出発点には、彼の『アフターダーク』（二〇〇四年）もあるかもしれません。ぼくはあの小説がなぜか、ものすごく好きなのです。

『新カラマーゾフの兄弟』は、九五年の八月三十一日から、九月一日までの一二日間の話です。パラレルワールドのうち、第一の世界は、Kというロシア文学者の日常生活、第二の世界は、「黒木家の兄弟」で、こちらが、『カラマーゾフの兄弟』のパロディをなしている。小説の背景とした九五年の三月には地下鉄サリン事件が起り、八月三十一日に、オウム真理教による坂本弁護士一家殺害に関する遺体捜査本部が立ち上がる。長男の龍彦ちゃんの遺体が発見されたのが九月一〇日。子どもの問題は『カラマーゾフの兄弟』にとっても非常に大きなテーマですから、そういう時期設定を組み込んでいます。

東 ぼくはこの小説を読むまで、オウム真理教とロシアに深い関係があったことをすっかり忘れていました。亀山さんは『カラマーゾフの兄弟』の解題でドストエフスキーに影響を与えた人物として、ニコライ・フョードロフ★9という一九世紀の神秘思想家の名前を挙げています。ベルジャーエフやソロヴィヨフは知っていたけれど、彼らの思想の根幹にそういう人物がいるということを、ぼくは不勉強ながら知らなかった。フョードロフの思想は、空想的社会主義とキリスト教の神秘主義が合わさったとても奇妙なもので、技術信仰もあり、唯物論的に祖先を生き返らせるというようなことまで言っている。

亀山 そうです。

東 それはオウムのヴィジョンに近い。九五年の事件のとき、彼らがロシアに勢力を拡大し、武器まで輸入しようとしていたことは、盛んに報じられていた。けれど、それ以上議論は深まらなかった。しかし、実際はロシアがオウムを受け入れたことには、本質的な意味があったのかもしれない。亀山さんの小説がその意味にまで踏み込んでくれるのか、いまから完結を楽しみにしています。

上田 『新カラマーゾフの兄弟』では、こちらも亀山さんがモデルだと思われるKという登場人物が、公安の訪問を受け、九五年の事件について尋ねられるというシーンが描かれています。これは本当にあったことですか？ また、そうであるなら、亀山さんが疑われた理由はなんだったのでしょうか。

亀山 実話です。ぼくが在外研究でロシアに一年間滞在し、帰国した翌々日、つまり九五年の三月二〇日に地下鉄サリン事件が起きた。そして、ぼくは一八日に帰国したんですが、その帰国の日が、オウム真理教幹部のある人物となぜかびったり重なっていた。同じ飛行機に乗っていた可能性すらある。それで、サリン事件から二、三ヶ月が経ったころ、公安が犯人を匿っていないか確かめに、ぼくを訪ねてきたんです。

なぜ来たのか尋ねたところ、じつは過去の著作に関係があった。ぼくの処女作は、一八年かけて書いた『甦るフレーブニコフ』(一九八九年)というロシアの未来派詩人の伝記なのですが、詩人の宗教的な背景も取り上げている。その本を出版したところ、中沢新一さんが産経新聞の書評で「一九八〇年代に書かれたあらゆる書物のなかで最高の本だ」と書いてくれた。たぶんその影響でしょう、公安によればフレーブニコフの本はオウムのバイブルのひとつだったらしい。「あなたはオウムのシンパサイザーのリストの、かなり上位に入っています」とまで言われました。それを聞いて仰天し、必死に抗弁しました。つまり、ロシアとのパイプ役だと疑われていた。その経験は、この小説を書く動機のひとつになりました。

上田 オウムがロシアに進出したのは一九九二年です。軍事関係の情報収集などのほかに文化交流にも力を入れていて、ロシアでオーケストラをつくり、日本に呼んだりもしていましたよね。亀山さんは当時ロシアに滞在しておられて、オウムの拡大をどれくらい把握されていたのですか？ 九〇年代の東京のように、モスクワの街でもオウムの活動が目に見える状況だったのでしょうか。

亀山 オーケストラというのは、キーレーン★10のことですね。オウムの手は当時、政府の中枢にまで伸びていたと思います。ぼくが滞在していた九四年の三月から九五年三月は、まさにロシアにおけるオウムの全盛時代だった。麻原彰晃が交響曲を書き、その演奏がラジオで放送されたという事実もある。ロシアで地下鉄に乗ると、キオスクにはオウム真理教の経典があるという、そんな時期でした。ぼくのロシア人の知人にも、入信してしまったひとがいます。

上田 当時のロシアは、九一年にソ連が崩壊して拠り所がなくなり、正教への揺り戻しが大きかったのと同時に、新興宗教の勢いもすごかった。テレビや新聞にも、超能力や黒魔術のようなあやしい番組や広告が溢れていた時代だった。

亀山 精神的な支柱を失った人々を対象とした新興宗教があちこちで勃興していた。そのひとつとして、オウムはロシアを席卷していく。ソ連崩壊によってグローバル化が始まったその瞬間に、オウムの跋扈が始まった。

東 オウム真理教の事件から二〇年が経過し、事件と当時の知的状況との関係はよくわからなくなっています。ましてやロシアとの関係などは忘れられている。日本の論壇では九五年の位置づけは重要なトピックであり続けているけれど、そこにロシアへの視線は入っていない。そう考えると、亀山さんの引かれた補助線は、論壇に一石を投じる可能性があると思います。『新カラマーゾフの兄弟』は、『カラマーゾフの兄弟』の続編はじつはオウム真理教の話だったという小説だと考えればいいのでしょうか。つまり、アリョーシャやコーリヤがオウム真理教を作るという話であると。

亀山 そのとおりです。皇帝殺しの問題はオウムでしか考えられない。『文藝』に掲載されたあとの第二部以降は、「天日天人教(Heaven's day and Heaven's people)」という、ある架空の宗教団体の崩壊の物語として構想をしています。

東 期待が膨らみます。

ソ連崩壊とユーロマイダン

上田 わたしがロシア語を勉強し始めたのはソ連崩壊後だったので、ソ連時代を実際には知りません。はじめてロシアを訪れたのは一九九四年でした。それからは毎年行くようにしているので、崩壊後の混乱期とそのあとの経済発展は見ているのですが、ソ連に関してはひとに話を聞いたり本で読んだりしただけです。亀山さんはソ連時代からずっとロシア文学を研究なさってきて、そのなかでいま、ロシアとのつながりを振り返りつつ自伝的小説を書かれている。亀山さんにとってソ連崩壊とはなんだったのでしょうか。ロシアではいま、ソ連の再評価が行われており、また、ソ連時代を懐かしむひととも増えてきたようです。

亀山 ぼく自身はソ連崩壊と同時に、ロシアに対する関心をいちど失ってしまいました。共産主義者でも社会主義者でもありませんが、ソ連邦維持派でしたから。西側には評判の悪い、ブレジネフ時代のロシアを訪れた際に感じた七〇年代の空気をよく覚えています。あれほど平和で微温的な時代は、二〇世紀のロシアの歴史のなかでも稀有なものだった。なにしろ「お金」という観念がない。それはたしかに貧しいひとたちの共同体でしかなかったのかもしれませんが、 komunizm はそれなりに存在したんだという感覚を否定できない。なので、ソ連崩壊は耐えがたかった。

じつは今月（二〇一四年一二月）、ゴルバチョフ氏に会いに行くことになっています。ぼくは熱狂的なゴルバチョフのファンだったんです。八〇年代の当時、どんなかたちでも連邦を守りたいという彼の執念に身を寄せるようにして、ソ連邦の存続を願っていた。そこで「ひと目会いたい」という手紙を書いたところ、思いが通じて会いに来いたということになりました。

上田 どういう質問をなさるおつもりですか？

亀山 厳しい質問をしようと思っています。クリミアに幽閉された当時★11、彼がなにを考えていたのか聞きたい。ゴルバチョフというのは、まさに歴史の矛盾、あるいは知性そのものの矛盾だというのが、ぼくの彼に対する考えです。そして、彼に会ったら、ぜひ、『ゴルビーの遺言』という本を書いてみたいと思っているのです。ぼくは、グローバル化の時代を加速させたゴルバチョフのなかに、ロシア的メンタリティの体现者のひとりとして、罪の意識はないのかという質問をしたいのですが、できるかどうか……。

東 ぼくはソルジェニツィンが好きだったのですが、彼も、ソビエトの権力をもっとも激烈に批判した知識人でありながら、ソ連崩壊に対しては否定的でした。冷戦終結当時、ソ連はウクライナもどこも手放すべきではないと言っていた。彼はそのような発言によって保守層に支持されたし、またロシア正教の力も肯定していた。そのあたりはドストエフスキーと似ているのかもしれませんが。

そういえば最近、ウクライナに行かれたとか。

亀山 行ってきました。ゲンロン『チェルノブイリ・ダークツーリズム・ガイド』（二〇一三年）にも刺激されました。現場に行かなければならないという、ある種の切迫感が自分のなかに出てきた。やはり名古屋でぬくぬくと学長をしていてはダメで、自分自身がなにか傷を背負わなければ小説を書いている意味はないと。言葉は悪いんですが、「浴びてこよう」と思いました。



もうひとつ、ぼくはいまのロシアとウクライナの関係について、完全にロシア寄りの発言を繰り返してきました。『現代思想』への寄稿★12でもその点でかなり批判されましたが、この立場は変えません。ぼくはマイダン派★13と



亀山郁夫（中央）、東浩紀（右）
と上田洋子

会って、彼らをじかに否定したいぐらい厳しい目で見ています。ウクライナにいるロシア人の悲痛な叫びに対して、ウクライナ人がいかに悠長に自由を語っていたことか。ロシア人にとってウクライナは母であり、父です。ウクライナを失うことは、父母を奪われることを意味している。

それでもウクライナを訪れる以上は、ロシア寄りでなく、公正な立場で発言したいと思った。そのときに自覚したのは、自分が完全に「二枚舌」を使っているということです。ぼくはじつは、例のセルゲイ・ミールヌイ★14さんとふたりでチェルノブイリに行ったんです。

上田 そうなんですか！ 亀山さんは3・11の一年後、ミールヌイさんを東京に招いてチェルノブイリとソ連崩壊をテーマにシンポジウムを開催していますよね。しかし、ミールヌイさんにいまのような話をしたら、たいへんなケンカになりそうな気がします。

亀山 彼は完全なマイダン派ですからね。その彼と連邦主義者のぼくがいつしょに旅をするというのは、地獄でした。

東 ミールヌイ氏との会話で印象に残るフレーズがあります。ユーロマイダンで一〇〇人もひとが死んだことをどう思うかと聞いたら、こういうふうに答えてくれた。「ウクライナはソ連崩壊のときに独立を手に入れた。しかしそれは棚ボタみたいなものであって、真に国を作るためにはひとが死ななければならなかったのではないかな。言うのはばかられるけれど、犠牲がないと国民は決断しない」と。むずかしい問題ですが、それはある種のテロの、暴力の肯定でもある。

「黙過」する世界

東 ぼくたちも先日、チェルノブイリに行ってきたんですが、あらためて感じたのは、原発事故による強制退去のため、旧ソ連時代が冷凍保存されているような地域になっているということです。二〇世紀のソ連だけが造れたような、誇大妄想的な巨大建築が残っている。

上田 一号機から四号機までが金色の廊下でひと続きになっている原発や、立入禁止区域内にある、かつての秘密軍事都市「チェルノブイリ2」の巨大なOTHレーダーのアンテナには、ロシア・アヴアンギャルド時代から続く、視覚的・空間的効果を意識した工業デザインの片鱗を見ることができますね。

東 ゲンロンツアーではチェルノブイリ原発のなかに入ることができるんですが、印象が神殿に似ているんですよ。原子力という人間の想像力を超えた力を、アナログのすごく幼稚なインターフェイスでコントロールしている。原子炉の制御室は祭壇に似ている。

亀山 チェルノブイリも、いまはインターネットの映像で簡単に見ることができる。けれど二次元と三次元にはあきらかなちがひがあります。ぼくは福島の実地へ行ったとき「世界は四次元だ」と思いました。神がいると思いました。それぐらい、現場には人間を引き寄せる力がある。

上田 亀山さんには『偏愛記 ドストエフスキーをめぐる旅』（二〇一三年）という本があつて、章タイトルがそれぞれ「いつ・どこ」という形式になっている。たとえば「2009年8月 広島」、「2008年10月 モスクワ」とか。場所と時間の記憶のエッセイ集ですね。そのなかでソ連に留学中の八四年に、フレーブニコフの軌跡をたどる旅をされたことを書かれています。

当時のソ連では、留学生でも、自分が学んでいるのとは別の街に行くためには許可が必要で、旅程についても細かく申請をする必要があつた。でも旅の途中で、亀山さんは一箇所だけ許可から外れた場所に行き、逮捕・連行されてしまう。そのときに感じたことがご自身の……。

亀山 すべての出発点です。

上田 一種の原罪の感覚ですね。『カラマーゾフの兄弟』のなかでもミーチャが裸にされる場面があります。自分は悪くないのに、裸にされてじろじろ見られていると、あたかも罪を犯した人間のように感じてしまう。まさにその感覚を身を以って体験したと書かれていました。

亀山 ぼくはテオ・アングロプロス監督の『ユリシーズの瞳』が好きなのですが、あの映画はまさにそういう恐怖を経験させてくれます。入国審査でじろりと顔を眺められた瞬間に、自分はなにか悪いことをしたんじゃないかとだれもが罪を意識する。あの瞬間が原罪の感覚につながっている。旅に出るということは、まさにそういった実存的な恐怖、罪の意識を経験することでもある。これはダークツーリズムの思想ともつながるかもしれません。

やはりなにか罪を犯さないことには、人間の根源には触れられません。ドストエフスキーはそのことをわかっている。人間は罪を犯すことによって、成長もし、深まりもし、他者への共感も経験できるようになる。それは最終的には赦しの思想にもなるでしょう。ドストエフスキーは、ずっとひとつの罪を描き続けた。

東 どんな罪ですか。

亀山 「黙過」です。

東 目のまえでだれかが泣いたり苦しんだりしている、そのすがたを淡々と見つめること。それはドストエフスキーがずっと取り憑かれていた問題ですね。裏返せば、今日の鼎談では触れることができませんでしたが、これもまたドストエフスキーの主要なテーマだった「寝取られ」の視線にもなる。

亀山 『ドストエフスキー 父殺しの文学』にも書きましたが、ぼくがドストエフスキーに回帰した最初のきっかけは二〇〇一年の9・11同時多発テロです。テロの前々日の九月九日、ぼくは本の執筆のためにチェルマシニャーに行き、翌日、モスクワからロンドン経由で帰国することになっていました。そこにあのテロが起きた。その日はロンドンのホテルに泊まり、テレビで何度も何度もツインタワーが崩落する場面を見ていました。翌朝目が醒めたら、つけばなしのテレビにはまだ崩落のシーンが映っていて、ぼくはテレビのまえにパソコンを置いて、自分のなかからどのような言葉が出てくるだろうかと、待ちました。そのときに浮かんできたのが、『悪霊』の一場面、スタヴローギンが、自分が陵辱した少女マトリョーシャが自殺しようとしているのを知りながら、絶対に救いに行こうとしないという、あの場面だったんです。このときに、「ああそうか、おれはドストエフスキーをちゃんとやらなきゃいけない」と思った。本当に作り話のようだけれど、それからずっとドストエフスキーに取り組んできました。

その後一〇年が経ち、3・11が起こって、ぼくは連日連夜、ネットで津波の映像を見続けていました。夜は地震の夢や、世界が崩壊していくような夢ばかり見た。映像を見てもなにも手を差し伸べられない。ただ黙過するだけです。なおかつ、見ているうちに、もっと残酷な映像はないか、波にひとがのみ込まれていく生々しい映像はないもの

かと探し始める。表現が悪いかもしれませんが、大震災の光景は一種のボルノグラフィと化していた。なにか恐ろしい欲望の対象として、映像が自分のなかで転化してしまう。それが、ぼくがドストエフスキーに見続けているテーマです。

東 映像と黙過について言うと、ぼくは最近イスラム国の処刑映像が気に掛かっています。新聞やテレビでは検閲されていますが、探せば簡単にフルHD画質で見ることができます。そこでは、かぎりなく残虐な映像が、ハリウッドふうに編集され、BGMも流れ、テロップも出て、あたかもエンターテインメントのように提示されている。もちろん、それを見て悲惨だと言うのは簡単です。ただ、その映像を見ていると、まさにスタヴローギンの感覚になるというか、どんな残酷な映像を見ても心が動かないように試しているかのような、そういう気持ちになってくる。そして現実には、心はどんどん動かなくなっていくわけです。実際、それが事実だというメタ情報がなければ、映像は特撮映画となにも変わらない。

ぼくは、これはすぐれてドストエフスキー的な問題ではないかと思います。徹底した麻痺。無感動。いま、じつは多くの人々がいつのまにかスタヴローギン化している。その点でスタヴローギンの告白のくだりは、まさに二一世紀的な問題に触れている。

亀山 世界に対して完全に無関心になってしまうという状況ほど恐ろしいものはありません。しかし、だからといって世界に対しつねに共感するというのも、きわめて大きな罪悪性を、あるいは暴力性を含む場合がある。ハンナ・アーレントも書いていますが、共感というのは、ときとして暴力的な心情を掻き立てる。ヘイトスピーチにしても、ひょっとすると共感力の産物かもしれません。排外的セクショナリズムを、心情の欠如ということはできない。だから、共感力には、どこまでも個人としての成熟した倫理性なり市民性なりが必要となる。しかし、そのていどの共感力でなにができる、という問題が他方にはあるわけですね。

東 ぼくがなぜゼロの問題に関心があるかというと、二〇〇〇年代に入ってから、ニューヨーク、香港、そして日本の官邸前デモと、非暴力の合法的なデモ、SNSなどで動員される安全で開かれたデモが増えている。日本でも、四、五〇年まえにさかのぼれば、たとえば三里塚闘争なんかはすごく暴力的だった。けれどもいまのデモというのは、警察が帰れと言ったら地下鉄で帰る、といったものです。そういうかたちで、先進国においてデモが無力化されていく過程が一方にはある。ふつうは現代のデモに対してこういう見方はしないと思いますが、ぼくはそう捉えています。

しかし、その一方で、そういう合理的な抗議運動の思想ではまったく処理できない、生々しい暴力も世界中に溢れている。イスラム国はそのひとつです。『カラマーズフの兄弟』という作品、あるいはドストエフスキーの文学は、そういう暴力の必然性に触れている。だからこそ、いまの時代でも読むに値すると思うのと同時に、やはり危険な作家でもある。ひとことで言うと、ドストエフスキーはテロをどこかで根本的に肯定してしまっている作家だと思えます。

亀山 それを読み取れるひとと読み取れないひととは、ドストエフスキーの文学はまったくちがってしまう。つまり、テロの匂いを嗅ぎ取る能力があるかどうか。批評家のみならず研究者のレベルでも、そこまでの嗅覚を持っているひとは少ない。でもそれがわからないと、本当の研究も出てこないだろうと思っています。

東 その危険さを亀山さんは現代に蘇らせた。ということは、二〇一〇年代後半、もしも新しいテロリストが生まれ

たときには……。

亀山 責任を取れと。

東 (笑)。

上田 でもまさにそこにこそ、文学やアートの存在意義がある。文学はテロリストを生み出すことすらできる。事実、ドストエフスキーは文学を通じて、芸術家のみならず、権力者にも犯罪者にも影響を与え続けている。パフテンの言う、多様な精神が共存し、相互作用し合うポリフォニー文学の力ですね。その危険さ、ざわついた感じというのを亀山さんは現代に再現されている。それは本当にすばらしいことだと思います。

亀山さんが指摘された使噺と黙過の問題、テロリストを生んでしまうかもしれない芸術家の問題は、現代日本社会の問題にも当てはめることができると思います。たとえば原発事故の当事者はだれで、責任はだれにあるのか。そこにある問題に芸術家はどのようにかかわることができ、どんな責任が生じるのか。ひとを使噺し、罪を黙過する、どちらも無意識に行ってしまう場合もあるわけですが、ドストエフスキーはそうした事例を並行する複数の状況のなかで不条理に浮かび上がらせ、人間の危険性を両義的に示しています。そう考えてみると、ドストエフスキーの作品それぞれ自体が、常軌を逸した行動で笑われつつも真実を突く、ユロージヴィ的なものだとも考えられますね。コミュニティ・アートが主流の時代に、ひとを傷つけるかもしれない真実を露呈するような芸術作品を作るにはどうすればよいか、そのモデルともなりうるのではないのでしょうか。

ユロージヴィの問題、そしてそれに関連する道化や笑い、カーニバルの問題が亀山さんの『新カラマーゾフの兄弟』ではどのように扱われているのか、とても気になります。今回深めることができなかったドストエフスキーと女性、ジェンダーの問題などと併せて、あらためておうかがいする機会を持つことができれば嬉しく思います。

今日は『カラマーゾフの兄弟』を出発点に、じつに多様な議論を交わすことができました。長時間の議論を、ありがとうございました。❷

二〇一四年一月九日／二〇一五年七月一七日
ゲンロンカフェ
構成・撮影＝編集部

追記

この鼎談は、二〇一四年二月にゲンロンカフェで行われた座談会（原題「『カラマーゾフの兄弟』からチェルノブイリへ」）の内容に、二〇一五年七月に行われた座談会（原題「『悪霊』が世界を徘徊している」）の一部を加えて編集部で再構成したものです。

★1 一七世紀に生まれたロシアの宗教セクト。脱走兵のダニール・フィリッポフ（あるいはフィリッポヴィチ）が一六四五年、自分を神の生まれ変わりであると宣言したところから始まった。中央ロシアからロシア全土に広がり、とくに一九世紀に流行した。鞭身派は、魂をすべての善の始まり、身体をすべての悪の始まりとみなし、身体の抑圧を説いた。また、神は必要に応じて降臨し、身体を得ると考えた。ゆえに、キリストが何度も現れてくることになるため、信者が聖書の教えを学ぶことは必須ではなく、みずからの師の教えを学べばよいとされた。彼らの儀式は隠れた場所で行われた。儀式の参加者は、互いに鞭で打ったり、全速力で旋回するなどの尋常でない運動により、トランス状態となる。最後には男女が重なり合って倒れ、明かりが消されて、乱交が行われた。鞭身派では結婚は人間の原初の罪として否定されるが、「精霊」の指示に従って同胞どうしが性行為をすることは許されており、近親姦姦が横行した。正確な信者の人数は不明であるが、一九世紀末にはロシア正教、古儀式派について多くの信者を獲得していた。❷

★2 一八世紀に鞭身派から生まれた宗教セクト。去勢派の信者は、身体と性欲を悪と見なすあまり、性器を切り落とすなどの去勢行為を行う。政府の規制にもかかわらず去勢派は増え、ロシア全土に広がった。❷

★3 一九八四年、レニングラード（現在のサンクトペテルブルク）生まれのロシアの美術家。公の場所で身体を傷つけ、社会や政治を批判するパフォーマンス

マンスを行っている。二〇一三年、赤の広場で行われた、陰囊を石畳に釘で打ちつけるパフォーマンス《固定》によって、世界的な注目を浴びた。[🔗](#)

★4 ユーロジヴィイについて、日本語で読めるものでは次の文献が詳しい。D・S・リハチョフ、N・V・ボヌィルコ、A・M・パンチェンコ『中世ロシアの笑い』中村喜和・中沢敦夫訳、平凡社、一九八九年。[🔗](#)

★5 亀山郁夫のスターリンおよび同時代の芸術家たちに関する研究におけるキーワード。『大審問官スターリン』（二〇〇六年）『磔のロシア』（二〇〇二年）などの亀山の著作で、スターリン独裁下の芸術家たちが、「二枚舌」と率直な物言いを巧みに取り混ぜた高度な戦術を用いて、生き残り、作品を発表するために闘っていたさまが論じられている。[🔗](#)

★6 「他人をそそのかす」あるいは「教唆する」を意味する語。『ドストエフスキー 父殺しの文学（下）』（二〇〇四年）をはじめ、亀山郁夫のドストエフスキー論において、「父殺し」と並んでキーとなる重要な概念として論じられている。[🔗](#)

★7 古代ローマ文学の一ジャンル「メニッポスの風刺」のこと。ミハイル・パフチンは『ドストエフスキーの詩学』（望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、一九九五年）のなかで、この「メニッポスの風刺」を「ソクラテスの対話」とともにカーニバル文学の原型であると論じている。パフチンは、笑い、自由なプロット、試練にかけられる真理、神秘的、宗教的要素と下品で俗悪な自然主義の結びつき、三層構造、道徳、スキャンダルなど、メニッポスの特徴を列挙し、これらの特徴はすべてドストエフスキーの小説に見られるとしている。[🔗](#)

★8 亀山郁夫によるはじめての小説。二〇一五年一月に河出書房新社より刊行。一九九〇年代の日本を舞台とする。複数の語りが交錯する壮大なミステリー仕立ての作品で、上下巻を合わせると一五〇〇頁にも及ぼうかという大著である。ドストエフスキーの『カラマゾフの兄弟』から、主人公の名前や性格づけ、さらに父殺し、遺産相続、宗教といったモチーフがパロディ化されて用いられている。なお、本鼎談を受けて行われた『新カラマゾフの兄弟』をめぐる亀山と東浩紀の対談「ロシアのミステリー私小説への挑戦」が、『すばる』二〇一五年二月号に掲載されている。[🔗](#)

★9 一九世紀ロシアの宗教思想家。ロシア宇宙思想の基礎を築いた。生を善、死を悪とみなし、死は克服できると考えた。さらに、人類の繁栄のためにはこれまでに生きたすべてのひとを甦らせるべきだとし、そのために自然を克服し、宇宙を開発して、居住空間を確保することを考えた。学者として成功しようという野心を一切持たず、生涯をルミャンツェフ図書館（旧レーニン図書館、現在のロシア国立図書館）の司書として過ごした。生前はおもに手稿のかたちで流通していた著作は、死後になって論集『共同事業の哲学（Философия общего дела）』としてまとめられた（一九〇六年に第一巻、一九一三年に第二巻刊行）。日本語版は高橋輝正訳で一九四三年に白水社から刊行されている。[🔗](#)

★10 一九九二年にオウム真理教がロシアで設立した専属オーケストラ。団員には非信者も含まれ、当時のロシアの水準ではかなり高額な報酬を支払って演奏者を集めていたとされる。楽団のレパートリーにはクラシック音楽のほかに、麻原彰晃名義の管弦楽曲が含まれ、教団の布教活動の一翼を担った。[🔗](#)

★11 一九九一年、ゴルバチョフ政権は、すでに崩壊への過程にあったソ連邦を、より緩やかな国家連合へと再編し、維持することを企図し、新連邦条約を準備していた。条約の締結予定日である八月二〇日をまえに、連邦解体への危機感を抱いたヤナーエフ副大統領ら保守派によるクーデターが発生。クリミアの別荘で休暇中だったゴルバチョフは、一八日にヤナーエフへの全権委譲、非常事態宣言の受け入れ、大統領辞任を求められたが、いずれも拒否したため、そのまま別荘に軟禁された。翌一九日にヤナーエフら八人の「国家非常事態委員会」の記者会見で、ヤナーエフの大統領代行就任と、非常事態宣言の発令が発表されたが、結果はエリツィンを中心とする市民らのゼネストなどの抗戦によりクーデターは失敗。同年一二月のソ連崩壊へとつながった。[🔗](#)

★12 亀山郁夫「ロシアはどこへ向かうか」『現代思想』二〇一四年七月号。[🔗](#)

★13 二〇一三年一月に始まったウクライナの革命運動「ユーロマイダン」の支持者のこと。「ユーロ」はヨーロッパを、「マイダン（майдан）」はウクライナ語で広場を意味する。ウクライナは一九九一年の独立以来、ロシアとEU、どちらと近い関係を取るのか揺れつつも、EU加盟を目指していた。ところが二〇一三年一月二日、親露派の大統領ヤヌコーヴィチが、ロシアの圧力を受け、EU加盟に向けた連合協定の署名手続きを凍結。怒ったキエフ市

民が市中心部の「独立広場」に出て、抗議集会を行ったのが、ユーロマイダン運動の始まりである。政府側と反体制勢力の武力衝突をきっかけに運動は激化し、革命運動へと変化していく。二〇一四年一月一六日には、集会や言論、情報収集などの自由を制限する一連の法律が国会で可決され、マイダン派はこれを「独裁者の法律」と呼んで強く非難。一月二二日のグルシェフスキー通りでの武力衝突では、マイダン派に死者が出た。さらに二月二〇日には、独立広場横のインスティテュートスカ通りでスナイパーが一般市民を銃撃し、多くの死者が出ることになる。結局、二月二二日に政府が反体制派の要求をのむかたちで合意に達するも、その後、極右の右派セクターがヤヌコーヴィチ大統領に辞任を要求する。マイダン派を恐れたヤヌコーヴィチ大統領は、同日キエフを脱出。二月二七日には新しいウクライナ暫定政権が樹立した。[📍](#)

★14 ウクライナの作家、活動家。放射能偵察隊としてチェルノブイリ事故処理作業に関わった経験を、小説やエッセーで発表。チェルノブイリの観光を組織・運営する「チェルノブイリ・ツアー」の主任ガイドでもある。ユーロマイダンの際にはロシア語メディア「ラジオ・自由」のサイトでブログを運営し、革命側の言論活動に積極的に加わっていた。ミールヌイのチェルノブイリ関連の活動に関してはインタビュー「情報汚染に抗して」（『チェルノブイリ・ダークツーリズム・ガイド 思想地図β4-1』八八-九三頁）および小説『チェルノブイリの勝者』（「ゲンロン観光地化メルマガ」六-三七号、「ゲンロン観光通信」一-六号）を参照。ユーロマイダン関連の彼の活動についてはインタビュー「独立は血であがなわれた」（『ゲンロン通信』一六-一七号、七六-九九頁）を参照。[📍](#)

アメリカの外ではスーパーマンしか理解されない

伝統回帰の本質

—「ガラージ」のシンポジウム☆1 でのお話は、「ポスト」という概念を扱うものでしたが、現代ロシア社会はなん

За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена

の「後」を生きているのでしょうか。また、芸術や文化全体のプロセスはどれだけ変化したとお考えでしょうか。ロシアに暮らしていると、すべてがあまりにも変わってしまったように感じられます。

ボリス・グロイス Борис Гройс そもそも、わたし自身が「後」、つまり、一九八一年の亡命後を生きています。ですから、当

事象でないが、それを語るのは難しいことです。とはいえ、指摘できることはいくつかあります。今回モスク

ワに来てみて、とても嬉しいことがあったのは言っておくべきですね。いまのモスクワは七〇年代のモスクワを思い

聞き手 | マリヤ・セメンジャエワ Мария Семендяева 訳・解題 | 上田洋子 Июль 2020

起こさせた。もちろん、七〇年代へのイデオロギー的な回帰の話ではなく、たんに人々が落ち着いていて、アグレッ

シブでなくなっており、また商業広告がないということです。母親たちは子どもたちと並木通りでくつろいでいる。

亡命後はじめてモスクワに来た九〇年代、なにが変わっていたかと言えば、商業広告なんです。膨大な数の横断幕が

道に掲げられていた。どれもがひどく不条理な性質のものだったのを覚えています。最初に仰天した広告は、トヴェ

ルスカヤ通り☆2 にかかっていた横断幕なのですが、「あなたのインプットを弊社のサイトに送ってください、あな

たのターミナルにアウトプットをお送りします」というものです。この文言には驚きを禁じえませんでした。こうい

う広告がもうなくなったことは、わたしにとっては明確な変化です。それがなにを示しているのか、ということはさ

ておき、ですが。

—けれども、非常に強力なプロパガンダが、なんだか恐ろしいかたちで回帰しています。なぜ政権はここまで使い古

された時代遅れの構造を用いるのでしょうか。世界中でまったく別の図式が機能しているのはあきらかじゃありません

か。

グロイス それはまったく誤った認識です。世界中で完全に同じことが起こっていて、ロシアも例外ではないので

す。いま、冷戦が生んだグローバリズムが崩壊しようとしています。冷戦という機械が機能を停止して、あらゆるも

のが機能しなくなったのです。たとえばトルコでは、ケマル・アタテュルクが禁止したオスマン語がふたたび導入さ

れました。中国ではだれもが孔子の話ばかりしています。イスラム世界はサラフィー主義で、すべてが預言者時代の

イスラムへ回帰している。いまのわたしの国、すなわち米国でさえ、ホモセクシュアルに反対し、宗教、家族といっ

た価値観や働き者を賞賛するティーパーティー運動が出現しています。これを、イデオロギー的な紋切り型からなる

思いがけない組み合わせであると言うことはできません。ですから、すべての国がいま、イデオロギー的にかなり昔

に逆戻りしてしまっている。ロシアですら、スターリン時代ではなく二〇世紀初頭に回帰しているし、ほかの国々は

中世帰りしているとわたしは思います。だれもが起源に向かい、文化的アイデンティティを探しています。だれもが

自分の文化的アイデンティティのいたってシンプルな公式を用いることで、自己を規定し、自分の場所を見つけよう

としているのです。こうした自己規定はグローバルな競争空間でも起こっています。巨大な世界市場が生み出され、

そこで競争が行われています。競争に勝つためには、「ヒューマン・キャピタル」と呼ばれるものを持たねばならない。これは家族、自国の古い文化、伝統といった、基礎となるもののことです。

—本当にヒューマン・キャピタルと呼ばれているのですか。活動的な「若い専門家」☆3 のことではないですか？

グロイス 若いひとが欲することはなにか？ 飲みに行くことでしょう。リラックスして、タバコを吸い、酒を飲んで、楽しい時間を過ごす。ところが競争の状況では、机に向かって勉強し、ほかのひとたちと競争し、毎日八時間から一〇時間ずつなにか仕事をしなければなりません。つまり、普通でない生活を送らねばならないのです。こうした普通でない生活を送るためのエネルギーを持つには、（a）他者に対する自分の優越——さもなくば彼はこんなことをしたりしませんからね——、（b）だれかになにかを証明するという目的の存在、このふたつに確信がなければ難しいでしょう。

—つまり、伝統的価値観へと世界が回帰しているのは……。

グロイス 規律を求めているのです。ダニエル・ベルが提唱した資本主義の文化的矛盾の理論☆4 があるのをご存じですか。生産者と消費者が区別されていた伝統的な階級社会とは異なり、資本主義の条件下では、同じひとりの人間が生産者であり消費者である。たとえば農奴制下の農民は仕事をして、地主は消費していました。今日ではあなたは働き、かつ消費をしますよね。規律正しい責任感のある人間がいる。彼は毎日八時間ずつ机に向かって仕事をしなければならず、しかも仕事の大部分は彼にとってつまらないものだ。これは「若い専門家」の場合もそうですね。他方で、彼はいつでも好きなときに仕事の手を止めて、ダイビングの道具を買って、どこかカナリア諸島にでも出かけていくなような自発的なひとでなければならない。つまり、根本的に相容れないふたつのタイプの素質を持つていなければならないのです。これは人間の精神には堪え難い重荷となります。なぜなら具体的なひととひととの瞬間にどのようにふるまえばいいのか、恋人と散歩に行くべきか、それとも報告書を書きに行ってお尻が痛くなるまで仕事をし続けるべきか、彼にはわからないからです。こうしたジレンマを解決するために、ひとはコーランや旧約聖書を開き、「お尻が痛くなるまで仕事をするべきときと、カナリア諸島に行くべきときがある」と書いてあるのを読むのです。

つまり、民衆の知恵や国の伝統などは、国際競争の条件下にある人間に対して、癒やし、同時に規律を与える効果を持っている。こうした伝統が実質的には意味を失っているのだからなおさらです。イスラム教を信仰しながら、それがいったいどういうものなのかを完全に知っているひとはいない。共産主義の価値観を信奉するひとで、それがどういうものかを理解しているひとはいない。スターリンが好きなひとで、彼がなにをやったのかよくわかっているひとはいない。象徴的な記号の集まり、あるいはわたしの若いころにはシニフィアンと呼んでいたものですね。そうしたものを会得して利用するにはいかなる負荷もかからない。たとえば、かつて人々がまだ羊皮紙の巻物を読んでいたころとは異なります。だからこそ、零度の緊張状態でイデオロギーを身につけることができる。「思考する労働者」☆5 を覚えていらつしやいますか。彼は三年間、仕事が終わったあと数時間ずつ、マルクスの『資本論』を読んできました。考えてもみてください、いま、そんなことができるひとがいるのでしょうか。だからこそ、零度の緊張状態のイデオロギーが生まれる。しかしこのイデオロギーは安定化の機能を持っていて、この安定化のメカニズムはいつでもどの国でも効力を発揮しうる。こうして、あらゆる国がみるみるうちに保守化を強めていくのです。

去年、ニューヨークで、教え子のなかにトルコ人の学生がいました。彼らは自国でなにかのデモに参加し、真のトルコ人になりたい、リベラルな価値観にはもううんざりだという結論に達した。トルコはダメだと彼らは言います。

なぜならトルコ人はみな十分に真のトルコ人ではない、みな西洋の近代化に侵されている。だからわれわれは真のトルコ精神からなる区域を作る、そこではトルコ以外のものとは一切の接触がないのだと。わたしは彼らに「ベルリンに作るのか」と尋ねました☆6。すると、彼らは「それはもちろんベルリンにです」と答えるのです。

階級なき社会での団結の可能性

—あなたには知的労働の産業化と知的労働者の新プロレタリアート化に関するテーゼがありますね☆7。こうしたプロセスを知りつつ歴史を考えてみると、つぎの段階にはなにが来るのでしょうか。プロレタリアートには共産主義建設の理想がありましたが、ここではどのような理想があるべきなのでしょう。

グロイス 展望はありません。第一に、わたしたちは知的労働搾取のプロセスにおける最初の段階にいます。労働者が自分たちの権利を求めて闘いはじめるまでに、二〇〇年から三〇〇年ものときが経過しました。この場合はもっと多くの時間を要するでしょう。第二に、労働運動と現在の状況の違いがどこにあるのがとても重要です。かつてはひとりひとりの労働者が自分の仕事をしていました。このことはマルクスも批判しています。ひとりの労働者がねじを締め、もうひとりがねじを外すといった具合に、労働は専門化され、隔離されていた。けれどもいまから考えると、それこそが労働者を救ったことがわかります。このことが団結のメカニズムを生み出したのです。ひとりがねじを外し、もうひとりがねじを締めるのなら、ふたりが互いの人生を損なうことはありません。競争をしていないから、彼らは団結して、共同の要求を掲げることができる。他方、われわれはだれもがそれぞれなんでもやる社会に生きています。しかも、それぞれ同じことをやっています。一方では、「わたしはイスラム教徒だ」といったような特殊化が進んでいる。けれども労働それ自体は、みなが同じことをやるという条件で成り立っています。第一に、だれもが同じ場所、つまりインターネット上で働いている。第二に、だれがなにをやるにしても、全員が全員と競争をしている。だから団結は根本的に不可能なのです。いまの状況の主体は、たんに同時に生産者かつ消費者で、精神を損なわれるような状況にあるだけでなく、さらに同時に労働者かつブルジョワでもある。労働者として働き、ブルジョワとして競争をしています。プロレタリア革命がなぜ可能なのか。それはプロレタリアートが団結できるからです。ブルジョワジーが団結できないのは、ひとりひとりのブルジョワがほかのブルジョワと競争しているからです。ブルジョワが団結するのは危機のときだけで、正常な時代には団結は不可能です。

ブルジョワジーとプロレタリアート、ふたつの階級があると言われます。けれどもブルジョワジーを階級だとみなしているのは労働者だけです。ブルジョワのほうは自分たちを階級であるとはみなしていない、そしてまさにこのブルジョワ的個人主義が、いまでは普遍的なものになったのです。これはひとりひとりの個人主義者が、それぞれ自分の利益だけを理解していて、その利益というのはほかのすべての人々の利益と同じであるということです。だからこそほかの人々の利益に反するのです。だれもがそれぞれの仕事をすることができ、だれもがなんでもやる。自分で食事を作り、自分でサーブして、自分で部屋の家具の配置を決めて、自分で注文する。こうしたことはわたしの目の前で起こったことです—かつてはわたしも苦しみを知らなかった。秘書たちがチケットやホテルを予約してくれていたからです。いまは全部自分でやります。コンピューターに向かい、オファーを見て、自分のカードで支払っています。たとえば、ニューヨークでは旅行会社がすべて潰れてしまい、また、たいへんに高所得の専門医のいるところを

除くほとんどすべての医療機関が存在しなくなりました。あまりに高額で手の届かないところしか残っていない。病気にかった場合は、専門のサイトに行って治療方法を調べ、それから薬局に行つて必要な薬を買うことになりました。かつてはこんなことはできませんでしたが、いまはすべてが自由主義的になりました。自力で治療せよ、独学で学べ—なにをやりたいと思った場合でも、「ウェブサイトはこちら、アクセスしてください」と言われる。これはだれもが完全に閉じこもり、ばらばらになっていて、二四時間忙しく、みなが同じことをしていて、合意ができない状態だということです。これこそが半分労働者で半分ブルジョワの個人の状態なのです。

—つまり、かつて人々がやっていたように、集団を作つて変化を達成するというようなことは、いまでは不可能だと？

グロイス 人生に不可能はありません。いま、人々はどうのようにして変化を達成するのか。助成金の申請書を書くのです……そしてウェブ上のさまざまな基金に申請する。お金の分だけ、変化を実現することができる。

ノンフィクションの時代

—なぜノンフィクションは芸術における唯一可能な形式になってきたのでしょうか。なぜだれも空想をしないのでしょうか。

グロイス それについては正確に説明することができます。なによりまず、これはインターネットと関係しています。いま、世界では情報が流通している。情報はフィクションに関するものではありません。事実に関するものしかありません。ロマン・ヤコブソンをはじめ、多くのひとが説いたように、かつては言語が機能するレジームがふたつあった。ひとつは情報のレジーム、つまり、情報を伝えるためになにかを話すというもの。この情報には賛成しなかったり、反対したりできます。もうひとつは、情報伝達をせず、言語の作用それ自体をデモンストレーションしてみせるというもの☆8。わたしが『アンナ・カレーニナ』という小説を書いているとすると、そこでは情報機能を停止させているため、それに対して「あなたはアンナ・カレーニナの人生を不正確に描いている。アンナ・カレーニナの人生はまったく違うものだ、なぜならわたしは別の情報を持っているからだ」と言うことはできません。

情報とはなんでしょうか？ それぞれに自分の情報があるはずで、そうでなかったとしたら、それは情報ではなく、芸術です。このヤコブソンのコンセプトを出発点とすると、いま、芸術はほかのすべてのものが崩壊したのと同じ理由で崩壊したのだということを理解できます。つまり、かつてはフィクションとフィクションでないものの境界が制度的に規定されていたのです。たとえば、工場では現実のモノと有用な情報が生産され、美術館にはフィクションが置かれていました。けれどもいまは美術館と工場の差は消えてしまって、もはや存在していません。あなたが美術館に行きたいと思つて、その美術館のウェブサイトアクセスしたとします。ウェブサイトから伝わってくるものはなんでしょうか。その美術館で現実を起こっているできごとです。もしフォードの工場でなにが生産されているか知りたければ、フォードのサイトにアクセスすれば、これこれこういう車が生産されています、と知らされるのと同様です。美術館で生産されているものはなにか。展示、レクチャー、エクスカージョンですね。これはすべて現実のできごとで、フィクションではありません。こうして、芸術それ自体が現実のものになってきている。そういえば、芸術は、それが事実の記述を始めるよりも前、アヴァンギャルドの時代に、すでに現実のものになっています。絵を

見ると正方形が見える、そしてそれはほかならぬ正方形である。正方形はフィクションではありません。それは、フィクションのオレイテュイアを略奪するフィクションのボレアスを描いたものではないのです☆9。美術館で便器を見たならば、それはほかならぬ便器です。ラディカルなアヴァンギャルドは二〇世紀の初頭から事実とフィクションの差を無効にしていきました。パフォーマンス、ハプニング、企画展、キュレーターのプロジェクト——これらはすべて事実在即したもので、それらに関する情報はできごとに関する現実の情報なのです。

美術館では、ある展示室ではオレイテュイアを略奪するボレアスを、別の展示室ではマリナ・アブラモヴィッチの写真と映像を見ることができる。前者はフィクション、後者は現実です。なんらかのできごとが芸術行為として行われるにしても、その記録は芸術ではありません。そこで語られるのは現実のマリーナ・アブラモヴィッチのことで、彼女は実際になにかで自分を傷つけている。それこそが記録されているのです。こういった記録に関してはいつでも、本当はまったくそうではなかった、マリナは自分を傷つけたりしなかった、あるいは別の傷つけ方をしたとすることができます。このように、芸術のフィクションの領域から現実の領域への移行があり、それは一〇〇年以上にわたる長いプロセスだったのが、いまにいたって完了したのです。すなわち、現代の観客はもはや物語の国に没頭することはなく、そこにはどんな助成金が使われているのかといったことをあきらかにしようとする。要するに、芸術は事実を扱うものになり、情報になったのです。言語の情報機能の停止が起こらなくなったのは、たんに、かつてそれを行っていた主体が失われたからです。そんな職業は、もはや存在しません。

イスラム国とロシア・アヴァンギャルド

——最近、「イラクで過激派が人面有翼牦牛像を破壊したからといってどうなんだ、美術館にはそのコピーがあるし、一〇〇万回も写真が撮られている。科学的な興味以外に、像が必要な理由があるのか」と尋ねられました。

グロイス 彫刻は実際にだれにとっても必要ではありませんが、破壊のほうはそうではない。興味深いのは彫刻それ自体ではなく、破壊の事実です。たとえばマリネッティとマレーヴィチが、「あらゆる美術館と、それが所有するあらゆる芸術を撲滅する必要がある。爆破し、燃やしてしまえ」と書いたとき、この破壊の行為は実行されませんでした。イスラム国の場合、われわれが目にしてるのは事実上、ネオ・アヴァンギャルドの現象で、たんにイスラムの仮面をかぶっているにすぎません。そこにはアヴァンギャルドのあらゆる兆候がある。美術館の破壊、伝統の破壊——あまり知られていませんが、彼らは寺院も破壊しています——さらに、アヴァンギャルドに特徴的な、白黒の美学。これは初期のマリネッティのような、ネオ・アヴァンギャルドの原理主義とでも言えるものの再生の試みです。

——ビザンチンの偶像破壊は同じタイプの現象ではなかった？

グロイス それは一〇〇パーセント同じタイプのもので、こうした現象は何度も起こっているのです。たとえば、よく知られているように、サヴォナローラがそうですよね、そしてカルヴァンも☆10。偶像破壊をテーマとした展示の仕事をしていたとき、いまなら多くのひとがいやな思いをするであろうアイコンを見ました。キリストの目がえぐり取られていたり、聖母の腹が切り取られていたり。カルヴァン主義者たちのしわざです。ロシアやその他の東欧諸国における、ソヴィエトの過去の記念碑を破壊する行為は、ムスリム主義者による記念碑の破壊と本質的になんの違いもありません。方法は同じです——ハンマーで殴り、台座から引きずり下ろす。そもそも偶像破壊の復活はロシアからは

じまった。ロシアでレーニン像を引きずり下ろしたでしょう。それが中東に移動したのは、ソヴィエト崩壊後のドキュメンタリー映像を見て、イラクを占領した際に同じ方法でサダム・フセインの銅像を引きずり下ろしたアメリカ人たちのせいです。これはアメリカのイラク征服のアイコンとなりました。他方、アメリカが、ソ連のアフガニスタン侵攻に対抗してアルカイダを支援していたのと同様に、アサド政権に対抗してはじめは支援していたイスラム国は、たんに現代のロシアや東欧の偶像破壊を流用したのです。現代の偶像破壊は、わたしには、本質的にポスト社会主義的な現象だと思われます。

—現代美術はそうしたことに比べてあまりにも弱いように思われます。

グロイス 美術においてはいまはまったくにも起こっていません。特殊な活動領域としての美術はたんに消えてなくなり、ふるまいの奇妙な形式に取って代わられました。フーコーに夢中になりすぎている同僚たちにいつも言ってきたことは（フーコーは、ふるまいの逸脱した形式は今日では不可能だ、かつてはそれが聖性の印であったが、いまでは逸脱したふるまいをすると人々は精神病院に送られると考えていました）、実際は、ふるまいの逸脱した形式のせいでひとが精神病院送りになることはなくなった、なぜならそれはあまりにも荷が重いからで、いまではそうしたふるまいは芸術と認定されるのだということ。逸脱していればいるほど、芸術家らしいのです。

—けれどもそれではだれもが突飛なふるまいをしていた二〇世紀初頭と同じではないですか。

グロイス こうしたことはつねにあつたのであり、なにも変わっていません。たんに、芸術作品は制作されることがなくなり、聖遺物と化したのです。あらゆる文化が宗教へと後退していることは、芸術にも影響を与えている。芸術はフィクションのステイタスを失いましたが、聖遺物のステイタスを獲得した。だれかが窓を割る、すると（a）窓の写真、（b）そのひとが窓を割っている動画、（c）破片——これらを全部合わせてインスタレーションが作られて、売り買いが可能になる。このインスタレーションの意味はどこにあるのか？ それは現実のできごとを反映し、そのできごとに注意を喚起するという点です。ほら、聖カタリナの首が斬られた。これが首、これが彼女が首を斬られる様子を描いた絵、これが首を斬るのに使ったナイフ——これは、娘たちが結婚もせずに、逸脱したふるまいにかまけているときに、起こっていることへの注意喚起です。

—しかし、それでもひとは芸術に従事し続けるでしょうか。

グロイス ひとは動かないものです。ひとはなんにでも適応するのだということをあなたもご存じでしょう。

芸術の生産と消費

—いま、モスクワでは若い芸術家がみな、程度の差こそあれ、ひとつのグループから育っています……。

グロイス いつもそうでしたよ。

—しかし、かつては、たとえばトリョフブルードヌィ横町のスクワットिंग☆[11](#) などがありました。そこに集まっていた芸術家はまじめな学生として知られていたりはず、むしろ連日授業に出なかった。いまの芸術家たちはボヘミアンではなくなってきていて、彼らが会う場所は講義だったりします。これもフィクションが事実にとって代わられたプロセスと関係しているのでしょうか。

グロイス そもそも、ケレンスキーとレーニンと同じ学校の出身ですよ。ヘーゲル、シェリング、ヘルダーリンが同じ学校に通っていたのみならず、寮の同じ部屋に住んでいたことは知っていますか？ それに、戦後世代のアメリカの有名な喜劇俳優はみな、同じ学校の同じクラスで学んでいます。これが示しているのは、世界は狭いということです。なにかに従事している一定のレベルの人々の世界はたいへんに狭くて、大部分が子どものころから知り合いだ。急激な歴史的变化のない正常な状況では、これは標準的なことなのです。

芸術の知的な形式の生産者と消費者であるのはだれでしょうか。基本的には学术界でしょう。学术界は一般的な現象になりました。米国の場合は、何百万人もの教授たちと、何千万人もの学生たちがいます。生産者と消費者の巨大な貯蔵庫ですよ。どの大学にも芸術学科がありますし、これは生産と消費の巨大な機械が作られていることを示しています。何百人ものひとがある程度おもしろい講義を聴きにきます。この人々はだれか。彼らは非常に強大な社会組織である学术界の人々なのです。いまの文化が作用しているメカニズムを見れば、ハイ・アートが完全に学术界に取り込まれ、自負心のある詩人や作家はみな大学教授になっているのがわかります。いまお金を稼ぐには、たいへんに商業的なことを承知のうえで市場に出るか、あるいは教えるかのどちらかです。

どんなことでも教えることができますし、マリーナ・アブラモヴィッチのようにセラピーをすることもできる。つまり富裕層に金を払わせるか、あるいは大学で教えるか。ハイ・カルチャーの経済的・社会的基盤となったのは、もっぱら学术界です。市場に出たとしても、それまでに政治家か俳優として有名になっていない限り、書籍に関して実際に有利な契約を交わすことはできない。作家がたんに本を書いたというような考えは、いまでは奇妙だと思われます。作家は本を書き始める前に、自分が各家庭に普及していなければならない。

スーパーヒーローものの映画の続編や前日譚がなぜこんなに生産されているかご存じですか。米国の外では、スーパーマン以外のことを説明するのが難しいからです。中国やインド、アフリカのひと、スーパーマンやバットマンは知っていますが、それ以外はなにも知りません。中国人はアメリカの生活に関するアメリカ映画を見に行ったりはしません。中国の生活が描かれた自国の映画を見に行くでしょう。けれどもスーパーマンなら見る、なぜなら中国ではこんな作品は作られないからです。ハリウッドが全収入のほぼ七〇パーセントを米国の外で稼いでいることを考えてみると、その理由もわかりますよね。スポーツ、政治、テレビなど、ほかのジャンルで十分すぎるほどに名を成していなければ、いま、市場で競争することはできない。けれども教えることはできるし、稼いだ金で生活し、小説を書くことができます。

—とはいえ文学においてすら、古い形式の復活がとても人気ですよ。たとえばドナ・タートの『ゴシキヒワ』☆12も大きな古典文学の様式を借りています。

グロイス そうですね、けれどもそれは人々がルネサンスとはなにかを知っているからです。文化はいま、完全にトートロジーになっていて、人々は自分がすでによく知っていることについて読みたがっている。けれども学生たちは、別の角度から見ると、われわれの世代が七〇年代にそうであつたのと変わらぬ生活を送っていますね。わたしは西洋哲学を教えています。わたしの学生のうち、ひとりとは夜ごとにレストランでオーボエを吹いていて、別の学生はプログラミングをしている。どちらも哲学を学んでいるのですが。

—つまり、アルバイトでお金を稼ぎ、別のことをやっている？

グロイス まったくそのとおり。これはベルリンではじまったんです。東ベルリンから西ベルリンに伝わり、そこか

らいま大きな街へと伝播していつている。このような生活様式——アルバイトでお金を稼いで別のことをやるという——は、アメリカではかつては受け入れられていなかった。いまではベルリン文化の影響で、ポピュラーになってきました。これは東欧的な行動モデルなのです。

——ロシアではいつも受け入れられていましたよね。

グロイス ロシアではまったく普通のことです。かつて、わたしが亡命したばかりのころにこのことについて話をしたら、驚きの目で見られたんですよ。いまはすべてが大きく変化しました。

——つまり、これは冷戦後の分裂の直接的な影響なのでしょうか？

グロイス ベルリンの神話、つまり、なぜだれもがベルリンに行くのかということですが、それはボヘミアンの神話と結びついています。ベルリンは西側の経済形態が東側のボヘミアン再生産のメカニズムと結びついた場所で、いまではだれもがベルリンで勉強し、同じことをするようになった。ブルックリンはベルリンと同じです。わたしはイスラエルに行って、アトリエをめぐりましたが、アーティストはみなベルリンに暮らし、おもにベルリンで仕事をしています。自分はベルリンに住むようなブルジョワじゃない、だからライブツィヒに住んでいるんだ、と言っている女性アーティストがひとりだけいました。③

二〇一五年三月二五日

Борис Гройс: «За пределами США нельзя объяснить ничего, кроме Супермена»

<http://vozduh.afisha.ru/art/boris-groys-za-predelami-ssha-nelzya-obyasnit-nichego-krome-supermena/>

小見出しは訳者による

訳註

☆1 二〇一五年三月二日に開催された第三回現代美術館「ガラージ」国際シンポジウム「われわれのあいだの境界線はどこにあるのか？ 今日語られる教訓的な歴史」のこと。シンポジウムのタイトルは、一九八〇年にコマルとメラミッドがアメリカのアーティストとともに制作した、冷戦の状態に疑問を投げかける作品に由来している。グロイスは第一セッション「ポスト・なに？」において、「西側のポストモダニズムと東側のポスト社会主義の差異」というタイトルで講演をしている。詳細は本インタビューの解題を参照されたい。なお、グロイスの講義はガラージの公式ユーチューブチャンネルで公開されている。

<https://www.youtube.com/watch?v=I7LDLCS4ibM>（英語版） [🔗](#)

☆2 クレムリンから北西に伸びているモスクワ中心部の目抜き通り。 [🔗](#)

☆3 ソヴィエト時代、学生は大学卒業後の二年間、「若い専門家」として国家から労働を義務づけられた。現在もこの用語が慣習的に用いられており、高等教育機関で専門教育を受けた三五歳までのひとを指すことが多い。 [🔗](#)

☆4 ダニエル・ベル『脱工業社会の到来—社会予測の一つの試み（上・下）』（内田忠夫他訳、ダイヤモンド社、一九七五年）を参照。 [🔗](#)

☆5 ソ連時代、マルクス主義の理論に精通し、経済や政治のわかる労働者を「考える労働者（думающий рабочий）」あるいは「自覚的な労働者（сознательный рабочий）」と呼んだ。 [🔗](#)

☆6 一九五〇年代の「奇跡的経済復興」で起こった労働者不足を解消するために、西ドイツは「ガストアルバイター」と呼ばれる出稼ぎの外国人労働者を募集した。この制度を使ってドイツにやってきた労働者のうち、もっとも多かったのはトルコ人である。ベルリンの中心部のクロイツベルクの南西部に

は、こうしたトルコ人が集まってできた大きなトルコ人街があり、「リトル・イスタンブール」と呼ばれている。グロイスに訳者が直接聞いたところでは、ここではトルコ本国よりもトルコ文化が守られているという。 [🔗](#)

☆7 インターネット時代の知識人や芸術家の立場については、インターネット雑誌『e-flux』掲載のつぎの論考を参照。Boris Groys. *MarxAfter Duchamp, or The Artist's Two Bodies*, e-flux, 2010. <http://www.e-flux.com/journal/marx-after-duchamp-or-the-artist%E2%80%99s-two-bodies/> [🔗](#)

☆8 ここでグロイスは言語とメタ言語の区別について語っているとされる。同区別については、ロマン・ヤコブソン『一般言語学』（川本茂雄監修、田村すゑ子訳、みすず書房、一九七三年）を参照。 [🔗](#)

☆9 風の神ボレアスがアテナイの王女オレイテュイアを略奪するギリシア神話の場面は、古典古代から絵画のモチーフとなってきた。ウィーンの造形芸術アカデミー絵画館が所蔵する、ルーベンスの作品が有名である。 [🔗](#)

☆10 ドミニコ会修道士のジロラモ・サヴォナローラ（一四五二―九八）は、宗教改革の先駆者。キリスト教の名の下にフィレンツェにおけるメディチ家の独裁を批判。メディチ家が庇護していたルネサンスの芸術を糾弾し、同家の美術工芸品を没収して、広場で焼き払った（「虚栄の焼却」）。また、一六世紀には、偶像崇拜を許さないカルヴァン主義のプロテスタントによって、カトリック美術の大規模な破壊行為がなされた。 [🔗](#)

☆11 モスクワの中心部、前述のトヴェルスカヤ通りにほど近い場所に一九九一年から一九九三年まで存在した不法占拠スペースで、美術家のアヴディ・テル＝オガニャンが主催していた。多くの芸術家たちがそこに暮らし、木曜毎に展示やパフォーマンスなどのイベントが開催された。 [🔗](#)

☆12 Donna Tartt, *The Goldfinch*, New York, Boston, London: Little, Brown and Company, 2013. アメリカの小説家ドナ・タートが一年ぶりに執筆した長編小説。メトロポリタン美術館所蔵のファブリティウスの同名絵画がひとつのモチーフとなっている。両親を亡くした少年が運命に翻弄されるさまを描いたディケンズ風の小説である。二〇一四年にピューリッツァー賞を受賞。河出書房新社から『金の足枷』の仮題で翻訳出版が決まっている。 [🔗](#)

訳者解題

本稿は二〇一五年三月二五日にロシアの文化ウェブマガジン「アフィーシャ・ヴォズドフ（Афиша-Воздух）」に掲載されたボリス・グロイスのロシア語インタビューを訳出したものである。聞き手はアート・ジャーナリスト。このインタビューの背景には、同年三月二一日に現代美術館「ガラージ」で開催されたグロイスの講演「西側のポストモダニズムと東側のポスト社会主義の差異（Различие между западным постмодернизмом и восточным постсоциализмом）」がある。同講演はシンポジウム「われわれのあいだの境界線はどこにあるのか？ 今日語られる教訓的な歴史（Где черта между нами? Поучительные истории, рассказанные сегодня）」でのセッション「ポスト・なに？（Пост- что?）」の一部として行われた。グロイスは同講演で、一九七〇年以降の東欧・ロシア圏のポスト社会主義の芸術が、政治状況のせいで克服すべきモダニズムを持ちえなかった点で、西欧のポストモダニズムと異なることを指摘。そのうえで、現代の東欧・ロシア圏における共産主義時代の記憶の消去と一九世紀への回帰を論じていた。本インタビューでは、その問題意識を受けて、冷戦後のグローバリゼーションが生んだ世界の保守化の構造が、現在起こっている具体的な事例とともに語られている。美術と宗教、アヴァンギャルドと偶像破壊の関係からテロリズムの問題が考察されており、本誌特集とも密接に関係することから、ここに掲載するものである。

あらためて紹介すると、グロイスは著名な美術批評家。一九四七年、東ベルリン在住のソ連人の家庭に生まれた。三歳のときにソ連に戻り、大学時代はレニングラードに、一九七六年からはモスクワに暮らし、一九八一年にソ連から西ドイツに亡命した。現在はニューヨーク大学の教授で、アメリカに住むが、ドイツにも活動の拠点を持っている。執筆言語は英語、ドイツ語、ロシア語の三言語。ヴェネツィア・ビエンナーレのロシア館をはじめ、多くの国際展でキュレーターとしても活躍している。

グロイスは一九七〇年代、美術家のイリヤ・カバコフや小説家のウラジミール・ソローキンらと同じソ連の非公式芸術グループにおいて執筆活動を開始した。当時すでに、ハイデガーやデリダ、ドゥルーズなどの西欧現代思想をいち早くロシアに紹介している。また、ソ連の現代美術が一九八〇年代に国際的に認知されるにあたって、グロイスは大きな貢献をしている。

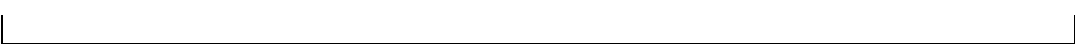
日本では、グロイスの思想は、なによりも『全体主義様式スターリン』（亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社、二〇〇〇年）によって知られている。ソ連時代の末期である一九八〇年に書かれたこの著作では、ロシア・アヴァンギャルドからスターリン主義、そして一九六〇—七〇年代の非公式芸術にいたるソ連芸術の流れが、造物主としてのスターリン、そしてスターリンの芸術作品としての国家という観点から論じられている。芸術によって世界を変えようとしたアヴァンギャルドの精神が、政治によって世界を変えようとした全体主義と根を同じくすると主張するこの書は、大きな議論を巻き起こし、同時にポスト社会主義のソ連芸術を読み解くためのまったく新しい視点を提供した。

『全体主義様式スターリン』の衝撃の大きさゆえに、二〇〇〇年代半ばごろまでは、日本ではグロイスといえばこの著作ばかりが取りざたされてきた感がある。しかし、この批評家ならぬ思想家が論じる対象は、ソ連およびポスト社会主義の空間にはとどまらない。グロイスの美術批評の特徴は、グリーンバーグ的な美学とは対照的に、デリダやフーコー、ベンヤミンといった現代思想を武器に、政治や市場、制度との諸関係のなかで、芸術の「力」を外から測ることにある。たとえば『Going Public』（Stenberg Press, 2010）の序文「詩学 vs. 美学」では、グロイスは情報化社会においては美学という「見る側」の論理ではなく、詩学という「作る側」の論理で芸術を論じるべきだと主張している。グロイスの見立てでは、ネット時代には、「造物主としての人間」というアヴァンギャルド／スターリンのテーゼが、社会の隅々まで浸透することになるのだ。なお、ネットの問題は近年グロイスの関心の中心にあるようで、グーグル（“Google: Words beyond Grammar”, 100 Notes - 100 Thoughts, No. 046, 2012）や、ウィキリークス（“WikiLeaks: The Revolt of the Clerks, or Universality as Conspiracy”, Open Chaier on Art & the Public Domain, No.22, 2011）についても論考を発表している。

グロイスには『新しさについて』（Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie）（Hanser Verlag, 1992）、『芸術の力（Art Power）』（The MIT Press, 2008）など、多くの美術論集があるが、書籍として邦訳されているのは『全体主義様式スターリン』のみである。個別の論考としては、「生政治時代の芸術——芸術作品からアートドキュメントへ」が『表象』第五号（二〇一一年）に、「新しさについて」が『アール：金沢21世紀美術館研究紀要』第二号（二〇〇三年）に訳出されている。また、すでに一五年以上前になるが、貝澤哉によるインタビュー「全体芸術とロシア」が『批評空間』第二期二〇号（一九九九年）に掲載されている。

なお、グロイスが講演を行ったガラージは、二〇〇八年に設立された民間の現代美術館である。二〇一五年には、レム・コールハースが一九六〇年代のレストラン「四季」を改築し、ソ連ユートピア建築へのオマージュを込めた新しいギャラリーを開館したばかりである。グロイスはこのガラージにおいて、ハンス＝ウルリッヒ・オプリストやベアトリクス・ルフ、エルミターージュ美術館館長のミハイル・ピオトロフスキーらとともに、顧問委員会の委員を務めている。最近はその著書のロシア語への翻訳も増え、ロシアの若い世代にも広く影響を与える存在となっている。

芸術を美学ではなく力の観点から考察するグロイスの美術批評は、情報化時代の美術におおいに有効だろう。世界を芸術で変える、というロシア・アヴァンギャルドのユートピアは、二一世紀のいまもさまざまにかたちを変えて生き残っている。（上田洋子）^⑥



アレゴリーの衝動—ポストモダニズムの理論に向けて 第1部(前)

The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 1 | 1 |

クレイグ・オーウェンス Craig Owens

訳・解題 | 新藤渾 Atsushi Shintuji

過去の一瞬かぎりのイメージは、そのイメージの向けられた相手が現在であることを、現在が自覚しないかぎり、現在の一瞬一瞬に消失しかねない。
—ヴァルター・ベンヤミン『歴史哲学テーゼ』☆1

1

わたしは本誌一九七九年冬号に掲載されたロバート・スミッソン著作集の書評☆2において、スミッソンの「
ジニアス
才覚」はアレゴリー的なものであると提唱した。それは、彼が多かれ少なかれ廃墟として知覚している美学的伝統の清算にかかわっている。アレゴリー的な主題＝動機を現代美術に帰すことは、禁じられた領域にあえて足を踏み入れるようなものだ。なぜならアレゴリーは、ほぼ二世紀ものあいだ、美学上の逸脱、芸術のアンチテーゼとみなされ、非難されてきたのだから。〔ベネデット・〕クローチェは『美学』のなかで、それを「科学、もしくは科学の猿真似をする芸術」と呼んでいる。また〔ホルヘ・ルイス・〕ボルヘスは、アレゴリーを「美学的な過失」と称したことがある。なるほど、ボルヘスは同時代のもっともアレゴリー的な作家のひとりでありつづけている。だが、それにもかかわらず彼は、アレゴリーを時代遅れで枯渇した概念装置、歴史的ではあるが決して批評的な関心事ではないとみなしたのである。事実、彼の目には、アレゴリーが現在と回復不可能な過去との隔たりを表象すると映っている。

わたしにわかっていることは、アレゴリー芸術がかつては全く魅力的なものだとかんがえられていたのに〔中略〕いまでは読むに堪えないものになっているということである。読むに堪えないばかりでなく、愚劣でくだらないとわれわれは思う。『新生』のなかで自らの情熱を物語ったダンテにとっても、首斬役人の刀の影におびえながら、パヴィアの塔獄で『哲学の慰め』を書いたローマ人ボエティウスにとっても、このわれわれの気持は不可解なものであつたろう。ひたすら趣味の変化という原理に頼る以外、わたしにこの相違をどう説明することができようか。☆1

この陳述は、二重にパラドキシカルである。というのも、それはボルヘス自身の小説のアレゴリー的な本性と矛盾するばかりか、アレゴリーに対してもっとも相応しいもの、すなわち消え去ってしまう恐れのあるものを歴史的忘却から救出す力を否定するからだ。アレゴリーは初め、伝統からの疎外にも似た感覚に呼应して出現した。それはその歴史を通じていつも、現在と、アレゴリー的な再解釈を加えられることなく排除されたままとなったかもしれない過去との狭間で機能してきたのである。過去は遙か疎遠なものであるという確たる認識、そしてそれを現

在に回復しようとする欲望——これらがアレゴリーにとって、もっとも不可欠なふたつの衝動である。それらは、この主題を先入観なしに哲学的に扱った二〇世紀の唯一の批評家、ヴァルター・ベンヤミンにとって大きな意味を持っていたし、また、精神分析的な研究においても重要な役割を担っていた★2。ただし、それら〔の研究〕は、アレゴリーの美学的な潜在能力が、なぜ、とうの昔に使い果たされてしまったかのように思われねばならないのかという理由を説明し損なっている。のみならず、アレゴリーそのものが歴史の奥底へと後退していった歴史的分岐の位置を、われわれに突きとめさせてはくれないのである。

アレゴリーに対する近代的な態度の起源を問い尋ねることは、アレゴリーを主題にすることそれ自体と同じ程度に「愚劣でくだらない」と思われるかもしれない。アレゴリーの衝動が、現代文化の諸相において、その存在を紛れもなく再主張しはじめたというのが事実ではないとすればの話ではあるが。ベンヤミンの復権やハロルド・ブルームの『影響の不安』★3は〔アレゴリー復権の〕一例だろう。アレゴリーはまた、今日の建築の実践を特徴づける歴史復古主義、さらにもっと最近の美術史の言説の修正主義的な姿勢にも顕在化している。たとえばT・J・クラークは、一九世紀半ばの絵画を政治的な「アレゴリー」として扱うのである★4。わたしは以下で、視覚芸術の実践と批評の双方に衝撃を及ぼしながら生じている、このアレゴリーの再興に注目したい。つねなるように、そこには考慮されるべき重要な先例が存在する。〔マルセル・〕デュシャンは《大ガラス》が持つ「瞬間的な停止状態」と「規格外に素早い露光」、要するにその写真的様相を、ともに「アレゴリーの兆候」とみなした★3。《アレゴリー》とは、ラウシェンバークのもっとも野心的な五〇年代のコンパイン・ペインティングのひとつに与えられた題名でもある。ともあれ、そのような作品の考察は後回しにしなければならない。というのは、近代の理論によってアレゴリーが抑圧されてきたことが十分に認識されて初めて、それらの重要性は明らかとなるからである。

アレゴリーをその今日的な顕在化において認識するには、われわれはまず、それが実際に何であるか、あるいはむしろ、それが表象＝代理するものは何かという一般概念を必要とする。アレゴリーは技術であるばかりでなく態度であり、手続きであるばかりでなく知覚でもあるからだ。しばしば仮に、アレゴリーはあるテキストが別のそれによって二重化されるときに生じると考えてみよう。たとえば旧約聖書は、新約聖書の予型として読まれるときにアレゴリー的なものとなる。この暫定的な記述——定義ではなく——は、注釈や釈義のなかにアレゴリーの根源があるということと同時に、アレゴリーがそれらと継続的な蜜月関係を結んできたことを説明する。ノースロップ・フライが示唆するように、アレゴリー的な作品は、それ自身の注釈の方向を規定する傾向を持っている。アレゴリーが、ある作品に事後的に付加された解釈、もしくは修辭的な飾りや文彩にすぎないとして非難されるとき、いつでも引き合いに出されるのは、こうしたメタテキスト的な側面なのだ。とはいえ、フライが主張するとおり、「真正のアレゴリーは文学の一構成要素である。それはそこに不可欠なのであって、もつばら批評的解釈によってのみ付加されうるものではない」★4。そこでアレゴリーの構造にあつては、あるテキストが別のそれを通して読まれるわけだが、それらの関係は断片的であり、断続的であり、混沌としているだろう。アレゴリーの作品に典型的なものは、したがって、パリンプセストなのである。（『ドン・キホーテ』の著者、ピエール・メナール」や『ブストス＝ドメックのクロニクル』中の数篇では、テキストがそれ自身の注釈によって措定されているが、ボルヘスのアレゴリー主義を読解する起点となるのは、ここだろう）。

このように考えれば、アレゴリーはあらゆる注釈、あらゆる批評のモデルとなる。それらが修辭的な意味において、一次テキストの書き換え作業を伴わざるをえない以上は、そうなのである。わたしはしかし、この関係が芸術作

してそれらは、奇妙に不完全なもの—解読されなければならない断片、ないしはルーン文字のように見える。

アレゴリーは一貫して断片的なもの、不完全なもの、未完結なものに魅せられている。つまり、ベンヤミンがアレゴリー的なものの最良のエンブレムとみなした廃墟にそのもつとも包括的な表現が見出される、ある種の親和力に魅せられているのだ。ここでは、人間の生み出すものが、風景にふたび吸い寄せられる。というのも廃墟は、解体と腐敗の不可逆的なプロセスとしての歴史、起源からの漸進的な遠ざかりとしての歴史を意味するからである。

アレゴリーにおいては、歴史の死相（*facies hippocratica*〔ヒポクラテスの顔、死相の現われた顔〕）が、硬直した原風景として、見る者の目の前に横たわっているのである。歴史にはそもその初めから、時宜を得ないこと、痛ましいこと、失敗したことが付きまとっており、それらのことすべてに潜む歴史は、ひとつの ^{かんばせ}顔貌 —いや ^{どくろ} 顔 顔の相貌のなかに、その姿を現わすのだ。そしてこのような顔には、たとえ表現の、〈象徴に特有の〉一切の自由さが、形姿の一切の古典的調和が、一切の人間的なものが、たしかにまったく欠けていようと、この最も深く自然（*Natur*）の手に堕ちた姿のなかには、人間存在そのものの ^{ナトゥーア}自然〔本性〕のみならず、ひとつの個人間存在の伝記的な（*biographisch*〔生記述的な〕）歴史性が、意味深長に、謎の問いとして現われている。これがアレゴリー的な見方の核心である〔後略〕。★7

廃墟へのアレゴリー的崇拜とともに、アレゴリーとコンテンポラリー・アートの第二の結びつきが浮かび上がる。 ^{サイト・スペシフィック}場特有なものとなるとき、作品は環境と物理的に同化し、われわれがそれと遭遇する場所に埋め込まれる。こうしたサイト・スペシフィックな作品はたいいてい、前歴史的なモニュメンタリティーを得ようとする。ス ^{プロトタイプ}トーン・ヘンジヤナスカの地上絵が、その原型となる。グレート・ソルト湖の湖底にあるという渦巻きをめぐるローカルな神話からその形態が採られた《スパイラル・ジェッティ》がそうであるように、サイト・スペシフィックな作品の「内容」は、しばしば神秘的である。スミッソンは、そのようにして地誌学的な特異性のみならず、心理学的な共鳴作用の点からも、場を読んでしまう傾向を例示している。作品と場はこうして、弁証法的な関係のなかにあるのだ（サイト・スペシフィックな作品が埋め立ての観点から発想されている場合や、打ち捨てられた炭鉱や採石場に設置される場合には、「防衛的で回復力のある」主題がおのずから明らかとなってくる）。

サイト・スペシフィックな作品は、非永続的である。それらは限定された期間、その非永続性が定める環境の尺度にふさわしい特定の場所に設置される。だが、それらが解体されることはめつたになく、単に自然に委ねられるのみである。スミッソンは一貫して、彼の作品を浸蝕し、それらをやがて自然に帰してゆく力を、作品の一部だと認めている。この点でサイト・スペシフィックな作品は、一時的なもの、あらゆる事象の儚さのエンブレムとなる。それはつまり、二〇世紀のメメント・モリ〔「死を想え」の意〕なのである。さらにいえば、その非永続性のために、作品はしばしば写真によってのみ保存される。この事実は決定的である。そのことは、写真のアレゴリー的なポテンシャルをほのめかすからだ。「事物のはかなさの認識と、事物を永遠性のうちへ救いとうとするかの配慮とが、アレゴリー的なものにおける最も強力な動機のひとつ」★8である。そしてそれは、写真においても同様のものだ。写真はアレゴリー的な芸術として、儚いもの、一時的なものを、安定した、かつ安定させるイメージに固定しようとするわれわれの欲望を代理＝表象している。この欲望は、〔ウジェーヌ・〕アジェやウォーカー・エヴァンスの写真においては、それらが、失われてしまう恐れのあるものを自覚的に保存しようとするかぎり、イメージの主題となってい

る。しかしながら、彼らの写真がアレゴリー的であるとすれば、それは彼らの提示するものが単なる断片にすぎないからであり、そのようにしてそれら自身の恣意性と偶発性を維持するためなのである★9。

それゆえ、われわれには、フォトモンタージュにおけるアレゴリー的な主題に遭遇するための用意があるはずだ。というのも、フォトモンタージュは「目標を正確に思い描かぬままにひたすら断片を積み上げてゆく」という、アレゴリーに「共通する点」なのだから★10。この構築の方法は、アンガス・フレッチャーに、アレゴリー的な構造を
オブセッション
強迫観念的　　な神経症に喩えさせた★11。また、ソル・ルウィット★10やハンネ・ダルボーフェン★11らの作品のオブセッシヴな性格は、彼らがアレゴリー的なものの磁界にあまりに没入していることを示唆する。ここでわれわれはさ
アキュムレイション
らに、アレゴリーとコンテンポラリー・アートの第三の結びつきに出会う。　集積　　という戦略のもとで並列化された作品は、「別の事物に連なる事物」の単純な配置によって構成される。すなわち、カール・アンドレ★12の《レヴァー》やトリシャ・ブラウン★13の《ブライマシー・アキュムレイション》のように。アレゴリー的な作品の典型的なもののひとつは、数列なのである。

もし数学者が、1、3、6、11、20という数字の並びを目にすれば、彼にはこの数列の「意味」が、公式という代数学の言語に変換されうることがわかるだろう。つまり、Xに一定の規約を課した $X + 2^X$ という公式に。不慣
ランダム
れなひとには無作為な連なりとしか思えないだろうものが、数学者には有意義なシークエンスに見えるのである。その数列が無限に進展しうことに注意しよう。これは、ほとんどあらゆるアレゴリーに見られる事態と並行して
オーガニック
いる。それらはともに生来固有の「有機的＝器官的」な規模の限界というものを、いつさい持ちあわせない。多くはカフカの『城』や『審判』のごとく、終わりがないのである。★12

アレゴリーはそこで、シークエンスとしての構造を投影しながら——空間的ないし時間的に、あるいはその両方の意味で——それ自身に関心を向ける。だが、結果として生まれるのは、動的なものではなく、静止的、儀礼的、反復
カウンターナラティブ
的なものである。これはしたがって、　反物語　　の雛形なのだ。それは物語的な結合の原理の代わりに
シンタグマティック
統辞的　　な分裂をもちいながら、物語＝説話を停止させるからである。このようにしてアレゴリーは、対応関
パラディグマティック
係の垂直的ないし　範列的　　な読解を、水平的ないし統辞的な出来事の連鎖のうえに引き起こす。アンドレ、ブラウン、ルウィット、ダルボーフェン、その他の〔作家の〕作品は、それ自身がすでに論理的な手続きの外在化、時空間的な経験としてのその投影を含み込んでおり、アレゴリーに特有の仕方では取り扱われることを求める。

このシークエンスとして現われる構造の投影は、つぎの事実を思い起こさせる。修辞学において、アレゴリーは伝統的に、持続する系列に挿入されたひとつの　隠喩　　であると定義されてきたということだ。この定義を構造主義の
メタファー
語彙に換言するなら、アレゴリーは隠喩的な言語の軸を、　換喩　　的な次元に投影したものであるということになる。ローマン・ヤコブソンは、このメタファーのメトニミーへの投影を「詩的機能」と定義し、ついでメタファーを詩とロマン主義に、メトニミーを散文とリアリズムに結びつけた。アレゴリーはしかしながら、メタファーとメトニミーの両方を含意している。だからこそ、それは「この種の文体の範疇化を一切越え」ようとする。「というのも、アレゴリーは散文でも韻文でも同じように書けるからであり、最高に客観的である自然主義を最高に主観的な表現主義へ、あるいはこのうえなく確固とした写実主義を最高度の超現実主義的な装飾を施されたバロックへ変容することもでき

る」★13のである。この美学的な「範疇」に対する臆面もない無関心は、アレゴリーが視覚的なものと言語的なもののあいだに企てる相互作用に、何よりも明白に認められる。つまりそこでは、視覚的なイメージが判読されるべきスクリプト文字として提示される一方で、言葉は純粹に視覚的な現象としてしばしば扱われる。ショーペンハウアーがつぎのように書いて批判したのは、アレゴリーのこの側面である。

ある人間の心情のなかに名声を求める願望が永続的にかつ固く根ざしている場合……、この者がいま、桂冠を戴いた《名声の守護神》〔アンニーバレ・カラッチによる〕の前に進み出たとする。すると彼の全心情がこれに刺激されて、その力は活動へと呼び覚まされる。だが、彼が突然、壁に大きく明瞭に刻まれた〈名声〉という言葉を目にした場合にも、まったく同じことが起こるであろう。★14

この言葉は、ロバート・バリー★14やローレンス・ウェイナー★15といったコンセプチュアル・アートの作家たちの奇をてらった言語的表現を想起させるかもしれない。彼らは、実際に壁に大きく明瞭に書かれた文字として作品を構想している。だが、ショーペンハウアーの言葉が事実として明かしているのは、アレゴリー的な作品が持つ本源的に「絵文字的」な性格である。アレゴリーにおいては、イメージは「象形文字」なのだ。アレゴリーは判じ絵——つまり、有形のイメージで構成された「書き言葉」なのである★15。したがって、われわれはまた、ある「散漫な＝推論的」なモデルをあえて追求する同時代の諸作品のなかに、アレゴリーを探し求めるべきだろう。つまり、〔ロバート・〕ラウシェンバーグの《判じ絵》、あるいはスペンサーのアレゴリー的な詩に基づく〔サイ・〕トゥオンブリーの連作に。

こうした言語的なものと視覚的なものとの混同はしかし、アレゴリーが美的媒体や様式的範疇のあらゆるものを、絶望的に混濁させてしまうことの一様相にすぎない（つまり、本質主義的な根拠に立った美学的領域のいかなる分割にも、〔アレゴリーは〕絶望的に応じないということである）。アレゴリー的な作品は合成的であり、美学的境界を超える。デュシャンによって先鞭をつけられたこのジャンルの混乱は、今日では、かつては異なる芸術のメディウムだったものをこれみよがしに結合してみせる異種混濁化や折衷の作品に、ふたたび姿を現わしている。

アプロプリエーション、サイト・スペシフィック性、非永続性、集積、推論性、異種混濁化——これら多様な戦略は、今日の芸術の多くを特徴づけ、これをモダニズムの先達たちから区別する。そしてそれらはまた、アレゴリーとの関連から見られる場合には、あるまとまりをなしている。それらは、ポストモダニズムの芸術が実際にはひとつの一貫した衝動によって識別されてよいこと、そして批評がアレゴリーを美学的な過失と考えつづけるかぎりには、その衝動を捉えられないままであることを示唆する。われわれはそれゆえ、当初の問いに立ち戻らざるをえない。アレゴリーはいつ最初に排斥されたのか。その理由は何だったのか、と。

アレゴリーの批評的抑圧は、モダニズムによって無批判に相続されたロマン主義の芸術理論が生んだひとつの遺産である。二〇世紀のアレゴリー——たとえばカフカの、あるいはボルヘスのそれ——は、アレゴリーと呼ばれることはほとんどなく、寓話とか作り話などと呼ばれている。だが、一九世紀半ばまでに、〔エドガー・アラン・〕ポー——彼はアレゴリーに免疫がなかった——はすでに、「寓意化」をその理由として〔ナサニエル・〕ホーソーンを批判していた。すなわち、ホーソーンは無垢な話であるものに道徳的な標識を加えてしまうのだと。モダニズムの絵画史は、

〔エドゥアール・〕マネとともに開始されたのであり、絵画における「現実的アレゴリー」を固持した〔ギュスターヴ・〕クールベとともにではない。クールベの同時代人のうち、もっとも協力的だった者たち（ブルードンやジャン・バプティスト・フルーリ）でさえ、彼のアレゴリー的な傾向には当惑させられていた。クールベは ^{レアリスト} 現実主義者 であるか、さもなくばアレゴリストであるか、そのいずれかだと彼らは主張した。それが意味するところは、彼はモダニストであるか、あるいは歴史主義者であるか、そのどちらかだということである。

視覚芸術において、アレゴリーは、消滅を目前に控えた歴史画とおおいに結びつけられていた。革命期以来、古典主義の語彙をもちいて現在のイメージのうえにイメージを造形することは、歴史主義の一部門に数えられていたのだ。この関係は、描かれた衣裳や顔貌の細部に表面的に露わとなっていたばかりでない。物語が単一のエンブレムの瞬間——いみじくもバルトはそれを ^{ヒエログリフ} 象形文字 と呼んでいる★16——にラディカルに凝縮されることを通じて、構造的にも表出されたのである。そこでは描写された行為の過去と現在と未来、すなわち、その歴史的な意味が読まれ ^{ドグマ} る。これはもちろん、もっとも含蓄ある瞬間★16の 教義 であり、一九世紀前半の芸術実践を支配したところのものだ。統辞的ないし説話的な連接は（アレゴリー的な）対応＝照応の垂直的な読解を見る者に強いるべく、圧縮されたのである。出来事はしたがって、継起的な連続からは遊離させられた。結果として歴史は、ベンヤミンが「過ぎ去ったものへの虎の跳躍」と呼んだものを通じて回復されえたのである。

だからロベスピエールにとって古代ローマは、現在時が充満した過去であった。このような過去を彼は、歴史の連続を打ち砕いて取り出したのだった。フランス革命は、みずからを回帰したローマと理解していた。ちょうどモードが過去の服装を引用するように、フランス革命は古代ローマを引用した。アクチュアルなものがかつてというジャンглのどこをうろついていたように、それを敏感にキャッチする嗅覚がモードにはある。モードとは過ぎ去ったものへの虎の跳躍なのだ。★17

この ^{モダニティ} 現代性 と古典古代についてのアレゴリーの解釈は、〔シャルル・〕ボードレールにとって少なからぬ意義を持っていた。だが、歴史主義のはびこる世情のなかに出現した一九世紀半ばの前衛たちの態度は、ブルードンがジャック＝ルイ・ダヴィッドの《テルモピュライのレオニダス》〔一八一二—一四年、パリ、ルーヴル美術館蔵〕に関する著作のなかで、以下のごとく簡潔に述べたようなものだった。

この壮大な構図に見るべきものは、レオニダス王とスパルタ軍でも、ギリシア軍とペルシア軍でもないというべきだろうか。それは画家が心にとどめた一七九二年の熱狂であり、包圍網から守られたフランス第一共和政なのだと。しかし、これはなぜアレゴリーなのだろうか。フランス人たちの心に届けるために、テルモピュライを通過せねばならず、時代を二三世紀も遡らなければならないのは何のためなのか。われわれはみずからのいかなる英雄も、いかなる勝利も、持たなかったとでもいうのか。★18

クールベは、現代性のためにアレゴリーを救い出そうとした。それらを隔てる線がくつきりと引かれ、アレゴリーはモダニストの信条、「己れの時代を離れず、自己の目に映ずるところを描かねばならぬ」★17というクレドの対照物だとみなされて非難され、歴史画と並んで周縁的な、純粹に歴史的な存在に追いやられていたためである。

この銘句と誰よりも密に結託していたボードレールは、しかし一度としてアレゴリーを咎めたことはなかった。ボードレールは、出版された彼の初めての著作物『1845年のサロン』のなかで、「出版界の専門家」たちに対してアレゴリーを擁護した。「どうやって〔中略〕アレゴリーが芸術の最も美しいジャンルの一つであることを理解させたものか」と★19。この詩人によるアレゴリーの擁護は、一見パラドキシカルである。というのもそれは、近代芸術の理論に基礎を提供する現代性に、またその形式をもたらすアレゴリーに、古代が関係を持っているということなのだから。ジュール・ルメートルは一八九五年の著作において、「ことにボードレールのなもの」は「ふたつの対立する種類の感応を〔中略〕、過去の反応と現在の反応を、つねに合一させること」によって特徴づけられると評した。〔ポール・〕クロードルは、ボードレールが〔ジャン・〕ラシーヌの様式を第二帝政期のジャーナリストのそれと結びつけているのを看取していた★20。われわれは、こうした過去と現在の結合の理論的基盤を『1846年のサロン』中の「現代生活の英雄主義」に、また「現代生活の画家」にも、見出すよう促される。そこでは、現代性が「一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもの」であるとされ、「これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不易なものである」★21と定義される。もし、近代の芸術家が脆く儂いものに着目するよう勧められたのだとすれば、それはしかし、それがまさに儂いため、つまり、何の痕跡もなく消え去ってしまう恐れがあったためである。ボードレールは近代芸術を、少なくともある程度は、永続性に対する現代性の救出作業と考えていたのだ。

「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」においてベンヤミンは、ボードレールの企図が持つこの側面を、マキシム・デュ・カンの記念碑的な研究「パリ、19世紀後半におけるその機関、機能、生活」と関連づけながら、つぎのように強調する（いみじくもデュ・カンは今日では、廃墟の写真によってもっともよく知られている）。

オリент各地を旅し、死者の塵でできた砂漠を歩き回った彼の心に、あのように多くの首都が.....死んだのと同様、いま自分のまわりでざわめいているこの都市もまたいつか死なねばならないのだろう、という考えが突然わいてきました。ペリクレスの時代のアテナイ、ハミルカル・バルカスの時代のカルタゴ、ブトレマイオス朝時代のアレクサンドリア、皇帝たちの時代のローマについての正確な叙述が残されていたら、今日のわれわれの関心をどれほど激しく引くだろうか、という思いつきが浮かびました。.....電光のような靈感は、並外れた題材を与えてくれることが時としてありますが、そうした靈感のおかげで彼はパリについて、古代の歴史記者たちが彼らの都市について書かなかったような本を書く、という計画を立てました。★22

ベンヤミンにとってボードレールは、彼がシャルル・メリヨンのアレゴリー的なパリの銅版画に惹かれていることを理由づけるものと同じ衝動によって、動機づけられていると映っていた。その銅版画は「パリの舗石をひとつも犠牲にすることなく、この都市の古代的な相貌を現出させた」★23。メリヨンの視界にあつては、古代と現代が重ね焼きされており、死んだ何か、または死にかかわる何かの痕跡を保存しようとする意志から、アレゴリーが現われ出る。改修されたボン・ヌフという詩句を与えられた作品がメメント・モリに変容するのは、その一例である★24。

ベンヤミンの根源的な洞察——「メランコリーを養分としているボードレールの天分は、アレゴリーの天分である」——★25は、アレゴリー的衝動を実質的には芸術におけるモダニズムの起源に置くとともに、かつては排除されていたモダニズムの別なる読解、すなわち、それらのアレゴリー的次元が十分に認識されるであろう読解の可能性を提

示する。たとえば、マネがおこなった歴史的資源の扱いは、アレゴリーなくしては想像できない。彼が《死せる闘牛士》〔一八六四年、ワシントン・ナショナル・ギャラリー蔵〕[図1](#)を傷ついた共産主義者の姿として一八七一年に複製＝再生産したこと[図2](#)、また《皇帝マキシミアンの処刑》〔一八六九年、マンハイム市立美術館蔵〕から発砲する兵士の団を抜き出し、パリのバリケードの光景に転用したことは、このうえなくアレゴリー的な身振りではなかっただろうか。また、きわめて有意義な断片をコラージュないし操作し、それらに必然的な変形をもたらすことも、アレゴリーの核心にある破砕的で離散的な原理を活用していないだろうか。これらの例は、少なくとも事実上は、モダニズムとアレゴリーが対立しないこと、そしてアレゴリーの衝動が抑圧されてきたのは、もっぱら理論においてのみであったことを示唆する。われわれはそれゆえ、理論に戻らなければならない。アレゴリーが近年になって回復してきたことの含意を把握するつもりがあるのなら、である。

Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 1,"

October, 12 (Spring 1980), pp. 67-79.

原註

★1 Jorge Luis Borges, "From Allegories to Novels," *Other Inquisitions*, New York: Simon and Schuster, 1964, pp. 155-156.〔邦訳：ホルヘ・ルイス・ボルヘス「アレゴリーから小説へ」『異端審問』中村健二訳、晶文社、一九八二年、二二七頁。引用箇所は原則として邦訳による。ただし、一部訳者が改変したところがある。以下同〕[🔗](#)

★2 アレゴリーと精神分析については、以下を参照。

Joel Fineman, "The Structure of Allegorical Desire," *October*, 12 (Spring 1980), pp. 47-66.〔邦訳：ジョエル・ファインマン「寓意的な欲望の構造／構造の寓意的な欲望」、ステーヴン・J・グリーンブラット編『寓意と表象・再現』船倉正憲訳、法政大学出版局、一九九四年、四七―八四頁〕アレゴリーに関するベンヤミンの見解は『ドイツ悲劇の根源』の第二部に見られる。Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, London: NLB, 1977 (以下、*GTD*と略記).〔邦訳：ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源 下』浅井健二郎訳、ちくま学芸文庫、一九九九年〕ベンヤミンについては、本稿〔次号に掲載する後編〕を参照のこと。[🔗](#)

★3 以下を参照。Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America," *October*, 3 (Spring 1977), pp. 68-81.[🔗](#)

★4 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, New York: Atheneum, 1969, p. 54.
〔邦訳：ノースロップ・フライ『批評の解剖』海老根宏他訳、法政大学出版局、一九八〇年、七八頁〕[🔗](#)

★5 Douglas Crimp, "Pictures," *October*, 8 (Spring 1979), p. 85.[🔗](#)

★6 Benjamin, *GTD*, p. 183-184.〔邦訳：ベンヤミン、前掲書、六四頁〕[🔗](#)

★7 *Ibid.*, p. 166.〔邦訳：前掲書、二九頁〕[🔗](#)

★8 *Ibid.*, p. 223.〔邦訳：前掲書、一五二頁〕[🔗](#)

★9 「エヴァンスもアジェも、われわれに無垢な現実、物それ自体を厚かましく押しつけたりはしない。彼らが切り取ってみせるものはいつでも、みず

からの恣意性と偶発性を強調する。彼らが特徴的に撮しめる世界は、写真であることに先行して、すでにある意味へと仕立て直された世界なのだ。つまり作品によって、また使用によって刻み込まれる、インパビティション 住まわれたものとしての、人工物としての意味である。彼らの写真は記号を表象する記号であり、意味作用の諸連鎖を暗黙のうちに含んだ整数なのである。それらの連鎖は社会的意味の主要な体系内、すなわち、家庭、街路、公的な場といったものの諸コードにのみ存する」。Alan Trachtenberg, "Walker Evans's *Message from the Interior: A Reading*," *October*, 11 (Winter 1979), p. 12. (傍点は引用者) [🔗](#)

★10 Benjamin, *GTD*, p. 178. [邦訳：ベンヤミン、前掲書、五二頁] [🔗](#)

★11 Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca: Cornell University Press, 1964, pp. 279-303. [🔗](#)

★12 *Ibid.*, p. 174. [🔗](#)

★13 Fineman, p. 51. [邦訳：ファインマン、前掲書、五五―五六頁] 「このように垂直的で、時間的な伸展よりも主として構造に關係する寓意があります。〔中略〕他方には、主に水平的に拡がる寓意があり、〔中略〕最後にいうまでもなく、両軸を比較的に等分量に混合する寓意があります。〔中略〕構造の変化を通して至るところで展開されようとも、あるいは物語の時間を通して側面から展開されようとも、また他を圧倒するひとつの方向がどのように定められようとも、いずれの寓意も、それが寓意として成功するのは以下の範囲においてです。つまり寓意は構造が時間内にもっともらしく展開され、物語が構造の描く特徴と等価性とを説得力をもって支えながら、これら同格である両極が互いの存在根拠となる確かさを示唆できる範囲においてなのです」(Fineman, p. 50. [邦訳：ファインマン、前掲書、五四―五五頁] [🔗](#)

★14 Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, I, p. 50. 引用は以下による。Benjamin, *GTD*, p. 162. [邦訳：ベンヤミン、前掲書、二〇頁] [🔗](#)

★15 アレゴリーが持つこの側面は、ヒエログリフ 象形文字 を解読しようとした〔ルネサンスの〕人文主義者の取り組みにまで遡って跡づけられるだろう。「彼らはその解読の方法を、金石文に擬した文を集めたある るいじゆう 類聚 から借りた。それは紀元後二世紀、あるいは四世紀の終わり頃に著わされた、ホラポリの『象形文字学』である。この書物は〔中略〕いわゆる象徴的な、もしくは謎めいた象形文字だけを扱っている。それらの象形文字は純然たる圖像記号で、典礼指導の枠内で用いられる一般に流布した表音記号とは別に、神秘的な自然哲学の最終段階として、神聖文字像の書記神官に示して見せたものであった。この類聚を読み、そのイメージを鮮明に心に抱いたまま、人文主義者たちはオベリスクの解読に向かった。そして、そのために生じたある誤解が もと 基盤 となって、この表現形式は豊かな内実を獲得し、見渡しえないほどに広まっていった。というのは、エジプトの象形文字をアレゴリー的に解釈した際に、歴史的また祭儀的な事柄にかわって、自然哲学的、道徳的、神秘的な常套語句が登場することになったのだが、学者たちはこうしたアレゴリーの解釈から、さらにこの新しい文字表現の拡充へと進んでいったのである。そこからさまざまな圖像解釈学が成立した。それらは新しい文字表現に成る語句を練り上げたり、文章全体を『特別な圖像記号を用いて逐語的に』翻訳したりしただけでなく、事典として用いられることも稀ではなかった。『芸術家にして学者であるアルベルティの指導のもと、人文主義者たちは、表音文字の代わりに事物形象 (rebus [判じ絵]) を用いて書きはじめた。こうして、謎めいた象形文字に基づいて (判じ絵) (Rebus) という言葉が生まれ、記念碑、記念柱、凱旋門等、ルネサンスのありとあらゆる美術品に、そのような不可思議な文字があふれるようになった。』。Benjamin, *GTD*, pp. 168-69.

[邦訳：ベンヤミン、前掲書、三四―三五頁] (ベンヤミンによる引用箇所は、カール・ギーロウの記念碑的な研究『ルネサンスのアレゴリーにおける人文主義の象形文字学』〈Karl Giehlow, "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance," *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXI Heft 1, 1915, S. 1-229〉による) [🔗](#)

★16 Roland Barthes, "Diderot, Brecht, Eisenstein," *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York: Hill and Wang, 1977, p. 73.

[邦訳：ロラン・バルト「ディドロ、ブレヒト、エイゼンシュテイン」『第三の意味―映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、一四八頁] [🔗](#)

★17 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969, p. 255.

[邦訳：ヴァルター・ベンヤミン「歴史哲学テーゼ (歴史の概念について)」野村修訳、今村仁司『ベンヤミン「歴史哲学テーゼ」精読』岩波現代文庫、二〇〇〇年、七四頁] [🔗](#)

★18 以下より引用。George Boas, "Courbet and His Critics," *Courbet in Perspective*, ed. Petra ten-Doesschate Chu, Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977, p. 48.[🔗](#)

★19 Charles Baudelaire, "Salon of 1845," *Art in Paris 1845-1862*, ed. and trans. Jonathan Mayne, New York: Phaidon, 1965, p. 14.
〔邦訳：シャルル・ボードレール「一八四五年のサロン」『ボードレール全集Ⅲ』阿部良雄訳、一九八五年、筑摩書房、二五頁〕[🔗](#)

★20 以下より引用。Walter Benjamin, "The Paris of the Second Empire in Baudelaire," *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn, London: NLB, 1973, p. 100. (以下、Bと略記)〔邦訳：ヴァルター・ベンヤミン「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」『ベンヤミン・コレクション4』浅井健二郎編訳、土合文夫・久保哲司・岡本和子訳、ちくま学芸文庫、二〇〇七年、三二〇頁〕ルメートルの所見は、同テキストのp. 94〔邦訳：三一頁〕に見られる。[🔗](#)

★21 Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life," *Selected Writings on Art and Artists*, trans. P. E. Charvet, Baltimore: Penguin, 1972, p. 403. 〔邦訳：シャルル・ボードレール「現代生活の画家」『ボードレール全集Ⅳ』阿部良雄訳、一九八七年、一五〇頁〕[🔗](#)

★22 Paul Bourget, "Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp," *L'anthologie de l'Académie française*.
引用は以下による。Benjamin, B, p. 86. 〔邦訳：ベンヤミン、前掲書、二九五頁〕[🔗](#)

★23 Benjamin, B, p. 87. 〔邦訳：ベンヤミン、前掲書、二九七頁〕[🔗](#)

★24 ベンヤミンはその詩句を引用している。「ここに眠るのは、古きボン・ヌフ〔新しい橋〕に正確に似せたもの。最近の法令により、すっかり新しく修復されたもの。おお、博識の医者たちよ、練達の外科医たちよ、なぜ、石の橋にすると同じことを私たちにしないのか」。Benjamin, B, p. 88. 〔邦訳：ベンヤミン前掲書、二九八頁〕[🔗](#)

★25 Walter Benjamin, "Paris—the Capital of the Nineteenth Century," B, p. 170.
〔邦訳：ヴァルター・ベンヤミン「パリ——十九世紀の首都〔ドイツ語草稿〕」『バサージュ論 第1巻』今村仁司他訳、岩波現代文庫、二〇〇三年、二一頁〕[🔗](#)

訳註

☆1 オウエンスは、このエビグラムにあえて注は付していないが、引用は以下からである。Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*, trans. Harry Zohn, New York: Schocken, 1969, p. 255.
〔邦訳：ヴァルター・ベンヤミン「歴史哲学テーゼ（歴史の概念について）」野村修訳、今村仁司「ベンヤミン「歴史哲学テーゼ」精読」五九頁〕[🔗](#)

☆2 オウエンスは本論考「アレゴリーの衝動」を『オクトーバー』誌に発表する直前の一九七九年冬に、同誌にロバート・スミッソン著作集の書評を寄稿していた。彼がここで言及しているのは、その論考である（Craig Owens, "Earthwords," *October*, 10 (Fall 1979), pp. 120-130.）「アースワーズ」と題された同テキストは、スミッソンの仕事を読み解きつつ、その核心にアレゴリーへの傾斜を見出していた点で、まさに本論考の前提となったものであり、実際にその内容は、少なからぬ部分において相互に重なり合っている。スミッソンの作品が、なぜオウエンスに「アレゴリーの衝動」というコンセプトを着想させたのかは、本論考の後半部で次第に明らかとなる。なお、スミッソンの著作集の書誌情報は以下のとおり。*The Writings of Robert Smithson: Essays with Illustrations*, edited by Nancy Holt, with an introduction by Philip Leider, designed by Sol LeWitt, New York: New York University Press, 1979.[🔗](#)

☆3 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973.
〔邦訳：ハロルド・ブルーム『影響の不安——詩の理論のために』小谷野敦・アルヴィ宮本なほ子訳、新曜社、二〇〇四年〕[🔗](#)

☆4 このオーウェンスの言葉は何よりも、T・J・クラークのクールベ論を念頭に置いたものだっただろう。T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1973.🔗

☆5 トロイ・ブラウンタッチ（一九五四年ー）。既存の画像／映像を流用することでイメージの脱文脈化や意味作用の変換をはかる「アプロプリエーション・アート」を代表するアメリカの美術家。一九七〇年代後半以降、とくにファシズムやナチスの記憶など、政治的・歴史的な含意を帯びたイメージを問い直すアプロプリエーション・アートで知られるようになった。いわゆる「ピクチャーズ世代」を代表するアーティストのひとり（「ピクチャーズ世代」については、☆1を参照のこと）。🔗

☆6 シェリー・レヴィーン（一九四七年ー）。ブラウンタッチと同じく「ピクチャーズ世代」のひとりであり、一九七〇年代後半以降の「アプロプリエーション・アート」を主導してきたアメリカの美術家。ウォーカー・エヴァンスの写真からマルセル・デュシャンのレディメイド《泉》まで、美術史上のアイコン的な芸術作品を流用した作品によって知られる。マイク・ピドロらと並んで、芸術における「オリジナル」ないし「オリジナリティ」の概念を揺さぶってきた代表的なアーティスト。🔗

☆7 ロバート・ロンゴ（一九五三年ー）。やはり「ピクチャーズ世代」に属すアメリカの美術家のひとり。ニューヨーク州立バッファロー校在学中には、クラスメイトとしてシンディー・シャーマンに出会い、以後パートナーとなったことでも知られる。スーツ姿の人々が身体をくねらせて踊る姿を撮影した一九八一年の「メン・イン・ザ・シティ」シリーズでは、広く世間からの注目を浴び、一九九五年にはSF作家ウィリアム・ギブスンウィリアム・ギブスンの短編小説を原案としたサイバーパンク映画『J.M.』で映画監督デビューも果たした。🔗

☆8 ここでオーウェンスが述べているのは「ピクチャーズ世代」と称される一群のアーティストたちと、その中心的な戦略である。「ピクチャーズ」(pictures)とは、一九七七年九月二四日から一〇月二九日にかけて、批評家ダグラス・クリンプの企画によってニューヨークのアーティスト・スペースで開催された「ピクチャーズ展」のタイトルであり、同展の計五名の出品作家のうち三名が、オーウェンスが名を挙げているトロイ・ブラウンタッチ、シェリー・レヴィーン、ロバート・ロンゴにほかならない（言及されていない残りの二名は、ジャック・ゴールドスタインとフィリップ・スミス）。その後、彼らにシンディー・シャーマンやリチャード・プリンスらを加えたメンバーは、オーウェンスが本論考を発表したのと同じ一九八〇年にソーホーに開設されたメトロ・ピクチャーズ・ギャラリーの中心的なアーティストとなり、そこを拠点に、ポストモダニズムの方法たる「アプロプリエーション・アート」を展開していった。

オーウェンスがブラウンタッチやレヴィーン、ロンゴらの作品に見出している「アプロプリエーション」とは、広告や雑誌、映画やテレビなどの複製メディアを通じて大衆社会に流通するイメージ群を自作として抜粋し、その意味や機能を異化しながら転用するアーティストたちの方法を指す。先行してクリンプが「ピクチャーズ」と名づけていたのも、そのアプロプリエーションから生まれる作品のことだった。クリンプの見方では、それらの作品は人々の欲望を構成するイメージの意味作用や、表象の制制的、言説的な効果を問題化する。「ピクチャー」は現実的でもあれば虚構的でもあり、日常的もあればエキゾチックでもあるような曖昧さを特徴にする、とクリンプはいう。そこで問題となるのは、モダニズム芸術が求めた特定のメディウムの自己批判ではもはやない。「ピクチャー」は、伝統的な芸術ジャンルの弁別、メディウムの固有性に拘束されない「^{ノンスペシフィック}非特定」の対象であり、ゆえにその複数の同時併存としての「ピクチャーズ」の様態が問われなければならない、と考えられたのである。オーウェンスは明らかに、このクリンプの認識から重要な示唆を得ている。加えて、クリンプは「ピクチャーズ」の作品に通底する力学を指摘するにあたって、まさに「^{インパルス}衝動」という言葉を何度か使用していた。Douglas Crimp, "Pictures," *Pictures* (exh. cat.), New York: Artists Space, 1977, reprinted in *X-tra* 8:1 (Fall 2005), pp. 17-30. その後、シャーマンらの作品に関する分析を加え、大幅な改稿を経た同名のテキストが一九七九年に『オクトーバー』に発表されている。Douglas Crimp, "Pictures," *October*, 8 (Spring 1979), pp. 75-88.🔗

☆9 ブラウンタッチはしばしば、ファシズムに関するイメージやナチスの建築スケッチ、あるいはホロコーストの写真などを流用し、そこに孕まれた欲望や記憶を浮かび上がらせる。オーウェンスがその作品分析のために以下で引用しているのは、クリンプによる『オクトーバー』掲載版の「ピクチャーズ」論考である（本稿☆5および☆8を参照）。🔗

☆10 ソル・ルウィット（一九二八ー二〇〇七年）。一九六〇年代に台頭したミニマリズムの主導者にしてコンセプチュアル・アートの先駆者に位置づけられるアメリカの美術家、理論家。正方形や立方体を反復可能な単位とし、それらの並列／構成のシステムを問題化した一連の作品は、ルウィットの代名詞として知られる。「コンセプチュアル・アートに関するパラグラフ」（一九六七年）および「コンセプチュアル・アートに関するセンテンス」（一九六九

年)は、コンセプチュアル・アート(概念芸術)をいち早く定式化したテキストである。そこでは非物質の観念や概念が芸術作品を産出する機構になるという考えや、最終的な生産物よりもその生産プロセスを重視する発想などが表明されていた。[🔗](#)

☆11 ハンネ・ダルボーフェン(一九四一―二〇〇九年)。ドイツ生まれの女性アーティスト。一九六〇年代後半にニューヨークでソル・ルウィットやカール・アンドレ、ジョセフ・コスースらと出会って以後、無数の数字や文字の書き込みをグリッド状に反復／展開していくコンセプチュアル・アートによって知られるようになった。河原温の仕事と比較されることも少なくない。[🔗](#)

☆12 カール・アンドレ(一九三五年―)。ミニマリズムを主導した美術家のひとりに数えられるアメリカの彫刻家、詩人。一九五〇年代末からコンスタンティン・ブランクーシの抽象彫刻や友人のフランク・ステラのブラック・ペインティングに影響を受けた作品をニューヨークで制作。六〇年代には、縮減された形態要素の配列と構成により、ミニマリズムの中心人物とみなされるようになる。また、その時期にはコンクリート・ポエトリーの制作も開始していた。オーウェンスが挙げている《レヴァー》は、レngaを床に一列に並べた一九六六年の作品であり、金属や木材などの素材をその物質性を露わにしたまま並列する、それ以降のアンドレの仕事の契機になったとも考えられている。[🔗](#)

☆13 トリシャ・ブラウン(一九三六年―)。戦後のダンス史にさまざまな変革を迫り、身体表現の可能性を拡張してきたアメリカのダンサー、コレオグラファー。一九六〇年にイヴォヌ・レイナーと出会い、一九六二年にはジャドソン・ダンス・シアターに設立メンバーとして参加。自身の舞踊の方法を「構造化された即興(ストラクチャード・インプロヴィゼーション)」と呼んだ。狭義のダンスにとどまらず、ロバート・ラウシェンバーグやロバート・モリス、ジョン・ケージやフルクサスなどとの協働作品でも知られ、二〇〇七年には岡崎乾二郎とのコラボレーションもおこなった。なお、オーウェンスが言及している《プライマリー・アキュムレーション》では、仰向けになった四人のダンサーが等距離に一列に並び、互いのパフォーマンスを同期させる。[🔗](#)

☆14 ロバート・バリー(一九三六年―)。一九六七年以降、脱物質化を特徴とするコンセプチュアル・アートを制作してきたアメリカの美術家。電磁波や超音波など、不可視の力学をもちいた作品、またオーウェンスが問題にしているように、言葉(単語やテキスト)を配列したインスタレーションで知られる。[🔗](#)

☆15 ローレンス・ウェイナー(一九四二年―)。コンセプチュアル・アートの中核を担ったアメリカの美術家のひとり。何よりも言語を媒体とした作品群で知られる。一九六八年に、三つの短文からなる作品を発表し、芸術作品は芸術家という主体が必ずしも決定するのではなく、受け手との関係のなかで生み出されうるのであるとの考えを示した。同年には編集者セス・ジューグロブが企画した『ゼロックス・ブック』にも参加し、七〇年代以降には、壁面に断片的なテキストを展開するインスタレーションをおこなうようになった。オーウェンスが言及しているのも、そうした作品についてである。[🔗](#)

☆16 オーウェンスはあえて説明してはいないが、この「もっとも含蓄ある瞬間」(the most pregnant moment)とは、ゴットホルト・エフライム・レッシングが有名な『ラオコーン』(一七六七年)のなかで提唱した概念を指すと考えていいだろう。知られるようにレッシングは、空間芸術としての絵画や彫刻は、継起する時間のなかで展開される行為の連続を表象しえないがゆえに、先行するものと後続するものを、見る者が想像しうる「含蓄ある瞬間」を描かなければならないとした。[🔗](#)

☆17 吉田秀和「眼差しと鏡―マネ頌」『カンヴァス世界の名画5―マネとドガ』、中央公論社、一九七四年、三八頁。[🔗](#)



図1 エドゥアール・マネ《死せる闘牛士（死せる男）》1864年、油彩／カンヴァス、ワシントン・ナショナル・ギャラリー

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_073_\(Toter_Torero\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edouard_Manet_073_(Toter_Torero).jpg) Public Domain [🔗](#)



図1 図2 エドゥアール・マネ《内戦、1871年パリ・コミューンの光景》1871-74年、リトグラフ、フランス国立図書館

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet.Guerre_civile.jpg Public Domain [↗](#)

訳者解題

クレイグ・オーウェンス——この批評家の名は、今日の日本でどのくらい記憶されているだろうか。一九五〇年生まれのアート・イン・アメリカのオーウェンスは、七〇年代後半からいち早くポスト構造主義の理論を援用した美術批評を展開していた。その主たる活動の場となった批評誌『オクトーバー』には、ジャック・デリダの「パレレゴン」の翻訳を寄せてもいる。八〇年代に入ると「オクトーバー派」からは離れて、みずから編集主幹を務める『アート・イン・アメリカ』に執筆の舞台を移し、表象と権力の関係やセクシャリティの問題に目を向けた、よりアクティヴィスト的な政治性の強い文化批評を残すことになる。だが、その活動が展開されたのは、わずか一〇年あまりにすぎない。一九九〇年七月四日、オーウェンスはエイズによって三九歳の若さでこの世を去ったからである。

ここに訳出したのは、そんなオーウェンスの代名詞ともいえるべき主要論文として知られる二部構成のテキスト“The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”第一部の前半部分である。初出は『オクトーバー』一九八〇年春号（October, 12, Spring 1980, pp. 67-86）であり、つづく夏号に第二部が掲載された（October, 13, Summer 1980, pp. 58-80）。これらはその後、一九九二年に出版されたオーウェンスの遺文集『認識を超えて——表象、権力、文化』にも再録されている（*Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, pp. 52-69 [Part 1], pp. 70-87 [Part 2]）。

日本でも、この天折の批評家の存在は、一部ではよく知られてきただろう。オクトーバー派の美術理論のすぐれた導入となった浅田彰・岡崎乾二郎・松浦寿夫他編『モダニズムのハードコア』（太田出版、一九九五年）においては、その名が聞かれることはなかったものの、ハル・フォスター編『反美学——ポストモダンの諸相』（室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、一九八七年）に収められた論文「他者の言説——フェミニズムとポストモダニズム」は早くから知られてきた。また、松井みどりの著作『“芸術”が終わった後の“アート”』（朝日出版社、二〇〇二年）のなかでも、オーウェンスの仕事の紹介が行われている。しかし何より、その死からいまだ一年も経過していなかった一九九一年六月に上梓された榎木野衣の『シミュレーションイズム』（洋泉社、一九九一年）が、その終盤部でオーウェンスを回顧し、九〇年代に入るやいなや「免疫不全の病」たるエイズによって彼が亡くなったことは、シミュレーションイズムという「自己言及性の問題を集約的に実践したムーヴメント」の「とりあえずの終結」を象徴的かつ具体的に示す出来事であったと書いていた。

そう、オーウェンスは、榎木が「シミュレーションイズム」と呼んだもの、あるいは「アプロプリエーション・アート」と通称される批判的方法——既成のイメージや他者の記憶を「盗用＝流用」し、ある種の歪像として提示する手法——の理論的主導者だった。「美術史の終焉」や「歴史の終わり」といった言説がくりかえし語られたのは、いうまでもなく八〇年代を通じてである。それをあらかじめ見越していたかのように、オーウェンスは絵画の「死」や美術史の「廃墟」以後の態度をすでに七〇年代後半から体現していたシェリー・レヴィーンやリチャード・プリンス、シンディ・シャーマンといったアーティストたちのアプロプリエーション・アートに、いわば不定形な「衝動」としての「アレゴリー」への傾斜を見出し、そこに「ポストモダニズムの理論」を求めようとした。しかも、その思考の契機を彼に与えたのは、アプロプリエーション・アートとは無縁なロバート・スミッソンの作品やテキストだったのである。

もちろん、シミュレーションイズムの牽引者であった榎木自身が、オーウェンスの死はその運動の「終結」を意味すると四半世紀近く前に語っていたように、彼が遺した「アレゴリーの衝動」というテキストも、今日からみれば、とうに古色を帯びているとも映る。だが、オーウェンスがときに冗長とも思える仕方ですべて「アレゴリー」という概念——「シミュレーション」ではなく——に託そうとしたのは、「死」や「廃墟」を通過して以後の歴史や世界を絶えず読み替えること／つくり替えることの可能性ではなかっただろうか。つまり、ここに潜在するはずの別なる複数の歴史、別なる複数の世界を引き出そうとする衝動。その意味では、このテキストをオーウェンスの死後、またたとえば3・11という「廃墟」以後の日本でどう読むかも、むしろわれわれ自身の問題だろう。（新藤淳）

韓国で現代思想は生きていた #16

韓国と日本は、社会としても似ていて、どこが異なるのだろうか。似ている面は、たくさんある。治安の面では、両方とも世界で最も安全な国に属する。今日と同じく、韓国の社会の側面でも、安全、Chun An、どちらも独自に楽しめるコンテンツがあふれている。食事文化も似ていて、米を主食としており、醤油と味噌を使う料理が多い。

生活水準の側面においても、それほど違いはない。両国とも便利で安全な公共サービスや民間サービスが充実しているので、平均的な収入があれば、ほぼ同レベルの生活の質を安定的に保つことができる。経済的な余裕の面で考えれば、平均的な収入で、日本に比べて韓国のほうが、少し余裕のある生活ができるかもしれない。日本は韓国より平均収入が少し高いけれども、物価はそれよりもっと高いため、結果的に韓国のほうが生活に余裕があるということになる。けれども、その差はそれほど大きくなく、何かのついでにちよつぱり贅沢ができる程度の差だ。さらに、その差は縮まってきているので、長期的に見れば、ほぼ同じレベルになる可能性が高い。

それでは、社会のあり方としては、どうか。両方とも高度に発達した資本主義社会であり民主制国家であるからには、そこまで違いはないといえるのか。それとも、無視できない大きな違いが横たわっているのか。個人的な実感としては、社会の変化速度に大きな違いがある。

日本は、敗戦直後の絶望的な状況から四〇年で、世界で二番目の経済大国にまでたどり着くものの、その後、バブル崩壊を経て、いまに至っている。バブル崩壊後の緩やかな経済成長を除けば、そして、世界的にも稀な長期にわたる自民党政権を除けば、かなり変化に富んでいたといえるかもしれない。しかし、現代史に限って言えば、変化の激しさは、韓国のほうが格段に著しい。まさに、めまぐるしい変化の連続であった。もちろん、「変化」なのだから、良い方向と悪い方向のどちらにも急激に動くということだ。

日本社会において変化が乏しくなりつつあった一九九〇年代、宮台真司はその状況を「終わりなき日常」論を用いて思想的に整理してみた。一方、常に変化する社会であり続けた戦後の韓国では、宮台真司が受け入れられることも、彼が九〇年代に唱えた「終わりなき日常」に通じるような思想が台頭することもなかった。しかし最近、思うのだ。今後、韓国社会において「終わりなき日常」論の有効性は高まっていくのではなかろうか。まずは、韓国が経験してきた激動が、どのようなものであったか確認しよう。

1 | 朝鮮戦争から一九七〇年まで 思想の不朽時代

一九四五年、韓国は日本の敗戦で植民地状態から解放され、アメリカの軍政を経て一九四八年に独立を果たした。しかし、解放と同時にアメリカとソ連によって南北に国が分断され、一九五〇年には分断国家同士の戦争に突入する羽目になる。アメリカを中心とした国連軍と中国の参戦で国際戦争と化した朝鮮戦争は、どちらも勝利することなく「休戦」という形で暫定的な収束に至り、この状態がいまも続いている。

一九六〇年、日本においては著しい経済成長のかたわら六〇年安保をめぐる社会的な議論が沸騰していたとき、経済的低迷が継続していた韓国では大統領の不正選挙を糾弾する運動が高まり、当時の大統領は下野後、アメリカに亡命する。韓国にとっては、アメリカに一度支給してもらったものの、戦時下の強圧的な統治と不正選挙で失ってしまった民主主義を、自らの手で勝ち取った瞬間であった。しかし、一年足らずで朴正熙によるクーデタが起き、その後、一八年間、韓国の大統領は朴正熙であった。一九六一年、東京オリンピック開催の三年前のことだ。

朴正熙大統領の時代に、韓国は経済成長の足場を固め、一九七〇年代中頃には、ついに経済規模で北朝鮮より優位に立つことになる。急激な経済発展の原因としては「輸出主導型への経済政策の転換」と「ベトナム戦争への派兵による経済効果」、続いて「農地改革効果の浸透」や一九六五年の韓日基本条約に付随した「日本からの経済援助」等が挙げられる。政治的には悲惨な時代であったものの、朴正熙の時代がいまの韓国経済をあらしめたことは揺るぎない事実である。朴正熙本人は、一九七九年、民主化闘争への対応の最中に暗殺される。

この間、韓国における思想の状況は惨憺たるものであった。日本の場合、六〇年安保、全共闘、そしてその収束という流れの中で、思想的にさまざまな試みがなされた。翻って、朝鮮戦争から一九七〇年代までの韓国において、思想は禁句に等しかった。朝鮮戦争で韓国社会における社会主義者は一掃されるか、北朝鮮に亡命した（これを「越北」と呼ぶ）。結果的に、社会において左翼自体が存在しなくなったのである。その後、敵国の思想である社会主義、共産主義なるものに興味を持つこと自体が利敵行為とされ、思想犯として刑事処罰される時代が長く続き、思想の多様性自体が危険視された。思想の不朽時代であったといつていい。

2 | 一九八〇年代 思想の噴火

朴正熙暗殺直後、またもや軍人によるクーデタが起きる。そして、翌年にはクーデタを主導した全斗煥が大統領に就任する。再び、軍事独裁と経済発展がセットになったいびつな状況が続くことになる。

しかし、思想的には大きな地殻変動が起きる。今日の軍事独裁政権は、その始まりにおいて、民主化を求める人々に対して徹底的な弾圧を加えた。国民を守るという名目をかかげる「国軍」が、その国民に対して発砲し、何百人もの死者を出した。日本では光州事件という名で知られているできごとである。その事実が知れ渡るにつれ、大学生を中心に反体制的な動きが広まり、根こそぎにされていた社会主義が自然発生的に広まっていく。同時に、一九七〇年代まで何とか命脈を維持していたリベリズムも急進化し、民主化を要求する声は、時間が経つにつれてどんどん強くなっていった。その到達点が、一九八七年の民主化運動である。民主化運動の成功で、韓国はやっと現状の民主制国家となる。日本がバブルのまっただなかにあった時代だ。

このとき民主化の成功を促した外部的要因としては、冷戦が崩壊寸前にあったことが挙げられる。韓国における政治的自由の制限を正当化したのは北朝鮮との対立であった。すなわち、冷戦対立の最前線という地政学的条件が韓国社会に対し圧力として作用していたのが、冷戦をめぐる条件が変化することによって圧力が弱まり、民主化の成功を促したのだ。

逆に考えれば、韓国でなぜクーデタが二度も起き、それが成功したのかも類推できよう。冷戦対立の最前線に置かれた韓国において、社会的な資源は軍に優先的に配分され、自然と軍の影響力は強まっていった。加えて、同じ理由で、体制のあり方よりは体制自体の安定が重視されることで、体制のあり方の問題に属する民主主義への要求は後回しにされる環境ができてしまった。そのような状況で企てられたのが、二度にわたるクーデタだったのである。

3 |民主主義の定着と通貨危機 思想の圧縮成長

一九八七年以降、議会民主制と大統領直選制を組み合わせた政治制度は定着し、その後、安定的な政権交代も経験している。いまのところ、昔のような政治的混乱が再発する兆しは全くないといっている。

こうして、韓国は政治的安定を実現したものの、民主化から一〇年が経った一九九七年、アジア通貨危機で国家破産の危機に見舞われる。一週間で韓国ウォンの通貨価値が半分になるほどに、経済危機は深刻であった。国際通貨基金（IMF）による外貨支援の代わりに構造改革案を受け入れることで、国家破産の危機は回避できたものの、強制的で急激なグローバリゼーションに身を委ねなければならなかった。

その過程で多くの中小企業が倒産し、経済構造が再編された。もともと財閥中心の経済構造だった韓国において、アジア通貨危機は、経済全体における財閥の比重を極限にまで押し上げた。長期的に見て通貨危機はサムスン、ヒョンデ、LGなどのグローバル企業が台頭する契機になると同時に、少数の大企業就職者以外のたくさんの若者が非正規職につく不安定な雇用状況をもたらす要因にもなった。

いまの韓国は、その延長線上にあるといえよう。社会全体の経済規模が大きくなったものの、貧富の格差は大きく、激烈な競争社会になってしまった。加えて、競争は激しいのに、その結果を左右する雇用をはじめとした社会的なルールは公正ではないということへの不満が漂っている。さらに、社会的セーフティーネットが十分に整っていない状態であるにもかかわらず、日本よりも速いスピードで少子高齢化が進行しており、貧困による高齢者の自殺が急増している。経済成長の勢いが減速する中、問題は山積してきているのだ。

一九八七年の民主化以降、思想的な遅れを取り戻そうとするかのように、韓国における文化・思想シーンはめまぐるしく変化し、一九八七年からの一〇年間は、正統マルクス・レーニン主義からユーロcommunismを経由し、ポストモダニズムやポストコロナリズム、そしてカルチュラルスタディーズへと圧縮的な転換を見た。西欧や日本で約四〇年かかった道のりを一〇年でたどったことになる。さまざまな主義・主張が錯綜する慌ただしい時期であったが、アジア通貨危機で思想は二の次になり、その後は早速でたどって来た一〇年間の歩みを再吟味しながらいまに至っている。

4 |変化の終焉？

他国との武力衝突や政権の崩壊もなく、さまざまな意味で静かで安定的だった戦後日本に比べ、韓国は変化に富んだ、ダイナミックで不安定な社会であった。しかし、もはや韓国社会は、以前のような急激な変化を見せることはないかもしれない。経済的に高度成長期を過ぎてしまったので、今後はゆっくりとした低成長期に入っていき確率が高いし、社会階層も固定化しつつあるため、変化の動力が減少している。よくも悪くもダイナミックさを失っていくだろう。そういう意味で、社会として、より日本に近いものになっていくかもしれない。

これから注目したいのは、現代史において初めて直面することになる変化の乏しさに、韓国社会がどのような反応を見せるかである。いままでは常に現在とは異なる未来を夢見て、向上心を燃やしていた。その向上心や変化の動力が空回りすることも多々あったものの、一部の成功を積み重ねていくことで、変化が起きてきた。

しかし、これからは、現在とあまり変わらない未来になっていくはずだ。冒頭で述べたように、宮台真司は一九九〇年代、日本のそのような状況を「終わりのなき日常」と呼んでいた。韓国においてこの状況に対する最初の反応は、恐らく閉塞感であるだろう。この閉塞感は避けられない。問題は、そこから何を見出すかだ。もしかしたら、韓国において、宮台真司が読まれる時代が到来するのかもしれない。

いまのまだと韓国は、前述したように「終わりのなき日常」を生きる社会になっていくと思う。そして、それに見合う思想が台頭してくるだろう。ただ、概略した韓国現代史から見てくるもう一つの側面がある。それは、強大国に挟まれた小国である韓国は、外的な衝撃に甚だ脆弱である、という歴史的事実

だ。

いままなお、よろしくない外部的な変数は存在する。北朝鮮は常に韓国にとって不安定要素であつたし、覇権主義的傾向を増している中国の動向は、北朝鮮の動きとともに、韓国の存立にかかわる変数になってきている。もし、韓国が激変するなら、それはこれらの外部的変数に触発される可能性が高く、したがって悪い意味の激変になりやすい。

ただ、それらに関する予測は、当然ながら僕の能力を超えている。現状の延長線上で考えたとき、韓国の未来は日本と近しい「終わりなき日常」になるはずだ。

かつてのダイナミックさを失いつつある韓国社会において、思想の役割も変わらざるを得ないだろう。過去の思想は、現在に働きかけ、それを変化させることによって、より理想に近づけていくことをその使命としていた。しかし、これからの韓国社会においては、変化の乏しくなった現実をいかに受け入れ、その現実をどう捉え直すかという問題に取り組むことこそが思想の果たすべき役割になっていくに違いない。^⑥

賭博：夢：未来 #14

博打の必勝法は「親になる」とよく言われます。

賭博の「必勝法」を人生あるいは世界に応用してみた。市川真人 Makoto Ichikawa

数字の書かれたボールのどこに球が入るかを当て、1ポイントでは1点賭けで当てると二六倍の配当があります。ただしポケットは「1」～

「36」に「0」も加えた合計三七個（ヨーロッパスタイル・アメリカンスタイルは「00」も加えて三八個）ですから、平均すればゲームのたびに1

／37（または2／38）の割合でだけ「親」が儲かるようになっていきます。レートの低い麻雀は一晚経つと「一時間／百円」の場代がいちばん高つき、パ

チスロは設定管理をする店が出率（還元率）をコントロールできる。競馬の当たり馬券には売上からあらかじめ二五パーセントを引いた額が分配されていま

すし、宝くじに至っては「還元率が五〇パーセントを超えてはいけない」と法が定めているのだから、胴元はそりゃウハウハです。「ならば俺も胴元に」

と考えるのは人の常ですが、日本では賭博開帳が禁じられていますから、逮捕覚悟のアングラ博打以外では（パチンコ、パチスロは換金がグレーゾーンだ

し、雀荘も金銭の授受に気づきながら見逃したら賭博助です）、胴元になることはできません。それでも勝とうと思ったら、『カイジ』の主人公よろしく

ルールの裏や隙間を探して「親ではないが、ゲームのルールを決められる（別の意味で「親」になる）」立場に自分を置くしかないわけです。

例えばひと昔前のパチンコは、「釘はおおむね垂直とする」という風営法規定の「おおむね」の範囲を広めに解釈することで、「出る（可能性の高い）

台」と「出ない（可能性の高い）台」を店ごとに作り分けていました。給料日後や盆暮れの休みは釘の間隔を狭めて球を入りづらくし、給料前や休み前は

「餌撒き」と称して釘の間隔を広げる。だから同じ店でも、時期や台ごとに「勝てる台」と「負ける台」が混在します。お客は自分が勝つように釘をいじ

ることはできませんが、目の前の台が「勝てる台かどうか」を見分けることはできる。そういう客にとってパチンコは「偶然を信じて球を弾くゲーム」か

ら「朝、勝てる釘の台をひとより早く見つけて一日中それを占拠するゲーム」へと意味が変わるのでした。

あるプロ雀士は「自分にとって麻雀は、一局一局の役に一喜一憂する遊びではなく、それぞれの半荘で二位を目指す競技だ」と言います。トップが四万点

超で独走し、二位が二万六〇〇〇点で自分は二万五〇〇〇点の三位なら、逆転一位を無謀に狙うより、二位との一〇〇〇点差を逆転することに集中する、と

いうのです。たいていのルールでは、半荘終了時に二位にはプラス五〇〇〇点や一万点のボーナスが、三位にはマイナス五〇〇〇点や一万点のペナルティが

課されますから、最終局での二位との一〇〇〇点差は、精算時には一万二万の点差となって響くわけです。そこを逆に、わずか数百点のアガリがその局だ

だけは満貫やハネ満以上の価値を持つことを利用して「最終的にどう『浮く側』に入るか（そしてそれを繰り返すか）」というゲームに、自分で書き換えてし

まうわけです。

お気づきのとおり、それは博打に限った話ではありません。現代美術家の村上隆はかつて『芸術闘争論』（二〇一〇年）で「ニューヨークで作品を発表

するにはどうしても大きくなければいけない」と書きました。アメリカで現代美術を購入するひとは「美術館に寄付したい」か「広すぎる家の壁を埋める

のにアートでも欲しい」かのいずれかで、作品は大きいものから売れてゆく。だから、なかでも若者が市場で「人気アーティスト」と認識されるために

は、少なくとも最初のうちは大きな作品を作らなければいけない、というわけです。

村上さん自身が同書に書いていましたが、それは単なるマーケティングや「買い手に媚びること」ではない。彼は「村上春樹の小説が文学かどうか」を例

に引き「純粋性とは〔中略〕ものを作る完成度の高さ、ものを作っていく方向性の設定の仕方」と「作品を制作する誠意」だと言います。その意味で「純粋

な芸術というものがある」と。

先程のニューヨークの例で考えれば、「小さいこと」が作品に不可欠ならば、その方向性を突き詰めることはむしろアリです。けれども自分が「小さい」

と考えていた属性を改めて分析するとそこには、①「小さくないといけないこと」と、②必ずしも「『小さいこと』が不可欠ではないこと」が含まれるかも

しれません。作品にとって不可欠なのが②の方であれば、サイズが大きいか小さいかは実は関係なく、ならば大きく作って市場の条件を満たせばよい——そ

う考えることもまた、ゲームのルールの書き換えのひとつ。そのことで作品が芸術でなくなるわけではなく、そもそも自分が従来「こういうルールだ」と考

えていたことが「純粋な芸術」にとって不可欠かどうかは実はわからない。無意識に思い込んでいただけならば、ルールを見直すことで逆に「純粋な芸術」

に近づくこともできるはずで、それもまた「（別の意味で）親になる」ということです。

ここで大事なのが「書き換えたゲームのルール」が「元のルール」と矛盾したり、それを壊したりしてはいけない、ということです。パチンコ台のガラ

スを開けて手で球を穴に入れたり、麻雀で牌の卓から点棒をかすめ取っては、違うゲームになるばかりか、元のゲームから除外されてしまいます。あくま

でも、元のルールに「存在していたけれど見落とされてきた」要素を用いて、新しいゲームを組み立てることが必要です。

たとえば、又吉直樹は芥川賞史上最多売上部数を更新した『火花』で、「小説と商業主義の間のルール」を書き換えました。といっても、小説の世界にお

笑いを持ち込んだわけではない（作品の設定は芸人たちの日常ですが）。あくまで彼は「文芸誌（と芥川賞）」のルールに身を投じて、そのうえで芸人とし

て培ったキャリアや露出によって、商業的な成功と、多くの純文学作家が生涯望んでも得られない数の読者を得ました。

もしも、青年時代の彼が「小説を書いて生きる人生」を選びたいと願い、自分にとって「小説」や「文学」とは何かと考えて、その実現のためにお笑いとの

掛け持ちを選んで現在に辿り着いたなら、それは見事と言うべきです。なぜなら過去、文学的な価値を達成しその活動を維持するには、多くの場合「ただ

作品に人魂するべきだ」と思われていました。けれども村上隆が計算ずくで「大きな作品」を作ったように、計算ずくで「人気お笑い芸人の作品」を作って

人気を博し、そうすることで自分の「純粋な芸術」を生き残らせることが可能になる——そういう「ゲームのルール」をあらためて又吉直樹は示したわけ

です。

こうした「斜めからのルールの見直し」は、胴元とプレイヤーのあいだのコミュニケーションにもしばしば存在します。

宝くじの売り場を見ていると、「よく当たる売り場」と名乗っているところがありますよね。もちろん、宝くじは完全確率ですから、どこかの売り場で買おうとも、そのくじに「当たりやすい」「当たりづらい」はいっさい存在しません。じゃあ「よく当たる売り場」が嘘をついているのかというと、決してそういうわけではない。

第一には「以前のくじでよく当たりました」という、過去の当選確率の偏りの主張です。確率は少ない試行回数では収束はしませんから、「（たまたま確率以上に）よく当たった売り場」と「（たまたま確率以下でしか）当たらなかった売り場」は、世にいくらかでも存在します。しかし、それだけなら、前者は何回もくじが繰り返されるうちに、大多数の「結局、それほどでもなかった売り場」と「やっぱり（偶然が重なって確率以上に）よく当たった売り場」とに分かれていく。俯瞰的に見れば「よく当たる売り場」は幻の湖さながらに、さまよい歩くはずです。

ところが現実には、著名な「西銀座チンソセ△ター」のように、「いつもいつもよく当たっている（ように見える）売り場」は存在します。前日も前々日も一等が出ました、今回は残念ながら二等でした……等等と貼り出してあるのを見るとつい、そこで買いたくなるひともいるでしょう。けれども、もうみさんにはカラクリがお分かりのはず。そが「いつも当たる」のは、「販売本数が多い」ことの当然の結果です。他の売り場の一〇倍の枚数のくじを売れば、その売り場から「当たりが出る」確率は一〇倍になる（「その売り場で買った一枚のくじが当たる」確率は変わりませんが）＝「よく当たる」売り場の出来上がり、です。

それはもちろん、「宝くじの必勝法」ではありません。買った時点で五〇パーセントの控除率がかかるくじに必勝などありえない（金額を半分にする覚悟での、マネーロンダリングは可能かもしれませんが、それは違う「必勝」です）。けれど、「より多くのひとに宝くじをこの売り場で買わせる」方法はある。プレイヤー側にとっては「くじ」は当たり外れのゲームですが、胴元側にとっては違うルールのゲームが行なわれている、というわけです。

そうしたことは、政治の世界でも同じことです。この夏話題だった安全保障法案ならば「憲法違反かどうか」の議論を置き去りにして進める時点で、それはゲーム（と呼んでいいかは微妙ですが）として、ルールの違うものになる。その問題は、推進派と反対派それぞれ主張が「戦争をしないための方法としてどちらが有効であるか」とは、実は関係がないし、どちらも証明などできない。けれども推進派の振る舞いが現状なにより問題なのは、軍備を持ちたがる交戦性や、その背景にあるかもしれない軍需産業との兼ね合い以上に（それはそれで大きな問題として、観察と議論が必要ですが）、「憲法が自分たちの議員としての地位と職務を規定する大本にあるにもかかわらず、その選挙の結果手にした議席数に基づいて、憲法（の一部）を無力化しようとしている」点にあります。ゲームのルールを守れていない者がゲームのルールを根拠に自分たちの優位を訴える、という下手なイカサマ同然の自己矛盾は（過去に同様のことをしたのは、ナチス・ドイツの「全権委任法」でした）結果、代表制に不可欠な信用をみずから毀損することになります。

他方、反対派にも苦しさに伴うのは、議論が「国の安全を保障する方法として、何が最善か」を巡るものである限り、安全が実際に脅かされるまでは証明が不可能だからです（そして、脅かされた瞬間に、失敗だけが際立つことになる）。結果、「平和ボケ」とか「危機意識ゼロ」といった誹謗を勢いづかせてしまう。そもそも現行の憲法は「近代（国民）国家」のルールであり、「国の安全保障」という概念の時点ですでに前提が国家単位（または国家連合的）なわけです。それらに依拠する限りは「国の存立こそ一大事」という価値観の背景にある「自分（たち）を守ってくれる最上位項は国である」という信頼がどれほど無根拠（そして過去に何度も裏切られたもの）でも、ゼロベースで問直すことは難しい。主権者であるはずの人たちがまるで「請願」のように「国会の外」での「抗議」を繰り返すこと自体、「国」に都合のよい枠組みに収まってしまいます（偏差のある多数決を背景に居る権力ならば、たとえ何万人何十万人が集っても「一億三〇〇〇万のなかでは、所詮少数派だ」と言い逃れてしまいますし、選挙による間接民主政がそもそも抱える「誤差」や「遅れ」を無視して「選挙結果を蔑ろにするのか」と訴える自称「正論」が有効そうに聞こえてしまう）。その結果、批判の対象たちの権力意識を増長させ、暴論にも勢いを与えてしまうわけですから、「国の安全」と口にした時点で、もとより不利なルールで戦っているわけです（逆に言えば、国民国家の法でありながら国民国家の成立要件としての「軍」を否定しているところに、「ルール」としての日本国憲法の独自性かつ特異性（変態性）があるわけで、国外にその仲間を増やすことを怠けた過去がここにきて九条の窮状を導いているのでしょう）。

同じ政治の話で言えば、先ごろ辞職表明した大阪市長は、弁が立つうエタレント経験も長いぶん、「親になる」ことの強みをよく知っています。彼の来歴こそ、「政治家としての人生」を選ぶためにテレビで濃いキャラを演じて認知度を高め、政治的権力を得てからは逆にオープンプラットフォームであるツイッター上の発言などで「怒らせると面倒」というイメージを定着させました。彼の行動の特徴は、ほとんどが「先手必勝」的&能動的で、相手を自分のフィールドに引き込むのが巧みなことにありますし、村上隆同様、字義どおりにも比喩的にも「ルールの見直し」に支えられています。

その最たるものが、僅差の住民投票で頓挫した大阪都構想で、彼が試みたのは「国こそが最高の行政機関である」という前提自体を崩すことでした。「都知事は首相並の権力を持つ」とはよく言われますが、もともと存在するルールと階級のどこかに位置づけられる存在である限り、それは既存の権力関係の中におとなしく収まります（辞職した元都知事の挫折や、すっかり存在感のなくなった現都知事を思い出せばよい）。けれどもその地位が「自力」で創設したものであれば、チート感が付与される。「日本の有権者数は一億人。国会前のデモはそのうち何パーセントなんだ？」と、民主主義を尊重しているように見せながら、そのじつ小選挙区制の死に票や都市部と地方の票価値の差で、現在の選挙結果にも同種のバイアスがかかっていることについては触れない——いかにもテレビ的な「嘘はついてない」アピールが示すとおり、ゲームのルールの有利な部分だけを巧く使って強引さを隠しながら（「ルールの遵守」を強くアピールしつつ）反論の芽を摘んでゆく彼のスキルは、さながらハリウッド映画で法外な賠償金をせしめる敏腕弁護士役。個々の政策の是非はともかくその手法においては、「議席があるうちに通してしまえ」と猪武者的な押し相撲を仕掛ける現政権と現首相などかわいいものだったと思う日が、いつか来るかもしれません。

ミシェル・ウエルベックの新作『服従』は、わずか十数パーセントの得票数を持ったイスラム政党が、近未来フランス大統領選挙のキャスティング・ボートを握る物語です。それもまた、「ゲームのルールを書き換えて移民政党が『親』になる話」なわけですが、世界においても日本においても近い将来、さまざまなかたちで議会制民主主義の危機は訪れるでしょう（すでに訪れている、と言うべきですが）。そのとき私たちは、どんな「ルールの応用」を発見することになるでしょうか。**⑥**

今号の必勝法：
ルールの新しい解釈を探そう

軍歌は世界をどう変えたか # 2

「嫌われもの」の韓国軍歌、兵役義務 Masanori Tsujita

韓国人は、自国の軍歌を好きこのんで歌わない。なぜなら、嫌な兵役時代のことを思い出すからだ。それは軍歌マニアでも同じである。

二〇一四年一月、兵役を終えたばかりの韓国の友人が、東京で私にこう教えてくれた。「軍国主義を煽っている」など軍歌に対する否定的な意見は数あれど、「兵役時代を思い出す」という指摘は新鮮だった。現在なお徴兵制を敷く韓国ならはだと、そのときの会話は今でも強く印象に残っている。

韓国では、兵役に対する不満が少なくない。快適な市民生活から強制的に切り離され、何をしでかすかわからない北朝鮮と二年近くにわたって対峙させられるのだから無理もない。全面戦争はなくとも、挑発的な砲撃で命を落とすこともある。

ソウルのある有名大学の英字新聞で、在学生五〇八人を対象に兵役についてアンケートを行ったところ、「兵役が自由意志によって選択できるなら行かない」と答えた学生は七九・四パーセントに及んだ。一方、「みずから進んで軍に服務する」と答えた学生は、八・三パーセントにすぎなかった（尹載善『韓国の軍隊』、二〇〇四年）。こうした数字は、先の軍歌に対する意識とみごとに符合する。

今回は、この「嫌われもの」の韓国軍歌を取り上げる。韓国で人気のK-P O P が光だとすれば、軍歌はその影にあたる。普段、誰も取り上げない軍歌を通すことで、また違った韓国社会の姿が見えてくるに違いない。

なお本稿の執筆にあたっては、先に述べた韓国の友人—匿名希望のため、ハンドルネームを取ってルイネン氏（二二歳）とする図 1 —に協力してもらった。彼は、韓国における軍歌マニアのコミュニティの中心人物のひとりである。以下は、二〇一四年一月の直接取材と、今年八月のインターネット電話による聴き取りに多くを拠っている。誰でも軍歌を三曲は知っている

韓国では、兵役がない女性でも、家族や彼氏などを通じて軍歌に触れる機会が多い。そのため、韓国人なら誰でも三曲くらいは軍歌を知っているという。徴兵制がある国とは、すなわち誰もが軍歌を知っている社会でもあるのだ。

兵役についた韓国人のほとんどは陸軍に配属される。そのため、知名度では陸軍の軍歌が群を抜く。なかでも「本物の男」は、もつとも有名な韓国軍歌のひとつである。国防の任務につく自分たちこそが本当の男であるという内容だ。

そのほか「最後の五分」「前線に行く」「進軍歌」なども、陸軍の軍歌として知名度が高い。これらはいかにも軍歌といったタイトルで、内容も泥臭い。変わり種では、「滅共の松明」という軍歌もよく知られている。「滅共」とは、共産主義（北朝鮮）を滅ぼすという意味。日本と大差ない社会で、こうした過激な言葉が普及しているとは驚かされる。

軍歌は、もっぱら軍隊のなかでのみ教えられる。戦前の日本のように、民間の出版社やレコード会社が利益のために軍歌を作るといったことはない。韓国軍歌は基本的に官製である。軍歌のC D も軍隊専用で作られており、市販されていない。にもかかわらず、ここまで軍歌が広く知られているのは、それだけ徴兵制の影響が韓国社会で大きいということだろう。

私はルイネン氏より、兵役時代に使っていた『陸軍軍歌手帳』図 2 という歌集を見せてもらった。そこには、韓国国歌「愛国歌」をはじめ、「本物の男」や「最後の五分」など二一曲の軍歌が収められていた。「あまり歌いたくない」韓国軍歌とは、こういったものを指すようだ。

一方で、海軍や空軍の軍歌は少し事情が異なる。というのも、海軍や空軍は志願制のため士気が高く、軍歌に対する愛着も強いからだ。もつとも、韓国軍の大多数は陸軍であるため、これはあくまで少数例にすぎない。

流行らないK-P O P 風軍歌

ところで、韓国の国防部（国防省）は軍歌の不人気にただ手をこまねいているわけではない。士気の維持のためにも、軍隊や兵役に対するイメージアップは急務だ。そこで、国防部は軍歌を最新のエンタメで改造することを思いついた。すなわち、軍歌の「K-P O P 化」がそれである。

韓国のエンタメは、「韓流」という名前で日本でもよく知られている。優良なコンテンツは国家の資源でもある。そこで国防部は、人気作曲家キム・ヒョソンに依頼して、バラード風の軍歌「自分を超える」を作ってもらった。そして、これを兵役中の歌手パク・ヒョシンに歌わせ、P V まで作って各部隊に配布したのである。こうした韓国国防部の取り組みは、日本でも「K-P O P 風の軍歌」として報道された。

先に紹介した『陸軍軍歌手帳』でも、「自分を超える」は「愛国歌」「陸軍歌」について三番目に掲載されていた。陸軍がこの軍歌を強く推していることがわかる。歌詞はそれほど従来の軍歌と変わらないため、メロディに特徴があるといえるだろう。

では、こうした新軍歌は、国防部の狙いどおり軍隊のイメージアップになっているのだろうか。答えは否といわざるをえない。たしかに韓国ではポップスが人気だ。ただ、それと軍歌は別物。軍歌はあくまで泥臭いものであり、ポップスのメロディとは合わない。このふたつの合成は、不自然なものに聴こえる。それゆえ、こうした新軍歌は好まれず、空振りに終わっているようである。

日本では、近ごろアニメ風の自衛官募集ポスターがよく作られている。自衛隊情報を専門とする週刊紙『朝雲』によると、こうしたポスターには応募者増加などの面で一定の効果も見られるという。

ただ、自衛隊はあくまで志願制。これに比べ、強制的に兵隊に取られてしまう韓国では、こうした今風のエンタメとのコラボくらいでは大きな効果は望めないらしい。

軍歌マニアの関心はドイツ、ソ連、米国

韓国軍歌は「嫌われもの」である。では、韓国の軍歌マニアは、どのような国の軍歌を楽しんでいるのだろうか。

ひとつは、北朝鮮のそれがあげられる。もちろん、「敵国」である北朝鮮の軍歌は、韓国のもの以上に忌避されている面はある。ただ、北朝鮮特有の個人崇拜の歌は、ときに好事家の興味をかきたててしまう。

五年ほど前には、「將軍様、縮地法を使う」という北朝鮮の歌が韓国のインターネット上で話題になった。「將軍様」は金正日、「縮地法」はワープのこと。つまりこの歌は、金正日がワープを使って国の隅々まで現れるという意味になる。あまりに非科学的で、この歌はたちまち笑いのネタにされてしまった。

こうした北朝鮮の音楽は、インターネット上で容易に聴くことができる。北朝鮮当局がユーチューブのアカウントなどを通じて積極的に情報を発信しているからである。

たしかに韓国には「国家保安法」にもとづく検閲があつて、北朝鮮の音楽へのアクセスはしばしば遮断される。ただ、ネットリテラシーのある者は、これを回避して北朝鮮の音楽をアンダーグラウンド的に楽しんでいるといわれる。

韓国の好事家にとって、もはや北朝鮮の軍歌は「ネタ」以上のものではない。彼らは北朝鮮のプロパガンダを、いわば「歌い破っている」わけだ。下手な検閲よりも、こちらのほうが独裁体制に対する健全な対抗といえるかもしれない。

とはいえ、韓国で好んで北朝鮮の軍歌を聴く者は「ゲテモノ好き」といわざるをえない。一般的な軍歌マニアは、ドイツ、ソ連、米国の軍歌を好んでいる。これらの国の軍歌は世界的にも人気があるので、不自然さはない。ソ連は社会主義国ではあるものの、現存しないため特に問題にはならないらしい。

ルイネン氏は、なかでも東ドイツの軍歌好んで聴く。そのハンドルネームも、東ドイツの国歌「廃墟より甦りて」（Auferstanden aus Ruinen）から取られたものだ。分断国家だったドイツの歴史は、韓国で特に注意深く教えられる。そのため、ドイツに関心を持つ者は少なくないという。

一方で、やはり日本の軍歌に対する風当たりは強い。ルイネン氏がツイッター上で運営している韓国語の軍歌ボットは、かつて日本の軍歌も配信していた。ところがこれにクレームがつき、今では日本の軍歌は取り除かれている。

趣味も政治や社会と無縁でいられない

このような韓国の軍歌マニアの事情を知り、私は日本のことを思わずにはおれなかった。日本では、軍歌マニアは世界中の軍歌を比較的フラットに趣味の対象として消費している。だがそれは、戦後の平和で安定した社会と無縁ではなかったのだ。北朝鮮と対峙し、兵役義務が存在する韓国では、ここまでフラットな消費は難しい。

日本でも、近ごろは戦争や軍事について議論されることが多くなってきている。果たしてこれからも政治や社会の問題を放擲して、マニアックなミリタリーの趣味に耽溺してよいのか。それは自らの拠って立つ基盤に対してあまりにも無自覚なのではないか。自国の軍歌が「嫌われもの」になっている韓国社会を見て、そのようなことを考えさせられた。

参考文献

尹載善『韓国の軍隊 徴兵制は社会に何をもたらしているか』中公新書、二〇〇四年。

チュ・チュンヨン『韓国徴兵、オレの9 1 2日』講談社+α文庫、二〇〇六年。

康熙奉『韓国の徴兵制 兵役経験者が吐露した真実』双葉新書、二〇一一年。



図1 ルイネン氏近影。拙著『世界軍歌全集』の韓国語版とともに。

写真提供＝ルイネン氏 [リンク](#)

육군 군가수첩



日常の政治と非日常の政治 #1

今号から、政治参加についての可能性についてコラムを連載させていただくことになった西田亮介と申します。情報（化）の社会学、公共政策学を専門とする研究者です。オア・ナッシング―「不完全な制度」か「制度の空白」か 西田亮介 Ryosuke Nishida

もしかするとネット選挙研究や、デジタル時代におけるジャーナリズムに関する仕事はどこかで見ていただいたこともあるかもしれません。このほかにも若年無業者についての研究（『無業社会』、二〇一四年）や地域振興についての研究と実践をやってきました。これまで地域ブランドをつくったり、協働推進条例の検討委員や、その条例の効果測定の委員などを務めたりしたこともあります。

そのほか、そのうちこのコラムとも関係してくるはずですが、この八月まで千葉市の広報広聴課というところで、非常勤の地方公務員を、大学、市役所双方の正規の手続きを踏まえ兼職していました。行政の情報発信のために必要な条例や内規等のルールづくり、組織づくり、情報の分析など、本職の地方公務員のみならず、週一日、九時から五時まで、いわゆる公務員のタイムスケジュールで働き、二時間近い時間をかけて通勤していたのです。

また、大学で働く前に中小企業基盤整備機構という中小企業振興を手がける独立行政法人に勤務していたこともありました。中小企業向けの政策という、と、町工場や町なかの小売店を思い浮かべるかもしれませんが、日本の中小企業基本法は、商店街や中心市街地振興から、むしろ町工場、ベンチャー企業、クールジャパンや海外展開、融資、人材育成、事業承継と、大変広範な政策分野を含んでいます。ばくもこれらについて、当時、ひと通り勉強しました。

このように社会学や公共政策学をバックグラウンドにしながら、研究という枠を少し越えて、また政治学者とも少し異なるかたちで、広義の政治を、経験的に扱う仕事をしてきたつもりです。

そして、こうした経験は、たとえば、地方自治の項目を担当した機かしい、「憲法2・0」★1などで活かされています。インターネット的な世界観を、穏健リベラルな改憲案に架橋したものの、あまり話題にならなかった「憲法2・0」ですが、東浩紀さんの慧眼というべきか、結局より少々早すぎたのかもしれませんが。しかし、安保法制や憲法問題が議論される現在だからこそ読み返す価値があるのではないのでしょうか。

京都の前任校を離れて、ちょうどこの九月一日に東京工業大学に准教授として着任しました。学部生から院生まで全学生向けのリーダーシップ教育やPBL（課題解決型学習）を含めた広義のリベラルアーツ教育を本務として、二〇一六年四月から新設のリベラルアーツ研究教育院に異動し、一七年度から大学院の院生募集を開始して、本格的な店開きとなるはずですが。ばく個人にとっては、二〇一五年はこうした節目の年にあたるわけですが、そのような年に心機一転『ゲンロン』で連載を持てることを嬉しく思います。

ところで今回、東さんとゲンロンから『ゲンロン』創刊にあたっていただいたリクエストは、「政治参加の可能性」というテーマでした。初回なので、少しこの主題を掘り下げていくことにしましょうか。それはきっと「政治参加の可能性」を論じる前提である、ばく個人の政治観を紹介することにもつながることでしょう。

政治参加は、時局的なテーマであると同時に息の長い主題でもあるという二面性を持っています。政治（参加）は、「非日常の政治」と「日常の政治」に分けることができます。「非日常の政治」とは、たとえば、日本社会の場合は、安保問題や憲法改正が該当するでしょうか。生活世界の重要な存続条件を規定しつつも、ばくたちの日常的な想像力や常識を適用することが必ずしも「正しくない」ことがある世界の政治です。

想定されているのは例外事態や非常大権です。生活世界や「日常の政治」を維持するために、その外部に目配りと調整、介入が必要であることを、政治学や政治哲学、社会学は長く議論してきました。そういう類の政治のことです。優れた社会学者であり、また政治学者でもあったマックス・ウェーバーは、マルクス主義的な社会分析に共感しつつも、実際の統治の形態について、社会主義の官僚制化は不可避なものみなしています（『社会主義』）。乱暴にまとめると、統治や行政にも、やはり専門知が不可欠であり、もし仮に社会主義革命が起きたとして、しかしそののち、やはり非労働者、つまり官僚の知恵が必要になるので、定義上、社会主義政府はうまく機能しないのではないかと半ば予言的に述べています。

それに対して「日常の政治」とは、より日々の生活に密着した政治のことです。社会保障、地方自治、さらに冒頭に言及したような、正確には行政に区分される主題も、政策形成過程まで含めれば十分な政治性を帯びてきます。

政策形成過程に注目するというのは、制度や政策の立案や内容に関して、どのような主体が、どのような目的を持って、コミュニケーションしているのか、またその環境条件やインセンティブの配置、組織能力等に目を向けるということです。

このプロセスには驚くほど多様なステークホルダーが、本来の政策目的と無関係に登場することがわかります。こうした総体を含めるとそこには十分な政治性を見出すことができるでしょう。

こうした「日常の政治」の世界に関しては、例外事態はほとんどの場合において認められません。ペナルティの対象として処理されてしまうことになりま

す。たとえば、デモは「日常の政治」と「非日常の政治」の交差点のようなものでもあります。選挙もそうですね。このように認識するならば、ばくの政治参加観（そして、これまでの仕事）は、「日常の政治」に主軸を置きつつも、選挙やジャーナリズム研究を通して、「非日常の政治」についても扱ってきたということになるでしょう。

ただ、それではいわゆる「市民派」なのかといわれると、おそらくはそうではないと思います。

社会の寛容性や言論の自由を擁護することには強く賛同する一方で、たとえば安保法制や憲法改正については必ずしも反対の立場を取りません。しかし、

このような考えに至った理由については以下を読んでもあれば、共感しなくとも認識についての理解はいただけるかもしれません。

よく知られているように、二〇一五年は太平洋戦争終結から七〇年にあたります。例年よりもさまざまな話題が取り上げられ、メディア・イベントになりました。

とはいえ、この『ゲンロン1』が手に取られているころにはすっかり忘れ去られているのではないかと危惧しているのですが、安倍晋三総理が戦後七〇年談話を発表する前は、いわゆる「村山談話」の反省とお詫びを継承しないのではないかなどといわれていました。

しかし蓋を開けてみれば、自民党議員の勉強会でのメディアへの介入強化を肯定するとも取れる発言や安保法制が紛糾し、第二次安倍内閣発足後最低の支持率を記録したこともあってか、玉虫色の、無難な内容に落ち着きました。そこでは村山談話も継承されていることになっています。

この談話は、政策実務家のあいだでも決して悪くない評価を受けています。安保法制は、九月一日の未明に参議院本会議で採決が行われ可決されました。当初予想よりは成立に時間がかかったものの、それでもやはり事前の予想どおりに廃案にはなりませんでした。

なぜ自衛隊関係者や官僚ら、政策実務家が比較的正ティブな反応をしているかについては、本コラムでいずれ取り上げます。

端的に言えば、制度の空白が生み出すリスクと、不完全でも制度が存在することで生じるリスクを天秤にかけていることに起因しています。

さて、求められているのかどうかはわかりませんが、何かの分水嶺のような気がしますので、ここで踏み絵がてら、ばく自身の安保法制に関するスタンスを明確にしておくことにしましょう。

何らかの安保法制は、個別の政策として必要だと思います。現在の地政学的リスクに対して、現状の法整備より踏み込んだ内容の法制度がなければ、それこそ偶発的な緊張状態や近海での小規模な軍事行動に対処するにあつての明文化された法制度が不足するとみられるからです。

安保法制は、巷では戦争を誘発するかのよう批判されていますが、かといって、何らかの法制度がなければ、時の政権に判断を委ねることになってしまいます。

法制度の不在は、相応のリスクを伴います。この問題を考えるにあたって、たとえば一九九五年の阪神・淡路大震災を思い出すのがよいと思います。当時、都市型災害の法制度は十分ではなく、政府や関連機関の震災後の初動は遅れ、中長期の復旧復興も手探りの状態で行われました。

確かにボランティアの活躍などが脚光を浴びましたが、縦割り行政の弊害や孤独死、まちづくりなど多くの分野で、制度不在による課題が露呈しました。

なかでも、自衛隊の災害派遣の遅れはその最たるものといえるでしょう。阪神・淡路大震災時には、自衛隊の出勤には当該自治体からの要請が必要でした。ただ前例も乏しかったので、被災自治体が躊躇し、初動が遅れたという指摘もされています。

阪神・淡路大震災を教訓に、現在では、要請のチャネルも、そして命令も多角化されました。それが、たとえば東日本大震災や、九月の台風一八号に伴う大雨による鬼怒川決壊などの現場における自衛隊の災害派遣に活かされています。二〇一一年の東日本大震災では三月一日の一五時三〇分には、政府が「自衛隊の災害派遣に関する訓令」に規定する「大規模震災」に指定しています。これは震災発生から約四五分後です。むろん改善の余地はありますが、相当に早い意思決定といえるのではないのでしょうか。

安保法制の必要性についても、自然災害か、人災かという原因こそ違いますが、問題の構造は似ています。

確かに不適切な法制度は正統性の危機をもたらしますが、法制度の不在も同様に、あるいはそれ以上にリスクをもたらします。現場の混乱、場当たり的対応、縦割り行政の根源だからです。制度に課題があるなら運用のなかで修正したり、政令や省令、通達など運用で対応できる可能性があります、制度それ自体が存在しないと、なかなかそうもいきません。つまり安保法制をめぐる隠れた争点は、「一〇〇パーセント完璧にリスク排除した制度でなければ不要である」とする立場と、「不完全でも、一定程度実践性を有する制度であれば必要である」と見なす立場の対立だったともいえます。むろん前者が安保反対の立場で、後者が肯定的な立場でした。

比較衡量はなかなか難しいですが、「適切な、立憲主義にもとづく、しかし現実の地政学的リスクを踏襲した安保法制」は必要ではないでしょうか。ただし、その一方で、現在の政権で成立させることについては反対です。幾つか理由はあるのですが、少なくとも、この内閣は、従来の憲法解釈を変更する安保法制の改正という明らかに重大案件を、正面から国民に問うという作業を怠っているからです。

もっと平たくいえば、二〇一二年の衆院選も、二〇一四年の衆院選も、争点は「アベノミクスは是非か」であって、安保法制ではありません。安全保障上の重要な変更事項が、マニフェストのなかに書かれていたかどうかはさておきとして、安倍内閣が自ら争点化することはありませんでした。

むろん、選挙は政治参加のすべてではありませんが、しかし同時にいまの政権がいうように、本当に喫緊で、実務上必要なら——つまり従来の憲法解釈を変えてでも必要とするのならば、正面から争点化し、国民の判断を問うのが筋であるはずです。

そのうえで反対が勝るなら、それは仮に法案の内容が合理的だったとしても民意として受けとめるか、あるいは、マックス・ウェーバーがいうところの「職業としての政治家」ではないにしても、それでも政治家としての「信念」を貫き通すのかが問われることになるでしょう。

ただ、個人的には、現行内閣に、自民党の歴史や安部総理の祖父である岸信介の骨を拾うという以上の、国民と国家の便益の向上を一義とした信念を見出すことができませんでした。したがって形式的には、正統性を調達した／しようとしていることは認めざるをえず、安保法制単体では一定の合理性を有する政策だとは思いますが、いまの体制に、このような改正や、その運用を委ねたいとは思えないというわけです。

余談ですが、ゲンロンカフェでの宇野重規先生と東さんの対談で、なぜかトイレに立った東さんのつなぎでばくが登壇させていただいた回★2や、三宅洋平さんとばくの対談★3、開沼博さんと対談★4などをご覧いただければ、より理解を深めていただくことができるのかもしれませんが。

ばくのこの一〇月からの東工大での講義の名称を「社会のなかの民主主義」「メディアと民主主義」としました。政治学者は、主に政治システムの内的な

合理性や権力配分のあり方、制度設計、政策形成に関心を持ちます。

他方、最近では社会学会からも足が遠のき、公共政策系の学会を中心に仕事をしていますが、もともとは社会学をバックグラウンドとするばくは、社会システムのなかにおける政治のあり方や、社会システムを維持するファンクションとしての政治のあり方、合理性に関心を持ちます。

社会学を出発点とするため、ばくは後者に重きを置いています。そして両者は一見似て見えますが、重複する部分もあれば、そうではない部分もあります。

最近では、後者における合理性、とくに方法論としての「理性」、もっと開いていえば、政局を理解するためのフレームワークとその形成について関心を持っていますが、たとえばいくら法案が合理的でも、政治家、そして有権者の認識がそれらを非合理的と認識していれば活用されないということがありえるわけです。

政治学的にはメインではなく周辺のテーマということになるかと思いますが、（政治）社会学的には重要なトピックです。

今回は、社会学者が政治（参加）を論じることの意味と問題意識を述べてきましたが、あつという間に、紙幅が尽きてしまいました。

次回、具体的な場において政治（参加）という主題がどのように見えてくるのか、検討してみることにしたいと思います。^⑥

★1 『日本2.0』（ゲンロン、二〇一三年）に収録された、新しい憲法草案を提示する企画のこと。ここで起草された「新日本国憲法ゲンロン草案」は、全文がウェブサイトで公開されている。

<http://genron.blogos.com/> 

★2 宇野重規と東浩紀の対談「日本のリベラリズムの夢」（二〇一五年六月一〇日）のこと。当日の議論を収めた動画アーカイブはVimeoで公開中。

<http://vimeo.com/ondemand/genron20150610> 

★3 三宅洋平との対談「安倍政権は止まるのか」（二〇一四年九月二四日）のこと。

<http://vimeo.com/ondemand/genron20140924> 

★4 開沼博との対談「若者が働けない社会」（二〇一四年九月一一日）のこと。 

午前の部 あらすじ

2029年、震災後の日本。

人々はコンタクトレンズ型の拡張現実デバイス「カクリヨ」の作り出すもうひとつの現実と、すべてを予想する謎の量子コンピューター〈IZANAMI〉とともに生きていた。ディザ☆スターと呼ばれる猟奇犯罪者たちがひしめく東北の復興特区「時巡市」は、震災後に無国籍企業〈AIR〉によって買い取られ、カクリヨによる体験型アーカイブを実現させ、今や世界的な観光地として名高い。同時にそこは、新たなテクノロジーの実験場となっていた。それらはすべて〈AIR〉の創業者である時彫一族の意思によって導入されたものだ。彼らは「時間」と名がつくもの——物理学、生物学、情報科学、薬学、そして宗教と哲学——に並々ならぬ異常な興味を持っている。

物語は、時巡市に住む17歳の少年「鳥彦」と、14歳の少女「幽々夏」の出会いから始まる。鳥彦は、幼い頃に両親に虐待を受け、頭に鳥小屋をかぶって生きている。ディザ☆スター〈ピヘラフェニール星人〉のスナッフビデオを発見し、彼に憧れ、小説とカクリヨの製作に熱中していたある日、夏祭り、セーラー服を着た美少女、幽々夏と出会う。彼女は時彫一族の娘であり、かつて見たスナッフビデオの中の幼女だった。幽々夏は目の前で双子の妹、幽美々を殺されたトラウマから、夢遊病になっていた。鳥彦は、そんな幽々夏を見て心から「殺したい」と願い、「ユークロニア計画」を始める。鳥彦は幽々夏の母である深憂と知り合い、屋敷で「時巡祭」用のカクリヨ作りを任せられ、ついに完成させる。

一方、町では一瞬にしてディザ☆スターたちが数百年歳をとる「脱時間症候群」による怪死が続いていた。時巡市に配属された、ゾンビとゲームを偏愛する弱冠20歳の天才警部、詩ノ宮幾乃は、警視庁のネコミミメイドロボット山田処刑子（通称しよけたん）を相棒に、事件の調査を始める。鳥彦と親交のある探偵——片目片足の店長、姫竜 刀織と、頭に巨大なりボンをのせた黒縁眼鏡の金髪助手の 大憑 カテリーナ・チュの邪魔が入ったものの、謎の存在〈時間観測者〉と出会い、自らの運命と隠された出自を知るが……ハッカー黒ウサギのミミコの爆弾により幾乃は命を落とす。

果たして鳥彦の犯罪は成就するのか、それを止められる者はいるのか——。



『ディスクロニアの鳩時計 午前の部』 海猫沢めろん 700円（税別）

午前の部全12章を収録した電子書籍がAmazon Kindleストアにて発売中です。

<http://www.amazon.co.jp/dp/B0189Q2CDO>

ボール・ワイスの機械生命 I

時巡署の地下に、死体が一体安置されていた。

青白いLED灯に照らされた灰色の部屋の中央。銀色のステンレス製ベッドの上で眠るそれは、あまりに美しかった。生前の肌の青白さや不健康そうな表情が死化粧で隠され、死んでいるとは思えないほど健康的に見える。

桐谷は「**詩ノ宮幾乃**」と書かれた、ボディバック死体袋 のジッパーを開けて中の少女に言った。

「死んだふりはもういいぞ。起きろ」

少女の死体の耳元に囁く。

「.....おい、聞こえてるんだろ。わかってるよ。起きていいぞ。サプライズパーティーは終わりだ」

返事はない。ただの屍のようだ。

「.....わかってるのか。死んだらどうなるか」

意味のない同語反復——死体はなにも答えない。

それは、ただのモノと化している。

だが、桐谷はそれに話しかけずにいられなかった。

死体は、ただのモノというのには、あまりに意味を持ちすぎている。

死体はただの物質ではない——かつて、大学で人体解剖講義の手伝いをしたときに、桐谷は初めてそう感じた。

ただの物質でなければなんなのか？ わからない。ただ、魂が抜け去ったあとのタンパク質の塊ではないことは確かだ。

魂がモノ自体に存在しないことくらい、桐谷もわかっていた。魂というのは見る側、それを受け取る側に存在するのだ。決してモノに存在しているのではない。いや、厳密には、見る側と見られる側のあいだに魂は存在する。それはつまり、どちらにもあつてどちらにもないということだ。そんなものはまったく意味を成さぬ言葉であるが、それが限界なのだ。

生物学の世界では、昔から解けないひとつの謎がある。

ある生物と、それをすり潰したものの成分はまったく同じはずなのだ。なのにどうして後者は死体と呼ばれ、前者は生物と呼ばれるのか？ なにを加えれば生き返るのか？ 一体なにが違うのか？

考えてみれば不思議な話だ。部品は正しく揃っているというのにそれを正しく組み立てても、なぜかそこに生命が宿らない。

だが、桐谷は死体を見つめながら逆のことを考えていた。

死体に魂があると感じてしまったら？ 魂がないとされるものに魂を感じる感性は狂っているのか？

その疑問は、しのみや いくの詩ノ宮 幾乃と出会って以来、ずっと抱えていた桐谷の疑問でもあった。

そう。

出会ってからずっとだ。

あれほど気になっていた頭痛が、今は嘘のように消えている。砂糖菓子のようにひっきりなしに噛み砕いていたボ

ケットのなかの頭痛薬は、その必要性を失った。

死体安置所の、真夏にもかかわらず寒々しいほどの空調の効き具合に、桐谷は冷え切った真冬のプールのなかにいるような気分になった。

あのまま彼女たちに同行していたら、たぶん、今頃死んでいたのは自分なのだ。

※

3時間前。

〈ビッグQ〉のゴンドラを降りたあと、本庁の緊急呼び出しで彼女たちと別れた桐谷は、時巡署に戻った。

本庁との連絡は地下の会議室で行われる。エレベーターに乗り込むと、黒いカードキーをドア脇にあるコンソールのスリットに通す。地下に向かって落ちていく浮遊感、緩慢な飛び降り自殺の感がある。死ぬ間際に感じるのは軽さだろうか、重さだろうか——しばらくそう考えていると、ゆっくりと重さが戻ってきた。

エレベーターのドアが開き、その先にある無菌室のような部屋に入る。

明るく照らされた立方体の中央に据えられた神棚と円形の鏡の前に立ち、本庁指定のコードを打ち込み、指定されたカクリヨに入ると、そこは窓のない薄暗い部屋だった。以前、幾乃とふたりでタナカ警視正と会った、あの空間だ。

あのときと同じように、奥にあるソファには、警察帽をかぶった2メートル近くある巨大な影——タナカ警視正が腰掛けている。

「桐谷管理官。さっそく本題に入ろう。さきほど〈^{スカイ・グレイブ}天沼矛〉に動きがあった。山田処刑子は内通者の情報を無事受け取ったようだな」

「はい、そうですが——**姫竜**という片目片足の女と垂直ジャンプする**金髪の人形のような少女**に……ゴンドラを襲われ、山田処刑子の頭部が持ち去られました」

自分で報告していて頭がおかしいとしか思えない。片足の女が1000メートルの上空に現れゴンドラの上からジャンプして襲いかかってきた——完全に薬でヨレたジャンキーが見た幻覚だ。自分ならそいつを縄で縛り上げてダルクへ送りつけるだろう。

「わかっている」

「は？」

「わかっている。その二人のことは気にするな」

いや……気にするなと言われても……。

桐谷は平静を装って「はい……」と答えた。

「念のために処刑子のバックアップメモリを回収した。問題はない」

平然とそう口にするタナカ警視正の顔をまじまじと見つめるが、そこにあるのはアノニマスアバター特有の無表情だ。

「桐谷管理官。君の任務を復唱せよ」

「^{ディスクロニア・シンドローム}**時彫幽々夏**の動向報告。及び、**脱時間症候群**の解明。そのためにまず潜入している内通者と接触——」

タナカ警視正は右手を挙げて桐谷の言葉を遮った。

「それは詩ノ宮幾乃の任務であって、君の任務ではない。君自身に与えられた任務は」

「……詩ノ宮幾乃の監視、及び、機械知性側の持つ情報をすべて把握すること」

「そうだ。君には引き続きその任務を継続してもらう」

やはりそうか。

その言葉で、桐谷は確信した。

間違いない。

警察内部もまだ時彫家に潜む「内通者」が何者なのか把握していないのだ。

では誰がそれを把握しているのか……考え得る可能性としては——〈IZANAMI〉たち、機械側なのか？

そうとは思えない……だが、なぜ機械たちがそんなことを……。

「〈時間観測者〉、とは何者でしょうか」

そうだ。ゴンドラが襲われるまえに、一瞬だけ処刑子は言った。内通者に会う前に〈時間観測者〉と会えと……。

「君は出会ったのか？ 〈時間観測者〉に」

「いえ……」

「それでいい。我々とは別の思想を持った存在だ」

わけがわからない。

ここまで迂回してコンタクトをとらなければならない「内通者」とは何者なのか。

桐谷のなかにひとつの仮説がひらめいた。

その仮説とは、そんなもの、そもそも存在していない、という可能性。

ミステリー小説ではありがちな、ミスディレクション。

いや……それはないな。

くだらない推理に耽っていたそのとき、

「——人電だ」

突然、タナカ警視正が言った。桐谷が視界を操作しようとするが、なんのメッセージも届いていない。この閉鎖されたカクリヨの防壁をすり抜けて上層部にだけ届くメッセージがあるとしたら、それはかなり重要なものだろう。

「なるほど」

タナカ警視正はメッセージを確認し終えたらしく、そう言って桐谷を見つめた。

「なにか問題でも」

「いや問題はない」

ソファから微動だにせず、タナカ警視正は、天気予報でも告げるように言った。

「詩ノ宮幾乃が殉職しただけだ」

※

「……詩ノ宮。眠っているのか」

時巡署の死体置き場で、桐谷は煙草に火を付けた。

「線香代わりと思ってくれ」

独り言をつぶやきながら、壁に背をつけて一服する。

思い切りニコチンを吸い込むと、頭がくらくらした。煙草を吸うのは久しぶりだ。

「死んだらどうなるのか、わかってないよ……おまえは」

死の恐怖は自我の消失の恐怖であり、未知への恐怖でもある。死んだらどうなるのか、わからないから宗教は成り立つ。未知なる死の恐怖を人質にして、それを救済するという詐術が宗教だ。それは存在しない人質をやりとりする茶番。だが、詩ノ宮幾乃が死んだらどうなるのか、桐谷は知っている。彼女も本能的に知っていたはずだ。そういう意味では、彼女が宗教も信仰も神も必要としないのは筋が通っている。

だが、自分には必要かも知れない。

1本目が燃え尽き、2本目を吸おうか考えていたそのとき、死体置き場の扉を荒々しく開くように、キャスト付きのストレッチャーが突っ込んできた。

「喪中だぞ。静かにしろ」

誰もいないと思っていたのだろう。顔も知らない下っ端の巡査が驚いた顔を見せた。

「桐谷管理官……こんなところでなにを？」

「なんでもいいだろ。運ぶのか。この死体を」

「はい……特技研のほうへ」

警視庁特殊技術研究課—通称特技研は、上層部が現場の意見を取り入れて最新技術を迅速に取り入れるという名目で作られた部署。常に新しいテクノロジーを取り入れ、科学捜査を発展させてきたが、裏では警視庁の731部隊と揶揄される。その発明品は多岐にわたり、揮発性の幻覚剤、眼球だけを破壊する音波兵器、一瞬にして四肢だけを内部から腐敗させる人食いバクテリア……などなど犯罪者鎮圧の名目とはいえ、あまりに行きすぎた人体実験のせいで評判は最悪だ。特技研から山田処刑子がやってきたとき、桐谷は確信した。やつらは気が狂ったペドフィリアで、ただの人体実験マニアなのだ。

「またか……またやるのか。何度繰り返せば気が済む」

「は？」

人手が足りないせいで引っ張り出されたのであろう、若い巡査は桐谷の言葉の意味が理解できず、その場で落ち着きなく視線を彷徨わせた。

「なんでもない。さっさと持って行け」

言われた巡査は慌てて死体をストレッチャーに乗せると、逃げるように部屋から出て行った。

詩ノ宮幾乃の死体が、特技研でどうなるのか。

桐谷はそれを知っている。

奴らは、何度殺せば気が済むのだろう。

不意に高校生の頃に読んだベケットの小説の一節が蘇った。

そうだ。ベケットも言ってる。「何度でも」だ。

同情する必要はない。罪悪感に駆られる必要もない。

詩ノ宮幾乃は、普通の人間ではないのだから。

桐谷は、彼女の秘密を知る人間として選ばれ、彼女を監視し続けてきた。

彼女という存在が作られて以来、ずっと——。

次に会おう彼女は、記憶を失っているのだろうか。それとも、ちがう人間になっているのか。あるいは……。

どんなことが起きても傷つかないと思っていたのに、時間の流れは桐谷のなかにしっかりと傷痕を残している。傷は増えていく。

彼女が死んで、生き返るたびに。

署の外に出ると雨が降っていた。

桐谷の胸の奥に情緒的なものが立ち上がる。ただの雨が、やけに心に沁みてくる。

雨が降ったら雨が降ったと書けばいい——そう言ったのはチェーホフだっただろうか。

雨はただの雨なのだ。

時計を見ると明け方近かったが、空が白む気配はない。

桐谷は駐車場の車に乗り込むと、シートを倒して目を閉じる。

ひどい不眠症だというのに、今なら気を失うように眠れそうな気がした。

パノラマ脳髓地獄 I

午後のおやつに甘いクッキーを食ったあと、どんよりした雨の午後の静寂を破るように、部屋の中でぼくは金切り声をあげて叫んだ。

「ぎゃがうあああ！ がががぎゃあああ！」

過激すぎる刺激にぼくは身をよじる。

過激。

そう、過激だ。

今この町で起きていることは素晴らしく過激であり、日本人が最も過激だった昭和の高度成長期に比肩するだろう。しかし人はなぜ過激になるのか。この日本経済の低迷に由来するのか。それともその中であってなおユートピアを夢見る革命的精神にあるのか。

ある思想家によれば、経済状況ではなく変化そのものが人を過激にするのだという。変化への情熱を呼び覚ますのはいつだって変化ということか。

まったくトトロジーもいいところだが、ともかく、ぼくは今、変化していた。過激に。右手が。

「も、申し訳ございません鳥彦さま！」

「ぐがあああ！ あ、あああついい！」

ジャン・コクトーが「火事になってひとつだけ持ち出せるとしたら？」と聞かれて「火だね」と答えたのは有名な話だが、しかし、そいつはまったくなんという鼻持ちならないクソのような逸話だろうか。オシャレ気取りのクソボエマーもいいところだ。才能の欠片も感じさせない。ヤツは火を持たされたことがないまま、のうのうと生きてきたヌルい生活詩人に違いない！ いや！ 今ぼくがそう決めた！ なに一つわかってやしないクソだ！ この人生の煉獄のような地獄を生きぬいてきたぼくがおしえてやる！ 火を持つというのがどういうことかをな……それはあついい！ そう、とても熱い！ 熱いのだ！

「す、すいません……いますぐ新しいお茶を……」

ゆずのこぼしたお茶がぼくの右手にかかり、真っ赤になっている。

そう、お茶もまた火のように熱い。つまり、熱いお茶は地獄だ。実に詩的で天才的なぼくの閃きがルネッサンスを起こしかけている。聞こえるか……大地よ。このぼくの麗しき詩情の叫びが。

「すぐに拭きますので……あうあう」

ゆずが床を転げ回っている。なにをしているのか聞こうとしたが、もしそれが床を拭いているのだとしたらあまりにシュールすぎてぼくの気がどうかしてしまうので無視した。

「愚鈍……お茶はいいから火を持ってこい。灼けた火箸でも可だ」

「ど、どうするのでしょうか……」

「当然おまえの眼球に突っ込む」

「はぁ……」

「あるいは尿道と膣どっちがいい」

「どっちも痛そうです」

「憶測でものを言うのはやめろこのグズ！ 痛いかどうかはやってみないとわからないだろう。たとえばマッサージだ。人の指で身体ツボを押される。どうだ？ 気持ちいいとは到底思えない行為だ。ところが気持ちいい。だから灼けた火箸を眼球や尿道や膣に突っ込むことが、快感を伴う可能性もゼロではない。その限りなく低い確率に賭けることが人生の醍醐味じゃないか？ そうだろ？ 美しいなあ……いやあ美しい！ そのチャレンジたるやまさにアスリートの域だぞ！ ううう!! ああ……おまえのせいで嫌なことを思い出した」

子供の頃に燃えた火箸を持たされたことがある。特に理由はない。暴力とはそういうものだ。理由なき暴力。純粋な悪意とは悪意すらなく、単なる暇つぶしや娯楽や作業として行われる暴力だ。

ぼくの手ひらに残る醜いケロイド。くだらない語るに足りないしょうもない傷にもかかわらず、あらゆる傷は記憶やトラウマと結びついてなにもかもが煩わしく、億劫で七面倒くさく冗長であるうえに煩雑かつ複雑。そう、子供ができると人に与えられるあの親という役割。その役割が気に入らない人間たちが子供という存在を否定するために行う暴力。それがぼくの最初の記憶だった。

「鳥彦さまにも嫌なことがあるんですね」

「どういう意味だ」

「いえ……いつも楽しそうなので」

「スプーンを持ってこい。なにひとつ見えないその目をえぐり出してやろう」

「ご両親の影響なんですか？ その……楽しそうな性格は」

「両親はぼくが子供のときに死んだ。父の愛人がうちにおしかけてきて二人とも刺し殺した」

「大変ですね」

「ぼくだけが押し入れに隠れていて助かった。まあ愛人が中に入れるように玄関の鍵をあけて、手引きしたのはぼくなんだがな。ろくでもない人間だったのであいつらは死んでよかった。きつとぼくにも感謝しているだろうな」

両親よ死んでくれてありがとう！ あなたの子はこんなに立派に歪んでるのに生きてます！ 世界と神に感謝を。こんこんとドアを叩く音がした。

「入れ」

「失礼致します。なにか声が聞こえたものですから」

愚鈍なコケシメイドとは違う、洗練されたたずまいのメイドが入ってきた。

「霧島。このクソのような愚鈍なコケシを焼却炉で燃やしてくれ」

「承知いたしました」

「.....メイド長？」

「冗談です」

「ぼくは本気だがな。まあいい.....そういえば例のパーティーとやらはいつだ」

「8月24日です」

「今日じゃないのか.....まあこの家で時間を気にしても意味がないのはわかっているが」

カレンダーを見た。

「一週間後——時巡祭の日じゃないか。同時開催というわけか？ 変態どもが仮面舞踏会を行いながらクソを食うパーティーか。楽しそうだな」

「仮面舞踏会をごさいますし食事は立食形式のフランス料理です」

「知っている。ちょっと夢を語っただけだ」

「はい」

「確固たる人間性を持った成功者として、比類なき存在。そんなぼくが語った夢だ。歴史に刻め」

「.....はい」

霧島がそう答え、ゆずはぼかんとした様子でぼくを見ている。注目されているのか見下されているのか冷笑されているのか、そのすべてか。ともかく自分でもなにを言っているのかさっぱりわからないのだから続けてみる。

「ぼくはぼくだ」

「どういう意味でしょうか」

「論理的な意味でいえば $A = A$ という同語反復であり、感情的には決意表明、そして、第三の意味として、僕は僕でしかありえないという存在論的な絶望だろう。過大評価されすぎている箇条書きのつまらない本を書いた哲学者が言うところの、*Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.*（世界がいかにあるかが神秘的なのではない。世界があるということが神秘的なのである）だ」

心の底からつまらない言葉だ。まったく、おまえの人生はそんなことを書くためにあつたのかと悲しくなるほどだ。しかしながら馬鹿は一周して評価されるものだ。人間、徹底的に馬鹿であるべきだ。ぼくはごめんだけれど。

「博識ですね」

霧島が右目の義眼と裸眼の左目でぼくを見つめ、小さく拍手する。ポニーテールにした赤い髪と、胸元につけた銀の時計が揺れた。

「ネットで検索すれば出てくる」

「知らないことは調べられません」

「“なにも勉強しなかったおかげで多くを学んだ。”

アナトール・フランスの言葉だ。

引用で会話するのは西洋的な知性を証明するような行為だが、あらゆる文字列がネットで検索できるようになった昨今では単なるメモリサイズ自慢にしかならない。外部メモリに置けるようになったのになんでローカルストレージにデータを置く？ 馬鹿なのか？ それともマゾか。効率の意味を理解していない老人か。

「鳥彦様は言葉に含みが多すぎるようです」

「なんということだ！ ぼくの言葉が理解できるなんて！ それはすごい！ 言葉について考えたいな……いや、考える。誰がなんと言おうと。理由はそういう気分になったから、というので大丈夫かな」

「ご自由に」

「当然だ。誰にも止める権利などない。

人間の思考は自由であり、誰にも縛られることがあつてはならない究極の自由区であり聖域なわけで、だからぼくは誰がなんと言おうと自分が考えたいことを考え、自己陶醉に浸り、自分の発言が誰かを傷つけるなどといったくだらない些末なことを考えない。ぼくは差別主義者だし利己的な人間なので、自分の気分以外のなにも気にしない。気分て人を傷つけ、ただの気分で表現する。そこには高尚なものは一切ない。そこがぼくの素晴らしいところだ」

霧島がティーボットからティーカップにお茶を注ぎながら、目で先を促す。

「存分にどうぞ」

「ぼくは気持ちよく正直な人間ではある。気持ちよく正直な人間というのは、まあ、誰かを殺して首でも切る犯罪を犯しておきながら、のうのうと自己陶醉にみちた文章を綴るようなタイプだ。いわゆる聖人というか、まあ、カリスマ的な才能を持っているためになにをしても許されてしまうタイプだ。馬鹿、あるいは白痴とも言われるが、まあそれは褒め言葉としてとっておこう。実際ぼくがその通りなのだから。

この国ではかつて何十年かまえに実際そういう事件があつた。殺人者が手記を出して話題になるという古典的な事件だ。だが時期が悪かった。時代はテクノロジー全盛。書いた当人は身元がばれて反感を持つ者に捕まり、何日も拷問を受けた。その様がネットで配信され、たくさんの賞賛コメントがついたらしい。実に醜い。拷問する側も、される側も馬鹿だ。

結局のところ、犯人は捕まらず、拷問された殺人者は両手両足と性器を切断されたダルマ状態で5年ほど生きて死んだらしいがそんなことはどうだっていい。

問題はその殺人者の表現の未熟さにあつたのだ。

ちゃんと自分が傷つけないポジションを確保してから世の中の良識に洗脳されすぎた豚のような畜群どもを笑うコメントをつけておかないと愚かな読者たちは、賛否両論といった玉虫色の議論に終始してしまうだろう。表現の自由やら、被害者の権利やらという、お互いの正しさばかりを主張するという不毛な議論。いや、議論ですらない。正しさ博覧会、正しさ祭りがワッシュョイして平行線のまま終了といったところが関の山だ。残念だ。つまらない議論が起きることを知っていないが、それをある一方に誘導できない程度の力しかないその文章力や頭の悪さを露呈してしまつては台無しではないか。つまりそのような半端なものを書くのは単なる才能の欠如と凡夫としての比類なき低脳さを万人のもとに晒してしまっている致命的ミステイクだというのだ。

ぼくは過去の犯罪者を調べるなかで彼の手記を読んだが、そこには命がけの跳躍をする表現への情熱と狂気は見あたらず、場末の自費出版新人賞の一次選考すら通らない程度のクソのような自己顕示欲と反省のカケラもない怠惰な

自己満足しか見あたらなかった。だが、それが素晴らしい。皮肉なんかではない。人間の心の底には誰にも変えることができない個性というものが存在するというが、大抵の人間はそれを信じていない。だが、どうだ。彼は変わらなかった。誰も彼の性質を壊すことができなかった。彼は愚かなままだった。つまりそれは、人の個性は誰にも踏みにじられることなく残るものだという真理を教えてくれた。誰であろうとも、他人の意思によって変えられてはならない。それこそがヒューマニズムというものだ。ぼくはヒューマニズムを信奉している。人間は素晴らしい。善意も悪意も、英雄も偉人も犯罪者も白痴もみなひとしく素晴らしい。

だが残念なこともある。ぼくは彼に、怒りをかきたてて、この国に暴動を起こして世界革命を起こすような挑発的表現を期待していた。なのにどうだ。出てきたものがショボすぎる。いや、まあ才能がない人間に最初から期待しすぎた感はある。失望した。こんなことなら一生刑務所でケツを掘られていて欲しかったものだ。それもまた素晴らしいことなのだが。

まあ死んでしまった過去の犯罪者のことはどうだっていい。しかし死者はいくらでも冒涇できるから便利だ。もつとみんな冒涇すべきだろう。ただ残念なのは、ぼくがいくら言葉を尽くそうともあらかじめ死んでいる死者は死なないということだ。むしろ彼らは冒涇されることによって新たな生を得ているのだともいえるが、そうなるとぼくの行為は純粋な冒涇とは乖離していく。

いつでもぼくは自分の思考や発言によって他人が死ねばいいと思っている。どんどん死んでください。そうだな、ぼくが考えることや書くことで、軽く1万人も死んでくれれば最高だ。まあそれは望むべくもないので、単に不愉快にさせたり傷つけるくらいが関の山だが。ウェルテルとかいうやつを悩ませただけでバンバン人が自殺していった過去がうらやましい」

一気にまくしたてるとゆずがメガネをはずして泣いていた。

「なんだか……とても悲しい話ですね」

「は？」

だめだ。

こいつは本気でなにもわかっていない。

なぜか霧島は煎れたお茶をぼくの目の前にそっと置いて言った。

「それで……言葉についてはどうなったのでしょうか」

「そうだな話が逸れた。

そう、言葉だ。真理への探究は言葉そのものの探究へと向かう。哲学史を繙いてみればすぐにわかることだ。もつとも、昨今の情勢を鑑みるにその探究はなにひとつ生産的なものを産み出してはいないようではある。言葉の探究、つまりそれは論理への信仰に通ずるだろう。たとえば、目の前に、 2 より大きなすべての偶数は2つの素数の和である、という言葉があったとする。この文章は非常に単純だがそれを証明することは限りなく難しく、天才たちがその一生を捧げてもなお不可能であるように思える。

しかし、そもそも彼らはどうして論理にそれほどまでに異常にこだわりを見せるのだろうか？

論理は現実と結びついているからだ。論理は現実にとこまでも規定される。完全なる抽象概念、幾何学的抽象概念が存在するとしても、それを認識する人間の力には限界がある……などとこのようなくだらないことが知りたければカントでも読めばいい。論理自体に限界があるとしても、そのような限界には興味がない。

どっちでもいいし、どうだっていい。

運命論を極め尽くした末の達観などではなく、単なる気分的な厭世と憂鬱と絶望からくるどうでもよさ。まったく、この世界はどうでもいいことだらけだ」

自分で言っていてうんざりしてきた。

ぼくもそれなりに、この世界からどうでもよくないことを探そうとしてきた。

たとえば、それは人類の歴史——古典を読むとか芸術を鑑賞するとかしてだ。だが、結果は失望しか生まなかった。

ぼくが生まれる前に書かれ、作られたあらゆる書物や芸術のなんとくだらないことか。

もうそろそろ、歴史というのはクソであるというぼくの意見が尊重されるべきではないだろうか。

言っておくがあらゆる芸術において、先人への敬意など欠片も必要ない。そのようなものを強要するのはたいてい才能の涸れた老人どもだ。彼らは自らの既得権益を守るための方法として、若い才能にそのような頭の涌いたたわごとを擦り込んで権威に服従させようとする。

くだらない。

あらゆる先人の偉大なる芸術はクソを塗り込めて矮小化すべきものであつて、その前に跪くものではない。敬意を強要するジジイが現れるたびに、ぼくのなかに何度でも文化大革命を起こしてやりたいという、神々しいばかりの革命的精神が燃え上がるのだ。共産主義でも資本主義でもなんでもどうでもいい。主義を持つこと自体がそもそも愚かなのだから。

というわけで、ぼくは歴史上のいかなる偉人にも尊敬の念など抱いたことがない。おっと、例外がいた。そのあまりのクズめいた矮小さと醜さにおいては時彫家の当主たる、あの変態、我がビヘラフェニール星人は尊敬に値する数学的ともいえる難解さと単純さを備えている。彼は非常に論理的だ。

論理というのはそもそも狂気を孕んでいる。理性こそが狂気の源であり、人は理性などといったクソくだらないものと真面目につき合うべきではない、ということだ。

むろん理性も、その過程で尊い発見はあるだろう。

数学に関して言えば複雑な問題であればあるほど、それを解く過程で発見される法則や技術もまた高度で貴重なものになるように。リーマン予想の過程で、 ζ 関数と素数の関係が発見されるなど誰が考えただろう。

ところでだ。

これまで言ったことをすべて破壊するようだが、ぼくは論理を愛している。それは小説という形でつくられた論理なら愛せると言ったほうがいい。そこには単なる論理もあれば、論理になっていない破綻もあり、論理を超えた論理もある。破綻していても成立するという意味では厳密さを求める数学の証明よりも柔軟であり、破綻していないにもかかわらず小説として成立しえない作品も存在するという意味では、奇跡の成立に近い。クソにたかる蠅程度の奇跡だが。

これはつまり、小説が人間の感覚の適当さに依拠している芸術であるがゆえに起こりうる奇跡。テキトワな人間がテキトワなテキストを読んでテキトワに理解してテキトワに感動するのが小説というものの素晴らしさだ。ここにはあらゆる人間性はどうでもいいテキトワなものだということが証明されている。

人間の生など、真面目に生きるに値しないのだ。これは本気の情熱を持って真面目に主張できる唯一の真実だ。

まったく、だらだらと考えていたら眠くなってきた。

脳を使うとこれだから困る。

「なんだか眠くなってきたな。どうもさっきお茶の前に食べたクッキーで血糖値が上がったらしい。昼寝でもするか」

「わかりました。すぐにゆずがベッドメイキングいたします」

「おまえは動くな。ぼくが勝手に眠る」

寝ようとしてベッドに腰を掛けたところで、霧島が珍しくぼくに質問した。

「なぜ人には眠りが必要なのだと思いますか」

「なぜ質問する？ 検索すればいいだろう」

「あなたの意見が聞きたい」

「どうしてこの屋敷のやつらはぼくの意見を聞きたがる。あれか？ 犯罪係数を測るテストかなにかか？」

「単なる興味です」

興味か。

「なるほど。珍獣扱いというわけか。まあいい。珍獣はかわいいからな。ぼくも嫌いではない」

ぼくは話し始める。

「いろいろな説があるが、まあ脳のデフラグをする時間というのが妥当だろう。記憶システムはシナプスに頼っている。ちょうどタコ足配線状態でどんどん太くなっていく。だから最適化の時間が必要というわけだ。それ以外の理由はない」

「私は……かつて、ある事故でこの右目が義眼になったとき、不眠症に襲われ半分だけ眠ろうとしたことがあります」

「半分だけ！ おもしろい実験だな。イルカや、渡り鳥はそれをやっている。バンドウイルカは左右の脳を交互に眠らせる。右脳が睡眠状態になると左の目を閉じ、左脳が眠ると右を閉じる。それで？ 成功したのか？」

「いえ……残念ながらそれは成功しませんでした。打つ手もなく、長らく不眠症に悩まされました。あれは苦しいものです」

「本題に入れ。病気自慢は飽きた」

「そうですね……これは、この屋敷の者は知っていることなので、先に言っておきます。幽々夏様は睡眠中に活動してしまう——ノンレム・パラソムニアなのです」

「そうか、おまけに睡眠中に性行為を繰り返すセクソムニアだったらいいな。ああ、気にするな、これはぼくの願望だ」

霧島はまるで難解な数学講義を受けている生徒のような顔で、真剣にぼくの言葉に耳を傾け、

「そういう願望がおありだということは、メイドとして気にとめておくことに致します」

そう言うと、うやうやしく頭を下げて続ける。

「で、原因は？」

「遺伝病——致死性家族性不眠症です」

「聞いたことがある……その病は確か」

「そうです。幽々夏様の命は長くありません」

つづく>>>

桐谷正午（きりたに・しょうご）

管理官。幾乃の同僚。警視庁の派閥争いに巻き込まれている。幾乃の秘密を知る男。27歳のエリート。

詩ノ宮幾乃（しのみや・いくの）

ゾンビと死体とゲームを愛する天才警部。ゲーム内で見た技術を得得するゲーミフィケーションアーツの持ち主。警察内の複雑な派閥争いの駒になっている。人間より機械を信じるアメリカ婦りの20歳。

山田処刑子（やまだ・しょけいこ）

エブロンドレスのネコミミメイドロボット刑事。通称しょけたん。口から摂取したあらゆるものを分析する能力を持っているが、死体を食べる絵面になるためとても評判が悪い。こまめにバージョンアップされている。お寿司が好き。

矩竜刀織（きりゅう・はおり）

物語の鍵を握るロシア婦りの謎だらけ探偵。「お土産物 ずんだだ堂」の女店長。探偵。片目片足、白いハット。髪は虹色。赤い木刀。人間離れた身体能力を持つ。

金髪の人形のような少女こと大憑カテリナーチェ（おおつき・かてりなーちえ）

ずんだだ堂の店員。探偵助手。変なあだ名を付けるのと、垂直にジャンプする癖がある。ずんだ餅に異常な執着を示す。

時彫幽々夏（ときほり・ゆゆか）

ヒロイン。セラー服を着た時彫家の令嬢。6歳のとき自分を犯し、妹の幽美々を殺したディザ☆スター〈ビヘラフェニール星人〉を殺すために探し続けている。お母様には従順な、ちょっとツンデレな14歳。

白鳥烏彦（しらとり・とりひこ）

主人公。頭に鳥小屋をかぶっている。小説家で、AR（拡張現実）システム「カクリヨレンズ」で見られる世界「カクリヨ」の作家でもある。虐待のトラウマでホームセンターが苦手。あらゆることに憎悪を燃やし、完璧に間違ったことを愛する17歳。

ゆず

時彫家の愚鈍なメイド。見た目はコケンに似ている。

霧島（きりしま）

時彫家の優秀なメイド。右目が義眼。

現代日本の批評

1975-

1989

作成 | 大澤聡

目

トピックス

三浦雅士が『現代思想』編集長に ▼～81・12前任:中野幹隆

『ピククリハウス』創刊 ▼～85・10

柄谷行人『意味という病』（河出書房新社）

吉田精一『近代文芸評論史 明治篇』（至文堂）加藤周一『日本文学史序説 上』（筑摩書房） ▼下=80・4村上春亮『産業社会の病理』（中央公論社） ▼中公叢書『幻影城』創刊 ▼～79・7

市川浩『精神としての身体』（勁草書房）

宮川淳『引用の織物』（筑摩書房）『知の考古学』（社会思想社）創刊 ▼～77・3

磯崎新『建築の解体』（美術出版社）

中村雄二郎『感性の覚醒』（岩波書店） ▼哲学叢書廣松渉『事的世界観への前哨』（勁草書房）『エナジー対話』シリーズ（エッセ・スタンダード石油広報部）創刊 ▼～82・12

山口昌男『文化と両義性』（岩波書店）▼哲学叢書

山口昌男『道化の民俗学』（新潮社）山口昌男『道化的世界』（観摩書房）木村敏『分裂病の現象学』（弘文堂）『就活情報』（日本リクルートセンター）創刊

『エビステーマー』（朝日出版社）創刊 ▼～79・7のち第Ⅱ期

川村二郎『懐古のトボス』（河出書房新社）

江藤淳『漱石とアーサー王伝説』（東京大学出版会） リプロ池袋本店 オープン ▼～15・7

山崎正和『芸術・変身・遊戯』（中央公論社）中上健次『岬』（『文藝界』）▼芥川賞（戦後生まれ初）

小田切秀雄『現代文学史』（集英社）沢田允茂『認識の風景』（岩波書店）▼哲学叢書『放送朝日』（朝日放送）休刊 ▼55・4改題～

坂部恵『仮面の解釈学』（東京大学出版会）

高橋悠治『音楽のおしえ』（晶文社）江藤淳『海は甦える』第1部・第2部（文藝春秋）▼～83・12

大森荘蔵『物と心』（東京大学出版会）

村上陽一郎『近代科学と聖俗革命』（新曜社）

『別冊宝島』（J I C C出版局）創刊

加藤秀俊『空間の社会学』（中央公論社）▼中公叢書

村上龍「限りなく透明に近いブルー」（『群像』）▼群像新人文学賞／芥川賞

『早稲田文学』復刊 ▼第8次（秋山巖・後藤明生ら）講談社学術文庫創刊

『POPEYE』（平凡出版）創刊

山崎正和『不機嫌の時代』（新潮社）

1

丸山真男『戦中と戦後の間』（みすず書房）吉本隆明『最後の親鸞』（春秋社）

2

ドナルド・キーン『日本文学史 近世篇 上』（中央公論社）▼～92・0 以下続刊

『ソシオロギス』創刊

高橋康也『道化の文学』（中央公論社）▼中公新書

真木悠介『現代社会の存立構造』（筑摩書房）

平野謙『昭和文学私論』（毎日新聞社）

田中千禾夫『劇的文体論序説 上』（白水社）▼下＝78・4

亀井秀雄『個性の集合性』（講談社） 蓮實重彦『反＝日本語論』（筑摩書房） 澁澤龍彦『思考の紋章学』（河出書房新社） 真木悠介『気流の鳴る音』（筑摩書房） 中島健蔵『回想の文学 1』（平凡社）▼～77・11 全5巻

三田誠広『僕って何』（『文藝』）▼芥川賞 中上健文『枯木灘』（河出書房新社） 白井吉見『事故のてんまつ』（筑摩書房）▼『事故のてんまつ』事件 中村雄二郎『哲学の現在』（岩波書店）▼岩波新書

吉本隆明『初期歌謡論』（河出書房新社）

中島梓「文学の輪郭」（『群像』）▼群像新人文賞

岸田秀『ものぐさ精神分析』（青土社）▼78・5『二番煎じ ものぐさ精神分析』・80・10『出がらし ものぐさ精神分析』

清水徹『読書のユートピア』（中央公論社）▼中公叢書 川本三郎『同時代を生きる「気分」』（冬樹社） 子安宣邦『宣長と駕籠の世界』（中央公論社）▼中公叢書

大岡昇平『事件』（新潮社） 島尾敏雄『死の韓』（新潮社） 『文体』（平凡社）創刊 ▼後藤明生・坂上弘・高井有一・古井由吉

小林秀雄『本居宣長』（新潮社）

瀬沼茂樹『日本文壇史19』（講談社）▼～78・4 山口昌男『知の祝祭』（青土社）

江藤淳「文芸時評 戦後の文学は破産の危機」（『毎日新聞』）▼無条件降伏論争（本多秋五ら） 『Voice』（PHP研究所）創刊

蓮實重彦『フーコー・ドゥルーズ・デリダ』（朝日出版社）▼エビステーマー選書 松原新一・磯田光一・秋山駿『戦後日本文学史・年表』（講談社）

高陽秀爾『日本近代の美意識』（青土社） 立花隆『日本共産党の研究 上』（講談社）▼下=78・9

山口昌男『知の遠近法』（岩波書店） 吉本隆明+ミッシェル・フーコー「世界認識の方法」（『海』）▼蓮實重彦訳

大江健三郎『小説の方法』（岩波書店）▼岩波現代選書

網野善彦『無縁・公界・楽』（平凡社）▼平凡社選書

『i s d』（ボラ文化研究所）創刊▼～02・9

柄谷行人『マルクスその可能性の中心』（講談社）

竹内好『方法としてのアジア』（創樹社） 高田宏『言葉の海へ』（新潮社） 大西巨人『神聖喜劇 第1巻』（光文社）▼～80・4 全5巻

中上健次『紀州』（朝日新聞社） 『カイエ』（冬樹社）創刊 ▼～80・1 『アニメージュ』（徳間書店）創刊

谷沢永一『牙ある蟻』（冬樹社） 谷沢永一『完本紙つぶて』（文藝春秋） 『展望』（筑摩書房）休刊▼64・10（第二期）～

磯田光一『思想としての東京』（国文社）**小此木啓吾**『モラトリウム人間の時代』（中央公論社）▼**中公叢書**

1

渡邊守章『虚構の身体』（中央公論社）**橋本治**『桃尻娘』（講談社）

2

蓮實重彦『夏目漱石論』（青土社）**松浦理英子**『葬儀の日』（『文藝界』）▼**文藝界新人賞**

蓮實重彦『映像の詩学』（筑摩書房）『夜想』（ベヨトル工房）創刊 ▼～99・7 サントリー文化財団設立

宇波彰『引用の想像力』（冬樹社）

柄谷行人『反文学論』（冬樹社）**川村二郎**『感覚の鏡』（講談社）**見田宗介**『現代社会の社会意識』（弘文堂）『広告批評』（マドラ出版）創刊 ▼～09・4 『噂の真相』（噂の真相）創刊 ▼～04・4

中村雄二郎『共通感覚論』（岩波書店）

川西蘭『春一番が吹くまで』（『文藝』）『使者』（小学館）創刊 ▼～82・2 『SFアドベンチャー』（徳間書店）創刊 ▼～92・3

村上春樹「風の歌を聴け」（『群像』）▼**群像新人文賞**

柄谷行人『ダイアローグ』（冬樹社）▼**以降続刊** **谷川晃一**『アール・ポップの時代』（絶里社）**富岡幸一郎**『意識の暗室』（『群像』）▼**群像新人文賞優秀作**

笠井潔『バイバイ、エンジェル』（角川書店）『インバクト』（インバクト出版会）創刊 ▼～82・2『インパクション』～14・11

村上泰亮・公文俊平・佐藤誠三郎『文明としてのイエ社会』（中央公論社）

平岡篤頼『文学の動機』（河出書房新社）『SF宝石』（光文社）創刊 ▼～81・6

柄谷行人・中上健次『小林秀雄をこえて』（河出書房新社）

0

磯田光一『永井荷風』（講談社）**蓮實重彦**『「私小説」を読む』（中央公論社）▼**中公叢書** **平岡正明**『山口百恵は菩薩である』（講談社）『季刊クライシス』（社会評論社）創刊 ▼～90・1

蓮實重彦『表層批評宣言』（筑摩書房）

大江健三郎『同時代ゲーム』（新潮社）

川本三郎『同時代の文学』（冬樹社）

上野昂志『現代文化の境界線』（冬樹社） 栗本慎一郎『経済人類学』（東洋経済新報社）

米沢嘉博『戦後少女マンガ史』（新評社） 『磁場』（国文社）休刊▼74・5～

村上春樹「1973年のピンボール」（『群像』）

廣松渉『〈近代の超克〉論』（朝日出版社）▼エビステーマー叢書

紅野敏郎『文学史の圖―1910年代』（青英舎） 加藤秀俊・前田愛『明治メディア考』（中央公論社）▼エナジー対話13号（70・4）の再録 日本記号学会設立

篠田一士『日本の現代小説』（無英社） 山口昌男『仕掛けとしての文化』（青土社） 富士通が日本語ワープロ発売▼オアシス

四方田犬彦『リュミエールの闇』（朝日出版社）▼エビステーマー叢書 川村湊『異様なものをめぐって』（『群像』）▼群像新人文賞優秀作 『同時代批評』（土曜美術社）創刊 『別冊宝島18 現代思想のキーワード』（JICC出版局）

『文学的立場』（第三次）創刊▼～83・5 『BRUTUS』（平凡出版）創刊

柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社）

高橋英夫『小林秀雄』（小沢書店）

江藤淳『一九四六年憲法』（文藝春秋） 網野善彦『日本中世の民衆像』（岩波書店）▼岩波新書 村上龍『コインロッカー・ベイビーズ』（講談社）

蓮實重彦『大江健三郎論』（青土社） 吉田精一『近代文芸評論史 大正篇』（至文堂） 高橋康也『ウロボロス』（晶文社） 秋山駿『舖石の思想』（講談社）

『叢書 文化の現在』全13巻（岩波書店）▼～82・7 佐伯彰一編『日本人の自伝』（平凡社）開始 全23巻＋2 ▼～82・11 『テーゼ』（同時代思想編集委員会）創刊

田中康夫「なんとなく、クリスタル」（『文藝』）▼文藝賞

栗本慎一郎『幻想としての経済』（青土社） 西成彦『個体化する欲望』（朝日出版社）▼エビステーマー叢書

三浦雅士『私という現象』（冬樹社） 細川周平『音楽の記号論』（朝日出版社）▼エビステーマー叢書 平川祐弘『小泉八雲』（新潮社）

栗本慎一郎『パンツをはいたサル』（光文社）▼カッパ・サイエンス

筒井康隆『虚人たち』（中央公論社）

丸山圭三郎『ソシユールの思想』（岩波書店） 高橋英夫『志賀直哉』（文藝春秋） 細川周平『ウォークマンの修辭学』（朝日出版社）▼エビステーマー叢書 『心』（平凡社）休刊 ▼48・7～

井上ひさし『吉里吉里人』（新潮社）

篠田浩一郎『空間のコスモロジー』（岩波書店）

木村敏『自己・あいだ・時間』（弘文堂）

今村仁司『労働のオントロジー』（勁草書房）

江藤淳『落葉の掃き寄せ』（文藝春秋） 真木悠介『時間の比較社会学』（岩波書店） 高坂正晃『文明が衰亡するとき』（新潮社）▼新潮選書

高橋源一郎「さようなら、ギャングたち」（『群像』）▼群像新人長編小説賞優秀作

栗本慎一郎『光の都市 闇の都市』（青土社）

蓮實重彦『小説論＝批評論』（青土社）『海燕』（福武書店）創刊 ▼ ～96・11 「核戦争の危機を訴える文学者の声明」発表 ▼ 中野孝次・水上勉・安岡章太郎ら →3月、集会

鮎秀実『花田清輝』（講談社） 中井久夫『分裂病と人類』（東京大学出版会）▼ U P 選書 宮崎駿『風の谷のナウシカ』（『アニメージュ』）▼ ～94・3

小林秀雄『本居宣長補記』（新潮社） 清水徹『書物としての都市 都市としての書物』（集英社） 藤田省三『精神史的考察』（平凡社） 浅沼圭司『象徴と記号』（勁草書房）▼ 現代美学双書

古井由吉『山跳賦』（集英社）『幻想文学』（幻想文学会出版局）創刊 ▼ ～03・7 「Y O U」放送開始(N H K教育) ▼ ～87・4 糸井重里

鶴見俊輔『戦時期日本の精神史』（岩波書店） 子安宣邦『伊藤仁斎』（東京大学出版会）『新潮45+』（新潮社）創刊 ▼ ～85・5 『新潮45』

中上健次『千年の愉楽』（河出書房新社）

丸谷才一『裏声で歌へ君が代』（新潮社）

小松和彦『憑霊信仰論』（伝説と現代社）『漫画ブリッコ』（セルフ出版）創刊 ▼ ～86・2 ウニタ書舗閉店

0

上野千鶴子『セクシィ・ギャルの大研究』（光文社）▼ カッパ・サイエンス

保田與重郎『わが萬葉集』（新潮社） 今村仁司『暴力のオントロジー』（勁草書房） 多木浩二『眼の隠喻』（青土社） 村上春樹『羊をめぐる冒険』（講談社）『遊』（工作舎）休刊 ▼ 71・9～ 編集長：松岡正剛

1

木村敏『時間と自己』（中央公論社）▼ 中公新書 粉川哲夫『メディアの牢獄』（晶文社） 唐十郎『佐川君からの手紙』（『文藝』）▼ 芥川賞

2

前田愛『都市空間のなかの文学』（筑摩書房）

三浦雅士『主体の変容』（中央公論社） 三浦雅士『幻のもうひとり』（冬樹社） 吉本隆明『「反核」異論』（深夜叢書社）

紅野敏郎『昭和文学の水脈』（講談社） 井筒俊彦『意識と本質』（岩波書店） 竹田青嗣『〈在日〉という根拠』（国文社）

蓮實重彦『監督小津安二郎』（筑摩書房）

磯田光一『戦後史の空間』（新潮社）▼新潮選書

柄谷行人『隠喻としての建築』（講談社） 山崎正和『演技する精神』（中央公論社） 蓮實重彦『映画誘惑のエクリチュール』（冬樹社） 川村湊『異様の領域』（国文社） 小林秀雄死去

戸田徹『マルクス譯送』（五月社） 渡部直己『幻影の杼機』（国文社） 中上健次『地の果て 至上の時』（新潮社）

丸山圭三郎『文化記号学の可能性』（日本放送出版協会） 金井美恵子『言葉とくずれ』（中央公論社） 宇波彰『記号のエコロジー』（青土社） 村上春樹『中国行きのスロウ・ボート』（中央公論社）

『月刊カドカワ』（角川書店）創刊▼～98・3 『杼』（エディションR）創刊▼～87・7 『現代の眼』（現代評論社）休刊▼63・12～

亀井秀雄『感性の変革』（講談社） 前田愛『近代日本の文学空間』（新潮社） 井口時男『物語の身体』（『群像』）▼群像新人文学賞

山口昌男『文化の詩学1』（岩波書店）▼岩波現代選書 2＝83・7 島田雅彦『優しいサヨクのための嬉遊曲』（『海燕』） 大江健三郎『新しい人よ眼ざめよ』（講談社） 古井由吉『極』（福武書店）

西部邁『大衆への反逆』（文藝春秋）

浅田彰『構造と力』（勁草書房）

小林秀雄『白鳥・宣長・言葉』（文藝春秋）

榎谷秀昭『保田與重郎』（新潮社） 海野弘『モダン都市東京』（中央公論社） 磯田光一『鹿鳴館の系譜』（文藝春秋） 川村二郎『内田百閒論』（福武書店）

栗本慎一郎・吉本隆明『相对幻論』（冬樹社） 島田雅彦『亡命旅行者は叫び泣く』（『海燕』）

中沢新一『チベットのモーツァルト』（せりか書房）

梅原猛『日本の深層』（佼成出版社） 『鳩よ！』（マガジンハウス）創刊▼～02・5

結秀実『メタクリティーク』（国文社）

村上泰亮『新中間大衆の時代』（中央公論社）

網野善彦『日本中世の非農業民と天皇』（岩波書店） 鶴見俊輔『戦後日本の大衆文化史』（岩波書店） 伊藤俊治『写真都市』（冬樹社）

浅田彰『逃走論』（筑摩書房）

川本三郎『都市の感受性』（筑摩書房） 池上嘉彦『記号論への招待』（岩波書店）▼岩波新書

三浦雅士『メランコリーの水脈』（福武書店） 筑紫哲也「若者たちの神々」（『朝日ジャーナル』）第1回＝浅田彰▼～85・4

山崎正和『柔らかな個人主義の誕生』（中央公論社） 笠井潔『テロルの現象学』（作品社） 四方田犬彦『クリティック』（冬樹社） 筒井康隆『虚航船団』（新潮社） 『海』（中央公論社）休刊

『G S たのしい知識』（冬樹社）創刊▼～88・9 浅田彰・伊藤俊治・四方田犬彦ら

吉本隆明『マス・イメージ論』（福武書店）

丹生谷貴志『光の国 あるいはvoyage en vain』（朝日出版社）▼リゾーム群書 粉川哲夫『ニューメディアの逆説』（品文社） 西部邁『生まじめな戯れ』（筑摩書房）

鈴木忠志『越境する力』（パルコ出版） 高橋源一郎『虹の彼方に』（中央公論社）

江藤淳『自由と禁忌』（河出書房新社） 森敦『意味の変容』（筑摩書房） 「現代思想界をリードする吉本隆明の「ファッション」」（『アンアン』）▼コム・デ・ギャルソン論争

0

丸山圭三郎『文化のフェティシズム』（勁草書房） 丸谷オ一『忠臣蔵とは何か』（講談社） 『中央公論文芸特集』（中央公論社）創刊▼ ～95・9 『海』の後継 『週刊本』（朝日出版社）創刊▼ ～85・11

1

市川浩『〈身〉の構造』（角土社） 小林恭二『電話男』（『海燕』）▼海燕新人文学賞 佐伯一麦「木を接ぐ」（『海燕』）▼海燕新人文学賞

2

『別冊宝島44 わかりたいあなたのための現代思想・入門』（宝島社）

『エピステーメー』（朝日出版社）第Ⅱ期創刊▼～86・5

『季刊へるめす』（岩波書店）創刊▼～89・3『へるめす』～97・7 磯崎新・大江健三郎ほか

『日本読書新聞』日本出版協会休刊 「スキゾ・パラノ」（浅田彰）が第1回新語・流行語大賞の新語部門創賞に

岩井克人『ヴェニス商人の資本論』（筑摩書房） 浅田彰『ヘルメスの音楽』（筑摩書房）▼水星文庫 高橋源一郎『ジョン・レノン対火星人』（角川書店） 金井美恵子『文章教室』（福武書店）

蓮實重彦『物語批判序説』（中央公論社）

中沢新一『雪片曲線論』（青土社）

市川浩『現代芸術の地平』（岩波書店）

草野進／編『プロ野球批評宣言』（冬樹社） 『WNOtation』（UPU）創刊

柄谷行人『批評とポスト・モダン』（福武書店）

加藤典洋『アメリカの影』（河出書房新社）

中沢けい『水平線にて』（講談社） 『Newtype』（角川書店）創刊

柄谷行人『内省と遊行』（講談社） 川村湊『批評という物語』（国文社） 『こころの科学』（日本評論社）創刊

稲村季弘『ある迷宮物語』（筑摩書房）▼水星文庫 笠井潔『〈戯れ〉という制度』（作品社） 今村仁司『排除の構造』（青土社）

村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』（新潮社） 中村光夫『老いの微笑』（筑摩書房）

橋爪大三郎『言語ゲームと社会理論』（勁草書房）

吉本隆明『重層的な非決定へ』（大和書房） 多木浩二『モダニズムの神話』（青土社） 『リュミエール』（筑摩書房）創刊▼～88・12 蓮實重彦責任編集

江藤淳・蓮實重彦『オールド・ファッション』（中央公論社） 桂秀実ほか『〈批評〉のトリアージ』（トレヴィル）▼ 蓮實重彦・柄谷行人・中上健次インタビュー 『クリティーク』（青弓社）創刊▼～89・4

坂本龍一・村上龍『EV.Café 超進化論』（講談社）

江藤淳『近代以前』（文藝春秋） 粉川哲夫『情報資本主義批判』（筑摩書房） 松浦寿輝『口唇論』（青土社） 朝吹亮二・松浦寿輝『記号論』（思潮社）▼共同詩集 福武文庫創刊

渡部直己『半解釈』（白夜書房） 赤坂憲雄『異人論序説』（砂子屋書房） 山田詠美「ベッドタイムアイズ」（『文藝』）▼文藝賞 ちくま文庫創刊

丸山眞男『「文明論之概略」を読む 上』（岩波書店）▼全3巻 ～86・11▼岩波新書 山根一眞『変体少女文字の研究』（講談社）

井上章一『つくられた桂離宮神話』（弘文堂） 竹田青嗣『陽水の快楽』（河出書房新社）

『別冊宝島52 知りたいあなただための現代思想・入門Ⅱ』（J I C C出版局） 東京大学教養学部「表象文化論」学科設立▼89・4 大学院の講座専攻も設置

中沢新一『野ウサギの走り』（思潮社） 結秀実『複製の廃墟』（福武書店） 饗庭孝男『小林秀雄とその時代』（文藝春秋） 石子順造『石子順造著作集』（明曜舎）▼全3巻 ～88・11

竹田青嗣『意味とエロス』（作品社） 赤瀬川原平・藤森照信・南仲坊／編『路上観察学入門』（筑摩書房） 清水良典「記述の国家」（『群像』）▼群像新人文文学賞

島弘之「小林秀雄への共感的反逆」（『群像』）▼群像新人文文学賞優秀作

山崎正和『柔らかい自我の文学』（新潮社） 野口富士男『感触的昭和文壇史』（文藝春秋） 『アステイオン』（TBSブリタニカ）創刊

網野善彦『異形の王権』（平凡社）▼イメージ・リーディング叢書

「ビデオ進化論 TV・EV・BROADCAST」放送（フジテレビ）▼浅田彰など

立花隆『脳死』（中央公論社） 大江健三郎『M／Tと森のフシギの物語』（岩波書店） 『季刊 i i c h i k o』（三和酒類株式会社）創刊

上野千鶴子『女という快楽』（勁草書房） 磯田光一『左翼がサヨクになるとき』（集英社） 『ORGAN』（現代書館）創刊▼～91・4 小阪修平・笠井潔・竹田青嗣／編

柄谷行人『探究Ⅰ』（講談社）

猪瀬直樹『ミカドの肖像』（小学館）

伊藤俊治『生体開端論』（リポート）

上野千鶴子『〈私〉探しゲーム』（筑摩書房） 松浦寿輝『スローモーション』（思文社）

市村弘正『「名づけ」の精神史』（みすず書房） 大塚英志『「まんが」の構造』（弓立社） 竹田青嗣『現代思想の冒険』（毎日新聞社） 「朝まで生テレビ！」放送開始（テレビ朝日）

高橋英夫『疾走するモーツアルト』（新潮社） 川村湊『音は幻』（国文社） 松浦寿輝『映画n-1』（筑摩書房） 俵万智『サラダ記念日』（河出書房新社） 国際日本文化研究センター設置

笠井潔『秘儀としての文学』（作品社） 中沢新一『虹の理論』（新潮社） 粉川哲夫『ミクロポリティクス』（平凡社） この年より梶谷行人が群像新人文学賞の選考委員に ▼～99・6

江藤淳『批評と私』（新潮社） 加藤典洋『批評へ』（弓立社） 井口時男『物語論/破局論』（論創社） 吉見俊哉『都市のドラマトゥルギー』（弘文堂）

四方田犬彦『貴種と転生』（新潮社）

村上龍『愛と幻想のアシズム』（講談社）

野口武彦『文化記号としての文体』（ベリかん社） 黒川紀章『共生の思想』（徳間書店） 村上春樹『ノルウェイの森』（講談社） 三島由紀夫賞・山本周五郎賞創設（新潮社）

内田隆三『消費社会と権力』（岩波書店） 大江健三郎『懐かしい年への手紙』（講談社）

吉本ばなな「キッチン」（『海燕』）▼海燕新人文学賞

『季刊哲学』（哲学書房）ブレ創刊▼～91・10

『現代思想 臨時増刊 総特集「日本のポストモダン」』（青土社）▼シンポジウム「ポストモダンの諸問題」（87・4）

川本三郎『感覚の宴客』（文藝春秋） 俵万智・浅井慎平『とれたての短歌です。』（角川書店）▼買切販売

[網野善彦・上野千鶴子・宮田登『日本王権論』](#)（春秋社）
 [今井賢一・金子都容『ネットワーク組織論』](#)（岩波書店）
 [竹田青嗣『世界という管理』](#)（河出書房新社）

[加藤典洋『君と世界の戦いでは、世界に支援せよ』](#)（筑摩書房）
 [大江健三郎『新しい文学のために』](#)（岩波書店）
 ▼[岩波新書](#)

講談社文芸文庫創刊

[前田愛『文学テキスト入門』](#)（筑摩書房）
 ▼[選作](#)
[高橋源一郎『優雅で感傷的な日本野球』](#)（河出書房新社）
 ▼[第1回三島由紀夫賞](#)
 東京大学教養学部が中沢新一の採用否決

[小森陽一『構造としての語り』](#)（新曜社）
 [小森陽一『文体としての物語』](#)（筑摩書房）

[笠井潔『物語のウロボロス』](#)（筑摩書房）
 [大岡昇平『小説家夏目漱石』](#)（筑摩書房）
 [蓮實重彦・柄谷行人『闘争のエチカ』](#)（河出書房新社）

『[季刊思潮](#)』（思潮社）創刊▼～90・3
 [浅田彰・市川浩・柄谷行人・鈴木忠志／編](#)

[笠井潔『外部の思考・思考の外部』](#)（作品社）
 [梅棹忠夫『情報の文明学』](#)（中央公論社）
 ▼[中公叢書](#)

[結秀実『探偵のクリティック』](#)（思潮社）
 [赤瀬川原平『芸術原論』](#)（岩波書店）
 [多木浩二『天皇の肖像』](#)（岩波書店）
 ▼[岩波新書](#)
 中村光夫死去

[神山睦美『吉本隆明論考』](#)（思潮社）
 [大塚英志『システムと儀式』](#)（本の雑誌社）

[渡部直己『リアリズムの構造』](#)（論創社）
 [中上健次『重力の都』](#)（新潮社）
 [大江健三郎『キルプの軍団』](#)（岩波書店）

0

[伊藤俊治『20世紀写真史』](#)（筑摩書房）
 [西成彦『マノヒズムと警察』](#)（筑摩書房）
 [笠原伸夫『泉鏡花』](#)（国文社）
 [今村仁司／編『現代思想を読む事典』](#)（講談社）
 ▼[講談社現代新書](#)

[村上龍『トバーズ』](#)（角川書店）
 [村上春樹『ダンス・ダンス・ダンス』](#)（講談社）
 [中沢新一『悪党的思考』](#)（平凡社）

1

[蓮實重彦『凡庸な芸術家の肖像』](#)（青土社）
 [小川洋子『揚羽蝶が壊れる時』](#)（『海燕』）
 ▼[海燕新人文学賞](#)

2

[テツオ・ナジダ・前田愛・神島二郎/編『戦後日本の精神史』](#)（岩波書店）
 [大澤真幸『行為の代数学』](#)（青土社）
 [興孝之『サイバーパンク・アメリカ』](#)（勁草書房）

ねじめ正一『高円寺純情商店街』（新潮社） 後藤明生『首塚の上のアドバルーン』（講談社） 『明治文学全集』全100巻（筑摩書房）完結 ▼65・2開始

高橋源一郎『文学がこんなにわかっていいかしら』（福武書店）

蓮實重彦『小説から遠く離れて』（日本文芸社）

江藤淳『リアリズムの源流』（河出書房新社） 吉本隆明『ハイ・イメージ論I』（福武書店） 宮台真司『権力の予期理論』（勁草書房） 鷲田清一『分散する理性』（勁草書房） 鷲田清一『モードの迷宮』（中央公論社）

大塚英志『物語消費論』（新曜社）▼ノマド義書

柄谷行人『言葉と悲劇』（第三文明社） 川村湊『アジアという鏡』（思淵社） 竹田青嗣『夢の外郎』（河出書房新社） 大塚英志『少女民俗学』（光文社）▼カップ・サイエンス

石川忠司『修行者の言語』（「群像」）▼群像新人文賞優秀作 『SAPIO』（小学館）創刊 柄谷行人『探究II』（講談社）

島弘之『〈感想〉というジャンル』（筑摩書房） 坂部恵『鏡のなかの日本語』（筑摩書房）▼ちくまライブラリー

江藤淳『昭和の文人』（新潮社） 吉本隆明『宮沢賢治』（筑摩書房） 渡部直己『読者生成論』（思淵社）

蓮實重彦・三浦雅士・浅田彰・柄谷行人「共同討議・近代日本の批評」（『季刊思淵』）開始 『季刊都市』（都市デザイン研究所）創刊 ▼～89・11

江藤淳『閉された言語空間』（文藝春秋）

坂部恵『ペルソナの詩学』（岩波書店） 上野千鶴子『スカートの下の劇場』（河出書房新社）

福田和也『奇妙な廃墟』（国書刊行会）

寄稿者一覧

安天|あん・ちゃん

七四年生。韓国語翻訳者。東浩紀『一般意志 2・0』、佐々木中『この熾烈なる無力を』などの韓国語版翻訳を手掛ける。

安藤礼二|あんどう・れいじ

六七年生。文芸評論家、多摩美術大学美術学部准教授。著書に『神々の闘争 折口信夫論』（講談社）ほか。近著は『折口信夫』（講談社）。

市川真人|いちかわ・まこと

七一年生。文芸批評家、「早稲田文学」編集委員、早稲田大学文学学術院准教授。著書に『紙の本が減びるとき?』（青土社、「前田壘」名義）など。

井出明|いで・あきら

六八年生。観光学者。追手門学院大学経営学部准教授。博士（情報学）。共著に『観光とまちづくり』（古今書院）。

梅沢和木|うめざわ・かずき

八五年生。美術家。武蔵野美術大学造形学部卒業。CASHIおよびカオス*ラウンジに所属。

海猫沢めろん|うみねこざわ・めろん

七五年生。文筆業。『左巻キ式ラストリゾート』（星海社文庫）でデビュー。『愛についての感じ』（講談社）で第三回野間文芸新人賞候補。他に『零式』（ハヤカワ文庫JA）、『全滅脳フューチャー!!!』（幻冬舎文庫）、『ニコニコ時給800円』（集英社文庫）など。

クレイグ・オーウェンス | Craig Owens

五〇年生。美術批評家。七〇年代後半から雑誌『オクトーバー』や編集主幹を務めた『アート・イン・アメリカ』などで批評を発表。一九九〇年、三九歳で夭折。

大澤聡|おおさわ・さとし

七八年生。批評家、メディア史。東京大学大学院総合文化研究科博士課程修了。博士（学術）。近畿大学文学部講師。著書に『批評メディア論』（岩波書店）。

亀山郁夫|かめやま・いくお

四九年生。ロシア文学者、名古屋外国語大学学長。〇七年よりドストエフスキー作品の新訳に取り組む。近著に初の小説作品『新カラマーゾフの兄弟（上・下）』（河出書房新社）。

ボリス・グロイス | Борис Гройс

四十七年生。美術批評家。ヴェネツィア・ビエンナーレをはじめ、多くの国際展でキュレーターとしても活躍。著書に『全体主義様式スターリン』（亀山郁夫ほか訳、現代思潮新社）。

黒瀬陽平|くろせ・ようへい

八三年生。美術家、美術評論家、キュレーター。東京藝術大学大学院美術研究科博士後期課程修了。アーティスト・グループ「カオス*ラウンジ」代表。
著書に『情報社会の情念』（NHK出版）。

佐々木敦|ささき・あつし

六四年生。批評家、音楽レーベルH E A D Z主宰。「ゲンロン 佐々木敦 批評再生塾」主任講師。著書に『ニッポンの思想』（講談社現代新書）など。

新藤 淳 | しんふじ・あつし

鈴木 忠生 | すずき ちゅうせい 西洋美術史研究者、国立西洋美術館研究員。共著に『版画の写像学』（ありな書房）など。

三九 年 生 | みやう けい 文芸評論家、Maison Cécile Aréola。七十六年より富山県利賀村を拠点に活動。著書に『内角の和』（而立書房）、『劇的言語』（共著、朝日新聞出版）など。

西田 亮介 | せいだ しょうすけ 近現代史研究者。著書に『たのしいプロバガンダ』（イースト新書Q）、『ふしぎな君が代』（幻冬舎新書）など。

速水 健朗 | すみずき けんろう 社会学者、東京工業大学マネジメントセンター准教授。著書に『メディアと自民党』（角川新書）など。

東山 翔子 | とうざん しょうこ 小説家。著書に『1995年』（ちくま新書）、『フード左翼とフード右翼』（朝日新書）など。

福嶋 亮矢 | ふくしま しょうや 漫画家。著書に『S』、『Japanese Preteen Suite』、『Nymphodelic』（茜新社）など。

東浩紀 | とうこうき 中国文学者、立教大学文学部助教。著書に『復興文化論』（青土社）など。

上田 舞生 | うえだ まい 小説家。著書に『一般意志2・0』（講談社）、『弱いつながり』（幻冬舎）など。

七四年生 | しちねんせい ロシア文学者、博士（文学）。訳書に『瞳孔の中 クルジヤノフスキイ作品集』（共訳、松籟社）など。

編集後記

いきなり不勉強を告白すると、今回の特集のためにはじめて『季刊思潮』を読んだ。創刊年と同じ1988年に生まれた自分には、『批評空間』の前身という程度の認識しかなかったが、手に取って見ると全8巻はどれも魅力的で、その完成度と佇まいに感嘆した。時代が違うと言えば簡単だが、その豊饒さが羨やましいくらいだ。本誌の企画・編集にあたっては、先に上げた2誌を強く意識した。数十年後にまた批評史を振り返ろうという者が現れたとき、「こんなものがあったとは」と驚かれるような本に仕上がっているだろうか。まず、数年後の未来にこの国の批評史を振り返ろうなどという試みがありうるのか。それ自体がおそらく、本誌の出来にかかっているだろう。(T)

どんな座談会にも、誌面に載らない場面がある。「ウォッカ無くしてはロシアには住めない」と、肝臓検査の数値が阻むロシアへの定住について、ユーモラスに語られた亀山郁夫さんの言葉。共同討議の休憩中、何気ない談笑に紛れ込む、はつとするような話題の数々。「使えないんだろうな」と思いつつも、幕間劇のようなそうした会話を含め、高密度の座談会を文字に起こす作業は楽しかった。思えば、ゲンロンカフェに惹かれたのも、昔から、誰かがそんな風に、今の自分には少し難しいと思えるような話をしているのを、背伸びして横で聞いているのが好きだったからだ。ゲンロンで働き始めて4ヶ月。背伸び歩きの「観光客」の視線をなくさず誌面に向き合っていきたい。(F)

支援者一覧

クラス250

若狭宏嗣川上量生加藤賢策行方一正日置克史大町慎浩

クラス50

河村信猪谷誠一古坂貴徳奥野弘幸新見永治鈴木孝坂直樹崎山伸夫水上幸則中村匠秀猪木俊宏重松光浩佐藤勝佐藤宏稲葉真☆大山結子☆辻田真佐恵

豊島恵子高田和義山岸亮武藤大司伊藤友里恵五十嵐誠ロシニユみわ石井克尚山本郁也大井昌和東岱広直武井一雄泉政文今井淳峰岡響平工藤周平福留泰治

三留奈保子中村知子黒崎想楊柳岸里埜元彰〔会員番号順〕

本誌は、ゲンロン友の会会員のみなさまに支えられ刊行されています。 クラス250およびクラス50の会員の方々のお名前を支援者として記載します。

Genron 1 Criticism in Contemporary Japan

English Translations and Abstracts

Hiroki Azuma
On Our Inaugural Issue
translated by Christopher Lowy

Abstracts translated by Ko Ransom and Christopher Lowy

Tadashi Suzuki + Hiroki Azuma
Theatre, Violence, and the State

Ikko Kameyama + Hiroki Azuma + Yoko Ueda
**Dostoyevsky and a Literature of Terrorism:
Re-reading *The Brothers Karamazov***

Criticism in Contemporary Japan

Satoshi Osawa
Criticism and Media: An Outline for Historical Grounding

Ryota Fukushima + Makoto Ichikawa + Satoshi Osawa + Hiroki Azuma
Problems with Showa Criticism 1975-1989

Atsushi Sasaki
Groove/Tone/Atmosphere, or Techno/Logic/Karatani:
On the Margins of Nippon-no Shiso and Nippon-no Ongaku

Reiji Ando
Looking From the Outside: The Possessed State of *Manchuria*

Ryota Fukushima
How Do We Criticize Japanese Literature?

Yohei Kurose
On Other Surfaces | 1 |
Anglers and the “Unconscious”

Kenro Hayamizu
On Independent States | 1 |
Secession, Japan, and the Problem of Imagination

Akira Ide
Introduction to Dark Tourism | 8 |
Seventy Years After the War as Considered From the Malay Peninsula

Novel
Melon Uminekozawa
The Pigeon Clock of Dischronia | Afternoon 1 |

Contributors and Translators

On Our Inaugural Issue

Hiroki Azuma

Before you is the inaugural issue of the critical journal *Genron*. We intend to publish three times annually for at least three years, creating nine volumes. As long as I do not collapse or *Genron* does not go bankrupt, we will continue working at least through the summer of 2018.

Although I have just called our journal a *critical* one, knowing the type of magazine we are aiming to create is quite difficult. Our journal is not interested in publishing provocative words that reflect reality as is; rather, we intend to present words that seem to have momentarily distanced themselves from reality and, after reflecting various thoughts, refocus on a single point. Though we seem to be concerned with reality, we are in fact not. Or, perhaps, we seem to be unconcerned with reality when in fact we are. Consider one of the themes of our inaugural issue, “The Work of Art in the Age of Terrorism.” It appears as if it may be related to the current political situation in Japan, but in fact it is not; perhaps, it appears as if it is not related to the current political situation, but in fact it is. This is the sense of the distance to reality adopted by this journal.

To avoid the inward tendencies of academia without completely becoming journalism, such dual-natured language—what Mikhail Bakhtin would likely call polyphony—was once referred to as *criticism* in Japan. This journal was established in the paths of this history, and our intention of being a successor to that history is explained in the dialogue among Osawa, Ichikawa, Fukushima, and myself.

In fact, however, the term *criticism* is no longer used in such a fashion. We would most likely be misunderstood if we refer to this as a “critical journal.” I suspect that a majority of today’s youth would, on hearing the term criticism, imagine online content reviews or political commentary that amasses numerous “Likes,” all to be consumed and forgotten in a short span of time.

At one time, there was criticism in this country; currently, this is not the case. This journal has been introduced with the goal of reviving this criticism. We might be laughed at for our anachronistic attempt, but we will bring it back for at least the next three years.

In other words, if you are a reader of my work, you know that recently I have been contending that philosophy should resemble tourism.

Philosophy (lit. “a love of wisdom”) is, more than anything, a product of curiosity. In the course of one’s life, one meets various people and encounters various things. Philosophy originates from this simple joy. The idea of thinking through the principles of truth, virtue, or beauty only comes later. This sort of “hedonistic” characteristic of philosophy is clear when one looks at the words and actions of Socrates as recorded by Plato.

Five years ago, there was a boom of *sabukaru* (subculture) criticism among younger generations. There were undoubtedly many who considered this to be an irrational practice. Certainly, we cannot philosophize anime or idol groups simply by discussing them. Yet, there is a certain pleasure to be had from consuming them. Considering that pleasure as a determinant for approaching philosophy is, in a sense, the correct path of philosophy. This is because philosophy is not, from the onset, something one sets out to do, furrowing one’s brow and engaging with some greater concept. Rather, it is when one engages in something pleasurable that is not philosophy and is, unbeknownst to them, drawn in by some outside force as one grows closer to it. That other force is philosophy. This is similar to becoming trapped. It is when thinking what Derrida might call *unserious* thoughts that one suddenly realizes they have arrived at a serious one. Conversely, it is like *the experience of the lost child*: this is the essence of philosophy.

Now in 2015, such subculture criticism has disappeared. In fact, Japan is currently facing a large political and social crisis: probably, there is no time for a lost child to be discussing anime and idol groups.

Consequently, today, only serious students and people who strive to make the world a better place, want to save those in trouble, or hope to realize the dream of democracy read books on thought. Otherwise, it is a particular type of academic that simply wants to read with exactitude as many texts from the past as possible.

But, is that really what writings on thought are about? Were not writings on thought originally more free, more loose? That is, thought was considered to be a terminal of knowledge—what Derrida called the “post office”—that allowed several individuals to proceed to various spaces based on their individual interests.

This journal was conceived with such an understanding of philosophy and thought. With its publication, we hope to once again express the joy of curiosity and the experience of the lost child. In other words, this journal was created to once again make philosophy and thought *unserious*. I express the experience of distancing oneself from reality and losing sight of one’s goal—the joy of a puzzling piece of knowledge—as “tourism.”

If philosophy can become a space for tourism—a transformation I call *tourization*—then we can also philosophize tourism. I am writing this introduction having just returned from Ukraine. Since 2013, we here at *Genron*, in cooperation with a well-known travel agency, have been organizing annual tours to Chernobyl tailored toward a general audience. This year again, I visited Ukraine as an accompanying lecturer.

My relation with Chernobyl began with a short, week-long research trip in April 2013. The results of that trip are recorded in my publication, *Chernobyl Dark Tourism Guide*. Why would a complete outsider to nuclear power, such as me, set out on a research trip to the northern border of Ukraine? The answer is, of course, because of the 2011 Fukushima nuclear incident. Similarly, many tour participants developed an interest in Chernobyl following the Fukushima accident. As such, many people initially tried to compare Chernobyl to Fukushima, wondering if Chernobyl is, in fact, safe. Additionally, many wanted to know whether the victims of Chernobyl were pronuclear. However, after the tour, the majority of participants voiced completely different interests. They might have been surprised at the architecture of the power plant or workers' housing projects steeped in Soviet-style (Russian) Futurism; awed at the strong-willed *Samoseley* (lit. "self-settlers," [translator's note: residents who have illegally taken up residence within 30 kilometers of the most heavily contaminated areas around the Chernobyl Power Plant]); amazed at the lush nature within the no-entry zones. Comments never focused on the debates over whether Chernobyl was safe or if they supported or opposed nuclear energy.

The questions of whether the remains of the disaster site are safe and whether one should support the further implementation of nuclear power are, of course, important. These issues will continue to reverberate as important points of consideration for each participant on the tour. However, now, nearly 30 years from the 1986 catastrophe—local researchers refer to the incident at Chernobyl not as an "accident" (авария) but as a "catastrophe" (катастрофа)—people in Ukraine actually have many superfluous thoughts in the vast, uninhabited land nearly the size of the sprawling metropolis that is Tokyo. I consider those very superfluous thoughts to be the essence of philosophy as tourism because this is precisely the experience of the lost child.

Since the 2011 disaster, Japan has become a country with no room to breathe and no flexibility. This is not only from the pro-establishment/pro-government perspective but also from the anti-establishment perspective. *If you want to talk of sophisticated theories, you better first make your way to a demonstration*: Japan has become a country that demands you take to the streets, sweat, and scream at the top of your lungs. I find this to be extremely suffocating. Rather, more than the growing right-wing tendencies of the current administration, I feel that such an atmosphere of excessive activism is closer to the pre-war atmosphere than anything else. To think about reality, I want to distance myself from reality. To think about the accident, I want to distance myself from the accident. It is the luxury of giving one's time to thinking that, as a critic, I want to give to future generations. Thus, I established *Genron* and take people to Chernobyl every year. These two projects are uncompromisingly linked in my mind.

I am uncertain if philosophy is serious or unserious and whether going to Chernobyl is serious or unserious. An experience that causes the boundary between the serious and the unserious to falter was Socrates' practice, the polyphony of Bakhtin, and what Derrida called deconstruction.

At one time, the Japanese economy was still going strong. Sometime around the accompanying boom in postmodernism in the colorful 1980s, people talked about Japan as if it lacked a European-style architecture. In addition, since its political institutions were riddled with holes, it was argued that there was no need for deconstruction. Thirty years later, we can see that this was a completely incorrect assessment. Japan is a rigid country full of boundaries. We have not experienced enough deconstruction.

This journal has been established as a critical endeavor intended to serve as the successor of both *Shisouchizu beta*, a journal available at general bookstores, and *Genron Communications*, a journal of sorts for members of the Genron community, Genron Tomonokai. Thus, while the journal is aimed at the general reader, it shares characteristics with our Genron Tomonokai publication. One portion of the table of contents is a continuation of that journal; as such, despite being the inaugural issue of *Genron*, one will find the 8th installment, 14th installment, or 16th installment of certain pieces. We ask for your understanding in this matter.

The circulation of this journal will be more conservative than that of *Shisouchizu beta*, and the bookstores that will carry it are few. If you want to secure your copy, I recommend you to become a member of the Genron community. Considering a large print run, we plan to publish an e-book version nearly simultaneously with the release of the physical edition.

I opted to limit the publication quantity because I do not necessarily desire a wide readership for the journal. *I distance myself from reality to think about reality, alter the boundary between the serious and the unserious, and sink into thought*. Unfortunately, not many people can understand such expressions. These introductory remarks are scheduled to be published online. This will virtually guarantee that a few lines will be pulled out of context as well as the appearance of criticism claiming that Azuma only writes excuses without political action or that he is turning Fukushima into some sort of *unserious* fodder for discussion. Such reactions can no longer be considered to be mere misunderstandings. They originate due to the reader's inability to comprehend, a defense mechanism of sorts. This cannot be corrected through explanation. Anyway, if I were to respond to all forms of criticism and questioning, I would not be able to publish anything. Therefore, I would be content if only those who are capable of understanding it understand it and if only those who have a need for criticism and thought pick up this journal.

As noted at the beginning of this article, the inauguration of this journal is an extremely anachronistic endeavor. Most people no longer find a need for either criticism or thought. Yet, it is my heartfelt hope that this journal will reach the few readers who indeed still find a need for both criticism and thought.

In writing these comments, I reread my words five years ago, the preface accompanying the inaugural issue of *Shisouchizu beta*. The enthusiasm and faith in a readership I had then exists no longer. However, the concluding lines are still alive within me: *Philosophy that, like Crocs, moves beyond national borders and, like the Food Republic, erases the boundaries between real and imitation*: That is my ideal. With the tours to Chernobyl, I have only changed the form,

intending to apply it.

For me, the nuclear accident was an experience that transcends national borders and erases the boundaries between real and artificial objects. Though *Genron* does not specifically focus on the nuclear accident, its spirit begins there. ③

Theatre, Violence, and the State

Tadashi Suzuki + Hiroki Azuma

This discussion between Tadashi Suzuki and Hiroki Azuma examines the role of art in the contemporary world. Suzuki is one of Japan's leading 20th century theatre directors and has created an avant-garde theatre center in the depopulated village of Toga, Toyama, from where he engages in numerous international projects.

A major theme of the discussion is the relationship between the public and art. Azuma argues that art in contemporary Japan is primarily thought of as something that provides collective benefit, and is supported by the government. Suzuki notes that theatre, too, has become entwined in issues of democratic equality and fairness.

So, what, then, is art to the collective community? Suzuki states that it is “created when someone who doesn’t share the faith appears and the gaze of the Other emerges.” In other words, artists act as Others to the collective and are tasked with criticizing the methods of the community from the outside. Suzuki paradoxically selected Toga as his base in order to acquire a location “external” to Japan.

Azuma has taken a philosophical approach to Fukushima after the Great East Japan Earthquake—the disaster during which it became the site of a major nuclear accident—stating that Fukushima should have chosen Suzuki’s kind of “methodical discrimination.” So long as it is impossible to erase the trauma of the nuclear accident, Fukushima ought to shoulder its legacy of tragedy and work in solidarity with the rest of the world. Azuma concludes by commenting that it is the future mission of artists and philosophers to consider “those things that deviate from the rules of the collective” over the world. ㊦

Dostoyevsky and a Literature of Terrorism:

Re-reading *The Brothers Karamazov*

Ikuo Kameyama + Hiroki Azuma + Yoko Ueda

The power of Dostoyevsky's imagination comes together to tie mysticism and socialism, whereas motifs such as Tsarism, religion, sex, violence, and transcendence are intertwined as indivisible entities in his novels. In this article, Hiroki Azuma and scholar of Russian literature, Yoko Ueda, together with Russian literature expert Ikuo Kameyama, whose new translation of *The Brothers Karamazov* (2006-07) became a best-seller, rethink the meaning of Dostoyevsky's literature in the contemporary age. Kameyama's creative writing debut, *The New Brothers Karamazov* (2015), is a novel based on Dostoyevsky.

According to Kameyama, in addition to *Demons*, a novel focusing on terrorism, both *Crime and Punishment* and *The Brothers Karamazov* feature characters with terroristic aspects to them. The terrorism depicted by Dostoyevsky, Kameyama claims, is reminiscent of religious sects, such as the underground Khlyst cult, which was associated with Spiritual Christians and attempted to unify the self with God through self-flagellation. In response to this, Azuma notes that Dostoyevsky referred to violence as an inevitability, tying the topic together with modern terrorist organizations such as ISIL in the current day or Aum Shinrikyo in the 20th century, and encouraging us to rethink the definition of "terrorism."

As Aum Shinrikyo had many offices and training centers in Russia, it is important for us to confront the link between the imaginative powers of terrorism and art. Ueda concludes the discussion by reminding us that we must consider both the role and power of art, as well as the responsibility borne by authors and artists. ㊦

Criticism and Media:

An Outline for Historical Grounding

Satoshi Osawa

Osawa's essay is a basic report written for the roundtable discussion included in this volume. It comments on the environment of critical discourse of the period discussed (1975-1989) from a media history perspective. Particular emphasis is given to the following topic: For the majority of the Showa period (1926-1989), it was seen as self-evident that literature should be placed at the center of critical discourses. Consequently, the history of literary criticism is mostly the history of criticism. This also resulted partly from the structure of journalism in Japan—a field that often guided and influenced changes in literature. However, after the mid-1970s, it became difficult to speak of the history of criticism in similar terms. Literary criticism no longer embodied the entire world of criticism; the number of locations where criticism could be disseminated greatly increased. Representative of this phenomenon was the “contemporary thought” boom of the late-1970s and its continuation in the form of the *NewAcademism* boom of the early 1980s.

After examining this change, Osawa compares New Academism in the early 1980s (1983-1986) with the literary renaissance 50 years earlier (1933-1936). Referencing his earlier *Hihyo Media-ron* (A Theory of Critical Media), which discusses the state of pre-war criticism, he establishes numerous points. For example, during the *Pre-NewAcademism* period of the late 1970s there was already an increased interest in topics such as semiotics and urban studies, the intersection of theories on the body and theatre criticism, and the combination of theories on information and the media. All this suggests a growing tendency for criticism to stretch across multiple areas of expertise.

Osawa indicates that such critical cross-pollination had already become self-evident by the time New Academism arrived on the scene. Individuals would take it upon themselves to reinterpret their particular traditions in academia, while amateurism began to be praised. The avant-garde of emerging publishers illuminate the scene by using experimental binding formats, layouts, typography, etc., making the site of knowledge move to the outside of academia. The key was the “age of magazines.” These changes run in concert with the democratization of publishing, creating a situation that we could call “late-Showa educationism.” The maturation of publishing and thought caused the act of editing to be pushed to the foreground, and during this period, not only critics so did numerous editors also become prominent.

In addition, Osawa makes a brief reference to the economy of 1970s new-left corporate extortionist magazines and 1980s corporate patronage/PR magazines. The prosperity enjoyed by criticism was supported by Japan's economic prosperity. ㊦

Problems with Showa Criticism 1975-1989

Ryota Fukushima + Makoto Ichikawa + Satoshi Osawa + Hiroki Azuma

Azuma invited here three Japanese critics in their 40s or younger to examine the history of criticism in Japan after 1975. Three discussion are planned, with the present one covering the period from 1975 to 1989.

The discussion begins with Osawa's proposal that the period under consideration be split into the time of *Pre-New Academism* and *NewAcademism*. During these periods Marxism began to lose its influence while criticism in Japan began to change from a practice that focused on single genres (ex. literature) into one that focused on interdisciplinary knowledge. Fukushima positions the Pre-New Academism as practiced by Masao Yamaguchi and Yoshihiko Amino as an activity that re-evaluated the importance of traditional communities in Japanese society. Ichikawa conjectures the movements toward rediscovering Japan were born from a sense of disappointment with the U.S. because of the Vietnam War.

NewAcademism after the appearance of Akira Asada and Shinichi Nakazawa was also a journalistic phenomenon unfurled through new magazines such as *GS* and *Episteme*. Azuma observes that the works of Asada and Kojin Karatani concur with global movements in which French contemporary philosophy was being localized. Simultaneously, their sectionalistic "politics" brought ideological binaries back to the criticism, making it both difficult to overview its history while also leading to a loss of diversity within Japanese criticism and philosophy.

This discussion is meant to be a critical successor to the group discussion held in 1989 by Asada and Karatani titled *Criticism in Modern Japan*. ㊦

Criticism in Contemporary Japan: Article

Groove/Tone/Atmosphere, or Techno/Logic/Karatani:

On the Margins of *Nippon-no Shiso* and *Nippon-no Ongaku*

Atsushi Sasaki

Kojin Karatani published numerous short essays on technology in the first half of the 1980s. In one of these, “Rhythm/Melody/Concept,” he discusses statements made by Ryuichi Sakamoto and Haruomi Hosono. They are both still members of Yellow Magic Orchestra, an influential technopop group that was then at the peak of its popularity.

NewAcademism took off shortly after this, becoming the most influential movement in post-war Japanese contemporary thought. While Karatani stood at the center of this intellectual movement, he still continued his unique line of investigation and became fascinated with the internal collapse of formalization (eg. deconstruction), something he called a “Gödelian problem,” eventually leading him to succumb to a certain type of “illness”. Can we understand this as a “technological” breakthrough on Karatani’s part? In reality, though, Karatani would not continue down this technological path. How can we discuss the changes in the relation between technology and thought (criticism) over the past thirty years from this example? ㊦

Criticism in Contemporary Japan: Article

Looking From the Outside:

The Possessed State of *Manchuria*

Reiji Ando

We must have more than the perspective of one enclosed within the Japanese islands to discern the possibilities and impossibilities contained within modern Japan. An outside perspective considering Asia as a broader whole is necessary. Manchuria was a fictional empire created to resist Soviet communism, American capitalism, and the ethnic self-determination of the Republic of China. Modifying the fundamentals of ancient shamanism, it was possible to merge various religious teachings. While Manchuria was a combination of the pre-modern and the ultramodern, these contradictory forces came together as one. Its way of being was like the photographic negative of the Empire of Japan, dually acting as the forerunner of the state of contemporary Japan. Till today, there are still odd groups of buildings that intentionally combine elements from various Asian regions. If the goal of criticism is to be a practice that questions the very grounds one stands on from the foundation up, it must, above all, be a practical endeavor that is closely related to historical and cultural memory. The reconsideration of Manchuria should be a creative effort that enables us to turn a critical eye to modern Japan and modern Japanese criticism from its very roots. ㊦

Criticism in Contemporary Japan: Article

How Do We Criticize Japanese Literature?

Ryota Fukushima

The question of how to critically approach Japanese literature is one of the biggest challenges facing Japanese critics. In general, modern literature as a whole is charged with attaining a type of non-poetic realism, and Japan is no exception to this. As Shinobu Orikuchi and Yukio Mishima remarked, however, it is difficult for Japanese literature, which has been given the fate of being an “intermixture of prose and poetry,” to have autonomously prosaic language. In fact, the criticism of prose (the novel) became commonplace only after entering the 20th century.

It was only after Ryunosuke Akutagawa that influential Japanese authors began reusing the traditional, poetic forms of expression seen in the *monogatari* (“tale”) genre, embarking on a “romanticization” of history. Paradoxically, modern Japanese literature created a situation in which unprosaic alternations were needed to realize non-poetic realism. It is impossible to correctly evaluate this phenomenon from the modernist, prose-centric perspective. We must reconsider the history of Japanese *écriture* to renovate the declining form that is literary realism. ㊦

On Other Surfaces | 1 |

Anglers and the “Unconscious”

Yohei Kurose

Kurose examines the motif of the unconscious and its newly emerging imagery in contemporary art. The 55th Venice Biennale (2013) took as its theme *The Encyclopedic Palace*. It draws on the motif of the unconscious used to refer to the exterior of existing art while it ends in exposing its limits: that global contemporary art can only seize the unconscious through the traditional medium, that is the imagery of encyclopedia.

In contrast, the unconscious in Japanese contemporary art has often been displayed through images of war, especially the experience of defeat in World War II. As evidenced in Noi Sawaragi’s conception of Japan as a *warui basho* (“bad place”), using the trauma of wartime defeat as a symbol of the unconscious encloses our imagination in the isolated *episteme* of post-war Japan. Kurose presents examples of important post-war works that combine the representation of war with the mythical imagery of ocean (*kaijo takai*, an undersea world that the deceased return to). Incorporating Jungian psychologist Hayao Kawai’s analysis of the *Urashima Taro* myth we are able to understand the ocean (*kaijo takai*) and “anglers” as motifs of the unconscious in the Japanese cultural database of the representation of afterlife.🌀

On Independent States | 1 |

Secession, Japan, and the Problem of Imagination

Kenro Hayamizu

Secessionist movements such as those found in Scotland and Catalonia are gaining momentum on the back of increases in the number of local referendums. As a *de facto* ethnically homogenous nation governed under a strong central authority, the island nation of Japan currently has no realistic secessionist movements. However, we can find many works of fiction (novels, manga, etc.) in which secession from Japan occurs. Why do Japanese people find stories on this topic so interesting?

Juko Nishimura's novel *Sobo-no Daichi, Horobu* (The Fall of the Land of the Grand Blue) is a political panic novel in which the Tohoku region, the center of rice production in Japan and a supplier of agricultural products to major cities, attempts to secede after being abandoned by the government. A motif of this work is the historical possibility that Japan could have been split into two states, one to the East and one to the West. ㊦

Introduction to Dark Tourism | 8 |

Seventy Years After the War as Considered From the Malay Peninsula

Akira Ide


Where should we Japanese choose to mark the 70th anniversary of the end of World War II? In this paper, Ide describes his travels around the Malay Peninsula, focusing on Melaka, looking for a suitable place. Through this experience, he felt emotions that, he believes, cannot be felt in Japan, China, or South Korea. Approximately 74 years ago, Japanese troops invaded and subsequently ruled the Malay Peninsula. Though the period of Japanese governance was less than four years in length, Japan helped create the racial frictions that continue to this day. The Japanese invasion also negatively impacted neighboring Singapore and other Southeast Asian countries. In this paper, Ide explores Melaka, a famous World Heritage site, all the while thinking from the perspective of a tourist of the grief the Japanese army brought upon the country. Through this journey, Ide hopes to discover a new way of understanding a new modern world.📍

Novel

The Pigeon Clock of Disclonia | Afternoon 1

Melon Uminekozawa

Torihiko, our protagonist, has a love of things that are absolutely wrong. One day, he meets a girl named Yuyuka Tokihori, formulates a murderous plan, and begins to get closer to her so that he might execute that plan. After successfully sneaking into her house, Torihiko begins performing mysterious jobs given to him by the master of the house.

A few days after Torihiko and Yuyuka meet, strange deaths begin to occur in the town where the *Disa*Stars* are suffering from *Disclonia Syndrome*, which has abruptly aged them by hundreds of years. Ikuno Shinomiya, a 20-year-old brilliant young police inspector in Tokimeguri city, loves zombies and games. She begins to investigate the case together with her partner, the Metropolitan Police Department's cat-eared maid robot Shokeiko Yamada (nicknamed "Shoketan"), only to learn that Yuyuka Tokihori is the serial murderer. At the suggestion of the quantum computer Artificial Intelligence IZANAMI, they head to Tokimeguri-Akiba to meet the Observer of Time, but the mysterious detectives Kiryu and Catherinache appear and decapitate Shokeiko. After she is somehow revived, they head to Tokimeguri-Akiba. Waiting for them is the black rabbit Mimiko, who attacks Ikuno together with a sleepwalking Yuyuka. Then, Mimiko activates a bomb placed inside the Radio Kaikan. Now suffering from fatal wounds, Ikuno meets the Observer of Time as time is brought to a halt. The Observer of Time possesses both form and power beyond imagination...but that power is still not enough, and Ikuno dies. Around the same time, Torihiko puts the final touches on *kakuryo*, or an augmented reality device, he prepares for the demon festival known as the "Tokimeguri-sai"...

Contributors and Translators

Reiji Ando

Born in 1967. Literary critic and Associate Professor, Faculty of Art and Design, Tama Art University. Works include *Kamigami-no Toso: Orikuchi Shinobu-ron* (Kodansha) and *Orikuchi Shinobu* (Kodansha).

Ryota Fukushima

Born in 1981. Literary critic and scholar of Chinese literature. Assistant Professor, College of Arts at Rikkyo University. Works include *Fukko Bunka-ron* (Seidosha).

Kenro Hayamizu

Born in 1973. Writer. Works include *1995* (Chikuma Shinsho) and *Food Sayoku to Food Uyoku* (Asahi Shinsho).

Makoto Ichikawa

Born in 1983. Literary critic, editorial committee member of *Waseda Bungaku* and Associate Professor in the Faculty of Letters, Arts, and Sciences at Waseda University. Works include *Kami-no Hon-ga Horobiru Toki?* (Seidosha, as Rui Maeda).

Akira Ide

Born in 1968. Ph.D., Informatics. Researcher of tourism studies. Associate Professor in the Faculty of Management at Otemon Gakuin University. Works include *Kanko to Machizukuri* (Kokon Shoin).

Ikuo Kameyama

Born in 1949. Scholar of Russian literature. President, Nagoya University of Foreign Studies. Beginning in 2007, started new translations of Dostoyevsky's works. Recent publications include his first novel, *Shin Karamazov-no Kyodai* (2 vols.) (Kawade Shobo Shinsha).

Yohei Kurose

Born in 1981. Artist, art critic, and curator. Completed doctoral course work in Department of Fine Arts at Tokyo University of the Arts. Head of the CHAOS*LOUNGE art collective. Works include *Joho Shakai-no Jonen* (NHK Publishing).

Christopher Lowy

Born in 1986. Ph.D. student in Japanese literature at the University of Washington. Works include "Cho-Heimenka-Shita Nihongo-de-no Communication-ni-tsuite" (*genron etc.*, 4, 2012), "Nihongo-no Architecture" (*Symphoniker*, 1.1, 2013) as well as numerous translations.

Satoshi Osawa

Born in 1983. Critic. Ph.D. Lecturer in the Faculty of Literature, Art and Cultural studies at Kinki University. Works include *Hihyo Media-ron* (Iwanami Shoten).

Ko Ransom

Born in 1987. Translator. Translated works include *Attack on Titan* (Kodansha), *Prison School* (Kodansha), and various essays for *Shisouchizu beta* and Genron.

Atsushi Sasaki

Born in 1964. Critic. Head of the music label HEADZ. Lead lecturer at Genron Sasaki School of Criticism and Theory. Works include *Nippon-no Shiso* (Kodansha Gendai Shinsho).

Tadashi Suzuki

Born in 1939. Theatre director. Established the company SCOT in 1966. His activities have been based in Toga, Toyama beginning in 1976. Works include *Naikaku-no Wa* (Jiritsu Shobo), *Gekiteki Gengo* (co-author, Asahi Bunko), and *Engeki-to-wa Nani-ka* (Iwanami Shinsho).

Melon Uminekozawa

Born in 1975. Author. Works include *Hidarimaki-shiki Last resort* (Seikasha Bunko), *Zero-shiki* (Hayakawa Bunko JA), and *Zenmetsu No Future!!!* (Gentosha Bunko). *Ai-ni-tsuite-no Kanji* (Kodansha) was nominated for the 33rd Noma Literary New Face Prize.

Hiroki Azuma

Born in 1971. Head of Genron. Works include *Ippan Ishi 2.0* (Kodansha, published in English as *General Will 2.0* by Vertical) and *Yowai Tsunagari* (Gentosha).

Yoko Ueda

Born in 1974. Scholar of Russian literature and theatre. Ph.D., Literature. Translations include *Doko-no naka: Krzhizhanovsky Sakuhinshu* (Joint translation, Shoraisha).

ゲンロン1

げんだいにつぼん　ひひょう
現代 日本 の 批評

Genron 1　Criticism in Contemporary Japan

発行日
2015（平成27）年12月22日　電子第1刷発行

編集人
あずま　ひらき
東　浩紀

発行人
東浩紀

発行所
株式会社ゲンロン
141-0031

東京都品川区西五反田1-16-6
イルモンドビル2F
TEL: 03-6417-9230　FAX 03-6417-9231
info@genron.co.jp　<http://genron.co.jp/>

アートディレクション&デザイン
加藤賢策（LABORATORIES）

編集
上田洋子（ゲンロン）
徳久倫康（ゲンロン）
富久田朋子（ゲンロン）

DTP
中野由貴（LABORATORIES）

本書の無断複写（コピー）は著作権法の例外を除き、禁じられています。

©2015 Genron Co., Ltd.
Printed in Japan
ISBN 978-4-907188-12-2 C0010

