

# 反転するポストモダン

阿部和重『アメリカの夜』をめぐって

疋田 雅昭

0 『アメリカの夜』との対話のために

岡田斗司夫、東浩紀、大塚英志といえは、いわゆるオタク文化論のオビニオンリーダーたちであるといって差し支えないだろう。岡田のオタク論といえは『オタク学入門』（一九九六〔平成八〕年五月・太田出版）である。この書のオタク評価は、その消費行動にある。「粹」「匠」「通」という三つの目で作品を見つめるオタクたちの動向を岡田は以下のよう（224頁）に述べる。

僕はオタク文化というのは「江戸時代の消費文化」である職人文化の正当な後継者ではないかと考えている。つまりオタク的な楽しみとは、職人の芸を鑑賞するというスタンスの楽しみ方ではないだろうか。職人の匠の技を愛でたり、由来を確かめたり、粹を鑑賞したりする。その中で第4章で説明した「世界」と「趣向」という決まりに則った作品鑑賞、見立てという抽象化など、日本の古典文化と同じ方向へ進化していったのだ。

ここで、岡田はオタク文化を日本の古典文化と接続することによりその「正当性」を主張している。この「正当性」の主張は、後に『動化するポストモダン』（二〇〇一〔平成一三〕年一月・講談社）で東が指摘（10頁）するように、社会的なバッシングに対するオタクたちの強い「怯え」や「恐怖心」から逆照射されたという側面もあるだろう。

これに対して東浩紀のオタク論は、リオタールが言う「大きな物語の喪失」を受けた「大きな非物語」を「データベース」という概念で捉え直し、同じデータベースから無限に組み合わせられるシミュラーケルの氾濫を意識的に享受する、最も消費社会的な人々として、彼らを評価する。この東のポストモダンの図式の物語を、物語を供給する側から語ったのが大塚の『物語消費論』（二〇〇一〔平成一三〕年一月・角川書店）である。ここでは、売れる物語を既存の「萌え」のパターンの機械的な「組み合わせ」によって生み出すことが、至極当然のこととして語られる。ポストモダンな受容とは、引用すべきプレテクストが、キャンオンとしてではなく、さらに下位の要素に還元され、意識的な選択のもと自由に組み合わせられるような受容形態なのだ。

だが、考えてみれば、これは奇妙な状態である。両者の意見を合わせれば、九〇年代以降のオタクの諸相は、ある意味プレモダンのであり、かつポストモダンのであるとも言えることになるのだ。先行する作品群の膨大な知識によって作品の引用のモザイクそのものを楽しむ享受形態は、まさに伝統芸能を享受するマニアな人々の有り様そのものであるだろうし、パーソナル・コンピューターの発展は、そうした享受形態を逆手にとって、まさに「機械的」にヒット作品を生み出すことも可能になってきている。しかし、先行テクストの感動すべき要素が微分化され、需要側のオリジナリティへの意識性が薄まったと言えども、そこにあるのは、ある種の強固な連続性である。

物語のプレモダンな享受形態とポストモダンな享受形態を直接接続

してしまうことが、いわゆるオタク文化やひいては日本文化の特質として指摘可能であるのかどうかは、ここでは問わない。ここで、重視すべきなのは、「プレ」であること、「ポスト」であること、そこから逆説的に照射される、我々が自明視してきた「モダン」の諸相であるからだ。

「ポストモダン」に内在する「プレモダン」、両者から逆照射される「モダン」、こうした諸問題と「文学」は、いかなる接点を持ちうるのか。こうした問題に対する本論が、召喚したいテキストは、阿部和重『アメリカの夜』である。

### 1 プレモダンとしての『アメリカの夜』

韜晦・渋谷・引用

この小説は、「S百貨店S店と契約を交わし、Sホールという多目的文化催事施設」(16～17頁)に集う若者達の物語である。これは、東京に土地勘があれば、西武百貨店の渋谷店のSEED館のシード・ホールを指していることは容易に察しが付く。この小説は、一見すると伏せられているかのように思われるものも含め、まさに引用のモザイクであるといつてよい。読者は、幾つかの引用の存在に気が付けば、他の引用のルーツをも探り出したくなる欲望を喚起させられるだろう。その点においては、中上健次の未発表小説『南回帰線』や村上春樹の『1973年のピンボール』等、いわゆるフェイク・ヒストリー(ストーリー)への欲望を喚起させる小説群と通じているとも言える。さらに、こうしたフェイク・ヒストリーへの誘いは、『ピックリマン・シール』や、『機動戦士ガンダム』等、当時のサブカルチャーの主要な販売戦略でもあった。

だが、『アメリカの夜』の引用は、ルーツを探れば、それらは全て

フェイクではなく、実在なのである。さらに、それら先行テキストに深い造詣がない読者は、この小説の観念性や冗漫さによって、多くの場合拒絶されてしまふし、造詣が深ければ深い程、この小説の持つある「独特の罨」にはまってしまうことになる。柄谷行人をはじめ、群像新人賞の選者たちは、当然この事情には当初から気がついていて、「選評」において柄谷は、以下のように述べる。

阿部和重『アメリカの夜』は、装置からいって「自己言及的」で、批評家・理論家が言いそうなことはすべてこなしている。その意味で、阿部氏が最も批評的であろう。とはいえ、やはりこの人は小説家なのである。つまり、ここでは、ドストエフスキーの『地下生活者の手記』のように、批評的な自己意識が「外部」に出会って惨憺たるファルスとなるようになっている。

にもかかわらず、私はあえてこの「批評家・理論家が言いそうなこと」という「罨」にはまることから始めてみたいと思う。あえてはまってみることでしか、「罨」から逃れる方法が見あたらないからだ。小説では、小説の舞台について以下のように語っている(P51頁)。

ところで、「変わりもの」もしくは「特別な存在」にあこがれている連中というやつは、いわゆる「芸術系」の大学や専門学校に生徒に多いということは知れたことであるが、Sホールという多目的文化事業施設　いわゆる「アート・スペース」とよばれるところ

は、その種の学生たちがアルバイトとして集う、「怪物」志望者どもの巢窟であり、それぞれは互いに近親憎悪的な感情をいくらかなりとももちつつ、しかしどういっわけか趣味はみんなほとんど似通っている、ものわがりの良さそうな顔をした人々が、仕事らし

い仕事もない時間を合言葉のようにおなじ言葉ばかりを口にしながら過ごす、非生産的かつ閉鎖的な一面をもった空間である。

SODOM、小山田圭吾、福富幸宏、ワック・ワック・リズムバンドの小池久美子、チエコ・ビューティー等、現実にこの場所から巣立ったアーティストは大勢いる。その意味で先の描写はまさに現実である。こうした小説における「渋谷」の若者の人間関係の有り様は、以下の吉見俊哉の社会的な言説とも、驚くほど重なっている。

60年代、新宿に集まった人びとが醸成させていったのは、かつての「浅草」と同様、触れる＝群れる という身体感覚であったと考えられるが（中略）70年代以降の都市空間で突出してくる演じることは、こうした 未来 への係留（様々な未来があり、それぞれが相対的にしか機能しない状態 正田注）にとつて雑音にしかならない諸存在を視界の外に排除していこうとする傾向を強く持つことになる。ここでは、他者たちとの直接的な関係はどちらかというとアリバイ的なのであって、むしろ人びとは、都市空間の提供する舞台装置や台本に従って、すでにその意味を予定された場面ごとに 演じて いくことで、逆に他者たちとのコミュニケーションのコードを共有していつているのだ。

『都市のドラママトゥルギー』<sup>(1)</sup>

吉見は、「渋谷」の個性そのものが、他の地域（青山・原宿等）との差異でしか成り立たず、さらに「渋谷」という街そのものが、西武の資本によってセグメント化され、そのセグメントの個性もセグメント同士の差異によって成り立ち、それぞれのセグメントに、それぞれが 演じる ために集まるトポスであると分析する。そして、その様相から一九八〇年代の「渋谷」を「ポストモダン」の都市と位置づけ

るのである。

そして、小説上の物語は九〇年に突入している（90頁）。

世間ではいま「不景気」であると、ことあるごとに深刻そうな表情をつかべたひとびとが口に出し、どこそここの名のある企業も「人員削減」などを実施してもいる昨今の経済的不調の波を、Sホールもまぬかれはしなかったわけだ。

一九八九（平成元）年はバブル崩壊の年、一九九四（平成六年）年はイトマン事件発覚の年である。世の中は、誰もが「不景気」であることから目を背けられなかった時代だ。やはり、ここでも小説は、外部の現実と呼応している。その後、一九九九（平成一一）年にシード・ホールは消えることになるが、それは小説発表後の現実である。物語は、「ブルース・リーについて」という『魂の武器』（一九八〇（昭和五五）年・福昌堂）の書評ノートから始まる。『魂の武器』

の資料は『截拳道への道』（一九六七（昭和四二）年・コンコルド東通刊）であり、その資料は風間健の「原資料」であり、そのルーツは、ブルース・リーのパロールでありエクリチュールであるが、リーは「映画の中で彼のように虚構の存在である」（8頁）以上、我々はそのルーツに遡行することは出来ない。さらに現実のリー、映画のリー、風間の「原資料」、改稿、中山唯生、と様々なレベルの変質をともなったそれは、もはや「本質」「派生」という関係性が崩壊しているといつてよい。それは、唯生のノートにあるように、『一般言語学講義』というエクリチュールが学生達の聴講ノートである以上、F・ソシユールのパロールと両者との間に「本質」を見出せず、『一般言語学講義』をシミュラクル（本質なきコピー）と見る視点と通底している。「シミュラクル」としてのポストモダニティを語った

J・ボードリヤールの『象徴交換と死』（筑摩書房）の翻訳は一九八二（昭和五七）年である。

この小説で展開される「私」と目される中山唯生という虚構の存在と「私」（＝語り手）という関係が、通常持ちうる「派生」と「本質」とを攪乱してゆくことを考えれば、この「ブルース・リーについて」というノットを読む導入部は重要である。さらに両者は「私が生み出した虚構の存在である中山唯生を、私は知らないが、その唯生を描いているのは私であり……」と続く永久循環するのみでなく、「私には、唯生という男の思考や行動を彼の内からささえる契機となるものを言葉にする意志はいまところない」と「私」は最初から「私」を語る語りの審級を放棄している。それは、「あきらかにした考察それじたいも根元からささえてくれるわけではなく、またそこから新しい考察がくりかえされなければならぬから」（35頁）である。つまり、自己言及的な存在証明の無限退行（不可能性）を問題にしているのである。ゲートルの「不完全性定理」は一九三一年、チューリングマシンは三六年である。そして九〇年代のポストモダンな思想状況は、『いかなる命題も、絶対に正しいということはない』という命題も、絶対に正しいということはないのならば、これは命題として自己矛盾に陥っていると、相対主義ですら、その批判の対象に飲み込んでゆく。

「おのれを物語で隙間なく埋め尽くすことで、自己の「特別」化をやり遂げる方向へむかった」（53頁）唯生は、以後その遂行を「個人的な階級闘争」（45・54頁）と呼ぶ。マルクスの社会変革という大きな物語の喪失を受けた「階級闘争」とは、「個人的」な「物語」をめぐるものでしかなかったのだ。「大きな物語の消失」を語ったJ・F・リオタール『ポストモダンの条件』（水声社）は一九七九（昭和五四）年である。

そうした唯生の「特別な存在」への焦りは、いつもある不安に裏打ちされていた（55頁）。

いくらかは「特別」であったはずの自分が、瞬時に消滅してしまうものでしかないことを唯生は知った。やはり人間は、「波打ちぎわの砂の表情」なのだろうか、とその時彼はおもわずにいらなかった。

そう、M・フォーコーである。「人間の消滅」を語った『言葉と物』（新潮社）は一九七四（昭和四九）年である。

「渋谷」というポストモダンの都市を舞台にして展開される唯生の思考は、こうしたポストモダンの言説に裏打ちされている。これらの引用にことごとく気が付かなければ、唯生の行動原理も小説の構造がもたらす試みも、それらをポストモダンのなそれとして接続することは出来ないだろう。だが逆に、フォーコー、ボードリヤール、リオタールとことごとく引用に気がついてしまう読者（理想的な読者）は、そうした読みを支える根拠が、実はポストモダンと評される現代思想の引用の織物たちを楽しむという、実にプレモダンな受容態度をとってしまったのだ。これこそが、この小説のもつ「畏」なのである。

このことに意識的である評者は、柄谷のように小説の周囲を廻りながらも決して小説には近づかないだろう。その意味で、この小説は、ポストモダンの不可能性をパロディとして体現しているとも言える。しかし、このパロディで笑えるのは、作者阿部自身か、小説の前で沈黙する批評家のみである。むしろ、後者が笑つのは、一度は陥穽にはまった自分自身を含むのだが……。

語ること・書くこと・読むこと

唯生とその友人たちの映画撮影をめぐる物語を仮に「メイン・プロット」と呼ぶと、そのメイン・プロットは、映画『アメリカの夜』映画に愛をこめて『(一九七三年)とプロットを共有している。つまり、映画の完成に至るまでの監督とスタッフ、役者達との様々な人間模様を描くというものである。しかし、この引用を知らなくとも、小説のメイン・プロットの理解に支障はない。タイトルが、夜の場面を撮影するためにフィルターを使う撮影技法であることは、小説上にも書かれている。さらに、この擬似的な「夜」を生み出す撮影は、「昼」「夜」「春分の日」「秋分の日」にこだわった唯生のメイン・プロットに結びつき、この有名な映画の存在を知らない読者にも、伏線としての感覚を与えるには充分だ。

最初のブルース・リーの引用も、実際にその空手の習得がメイン・プロットの乱闘シーンに結びついていることは、何の知識もない読者にも理解出来る。唯生の思考に影響するサククス奏者J・コルトレーンやアンナ・カリーナ、フィリップ・K・ディックの『ヴァリス』(一九八一年・創元SF文庫)や大西巨人の『神聖喜劇』(昭和三五(一九六〇)年・昭和五五(一九八〇)年)、セルバンテスの『ドン・キホーテ』、さらには唯生が歌う「悪魔を憐れむ歌」(一九六八年・ローリングストーンズ)なども、その存在の知識がなくとも、メイン・プロットの理解には支障がないだろう(面白さは減少するだろう)。つまり、この小説のメイン・プロットは、唯生の思想をめぐる観念描写に比して、一般の読者に非常に開かれたものになっているわけだ。

しかし、メインカルチャーからサブカルチャーまでこれだけ多くの引用に支えられている全てに気がつかないでこの小説を受容するとい

うことが考えられるだろうか。たしかに、格闘技や映画に特別な知識がなければ、冒頭の引用が実在するとは思えないかもしれない。しかし、本論で指摘したどれでもかまわないが、いずれかの引用に気がつけば、この物語が実に巧みな引用の織物であるらしいということから目を背けることは出来ないだろう。さらに、それらは全て実在しかつ特別な解釈などではない引用なのだ。この引用の実在性が、逆に他の引用の出典への好奇心となり、我々批評家やマニアな読者を誘惑するのである。

しかし、ここで、確信的にフレイク・ストーリーへの欲望を喚起させる村上春樹などの小説がポストモダン的な在り方なのだとすれば、『アメリカの夜』は、サブカルチャーとメインカルチャーの交錯した韜晦小説、いわゆるブレモダンな在り方である、という結論を導いてはならない。もちろん、それは引用が韜晦といえる程マニアックなものばかりではないとか、その韜晦がポストモダンの言説をめぐつてのものであるという、先に述べたパドックスの為などではない。そもそも、我々がここで扱う引用をめぐるポストモダンとブレモダンの関係は、二律背反なものではない。我々は、両者を容易に反転する関係と捉えることで、もう少し先の地点に行こうとしているのだ。だが、その為には、もう一度小説の「畏」にはまってみなくてはならないだろう。

唯生は、自身が「気違い」となるためには……(中略)……自分とはべつの人格、もしくはべつの名前が必要であるとおもいついた。(76頁)

「私」から見れば、唯生は「私のつくりだした私自身の幻」であるが、唯生から見れば、「私」は「幻の語り手」にすぎない唯生が「気違い」となるためによびだされたもうひとつの唯生である。

唯生の物語なのか語り手である「私」の物語であるのか、この小説自体が物語の「主導権」(77頁)をめぐって展開されている。しかし、「私」はこの物語は彼の物語であって私の物語「ではないから」「主導権」を放棄したいと言つ。しかし、唯生とは「私」が語らなければ、存在しない人物なのである。

主導権など、だれの手にもわたされてはいないと、つまり私はできるだけ説話的な誘導権を放棄したい、それはおそらく最終的には語ることをやめてしまえばよいのだから、にもかかわらず私の欲望装置は活発なその機能をやめない、それならば私は、かぎりなく無意識的に物語を語りつづける術を取得しなければならぬだろう、無論そこにもなんらかのかたちで説話的な操作がはたらくことはまぬがれまい、…(以下省略)

(78頁)

「私」の語りが自己言及的かつ脱線を繰り返す理由はここにある。語る理由そのものは、「欲望装置」という無意識によるものだといいながら、その発露において「説話的な操作」を意識的に逃れようとしている語りなのである。その語りを唯生は「和重」の「シゲ」にちなんで「S」とよびかけ、それを恥じる「私」は「エス」と書き替える。

まるで日刊ゲンダイに連載されている漫画『やる気まんまん』の主人公が、その絶倫ぶりで活躍する「オットセイ」という名のついたおのれのベニスへ、「オットよ」と話しかけるように、唯生は私に声をかけた。

(79頁)

ここで我々は再び「異」にはまらなければならない。ほんの初歩的な精神分析的知見があれば、この「エス」をフロイトの引用と考えることに無理はない。『やる気まんまん』という漫画の引用部は、露骨すぎるくらいにその引用を暗示している。R・シエママは、「エス」について以下のように概説する。

フロイトが心的装置の第二の理論で提唱した心的審級で、三つの審級のうちで最も古く、最も重要で、かつ最も近づきにくい。エスは自我と超自我という他の二つの心的審級と密接で葛藤的な関係にあり、自我と超自我はエスが変化、分化したものである。

R・シエママ編『精神分析事典』<sup>3)</sup>

「自我」は「現実原則」、「エス」は「快感原則」、「超自我」は「道徳原則」に従う審級である。「エス」は人間の行動を根底から規定する。そのエネルギーが自由に発現されれば、その向かう先は主体の「死」である。それ故にフロイトは「死への欲動」と呼んだのであるが、この問題は後でふれることになる。とにかく、唯生は、「自分をいちいち認識してくれるものがやはり必要であると、エスである私」をよびだした(95頁)。この関係を唯生から見れば以下のような表になるだろう。

|                       |    |     |
|-----------------------|----|-----|
| 唯生の行動                 | 唯生 | 自我  |
| 唯生の意志<br>( 行動 唯生の物語 ) |    |     |
| 唯生の無意識                | S  | 超自我 |
| 物語を語る「私」              |    |     |
| 「私」の意志                | エス | E S |
| 「私」の無意識               |    |     |

「おれとおまえはひとつなんだから」(96頁)という両者にとって、もちろんこの関係は原理的には反転可能である。だが、「私」が語り手である以上、唯生の行動も意識も、さらにはそれを規定する無意識ですら「私」の手の中にあることも事実である。

だから、真摯に唯生の物語を「私」から切り離そうとするならば、「私」が「説話的な操作」をするわけにはいかないのである。そうなれば、それは「私」の物語である。この語り手の有り様は、こうした「私」を語り手とする倫理規範の上に成り立っているのだ。

ならば、なぜ「私」は語り手にはいられないのか。先述したようにこの原因を「私」は根源的な「欲望」と規定している。この「欲望装置」の審級が「説話的な操作」への欲求である。形式的な実験を別にすれば物語は通常説話的な操作に則る。逆に言えば、だからこそ我々は安心して物語を享受出来る。そういった意味でこの審級は「道徳原則」に即している。だが、そうした語りの規範に則せば、それは唯生の物語にならなくなる。「書く」ということは「私」にとって、そこまでの苦難を背負ってでもなお発動し続ける「欲望」である。作家論的に、これが阿部のデビュー小説であることを考えれば、阿部にとっての「書く」という倫理宣言であるともとれる。

後藤明生は、先の「選評」において、小説の「結末の墓誌の誘惑はいささか「文学」的である」と述べている。この言葉が「ただ」という接続詞に続くものであることを考えれば、「文学」的とは、賞賛の言葉ではない。

墓誌という名の石版の、祖父の名いがいはいはなにも刻まれていないのっぺらぼうな表面が、生の領域にあるはずの私に死を宣言し、はやく署名をおこなって、余白を文字でうめつくせと促しているようなのだ。

そのような誘惑を、ひとはことわることが出来るだろうか。

(187頁)

だが、この「文学」的な何かを賞賛しなければ、おそらくこの小説の存在価値はない。「余白を文字でうめつくす」ことは、我々の「死」にまで通じる欲望に他ならない。「死」と同様に、「そのような誘惑」を「私」は断ることなど出来ない。人が最期に自分で自分の名前を刻みこむことが出来ないように、「私」が「私」を「説話的」に「書く」ことも出来ない。にもかかわらず、この欲望が求めるのは「私」なのである。さらに、評論家・小林秀雄が奇しくも体現しているように、「書く」とも「語る」とも究極的には「私」しか描けないのであれば、この問題は更に本質的である。

そして、唯生は「私」を「S」と呼ぶ。「私」は自分を「エス」と書く。物語を語り手(書く)とする「エス」という欲望は、「墓誌」が象徴する「死への欲動」に導かれつつ、決して止まることのない欲動なのである。これこそが『アメリカの夜』という物語ならば、その裡で「説話的な操作」に導かれつつ、それに抗いながら「S」が唯生を語ることも、常に不可能性に裏打ちされた欲動である。論文の最後に、この両者の鏡像的關係を図にしてみた。三角形の右下が、「死への欲動」が向かう先を示している。下部がこの小説を語る「エス」、上部が唯生を語る「S」である。

### 3 『アメリカの夜』のポストモダン

選択・放棄・倫理

先にも述べたように、『アメリカの夜』は「私」が「私」(を)モデルにしたような人物(を)語るという既存の形式を利用した小説ではない。中山唯生が語り手である「私」であることは物語の早々で明かされる。と同時に中山はあくまでも「虚構の存在」であるとも言われ

る。我々は、この小説を「私」の物語とも「唯生」の物語とも、またそのどちらでもあるともないと、「選択」することは出来るが、「確定」することは出来ない。

こうした読者の状況こそをポストモダンとして捉えたい我々にとって、以下の高田明典の言説は有効な示唆を与えてくれる。

逆説的な言い方をすれば、ポストモダニズムの主張とは、「多くの主張に耳を傾けることを通じて、個人が自らの価値を自ら決定せよ」です。そのため、「様々な価値の提示」を促進するような思想状況が、現代においては最も望ましいと考えます。

『ポストモダン再入門』(258頁)

ただし高田は、ポストモダン小説に関して「単なる言葉遊びの模倣者」と「ポストモダンの表現者」との区別を、評論家は怠ってはならない(160頁)と警告する。

「意識的に言葉遊びをする」表現者も、「物語の破壊を目指す」表現者も、それだけで「ポストモダンの小説家」に分類されることになりません。ポストモダンの小説家が「意識して行う」のは、「選択の素地の提示」です。「物語の破壊」や「言葉の意味のズラし」「言葉遊び」「人物像の不明確さ」「物語のあいまいさ」などは、それを実現するための「手法の一つ」でしかありません。

前掲書(166頁)

もちろん、読者による解釈の多様性が、自明となりつつある今日の文学研究状況では、多様な解釈を許容しないものを文学と呼ぶことが難しい。よって、その作家がポストモダンであるかどうかを決定することは出来ないし、その意味もない。解釈の多様性が作者の用意

した必然であるかを証明することも同様だろう。だが、その多様性が何をめぐったものであるかは重要である。

この小説は、「私」が唯生のノートを読み、唯生の物語を語り、そして「私」の「墓誌」への雑感にて物語は閉じる。その意味では「私」の語りの枠組みははっきりしている。その唯生の物語の終盤において二つの物語についての言説が引用される。

セルバンテスは『ドン・キホーテ』を書くことによって「騎士道小説」の時代に終止符をうったといわれているように、じつさいセルバンテス自身も『ドン・キホーテ』を執筆する目的は「騎士道小説」が俗世間に有する、権威と人気を打破するためだ」と書いているらしく、まさにひとつの時代をおわらせようという凶暴な意志がはたらいていたわけである。大西巨人は『神聖喜劇』を書くことによって、「軍隊小説」に最後の決定打をあたえた。

(180頁)

しかし、唯生自身は、乱闘事件後も、「簡単で味気ない」日常の中で、「実践的な回生」へと自身を向かわせることが出来なかった。そんなある夜に偶然家で見つけたヴィデオが『アメリカの夜』であり、それが「世界中のあかるく晴れた」昼の景色を『アメリカの夜』にかえる旅へと向かわせることになる。これが唯生の「実践的な回生」である。

ならば、こうした唯生の物語を語る「私」の物語は、何を終わらせ、どんな「実践的な回生」にゆくのだろうか。「私」はそれに関しては「また別の機会に「新しい物語」として」と述べながらも、最後の「墓誌」の描写は、なおも語り続けるであろう「私」を暗示している。



「私」の物語が何かに向かっているとするならば、それは「私」が「私」を「私」ではない物語として語ろうとしてきた歴史だったのである。つまり、「私」が「私」を語り得るといつことへの「無自覚性」である。もちろん、この小説が日本の私小説の伝統に「打破」や「決定打」を与えたなどと言っているわけではない。一方で「私の物語」でもあり一方では「唯生の物語」でもあると認めてしまうこの小説の在り方は、結局その物語の「主導権」を決定しない。「物語における真の主人公の座」は、「空席のまま」終わることになる（186頁）。細かく追究する読者に対しては、どこまでもその決定を延差し続け、多くの読者は、その韜晦的な引用から来る観念描写によって、分かり易い唯生のメイン・プロットに導き欺いてゆく。

「私」の物語を避ける為、「説話的な操作」に能う限り対抗しながらも、それが不可能であり、結局「私」の物語になることを認めざるを得ないのは、それがモダンの枠組み（二律背反）で語られる以上必然的帰結である。それに抗しようとするこの小説のポストモダンの枠組みは「物語における真の主人公の座」を読者に委ねるという形式である。だが、それは、ポストモダンの批評として多く見られるような、決定する責任を避けた単なる「徹底した相対主義」ではない。この「選択」はもつと巧妙である。

もし、この物語が我々の考えるポストモダンの文脈であるならば、それを「私」ではなく「唯生」の物語であると読者が確信的に「選択」することもまた否定されはしない。だが、唯生の物語として読んでも、それは自身を「模倣」する物語になるのだ。

途中、「アート系」学生たちの三角関係に少々退屈したが、やがて語る私「語られる私」のテーマが出てきた。また「模倣」のテーマが出てきた。すなわち、これは「自己言及」のテーマを「模倣

の方法によって書く」という試みである。

後藤明生は、先の「選評」でこのように述べる。「いろいろな工夫を凝らした現代の自己言及の物語」ととらえる田久保英夫や、「模倣」する人間である唯生「私」エスの設定はこの時代の小説づくりの難しさを知った上での仕掛け」と評する李恢成も、小説を唯生の物語、それも「模倣」をめぐる物語として受け取っている。

「鏡」を見ながらの技の確認は、いつしか見る側に立つものが、反映された自身の技へおのれの身振りをちかづけているというような逆転現象を生じさせるであろう。

（14頁）

唯生の物語は当初から「模倣」をめぐる物語であった。唯生の「特別なもの」を目指す行動原理は、全て何らかの言説の「模倣」である。何かの「派生」であることは、通常「特別」を意味しない。「特別」であることは「本質」であるからだ。だが、前述したように、この小説では両者の関係はシュミラクルに支配され既にポストモダンニティな状況である。

特別「さと並んでメイン・プロットを進めているもう一つの要素である唯生のツクミへの愛情も、「現実のツクミ本人」ではなく、「映像という虚構世界にいる」「映画的」なツクミである。最後に不良学生たちから唯生が守ろうとしたのも、虚構世界の中のツクミだった。そんな「本質」なき世界の中で、「特別」を目指すにはどうしたらいいのか。吉見の論じた「演じる」街である渋谷が、相対的にしかそのトポスの価値を生み出せないように、「特別」であることも他者に相対的に判断されるしかない。自分自身に可能なことは自分が「特別」であると思うことを「徹底して演じ続けること」模倣することに

よって 特別 を 日常 に取り戻すことである(101頁)。つまり、自己にとつての 特別 = 非日常 を 日常 にしてしまうことである。むしろ、多くの 特別 を自己の 日常 に取り込んだからと言って、他者に 特別 とされる必然性はない。しかし、自分自身が自分を 特別 と規定し得ず、その規定が常に他者の手に委ねられているのならば、その為の選択とは常に「命がけの飛躍」(マルクス「柄谷」<sup>(5)</sup>)である。すなわち、自分が 特別 だから人にそう思われるのではなく、人に 特別 と思われるからこそ 特別 なのである。その原初にあらかじめ約束された等価はない。

現代が、「本質」<sup>(イデオロジカル)</sup>がなく全てが「派生」<sup>(コピー)</sup>であつたというシュミフクロの時代ならば、特別 もまた既存の概念の組み合わせである。一見矛盾に見える 特別 の為の 模倣 とは、この意味でポストモダンなこの状況を意識した必然なのである。しかし、ここでは、特別 と 日常 が反転し得るように、ポストモダンもプレモダンに容易に反転してしまう。自己言及を憚らないポストモダンの言説は、常にこの「反転」の危機にさらされていると言つてよい。

#### 4 『アメリカの夜』のモダン

##### 模倣・特別・倫理

「こつて見てみると、「私」の物語であるか、唯生の物語であるかが、読者の「選択」に委ねられているこの物語は、実はどちらを選んでも、模倣 をめぐる自己言及の物語なのである。「私」が「私」のことを語りながらも、その語りの審級を放棄しようとする試みは、「鏡」を見ながらの技の確認」をするものに生じる「逆転現象」と同義である。文末の図に掲載した「鏡」としてのこの小説の構造の様に、そこには安定した主客関係は存在しない。

そして、こんなにも複雑な形式を有してまで、この小説が抜け出したいともくろむモダンの桎梏とは、自己言及の不可能性にほかならない。「私」が「私」を語るには、「私」の外部に出た審級が必要だが、「私」は「私」の外部には出られないというパラドックスと言つてもよい。

もし仮に「外部」に出られたとしても、その外部の自己に対する審級は、そのまた外部へと永久退行し続けるだろう。ラッセルはそれを哲学で、ゲーテルは数学で、チューリングはコンピューターで、この問題と戦つた。

構造分析の自覚的洗練という点で、われわれはレヴィ「ストロース」に多くを負っているが、それでもなお、ギュルヴィッチとの論争において露呈したのは、彼が諸構造間の弁証法はともかく、構造と非構造との間の弁証法 構造発生的視点を欠いているという点である。

上野千鶴子 『構造主義の冒険』<sup>(6)</sup>

だが、構造主義以後の現代思想は、自己言及の不可能性すら論理武装に利用した。その延長上にあるポストモダンは常に自己言及による自壊の危険と背中合わせである。むしろ、それはこの小説も例外ではない。

前述したように、この小説のポストモダニティに気が付くことが出来る読者は、同様に様々なポストモダンの織物にも気が付いてしまう。しかし、それを踏まえて物語りを享受しようとする態度は、まさにプレモダンなそれである。それは小説を批評し得る安定した外部を持ち得ないことを意味する。しかし、プレモダンの享受が全く出来ない読者は、語る「私」の「説話的な操作」への抵抗にも関わらず、安易に唯生の物語を享受してしまつたろう。だが、我々の文

脈にある真にポストモダンの小説は、そんな読者を切り捨てることではない。それは「選択」の提示ではなく「排除」の原理だからだ。唯生の物語とは「日常」への「回生の物語」である。しかし、それは、真に大切なものは身近に存在していた、などというメーテルリンク的なそれでもない。

唯生の物語とは、「読書のひと」でありながら「映画のひと」であり(20頁)、「光」と「闇」「聖」と「俗」とが互いに拮抗し合うひとつの中間点に留まり(44頁)、虚構と現実の間(62頁)にあるツユミを愛し続け、「特別」を「日常」に取り戻そうと努力し続けるという、二律背反な概念に抗い続ける姿である。ここにこそ、この小説が戦うもつ一つのモダンの桎梏がある。

しかし、唯生の物語は、これもまたポストモダンの論によくある、単なる「宙づり」の称揚でもない。「われわれが批判してきたもの」を「われわれ自身であった」と自己言及し、再び「私」を呼び戻した唯生は、その批判の対象を明確化している。

どこかのだれかを「特別な存在」として祭り上げたり自分をそのように仕立てあげたりすることで現実そのものを遠ざけている「小春日和」の盲信者たちは、差別と平等の間にある敵しさを、争いのまえとあとにある緊迫を、そして生と死の間にある人生を、隠蔽しつつけている。

(184頁)

二律背反の不決定性を隠蔽しているとは、モダンの枠内にある我々の日常そのものである。この「小春日和」を打ち壊す旅に出た唯生の「選択」を我々は笑うことは出来るが、様々な二律背反の「選択」は、なおも我々の目の前にある。こつした読みは後藤明生に言わせれ

ば「文学的」なのかもしれない。たしかに、様々な過程を経て最後に「文学」を見出すのならば、その様な我々がメーテルリンク的である。だが、それら全ての「畏」から逃れ得た読者ですら、残された道は物語の主體的な選択(あるいは非選択)であり、それらは、この「文学的」な読みが提示する主題と、結局同じことになる。もし全てが「鏡」に写り合った同じシミュラクルの世界であったとしても、そこでは再び「文学」を「選択」することはないのであるか。

阿部和重の「文学」は、こつした地点から語り始められるのである。

小説の引用は初出に拠ったが、ページ数は、読者の便を考慮し『アメリカの夜』(二〇〇一)平成二三年一月・講談社文庫)に拠った。ただし、引用部全てにおいて初出と異同がないことを確認してある。

## 註

- (1) 吉見俊哉 『都市のドラマトウルギー』 一九八七(昭和六二)年七月 岩波書店 321頁
- (2) 西武百貨店文化教育事業部編の『SEEDレポリション 西武セゾングループのファッション潮流への挑戦と実験』(ダイヤモンド社・41頁)48頁)では、吉見の指摘通りこの街の相対的な価値づけと、顧客と場所とが相互的に創造する空間としての「渋谷」の再開発計画が述べられ、「シード・ホール」をその「精神的・心理的なランドマーク」と位置づけている。
- (3) 『精神分析事典』(R・シエママ編・一九九五(平成七)年三月・弘文堂)の31頁の「エス」の項目参照。
- (4) 高田明典 『ポストモダン再入門』 二〇〇五(平成一七)年三月 夏目書房
- (5) 柄谷行人 「命がけの飛躍」 『探求』 一九九二(平成四)年三月 講談社学術文庫
- (6) 上野千鶴子 『構造主義の冒険』 一九八五(昭和六〇)年八月 勁草書房 14頁

