

# SF的想像力と文学

——笙野頼子の冒険——

中川成美

## はじめに

サイエンス・フィクション（以下SF）というジャンルが、近代という時代に立ち現われた、それまでに無いまったく新しいジャンルであったことは、近代小説を考える上に重要なことと思える。科学という領域が近代の資本の発展段階における重工業化の歩みに影響を与え、近代社会の基礎構造を形成していく過程こそは近代史のもっとも主要な流れとなっている。だからこそその近代科学の成果の上に出現する「新しい未来」は、想像をはるかに超える期待をもって人々を夢中にさせたことであろう。一九世紀中葉以降に出現したジュール・ヴェルヌ、H・G・ウェルズ、ヴイリエ・ド・リラダンらが描きだす月世界旅行や海底探険、ロボットの物語は読者の想像力を強く刺激してまたたくまに世界に広がっていった。日本でも明治三〇年代、二〇世紀初頭には押川春浪が出て、冒険小説という枠組みを確立、最新科学機器を駆使し

て世界を縦横に駆け巡る近代的主人公を創出した。探偵小説、科学小説、宇宙小説、医学小説、心理小説などSFは素材を次々に求めながらも、近代科学が発見した新領域を拡充して一般化するのに貢献した。同時にこれらがメディア・アミックスして絵画や映像、まんがやアニメーションなどに多用され、私たちが今持つ未来イメージを形成していった。文学のもつ想像力の領域をこれほどに刺激したジャンルは少ないのではないかと思える。

私がここで最も興味を持つのは、SFが地球のみならず宇宙にまで注いだ広大な視線が、一方には自己存在へも等価に注がれたことである。未知の領域としての宇宙と同様に、自らが抱えもつ身体に視線がフィードバックされた。ここで見出された身体への視線は、人間の未知の内的世界、いわば体内という不思議な宇宙への探求となつて、医学、心理学、哲学などの領域を含みこんだ未曾有の場所へと誘う契機となった。ウイリアム・ジェームズ、ジークムント・フロイトらが心理学という新領域を拓いていく時期と、あるいはコナン・ドイルやモーリス・ルブランらが科学的

推理小説を確立していく時期と照応しあいながら、SFは発展していったといえる。宇宙大規模の認識への欲望と等価に拓かれた身体への固執・執着ともいえる欲望は、またこの近代の特徴的な性質を決定している。

笹野頼子は九〇年代以降の日本文学で、もつとも実験的試みに挑んだ作家の一人である。彼女によって開示された人間の内的世界への注目は、こうしたSFの歩みを視程に入れることによって、より明瞭となってくる。そこには私たちが非現実的な光景としてとらえてきた事象が、どのように一個の人間の認識・意識あるいは身体的知覚・感覚が「現実」と相互的に切り結んでいくかということと、そうした想像的領域への固執・執着は「生存」とどのように結びあっているかということを明らかにしていた。おそらくはそうした笹野の作業の目的には、言語的表現の限界の打開を言語によって遂行する、もうすこし細かく言えば、言語表現によって見出し得ないような表現を身体内の知覚・感覚によって理解していくという方法を小説で提示していくということがあったのではないかと思っている。ただ、これは言語以前の知覚認識が身体的影響となつて表れるというような似非科学言説のようなことで説明するのではなく、知覚そのものが持つ認識の喚起力が言語によって立ち現われるという、いわば文学の核心的な問題にシフトして考えたい。その意味で笹野はもつとも文学に固執する作家である。このことは彼女が孤独におし進めた「純文学論争」の経緯からも明らかであろう。笹野とSF的想像力につい

て考えるということは、同時に彼女が守ろうとした「文学」とはどのようなものであつたかについても考察することになるのだ。

## 1 断片・断片化

まず、笹野作品で特徴的なものの一つに、断片、断片化ということがある。これは、固定的であるがために総体としてしか考えられないもの、それがばらばらになったとしたらもはやその事物の性質を逸脱して実体からは遠く離れてしまうようなものを、突然に細分化するということである。笹野の作品にはこうしたシーンが多用される。もつともわかりやすい例は人間が断片化する、すなわち身体が各部位に切り離されるということであり、これはもはや生命をもたない、人間というトータルなイメージを持ち得ない状態となることであるが、笹野の作品ではそれらは生命をもち、またそのものの性質を逸脱しないままに特徴を保持している形で話は進行する。笹野の作家的出発は一九八一年四月に群像新人賞を受賞した「極楽」〔群像一九八一年六月号〕であるが、ここで既に笹野の断片への固執というテーマはあらわれている。彼女はここで対象を偏愛的なりアリティによって描写する画家・檜皮を主人公にして、彼の想念によって現出するイメージを小説の主要なテーマとして書いている。

破壊された人体、はみ出した内臓、人間の切断面等を正確

に写し取るうというはっきりした意志を持つと、彼は医学書や美術関係の人体図を漁るために図書館通いを始めた。檜皮の表情は以前よりも（ごく僅かだが）いきいきしたものになり、態度もすこしははつきりしてきた。描き始めた当座、檜皮自身はこれで自分が周囲の人間から今までといささか違った存在だと受け取られるようになったのではないかと錯覚した。彼への反感にいくらかの恐れが付け加えられたのではないかとさえ思う事もあった。一方では禁忌を犯し続けている恐怖に戦きながら他方ではそういう虫の良い事を考えているのであった。（三八頁<sup>1</sup>）

檜皮はこうやって「地獄絵」に偏愛を見せるようになるのだが、ある日その画布の上に不思議なものを見出す。

或るいやな晩の事、檜皮が画室に入ろうとするといきなり彼の両眼に滅茶苦茶邪魔な予想外の色彩が飛び込んで来た。よく見るとそれは彼の大事な絵の上へべったり付着している得体のしれない原色黄色の円形だった。一瞬檜皮の心臓が止まりかけ、それからふいに「羅美」という名前を思い浮かべた。（「子供」と思わず名前で思い出したのはおそろくかつてない事だった。）彼は怒り狂って慌てすぎ、本能的に走り寄ってその邪魔物に触れ、それが幻覚に過ぎない事を確かめようとした。しかし円形はいきなり動いた。真ん中がくわつと

開いて、そこに永遠に素通しといったふうな洞穴をこしらえたのである。／まことにいやな眺めだった。しかしつくづく眺めるひまなど与えず、（檜皮の方も見たくなかつたろうが）黄色いものは檜皮に向かつて口をきいた。（憎悪を喰らう口は極楽を紡ぐ尻を持つのか。）「空洞」の中でざわざわと影のように走るものがあつた。弱く小さな不平がましい声が聞こえて、ごく微かに、人糞のような臭気が漂ってきた。髪の毛の焦げる臭いもした。声はもう一度同じ意味の事を繰り返した。（薄汚く満ち足りた安穩の中で、貴様は地獄を抱きかかえて幸福に暮らすつもりか。）いまや画室は気候にふさわしくない激しい冷気で満たされているのだつた。檜皮はこれと絶対夢だと思い、一番ありきたりの問いを發した。（誰だ）と尋ねた。（五八頁<sup>2</sup>）

身体が断片化する、断片化される、あるいは断片が独自の存在となつて、その存在を主張するというモチーフは以後の笹野の主要な作品にあらわれる。このモチーフへの執着はおそらくは小説の方法という問題と関与しているわけだが、一方に言語化されない表現の顕在、現前という問題があつた。初期作品である「海獣」（「群像」一九八四年八月号）では、オパールに封じ込められた龍に似た生命体「虹」が、石が砕け散つて外に解放されると同時に、エネルギーを蕩尽して死ぬ箇所が書かれている。

彼は死んだ。こなごなに砕けた薄水色の石の中に彼の体は光の粒子に変わって紛れ込んで了った。だが死の直後、彼の最後の意志はその粒子のあちらこちらに焼き付けられた執念になり、やがて少しずつもとの龍にふさわしい形に寄せ集まろうと動き始めた。だが動けば動くほどその虹の名残たちは、かつて憎んだ蛋白石のかけらから逃れ難くなった。そして死後のぼやけて散乱した魂の名残りは結局石の粒子ほとんどを取り込みながら幽霊ののり移った灰煙のように漂い集まり、最初望んだのとは似ても似つかぬ体の輪郭を、宙に浮かぶ石の霧のまとまりを造り上げた。ある形ができた。(九頁)

ここで描かれたこなごなになった体が再生される様子は、現在のロール・プレイング・ゲームにおいてゲーム展開の重要なフアクターになっている消滅と再生を想起させる。こうした想像力の背景には、こわしていきたい願望と、その有機的な(より強くなつての)再生という段取りの関係があることを考えていく必要があるであろう。

「レストレス・ドリーム」(『すばる』一九九二年一月号)はそれを真正面から取り上げた作品である。わけもわからないままに夢の中で強いられて突入したゲーム世界は、主人公跳蛇を苦しめる。男たちから浴びせかけられる罵詈雑言が粉々になった階段板となつて彼女を攻撃する場面は圧巻であるが、ここにはどんな無意識であろうと突如として発動する男性からのバルネラビリティ

の諸相が細かく書かれ、その攻撃・暴力も断片化した言葉であることが、視覚的、身体的な認知によって顕現していくことが明確に書かれている。こうした身体がばらばらに砕けた後に他のものに様態を変えらるというモチーフは、彼女の代表作の一つである「なにもしてない」(『群像』一九九一年五月号)に活用されている。先の龍の変身というモチーフも笹野文学にとつて重要なのだが、そのことが幾つかの経路に分岐していくさまがこの九〇年代の作品からたどれる。「なにもしてない」は東京に住む女性作家が接触性湿疹に苦しみながら、どうにかしてその苦しみから逃れたいと思ひながらどうしても外出できない場面から始まる。

……ある日、顔を洗おうとして自分の部屋のユニットバスの清潔なドアを開けた。そのドアは白色だが肌理がざらざらしていて、ほんやりとでもそこに人影が映り込むような事は起こり得ない。部屋の中は換気扇と連動になった明かりが点つていて、はつきりと見えた。無論誰かが隠れていたという事もあり得なかつた。が、ドアを開けた瞬間にドッベルゲンガーがいた。

時間がどんな風に途切れたのか、それは思い出せない。いや、いかにも正常な時の連続の中で起こったからこそ不気味だった。狭い場所に向いあう距離はほんの数センチ、しかもかなりの速度でピュン、とごく一瞬、私の勢い、私の気配を持つてもうひとり私の私が出てきたのだ。といつても別に鏡

のようにはっきりした像ではなく、例えば曇りの日に、電気  
の点いていない個人商店のショーウィンドーの内を覗き込ん  
だ時に見る影のような、ふらふらした輪郭の中に、ところど  
ころ、私と同じ色や同じ肌のかげらが、未完成のジグソーパ  
ズルのように散らばっていた。だがこと量感や存在感ではこ  
ちらに負けてなかった。(一五頁)

(『なにもしてない』講談社、一九九一年)

ここで示された自己の断片化と、それにもかかわらずそれは自  
己と判断できるものの出現に、主人公はドッベルゲンガーと命名  
している。しかしながらも一人の自分が断片となって表れると  
いうのは一体何を表しているのだろうか。それを主体の揺れだど  
か、あるいは複数の主体への希求だとかいったクリシェで終わら  
せるには、このシーンは生々しいリアリティに満ちている。断片  
化ということは笹野にとつて、言語として成立する描写と同様  
に、自己の内部に発生するイメージの総体を表しているように思  
える。

リング・ノックリンの『粉々な身体——モダニティの象徴とし  
ての断片』(トーマス&ハドソン、一九九四、ロンドン)にはこ  
れを説明する面白い見解が書かれている。「私は視覚表象におけ  
る断片化とは、離散して一般化できない状況として扱われなけれ  
ばならないと固く信じる。」<sup>5)</sup>としてノックリンは近代という概念  
のデコンストラクションを主張する。おそらくこうした断片化と

いう作業によつて、視覚の再配置が要求され、これまで自明的に  
信じ込んできた体系を疑うということが要求されていくことにな  
る。特に同書でノックリンは女性の断片化ということには近代概  
念の構築の中で生成したセクシュアリティ編成の再秩序化が強調  
している。それはたとえば一九世紀のフェティッシュな女性の足  
への偏執から造られたカラージュウから、シンディ・シャーマンの  
再構成されたドル・パーツへの変化が、この説明としてあげら  
れていることから明確に了解できる。

これを敷衍して考えて見よう。身体の加工、あるいは変形とい  
うことによつて可変的な自己の獲得という事象が考えられる。そ  
れはおそらくは脳内のイメージとして先行されるのであろうが、  
笹野が示すようにそれは極めて視覚的な、また実感的な体験とし  
て認知される。現代美術においてシュールレアリスム以降の方法  
は、まさしくこうした身体的な作用・効果をめざすものであつ  
た。身体技法としての身体の認知と、承認がそこでは必要となる  
のだ。

美術を素材に考えれば、シンディ・シャーマンが繰り返し主張  
する廃棄された壊れた人形の身体、それをもちいた再配置という  
テーマは、こうした身体加工によつてあらわになる存在の形をあ  
ぶり出していくためのものであった。ましてそれが人形という疑  
似的な身体模型によつてなされていることは、女性のセクシユア  
リティの疑似性、つまり男性表象によつてあらかじめ決められて  
しまったセクシユアリティへの皮肉なレスポンスがなされている

と考えるべきであろう。

一方男性身体については、ロバート・メイプルソープが示唆的な作品を提示している。メイプルソープが偏愛的に固執する男性身体は、ほとんどの場合分割化されて部分として提起される。彼は注文による多くの肖像写真を撮ったが、それは概ね安定的な対象把握が施されていて、むしろ古典的な比率を維持している。しかし、自己の作品の多くはこうしたフォーマットを採用せずに、頭部、眼、手、胴体、性器などの器官に細分化して、なおそれらをオブジェとして提示した。ここで身体を変形され、他のなものかに変質して意味を失う、あるいは再布置されている。物議を醸した男性性器の写真は、もはやセクシュアリティを失って、無生物的な、あるいは部位としてのファロスという象徴的な指示作用に変容して、その器官としての実体を隠蔽してしまっている。彼の著名な手の写真は、おそらくアメリカン・アート・フィルム⑥の源流としてのアルフレッド・ステイグリッツを模倣したものであろうが、手のみが独立しながら、なお主体を主張しているというのは、部分と全体という身体を覆う問題系として興味深い主題である。

一方、映画では数限りなくこの身体の断片化がおこなわれている。例えば、クローズアップはそのもつとも代表的な映画手法であるが、映画が芸術表現の媒体として確立していったのは、この身体の細分化、断片化、あるいは増殖や複製、模倣が簡単に行えることに起因している。それは視覚を中心とする人間の能力の上

に大きな認識の変容すらもたらしたのである。

身体の断片化にともなう意味のずらしは、たとえばジャン・コクトーの映画『美女と野獣』（一九四六年、フランス）に顕著に表れている。野獣が棲む荒れ果てた城の中樞に美女・ベルがこわごわとたどる廊下の道筋には、多くの腕の彫刻が燭台を掲げて行く手を照らし出してくれる。ここで燭台となった腕は方向を指し示し、酒をつぐ。このフェティッシュな身体部分への固執は、野獣のいまわしさの一つのメタファーである。おどろおどろしい魔境としての城が強調されている。しかしながら、ベルはその裁断された身体に愛着をもつようになっていく。鏡に照らしだされる自らの像は幾重にも断片されて様々な方向からベルを描写するのだが、このような部位化は彫刻となって壁に埋め込まれた腕や顔と同様に、もはや美醜を越えたものとなってしまっていくからだ。この映画では鏡が重要な役割を示すが、ベルは野獣から



ジャン・コクトー『美女と野獣』撮影風景

与えられた魔法の鏡で外界と繋がる。だが、彼女の見る現実とは、城の中の現実とは大きく離れた異質な空間となっていくのだ。それがベルを野獣に近づけていく。

そうした視覚の幻惑を映画以前には鏡が受け持っていた。カメラ・オブスキュラに見られるような視覚の変容は、その主体の存在を脅かすものとして存在したのであるが、「真実」を見出す装置として機能した。レオナルド・ダヴィンチは八角形の鏡の部屋をつくって四方八方から自分の身体を観察した。視覚の迷走は思考の攪乱とも繋がっていることをダヴィンチは理解していたが、自らの全体を自らが見ることが出来ないという絶対的な条件を克服するために、ダヴィンチはこの部屋で四方八方から自分の体を観察したのだ。おそらくそれは存在の根拠という問題系に繋がる近代的な認知の初めではなかったであろうか。

日本でも鏡に魅了された作家がいた。江戸川乱歩である。彼の初期作品を中心としたオムニバス映画『乱歩地獄』（『乱歩地獄』製作委員会、二〇〇五年）にはおよそ映像化は無理と思われる『鏡地獄』がはさみこまれている。内面がすべて鏡に覆われた球体に自ら閉じこもった男・斎透（成宮寛貴）が見た情景は現在においても実写化は無理であろうと思われるが、監督の実相寺昭雄は球体から出た斎が警察の尋問から逃れるために鏡に飛び込んで自殺する場面を設定した。ここで実相寺は球体の内部の代替としてのシークエンスを用意したのである。斎が鏡の破片とともに断片化して、粉々になって鏡の断片にその顔を映しこみながら舞

い散る画面は、眼の錯綜を表現している。それが再び集合してリズムのような模様を形成する一連のシークエンスは、球体の鏡の中の視野を想像させるものとして機能している。そして断片となった主人公の再生を表象して、視覚の迷宮に迷い込んだ男の存在を浮き立たせていく。だが、そこに再生されるのは意味を思考することをやめてしまっているという皮肉がこの最終部に効いていることを忘れてはならない。つまり、断片化されるとは、その意味を問うことを拒否する行為でもあるのだ。意味されることに倦んだ客体の反乱とも言え換えられるかもしれない。乱歩が球体内部の描写を一切せずになかに閉じ込められた「私」の発狂ということで意味を開示することを拒否したことを、実相寺はこのような表現で描写したのである。

こうした断片化の問題は、現代SF文学の主要なモチーフであり、現代文化の視覚の問題に大きな示唆を投げかける作家、フィリップ・K・ディックの作品、そしてその映画化作品は筆野の問題系と合致する。彼の短編「マイノリティ・リポート」（原著は一九五六年『Fantastic Universe』誌に発表）を原作に二〇〇二年ドリームワークによって映画化されたが、プレログと呼ばれる超能力によって未来告知をする媒体から収集した彼らの記憶を、実写化していくという過程で情景はしばしば断片化した画像となって出現する。それに時系列を与えるのが犯罪予防局の刑事ジョン・アンダーソン（トム・クルーズ）の仕事である。情報をコンピュータの映像資料として蓄積する場面が出てくるが、監督スビ

ルバークは極めて近未来的な情景のスケッチとして眼の前の空間にホログラムとして映像を浮かび上げさせ、それをアップルの端末のように手と指で取捨選択する場面を描いた。これらは断片化され、ストーリーの時間的脈絡がわからないために主人公、ジョン・アンダーソンの受難はあるのだが、未来社会における情報は細分化、断片化されてその統御と再生ということが彼の仕事、犯罪予防の主要な部分となっていることがわかる。つまり、そうした手ごたえのはっきりしない「情報」と「映像」との間のようなものを操作することで彼の仕事は成り立っている。この薄やかな手ごたえのない状態というものはガラス、鏡状のものとして表現されている。ぼんやりとしてわずかの白濁を湛えた透明さで表現されるそれらは頼りなさげではあるが、ガラスの質感によって情報への遠近が視覚的に構成されている。笹野は「硝子生命論」〔文藝〕一九九二年冬季号）のなかでこのガラスの明度に注目してこのように書いている。

生きていた、そして死んでしまった硝子を見た事がある。透明度を徴させ、表面だけはかろうじて樹脂の薄皮のような輪郭を保ちながら、内側は際限なく細かく、微塵にひびわられてしまっていた、まるで歳月を経た眼球のような不透明な硝子。

〔硝子生命論〕河出書房新社、一九九三年

この表現と『マイノリティ・リポート』の映像との相同性に驚くことはない。実はこの関心のあり方は、まさしくポストモダンの外界認知と内面認識との不調和な違和によって出来たからである。笹野はこのことは早くから極めて自覚的に取り組んできた作家である。それは近未来的な事象というよりは、現在そのものの問題として作家の前にたちはだかつていたとも判断できる。

## 2 増殖、複製

笹野は断片化から生き延びていく方法として、増殖、拡張、複製という概念を持ち出している。近代はペンヤミンが言う通り、複製技術によって成り立っているわけだが、その限らない複製化によって生じる主体構築の困難さは、一方にその複製のなかに紛れ込むことによって、その構造を揺るがすことができるということでもあった。一九九三年に発表した「二百回忌」〔新潮〕一九九三年一月月号）は空間の増殖、拡張を行うことによって、制度を無化してしまう物語である。先行作品として筒井康隆の「遠い座敷」〔海〕一九七八年一〇月号）があるが、山の上の友人の家に遊びに行った少年が、夕暮れ時に帰ろうとすると山裾の自分の家とこの山の上の家が長い廊下のような座敷で繋がって、そこを通りながら懐かしい人々の生活を垣間見るといふ筋立ては、家が一箇の生命体のように躍動して延々と自己伸長していく話となっている。ここには空間の変化が、少年の家族との連携を深めてい



くという物語があるのだが、笹野の「二百回忌」は、死者も顔出しする二百回忌というとてもない時間の接点で、まつる人々はただただ無意味に屋敷を増築してたくさんの会葬者を接遇するという筋立てになっている。空間の拡張は時間軸の拡張でもあり、死者たちが甦つてこの祭祀を盛り上げていくのだが、この時空間のゆがみにたいして外界は対応していない。だから、ここに来ようとするのにいろいろな経緯からそれぞれにばらばらな時間の差が出てしまう。

こうした時空間をずらし、また増殖、拡張をはかることよって出現する異質な経緯は、「増殖商店街」〔群像〕一九九三年一月号)に顕著にあらわれる。いつも行く野方の商店街が變形して主人公を別の場所に導くのだが、それは姿を変えたとはいえやはり野方の商店街であり、微妙に違う差を逆により頼りとして買い物をする話となっている。これは夢の中で取り交わされる物語ではあるが、実のところ夢と現実との差はあまりなく、ただ唯一夢の中で自分の飼ひ猫が分裂して二匹になってしまうところが夢の物語の信びよう性を確かめる装置となっている。分裂、あるいは増殖という概念は、笹野にとってあるリアリティの転倒をもくろみながらも、その非現実的な状況ゆえに逆にリアリティの強靱な知覚への再記述を促していくことになる。

「タイムスリップ・コンピナート」〔文学界〕一九九四年六月号)はその集大成ともなった作品であるが、まぐろとの恋愛を夢見て海芝浦にかけた主人公が遭遇する風景は、もはや抒情も望

郷も拒否してやまないきわめて無機的な空間に変貌している。主人公は故郷のまちや沖繩の海岸線を夢見てこの小旅行をすすめていくのだが、そこに広がるのは人間を拒んでいるとしか思えない虚しい情景である。

目の前の電車が本当の電車か幽霊電車か、またその電車が自分を沖繩に連れて行ってくれるワープ電車で、そのままタイムトンネルの中に入ってしまうものか、そんな事ももう完全にどうでもよくなってしまう。ただ、いつのまにか私は浅野で降りていた。安善と海芝浦に別れて行く駅だ。ホームの前も後ろも右も左も、線路と鉄パイプと変圧器と高圧線が固められている。乗り換えのポインントで降りたと思えば不思議でもないが、その周囲もフードリと工場と石油タンクだ。この世界の中心に来てしまったらしい。海の方向のクレインと煙突、世界中が鉄の色と鉄に反射する光りでびかびかして、どう繋がっているのかも判らない爆発物に満ち溢れている。そうだフードリだった。フードリという言葉が何語なのかも、語源も知らないで、私は使っていた。(一六〇頁)

ここで空間は増殖も拡張も必要ないほどに膨張して、ただそのたたずまいを主張している。主人公はこの湾岸の旅で何度か映画『ブレードランナー』を思い出す。『ブレードランナー』(一九八二年公開、アメリカ映画、リドリー・スコット監督)が冒頭に描

きだしたアメリカの情景は、薄汚れた屋台が立ち並ぶアジアの街頭のような猥雑な場所となっている。そうした情景を笹野に抱え込んで空中にと発展する無機的な高層ビルの間をくぐりぬける空中自動車の列、そしてそこにたえまなく降り注ぐ酸性雨は人間をも腐食していく臭気のようなものすら感じられる。こうした稠密な映像の記憶は「タイムスリップ・コンビナート」に如実に反映されている。現在、「工場萌え」といわれるようなオタク化した風景の切り取りがあるのだが、その固執のあり方は笹野が提示しようとした空間の非現実的な領有によって生じる知覚の狂いを背景に持っていることが十分に了解できる。

『ブレードランナー』もフィリップ・K・ディックの「アンドロイドは電気羊の夢を見るか?」(原著は一九六八年)を原作としているが、笹野が彼の作品と共鳴しながら書いたかと思われるほどに、現代の電脳空間がもたらした異様な時空間のゆがみ、他者認知への希薄な意欲、それと同等の他者への強圧的な監視というような現代社会の暗黒部が両者には共有され、またその告発としての寓意、幻想、強調された虚構性、もちろんSFという方法への傾斜がある。しかし、笹野の小説にはそうした現代小説ならば避けて通れないような課題化した素材へのアプローチを超えて、その素材そのものが胚胎する諸制度への疑惑の開示がそれらに先行して突出していくのだ。

一九九六年に単行本となった『母の発達』(河出書房新社、一九九六年三月)はこの断片と増殖、複製の物語系の集大成といえ

るであろう。『母の発達』は「母の縮小」(『海燕』一九九四年四月号)、「母の発達」(『文藝』一九九五年秋季号)、「母の大回転音頭」(『文藝』一九九六年春季号)の三篇で構成されている。断片化と増殖というモチーフが変形や異種への転換による知覚的、また視覚的な転回をもくろんだものとすれば、人間、それも母親を縮小したり増殖させたり、また複製をつくったりするということの意味はかなり慎重に考える必要がある。笹野の個人的な問題に触れれば、これを書いている経過の中で実の母が病を得て亡くなるという「事実」に見舞われている。笹野自身がここで母殺しの物語を書くことと、実際の母が亡くなることの狭間に立って苦悩したことを「一九九六・丙子、段差のある一年」(『笹野頼子窯変小説集 時ノアゲアシ取り』朝日新聞社、一九九九年に書き下ろしとして所収)に記している。

「母を殺す話を書いたから母が死んだ」、別にそんなふうには言われるとは思ってなかった。ただ「世の中に対して時々予言めいた事を書く」とたまに言われる事が私にはあった。作者の坎が鋭いかかそういう意味ではなく、なんとなくただリンクしてしまうのだ。母の病名を知って追い詰められた私は、「治る」とワープロに打ち込めば母が治るのではと想着てしまった。が、その十行の、「予言」は本当にはならなかった。通夜と葬式を済ませて帰ってくるとすぐにフロッピーを読み返して、「奇蹟的に治る」という十行を抹消した。そ

それから丸二年間、そのフロッピーのそこだけは読みださなかった。今三回忌を終えてこうしている。

こうした偶然の事実とのシンクロニシティについてそれは笙野が述べるとおり、「なんとなくただリンクしてしまふ」のであろうとしか言いようがない。なぜなら彼女がいま抱えもつ具体的な日常の問題は思わぬ重量をもつて読者の周囲を抑圧的に浮遊していくのであり、だから彼女がここで味わった苦痛はまさしく人間の内部にきざす想像力に起因しているといえるであろう。

笙野が『母の発達』で示した予言とは、女性における家族と母親との関係性であった。母と娘という親密な関係が、実のところ女性に故なく投げかけられるバルネラビリティの密やかな認知と、それへの服従を意味することに笙野は切り込んだ。そこには母が男性との仲介者となつて、彼らとめくばせの密約を行っていることを、『母の発達』の娘は告発する。それはひたすらに母が縮小していくこと、それは自らが小さく縮めていつているのだが、その作業によつて母の権力、また母への無条件な愛着などを断ち切つていくという風に解釈できる。

性格も態度も一変した。縮む前は世の中を怨み私を責めてばかりいたはずなのだが縮んでからは急に超能力を発揮し始めたり、活発になつたりして性格もトリックスターのようになつてしまつてむしろ楽しそうだった。名前も律子からチャ

リーに変わっていたが、なぜかそれでも母である事だけは一貫していた。顔形と服装はまったく元のままで、ただ体全体が陶器で作つたようにコチンとした感じになり、小さくなつていた。小さいとあらが見えないのかいつもより健康そうであつた。病状がもつと進んでからは母の性別が女から男に変わつてしまう場合さえあつた。それも体が変わるのではなく、そういう設定になつてしまふのであつた。そんな時の母を、私は謎のおかあさん男と呼ぶ事にしていた。無論そこまで変わつてしまつた母が母であるかどうかは、自分自身でも大変疑問だつた。母が縮むようになってしまつてからは、私はおかあさん、という言葉が段々判らなくなつた。(二六頁)

この母の可変的な変容は、むしろ母を解放もしている。母が自在にその姿を変えながら、しかし母という立場、またアイデンティティからは離れないという設定は、女性が置かれている場所の困難さを逆説的にあぶり出している。しかし、その母もかつては自由を求めて抵抗を繰り返していたことを知り、なお娘は母を許せなくなる。母の娘への抑圧を断ち切るために自分を愛し続けるこの母を灰皿で殴りつけて殺す。それは母をせん滅することとはならず、母の発達のために行使されることとなつてしまふ。母はその死体からあいうえお順に次々と小さな母となつて何体にも再生する。そして複製してどんどん増殖していく。さまざま性質をもつた母が私に問いかけ叱咤する。

……瞬く間に数日が過ぎて行った。母の upper body を絶えず濡れな  
プキンで拭き、髪をタライで洗い、母に新しい名前を読み聞  
かせる。母は毎日気難しくなつて行く。布団の周りに突き刺  
した点滴の針に異常がないか確かめ生えて来る母虫を花の努  
定をするように吟味して間引きして行く。まともな言葉を喋  
るのが悪い虫で変な言葉を喋るのが良き虫だという単純な基  
準だけで、その選別を出来るだけ早く行わなければならな  
かた。(九四頁)<sup>(10)</sup>

母から生えた虫はそれぞれに母となつて私の前に現れる。それ  
らは性質を違えながら、やはりそれでも母なのである。このよう  
な再生、複製、またその勝手な複製と増殖はまさしくサイボーグ  
やレプリカントのように生み出された疑似生命体と同様に、生命  
はないはずなのに、生命があるかのような装いをしている。その  
ことに娘は恐怖を抱かざるをえない。過度に加えられた身体に加  
工と変形に表象されるのは、女性に押し付けられた荷重であるう  
が、事はそのような言葉で解決できるような簡単なものではな  
い。そこに原因として横たわる母と娘という家族間の心理的な葛  
藤は現代の女性主体の大きな課題の一つもなつている。

マリアンヌ・ハーシユは『母と娘の物語』(寺沢みづほ訳、紀  
伊国屋書店、一九九二年、原著は一九八九年)のなかで、

成熟しつつある娘にとってさえ重要な内的対象であるつづ  
ける母親との一体化と切り離しの両方が、徐々に、そして必  
ずしもうまく果たされなかつたにしろ進行する過程——共生  
と分離との間の揺れ動きによつて形作られる過程——とし  
て、女の成長を理解していた「女たちの根本的かつ持続的な  
関連性と複合性、母と娘の鏡の映し合いが、女の著作に重大  
な影響を与えている」と、私は想定していた。

と述べているが、笹野はその核心的な問題を、娘による母殺し  
という形で表出した。それでも分裂、増殖を繰り返していく母の  
存在という解決しきれない母娘関係の桎梏をこの『母の発達』は  
見事に表現した。

ここで笹野が提出した問題はその重さのゆえに未だ解決が先送  
りされている。しかし、笹野が依拠するSF的想像力の喚起力  
は、さまざま現代の文化現象に通じていく知覚表象、特に視覚  
表現の多様な様態を刺激することによつて構成されていったこと  
が、笹野の作品からたどることが出来るのだ。笹野の作品が言語  
を視覚的に浮かび上がらせていく効果が織り込まれていること  
は、これまでも多くの評者によつて評価されてきた。夢という仮  
構は笹野にとつて格好の創作アイテムであつたが、それはSFが  
当然の帰結として逢着した身体内部という不可思議な領域へと侵  
入する経路となつている。自己認知と自己の他者化という相反す  
る要請が、夢の中でぶつかりあい、やがて身体を食い破るかのよ

うに自己の自明性に疑惑を投げかける。笹野が言語によって表現しようとしたその経緯はまさしくSFが紡いだ想像力の領域で育まれたのだが、一方に不安定に放置された身体を再構築しようとする試みる作家の文学的な営為として解釈することも可能であろう。

笹野文学が提出する想像力と文学の関係については、身体内に秘匿された内的知覚の認知の問題から考えてみることは、現代文学の重要な案件となっていることはいままでもないが、断片と増殖、あるいは拡張と複製、また変形というような自由な内的想像力の往還の渦中に、必ずある痛みをも伴った暴力的とも描写しうる身体を経験を織り込んでいることに注目するならば、笹野は文学を通じて読者に知覚、視覚的な体験をさせることによって、自己身体が決して自由ではないということを通達しているかのようである。知覚や視覚すらも近代化過程の中である「ふるまい」を学習させられ、本来的に存在する「身振り」を忘れさせられているとするならば、笹野が読者に取り戻そうとする知覚経験の、想像もつかない多様性と豊かさは、おそらくはSFが目指してきた人間の想像力の可能性とも気脈を通じていくはずである。

笹野がその地点から炙り出していく文学の地平は、身体的経験として知覚や視覚を再認し、そのことによって見えてくる不均衡な人間の配置に、新たな秩序を与えていくことなのかも知れない。その意味で笹野が果敢に取り込んでいくSF的想像力は、文体、物語、プロット、語法にわたる文学的冒険を笹野に促していた。それはあらたな領域へと誘う知の冒険の根拠となってい

る。実験的に継続される笹野の試みは私たちの日常を喚起し、また脅かし続けていくであろう。だが、ここで明確なのは、近代の終末に至った人間が直面する問題系を、笹野が抱くような文学的想像力によって可視化し、身体化することは、文学にとってもっとも重要な行為なのかもしれない。

#### 付記

本稿は二〇一〇年十一月三日に法政大学外濠校舎にて開催された二〇一〇年度昭和文学会秋季大会特集「SFと現代文学」シンポジウムで「笹野頼子の想像力の冒険——意識・身体・感覚——」として発表した原稿に加筆したものである。

#### 註

- (1) 引用は『笹野頼子・初期作品集Ⅰ 極楽』（河出書房新社、一九九四年二月）より。
- (2) 註(1)に同じ。
- (3) 引用は『笹野頼子・初期作品集Ⅱ 夢の死体』（河出書房新社、一九九四年二月）より。
- (4) 引用は『なにもしてない』（講談社、一九九一年九月）より。
- (5) Linda Nochlin “The Body in Pieces : The Fragment as a Metaphor of Modernity” Thames & Hudson (October 2001) からの引用、拙訳。

(6) その意味で二〇〇〇年から八年間にわたって最高裁まで争われたメイプルソープ写真集に関するわいせつ文書裁判は、これを男性性器としてしか認知しなかった原告側の「即物的」な眼の妥当性と、被告側の芸術性の主張との対立と見られがちだが、実のところこの性器の「展示」そのものもはや性器という主張を訴えるにはあまりに「即物的」すぎて、人体パーツの切断的展示という際物的な側面が介入していたことは否めない事実である。一九九〇年代半ばから日本の各地を巡回した「人体の不思議展」は死体標本の展示という名目のもとに切断と貼り付けを人体各部に施したわけだが、ここにはメイプルソープ事件と軌を一にする問題が胚胎しているように思える。

(7) 江戸川乱歩『鏡地獄』については拙論「視覚性のなかの文学——江戸川乱歩『鏡地獄』の世界」(『日本文学』二〇一二年四月号、日本文学協会)を参照されたい。

(8) 引用は『タイムスリップ・コンビナート』(文藝春秋、一九九四年九月)より。

(9) 引用は『母の発達』(河出書房新社、一九九六年三月)より。

(10) 註(9)に同じ。

(なかがわ・しげみ 本学教授)