

『メタボラ』

——搾取をどう描くのか——

四方朱子

1. 引き裂かれる「僕」

『メタボラ』という奇妙な題名のこの小説は、その説明を与えられないまま、〈僕〉が暗闇の森をひた走るシーンからはじまる。そして「僕＝香月雄太／（磯村）ギンジ」が昭光にむかって、「僕はジェイクのくれたギンジって名前が一番好きだ。これからもギンジを名乗るよ」と「暮れ始めた広い海原」で囁いているシーンで締めくくられる。

この小説は2005年11月28日から2006年12月21日にかけて「朝日新聞」朝刊に連載された桐野夏生の二度目の新聞小説である¹⁾。本稿では、『メタボラ』の小説としての構造と、それがあぶり出す様々な問題について触れてみたい。

破壊されつくした僕たちは、“自分殺し”の旅に出る。なぜ“僕”の記憶は失われたのか？ 世界から搾取され、漂流するしかない若者は、日々の記憶を塗りかえる。孤独な魂の冒険を描く、まったく新しいロードフィクション。

日本の社会に未来はあるのか？ ニート、請負労働者、ホスト、バックパッカー……。〈自分探し〉の果て、下流社会を漂流し続ける若者たち。記憶を失くした青年は、ゼロからの〈自分探し〉＝新しい〈自己創造〉の旅に出る。桐野夏生が新境地に挑んだ最新長編小説。

メタボラ……「メタボリズム (METABOLISM)」からの造語。そもそもは生物学用語で「新陳代謝」の意味だが、都市を生物体としてとらえようとする建築家たちの運動でもある。」

(「BOOK」データベースより：楽天ブックス HP 参照)

2007年5月に出版された単行本版『メタボラ』を購入しようとインターネットを検索すると、このような説明が目飛び込む。桐野本人も、以下のように述べる。

女に限らず「割を食う人」に興味があるんです。きれいにいえば弱者。今の世の中で割を食っているのが誰かといえば、若者です。だから、執筆中の新聞連載小説『メタボラ』は若者が主人公です。「日本経済新聞」²⁾

更に「読売新聞」には以下のようなインタビューが掲載された。

「彼はいわばすべてを奪われた根源的ニート。自分は何者かとの不安におびえながら、新たな自分を獲得しようとし、何も果たせない話を書きたかった」

(中略)

陽光のイメージの強い沖縄を「ダークな場所」と言い切る。「戦争を経験し、基地や失業、内地との差別などの問題を抱える一方、リゾート地のような華々しさもある。垣塙のような所から始めたかった」という。

アジアや神との近さにあこがれゲストハウスやロッジにたむろする若者たち。本土からの移住者と現地の人々の軋轢、公共事業頼みの離島の現実……作家の視点は、沖縄の裏面に切り込んでいく。

後半、本土に舞台を移し、大きなテーマとなるのは、低賃金で派遣労働に従事する若者のワーキングプアの問題だ。ITやグローバルズムで加速した企業社会のゆがみは、若い世代を負け組に追い込み、明日への希望も消し去ってしまう。

1997年の『OUT』でも、パート主婦の過酷な労働を描き反響を呼んだが、「あの時代より、取奪の仕組みがより巧妙になっている気がする。今の若い人は1度芽を摘まれたら、陥穽に落ちて抜け出せない。ひどい時代になったと思う」。「読売新聞」³⁾

自らも語るように、桐野は搾取される者（彼女自身の言葉を引用するならば「割を食う人」）を多く描く。興味深いのは、『OUT』やその他の女性主人公たちは、最初から（でなければある契機から）、自分を攻撃する（搾取しようとする）ものに対して驚くほど攻撃／反撃的な性質を持ちがちなのに対して、『メタボラ』の男性主人公たちは、そういった攻撃性をほとんど持たない点である。それどころか、時に読者側が驚くほど愚鈍に、淡々と自らが搾取されていく様を見せつけるのだ。まずはその中でも最も搾取される登場人物の一人であり、語りを任されてもいる二人の主人公のうち、「僕」（＝ギンジ／香月雄太）の軌跡を簡単におってみたい。

「僕＝香月雄太」は①父のDV、母の逃避、さらには父の自殺などの家庭崩壊の結果として経済難に陥り、②派遣（実は偽装請負）に赴くことになる。悲惨な労働条件の中、中国人労働者のケンと出会い、淡い恋心を抱く。しかしとうとうすべてに絶望してしまい、③ネットで集まった人々と共に沖縄での集団自殺未遂を企てる。その途中で翻心し、一人逃げ出すが、そのショックで④記憶喪失となってしまう。何もわからぬまま逃げる最中に昭光と出会い、ギンジという名を与えられる。（また、宿を借りた磯村ミカの弟になりすますことで、磯村ギンジと名乗りはじめる。）⑤ミカ宅から出て昭光とも別れ、いったん「仲間石材店」での仕事が決まり、同性愛者の「専務」宅に住み込みで働くことになるが、磯村ギンジが偽名であることや、ミカからタオルなどを盗んだことがバレて仕事を続けられなくなり、「専務」宅を離れようとする際に、③の部分、つまり自分が集団自殺の生き残りであるという記憶のみを回復する。⑥その状態で昭光が向かうと言っていた那覇に赴き、ゲストハウスである「安楽ハウス」に宿泊客としてたどり着くが、オーナーの釜田に気に入られて従業員として働くうちに⑦自分の記憶（①②③）をすべて取り戻す。⑧釜田の政治活動を手伝いながらすすうちに、離ればなれになっていた昭光と再会し、昭光を借金から救うために、釜田の選挙資金を盗み出して昭光の借金を返し、傷ついた昭光と共にフェリーに乗り込む。

以上、時系列に沿った順に出来事を並べてみたが、実際には本文は「僕」が記憶のないまま彷徨って、昭光と出会う④の部分からはじまり、⑤のラストで記憶の最後の一部③、つまり①

②をのぞく集団自殺のくだりで④につながる部分のみを思い出し、記憶を全部思い出すのは一旦⑥を経た後で、そこでようやく⑦、すなわち①②が説明されることになる。面白いのは、⑦の語り時点では、①②(因)と、③(果)のつながりが「僕」自身にとっても希薄となってしまっていることで、これについて考える為に、『メタボラ』の語りの構造について、もう少し踏み込んでみたい。

『メタボラ』の語りは、章ごとに「僕=磯村ギンジ/香月雄太」と、「おいら=昭光=ジェイク=アキンツ」に振り分けられ、その語り手は自らが解説する時点に限りなく近い場所にいるかに見える。ここで、昭光の呼称をすべて「=」で繋いだのに対し、「僕」の呼称を「=」で結ぶことに躊躇するのは、昭光自身は人称にほとんど左右されないのと対照的に、「僕」である「(磯村)ギンジ」と「香月雄太」が人称のアイデンティティで葛藤するからだ。また、「僕」の周りの人間の多くも、記憶を取り戻す前の「僕=(磯村)ギンジ」と、記憶を取り戻した後の「僕=(磯村)ギンジ+香月雄太」との間に違和感を示している。

その「僕」が記憶を取り戻して過去を語る際(⑦)にのみ、「現在」に居る「僕」が過去を思い出しつつ語るという語り方がふいに現れ、読者(それが何者なのかはともかくも)に向かって語りかけるが、すぐにその記憶の中の「僕」(①②)に寄り添う位置にもどる。そのシーンでのみ、語っている「僕」から、語られている「過去の僕」へと視点が移動するのだ。そのために①②③と⑦の間の時空間の隔たりが一層際立つことになる。

僕は、自分が集団自殺を考えるに至った長い話をしているところだ。退屈ではないだろうか。語るのは、嫌じゃない。だが、今の僕には、当時の絶望や事態の深刻さが、すでに実感できないものになっている。言葉を尽くして語ったとしても、どうしてそんなことで、と言われるかもしれない。人が死を選ぶ理由は様々で、レベルも軽重もない。あるのは、まさに個人的としか言いようのない理由なのだから、それを他人にわかって貰おうと思うこと、そして他人がわかろうとすること、双方共錯覚に過ぎないのだ。僕の逡巡はそこにある。

僕はいつも、父が死を選んだ本当の理由を考えていた。抽象的な理由は何となく想像できた。誰にも解決できない孤独と絶望だ。だから、常に死の方を向いている父の視線の有り様は理解できたのだ。僕が考えていたのは、そうではなく、最後にちゃんと背中を押して、死の扉を開けさせたものは何だったのだろうか、ということなのだ。

ここで明確になるのは、①②の中心をなす父親の崩壊及びそれに伴う家庭の崩壊や「僕」の絶望と、③の「僕」自身の集団自殺とのつながりが、⑦の時点にいる当人にももはや「実感できない」という事実である。死に向かった記憶は、たとえ本人であったとしても、その「時」を過ぎて「生き続けて」いる限り再現不可能なのだ。「なぜ、あれほどまでに父は、崩れ去ったのだろうか。僕は最初に、父が崩れた原因など知らないし、また知りたくもない、と言った。その理由は、誰も本当のことを知り得ないからだ」というくだりの示すように、「死」及びそこにたどり着く経験と時とは、徹底的に「個人的」であって、共有が不可能であるということを「僕」は明言する。このように、自分の体験を「言葉にする」ことを試みる場が、『メタボラ』には

何度も出てくるが、それはつまり、他者 = not one of us (この場合、時間を経た語り手自身をも含む) と、体験を共有 (あるいは疑似共有) する試みであろう。「僕」のその欲求は、何度も繰り返し訪れるにもかかわらず、結局最後まで果たされることはない。「まさか、こんな別れ方をするとはいわなかった。人生はいつも、意外な形で終わりがくる。封を切った煙草、使いかけのパスネット。僕は父の最後を思い出し、はっとした。やっとわかったよ、父さん。」と「僕」は語るが、言葉にするのは「意外な形で人生の終わりを理解する」というそこまでの、「僕」はそれ以上の具体的な内容を教えてくれはしないのだ。

2. 「僕」と「家」と「搾取」の構造

一方、崩壊というテーマがはっきりと描かれているのが、正にその香月雄太の家庭崩壊から集団自殺に至る過程である。斎藤環は、江藤淳が成熟を妨げるものとして論じた母性が今ではむしろ減じているのではないかと、とした観点をふまえながら「母性」と「物語」の関係を論じている。

ここで対比されるのは、江藤淳が『成熟と喪失 - “母” の崩壊』において指摘した、「第三の新人」たちにおける母子密着の世界だ。父親を疎外して成立した母子の密着関係は、「専業主婦」として孤立した母親たちが、わが子の教育に力を入れざるを得なくなる必然性のもとで維持されてきた。かくしてマザコン幻想がながらく支配した。この幻想のもとでは、母親は決して我が子を見捨てない。(中略)

いずれの作品においても、母親の存在感は圧倒的だ。『悪人』では祐一の実の父親は最後まで登場しないし、『メタボラ』で雄太の家庭を破壊した父親の変貌ぶりすらも、その遠因は母親の態度であったことがほのめかされている。彼らの不幸の大半は母親によって準備されたとすら言い得る。(中略)

彼らの「意欲」は、母親の手によってあらかじめ奪われ尽くしていたとは言えまいか。彼らにはあまりにも「余裕」がない。(中略)

あるいは檜村愛子によれば、若者の置かれている状況の不安定さ、いわゆる「プロカリテ」問題は、グローバリゼーションとネオリベリズムのカップリングがもたらす「再帰性」に起因するとされる(檜村愛子『ネオリベリズムの精神分析』光文社新書)。再帰性とは、概念と現実が相互循環的に補強し合う過程のことだ。

こうした再帰性が真っ先に破壊したものが、「母親という恒常性」とは考えられないだろうか。⁴⁾

確かに、そもそも「僕」を雄太と命名したのは母親であり、「僕」が「香月雄太」の携帯から最後に電話するのは母親で、その直後に「僕」は「磯村ギンジ」の携帯を手元に残して、「香月雄太」の携帯を川に投げ捨てる。携帯電話につまっているメモリーが現代の若者の生の証あるいはアイデンティティであるとはもはや使い古されたクリシェーでもあろう⁵⁾。また、同性愛者の「専務」が「女性的」であって、その専務の家で初めて風呂に入っている際に「僕」が自分

の体を観察しながら、「どこかに僕を産んだ母親がいて、僕の行方を心配しているのだろうか」と回想し、そこで初めて「僕」は自分が同性愛者ではないかと具体的に自覚しはじめるくぐりは大変に象徴的でもある。この「僕」の同性愛的性質についても、昭光への執着をのぞけば、同性への性的志向というよりも、むしろ女性への嫌悪がより強調されているところからも、『メタボラ』に、斎藤の言う「母親の存在感」を見て取ることはできるだろう。

しかし同時に、「僕」は父親に対しても強い執着を見せる。父親の古い写真を見て自分そのものだと衝撃を受けるシーンなどでは、「僕」は常に父親との同一性を意識していて、時にそれに激しく反発し、時にそれを内面化しているのがわかる。派遣先で木村を慕うのも、「僕」自身が明言するように「父への希求」からでもある。そもそも「僕」が自殺という言葉／行為に強く惹かれてゆくのは父親の死に様のせいであり、先に述べたように、そのきっかけを常に追求していることもわかる。すなわち父親という存在が、『メタボラ』において母親同様に「家族」の崩壊の一旦を担っているという指摘はなされるべきで、主要な登場人物のうちの三人すべてが父親に捨てられた経験を持つことは偶然ではない。雄太の父親はDVによって母親を追い出し、生活費や教育費など、養育に関わるすべてを放棄した。下地銀次は父親が家を出てから攻撃的な性格になったのだと昭光は語り、その昭光自身も又、借金を抱えてヤクザに追われた生命の危機に「ホストしてる息子なんかいない」と父親に見捨てられるのだ。父親の存在感は、それらが皆経済的な面でもっとも顕著であることも重要である⁶⁾。「彼らの「意欲」は、母親の手によってあらかじめ奪われ尽くしていたとは言えまいか」と斎藤は言うが、「意欲」をもって働かなくなりはならなくなった、そもそもの原因をつくっているのは父親たちなのである。『メタボラ』の家庭は、このように、父親の側からも、母親の側からも徹底的に引き裂かれてしまっている。

家庭が引き裂かれている「僕」は、けれど／それ故、「家」が本来は「安らぐ空間」であるのだと信じている⁷⁾。そして「家」の無い「僕」は「僕に優しい人間」という存在を持つことで「場所」を確保したいと考える。ここでは、たとえ利己的な欲望であるにせよ、少なくとも「人間関係」を構築したいという「僕」がいることがわかる⁸⁾。だが、派遣先でケンら中国人労働者たちと乗り込んだバスの中で、「僕」には「僕」の「場所」がないと決定的に絶望してしまうのだ。

中国の若者たちは肉饅を頬張ったり、音楽を聴いたり、陽気だった。辛い労働をしても、帰る場所があるからだろう。僕は急に羨ましくなった。俯いた僕の唇に、一瞬、冷たく柔らかいものが触れた。ケンの唇だとわかった瞬間、涙が滲んだ。僕の生きてきたこと、関わってきたことすべてが虚しい、と気付いたせいだった。

少なくとも「僕」には、ケンらにはここから飛び出せる場所＝「帰る場所」があるように見えるのだ。この直後に「僕」は、自殺したいとサイトに書き込みをする。「場所」とは、「僕」にとって「生きる意味」にも近いのだ。

だが「場所」を求める「僕」は、常に「必要ない」と言われ続ける。自らの存在に必要性がないことを自覚する度に、それでも必死で「場所」を渡り歩いていた「僕」が、ついにはその「場所」を、「死」という目的を共有する仲間（＝集団自殺）でも構わぬと考えるのは当然と言ってもよい成り行きであっただろう。しかし、「死」という最も個人的であるはずの体験を他人と共

有しようとする愚かさは、逆に彼らの体験を聞いたこと、すなわち他人と関わったことで露になってしまふ。そもそも「僕」は、「ケンが悲しんでくれるのなら、死ぬ価値はある」などと、死ぬことによって、自らの「生」を確認するという逆説的な甘い動機もあったのだ。

「さあ、皆で手を繋いで。誰も脱落しないように」
運転手の男が振り向き、僕の右手をしっかりと掴みながら睨んだ。
「逃げるなよ。皆で決めたんだから」
左の老人が僕の左手を握る。

皮肉にも、雄太が集団自殺の間際ほどに他人から同化を求められた事はなかった。死という徹底した「他者」になろうとする刹那に、彼は初めて他人から同化を求められたのだ。記憶のない「僕」に繰り返し思い出される声、「ココニイテハイケナイ」とは、他人と自分が「人間の本来の絶望」を共有できない（＝違う）が故に「ココ」が「僕」の「場所」では無いという警告でもあろう。

先にも述べたが、自殺未遂後の「僕」は、もはや自分がどうして死のうとしたのかはわからなくなっているばかりか、「僕」を自殺の被害者というよりもむしろ、「人殺し」と捉えている。まるで他人事のような倒錯した感情である。「集団自殺しようとした」はずの「僕」は、その失敗から、当事者＝「集団」の一員であるというよりも、彼らを見殺しにした人殺し（＝「他人」に向けておこした出来事）となってしまうている。それは記憶を無くしたからだけでなく、先にもふれた通り、「僕」はもはや当時の自分をも「他人」と見なしていると考えられるからで、出来事の意味とは後付けで転換が可能なのだ。それ故に集団自殺に至る記憶が無い時点での「僕」は、その体験が優越感ともなっている。「他人の体験」を語ることを通じて、「僕」は死んでしまった「彼ら」を搾取し、消費しているのだ。恐ろしいのは、その対象には自殺未遂当時の「僕」自身も含まれていることで、「僕」は自らをも消費しようとしているのだ。

不意に、僕は自分の経験を話したくてうずうずしている自分に気付いた。いや、話したいのではなく、自慢したいのだった。ここにいる誰の厳しい経験も、僕のでかしたことに比べれば、たいしたことではない。僕は、安楽ハウスの仲間たちを見下している自分に気付いた。今朝、屋上でリンコを怒らせたこともそうだ。リンコにとっては大きな母親の死も、僕から見ればたいしたことではない、という気持ちが底にあったからだ。僕は、集団自殺の生き残りという悲惨な過去によって、意味のない優越感を持ったらしい。自分が堪えられなかった。

しかし「僕」は、このようにすぐに自省をしたりもする。『メタボラ』における登場人物の翻心は頻繁で、これによっても、同一人格というアイデンティティのレベルでの基準さえ、常に揺らいでいて不安定であるのがわかる。

こうして「僕」は、最初で最後の対話の機会を捨ててしまった。対話の成り立たない相手との関係、これこそが『メタボラ』における搾取であって、父親、母親、偽装請負の会社、釜田、

その他すべてが「僕」を搾取しようとし、またそれらすべてから「僕」は自らを隔離しようとする。その中で異質なものは雄太が最初に慕うことになるケンの存在だ。彼は雄太の仕事を搾取するのではなく、等価交換を促す。これは対話の始まりとなり得たはずだったが、リンコにせがまれて「僕」が発展性のないキスをするのと同じように、ケンは理解できない相手＝対話できない相手として「僕」にキスをしてしまう。更にはその後「僕」が確認するかの様に自ら貯金を差し出すことによって、ケンは搾取を促されてしまい、それを受け取ったケンはその行為によって、やはり搾取者の位置におかれることになるのだ。ここに至って、「僕」は必然的にケンから離れていくことになるだろう。

3. 「昭光」と「消費される沖縄」

一方、もう一人の語り手である昭光の語りは一見軽薄に見えるほどそっけない。しかしその洞察は実は鋭く、端的に物事の核心をついていることが多い。にもかかわらず、それらはどうした訳か他人事めている上に、昭光がその洞察力を自らの行動や、危機回避に活かすことはしない。例えば昭光は、カリスマ的存在であるイズム⁹⁾の「ボラバイト(「ボランティアであってバイトじゃないの」)＝ただ働き」のからくりなどに全くごまかされてはいない¹⁰⁾が、そこから積極的に逃れようとはしないばかりか、イズムを信奉する若者に対して、彼らをオウムと同列だと語って大響響をかったりもする。昭光の語りは、自らの危機を悟っているにもかかわらず、淡々とその状況に甘んじる昭光自身を描くのみであって、それを読む読者の方が焦りを感じるような反応の鈍さで自らの感情や衝動のみに頼った選択を続ける。昭光は社会一般的な善悪や利便の観点からは是非を下すことがほとんどなく、彼の行動は専ら自らの感情によって左右される。しかし、昭光がいくら感情を優先して行動しようとしても、先立つものは「金」であって、昭光が最優先して欲する宮古での同級生の愛が彼と体を繋ぐのも、銀次に捧げる金の為なのだ。「おいらは男を売り、愛は女を売る。その回り回った金で、銀次は店を繋ぐ。」と言うように、昭光自身がそういうむなしい金の循環をはっきりと認識してはいる。だがこのようにからくりを承知していながら、いつも適当なその場しのぎをしつつ昭光は言う。「みんながハッピーになるなら、それでズミだった。」

呆れる程根拠なく楽観的な昭光の語りは、地の文にもしばしば挿入される「宮古弁」¹¹⁾に特徴がある。昭光にとっての「宮古弁」は、話し言葉に出身を指し示すような特徴がない標準語の「僕」とは対照的に、明確な根拠地があるという「縛り」であり、その場所から逃げ出せないことを示してしまう刻印でもある。と同時に、昭光の「訛」は、「標準語」に直面した時は気後れする元ともなるのだが、他人の「地方の訛」(「田舎臭い顔」という描写に直結している)によって中和されると、一転して恥ずかしくなくなるという性質を持つことも重要だ。昭光の中には都会(標準語)＞那覇(銀次)＞宮古(自分)＞ナイチャーの田舎(地方の訛)というねじれた力関係が内面化されている。例えば昭光が惚れている愛は、銀次と同じく標準語を話すようになっていて、「標準語を喋る、愛の軽薄な台詞が聞こえてくる」と、昭光は「宮古に取り残された気分」になってしまう。そしてそんな彼女は、決して昭光のものになることは無い。反対に、先ほどのナイチャーの女は「海とか自然に憧れるナイチャーだ、とおいらは直感」する。

そしてその女は「若干ミカタイプ」、つまり「おいらを気に入る女」なのだ。

他方で方言は、記憶を失った「僕」にとっては、出生や生い立ちを保証するものとして、身体と共に記憶の一部と感じられる。昭光本人にとっては、時にからかいの対象となる「方言」が、「僕」にとっては力強く在り、「標準語」を話す「僕」は、例えば昭光の考える力関係においてはより優位に在るはずなのにもかかわらず、「差別されない」(=区別出来ない)がために却って出自が曖昧で危うい存在であるという逆転が見られる。このような「僕」の属する場所の保証と限定への憧れは、「沖繩」イメージなどにのっとり、異文化趣味的な方言に対する憧憬とは一線を画し、専ら個人的なものであって、生きることに直結した差異として描写されていることが重要である。つまり『メタボラ』は、「僕」の帰属の不安から生ずる方言への憧れ¹²⁾と、昭光本人にとっての縛りを共に描いているといえる。確かに「僕」には、方言を話す地方の若者というものの純粋さを信じ込むような一般的な偏見があることは「素朴な島の少年」という描写からも伺い知れるし、「僕」が請負労働先で知り合った木村を信頼する過程にも「方言／訛」が関わっている。「木村は、僕と原口の目を交互に見て、茨城訛ではっきり挨拶した。誠実な感じがした。」という描写がある。もちろん、「誠実な感じ」は、直接茨城訛にかかるわけではないのだが、並立して語られることによって、出自を隠さないという姿勢が誠実さを演出するのだ。ところがその木村は、少女虐待の罪で警察に連行される犯罪者である上に、「素朴な島の少年」であるはずの昭光が「僕」に語った彼の生い立ちは事実ではない。『メタボラ』という小説は、このように巧みなステレオタイプへの裏切りを積み重ねることで、容赦なく「神話」を崩し、常識だと信じられていたはずのよりどころを次々に破壊していくのを得意としている。

このような構造の中で「宮古弁」を話す昭光を、「僕」はどのように描写するのか。「僕」の語りを見てみると次のようなくだりがあるのに気付く。

真っ黒に陽灼けしている昭光が、白く輝く歯を見せて笑った。眉が黒々と太く、二重瞼の目は大きく、力がある。派手な顔立ちは南国出身の証なのだろう。(中略) 不思議なことに、昭光には子供の頃から海と馴染んでいた歴史が感じられた。僕は海で遊ぶ子供の昭光を想像し、それから不意に切なくなった。どんな人間にも絶対にある過去が、自分には抜け落ちていることを思い出したからだった。

(中略)

「あばっ、どしたか」

昭光の言葉はいつも破裂するように激しい。それも昭光の生き方を表している気がして、僕は溜息を吐く。悲しくてやり切れなかった。その悲しみは、悔しさに似ている気もする。目の前にいる昭光にあって、自分にはないものがあまりにもはっきりとしている。

早く昭光に再会して、弾けるような宮古弁を聞いたかった。あの楽天的とも言える怠慢さに苛立ちたかった。そして積もる話をしたかった。僕が生きていられたのは、夜の山道で昭光と出会ったお蔭なのだ。悲惨な出来事を思い出した今こそ、昭光の存在の有り難さが一層強く感じられる。専務には言えないことでも、昭光には何もかも話せる。僕の体験を聞いたら、昭光はおゴエッと声を上げて驚くことだろう、深刻さを吹き飛ばす暢気さで。

「なんとなんと。ギンちゃん、そら、記憶喪失しても無理はないさいが」
昭光が言いそうな台詞を想像して、僕は思わず笑った。

昭光の身体と「宮古弁」は、「僕」にとって直結しているのだ¹³⁾。それに比べて、「僕」の語りで「昭光が宮古弁丸出しなのに比べ、銀次は滑らかな標準語だ。それも、銀次の強かさを感じさせた」とあるように、「標準語」が、更にしたたかで信頼がおけないような意味を持つのは、先の茨城訛が「僕」には「誠実さ」を感じさせるのに対応している。しかし、そんな銀次も昭光について語ろうとすると「宮古弁」が顔を出す¹⁴⁾。この銀次の「宮古弁」のように、「僕」が昭光に関わろうとするくぐりには頻繁に「宮古弁」が付いてまわるのだ¹⁵⁾。

こうなると、昭光はまるで典型的な「消費される沖縄」あるいは「宮古」の「表象」ではないか¹⁶⁾。例えば、冒頭で引用した「読売新聞」の様に公共事業を経済のよりどころとしなければならぬと語られてしまう「沖縄」を、そのまま体現しているかのように昭光は生産しない。親に餞別として渡された金と、母親の財布からくすねた金を使い果たした挙げ句にたどり着くバイトは、金を落とす女に寄生するホストであり、そこでは自らが持つ元来の魅力、すなわち外見と素朴さ(方言等)を消費するだけであって、そこから他の何かを開発したり、飛躍を望んだりすることがない。ただ生きるために金が必要なのでそのためだけにホストをして稼ぐのみで、あわよくば銀次を追いかけようという程度の目的しかない。これは『メタボラ』で描かれる「沖縄」の既存の自然である海や、都市部で失われつつある素朴さと、それらを売りものにするイズムや釜田、あるいは昭光の父親の企画する観光産業といった消費の関係を彷彿とさせないだろうか。釜田が選挙に出てまで沖縄の再開発に反対するのも、この「沖縄」の魅力の消費と直結している。

「何でかって言うと、この辺の再開発問題に頭に来たってのが、一番の理由だな。だってさ、考えてもみてよ。牧志とか、農業とかの市場がなくなって、水上商店街が消えて、でっかいビルになってみろよ。観光客なんか来ないよ。うちの商売も上がっただし、那覇もつままない街になるよ。」

4. 搾取のループ

そんな昭光が自ら名乗っているのが「ハワイのウクレリスト、ジェイク・シマブクロ¹⁷⁾」からとった「ジェイク」という名だというのも、「ハワイ」に行きたかったミカの妥協の地が「沖縄」であることを考えあわせると大層興味深い。ミカにとっては、海＝「ハワイ」であるのだが、資金が無い為に妥協したのが「沖縄」である。珊瑚礁の海＝「ハワイ」、それに準じるものとしての「沖縄」という意識が如実に表現されている箇所でもある¹⁸⁾。そんな憧れから沖縄にやって来て現在コンビニのバイトで生計をたてている27歳のミカは、生活の為に様々なバイトをしたと言う。その中で、テレホンセンターのオペレーターのバイトについて、「今はテレホンセンターって、みんな中国に移っちゃったからクビになっ」たのだと語る。テレホンセンターは、オペレーターの時給を安価に押さえるためか、主に北海道や九州沖縄地方に設置されている。

都心部ではその時給はコンビニのバイトレベルであるのだが、地方のバイトとしては格段にいいからだ。しかしその職場も、より人件費の安価な中国などに移転しつつあるというのだ¹⁹⁾。そんなミカのような「ナイチャー」に対して、石屋のバイトの先輩である金城は、「くぬナイチャーがー。やーみたいな怠け者が沖縄に来るから、俺たち割食ってるばーよ。やーみたいなフラーに仕事取られてよー」と罵る。このような罵りは、まるで移民や外国人労働者に対して発せられる声高な反発の一つとして良く聞かれるものではないか。

『メタボラ』では加えて、「僕」の派遣先で中国人労働者たちによって日本人労働者の賃金が上げ止めされているという指摘さえ始める。ケンら中国人労働者の存在によって、日本人労働者の賃金が押さえられているという巧妙な会社の罠を見事に暴露するのだ。

請負で保証もないから、いつクビになるかわからないし、体調を崩せば、保険がないからすぐに蓄えは尽きる。だが、派遣の僕らが常に感じている不安と不満と不平は、このケンのような優れた外国人労働者が下にいることで、雲散霧消させられてしまうのだった。(中略) 誰が一番悪いのか、そして、どこに何をぶつけたらいいのか、まったくわからなかった。やはり、僕は出口のない穴に閉じ込められたも同然だった。そして今、僕はそのどん底にいる、ケンという魅力的な男の手を握って。

これがまさに『メタボラ』における搾取の構造の根幹である。搾取している側が余りに漠然としていてその姿を見据えることができないのに対して、搾取されているもの(被搾取者)ばかりが次々現れては搾取のループに巻き込まれていくのだ。香月雄太が派遣工場で「どん底にいる」と語るのは、まさにこの搾取のループから抜け出る術が無いことに気付いてしまった絶望のイメージである。搾取されているもの=被搾取者A(この場合は中国人労働者や、沖縄や地方からの派遣社員)の存在が、却って搾取の構造を強化していて、被搾取者B(例えばこの場合は日本人であり地方出身ではない為にAよりは時給が優遇されているはずの「僕」)が、ループから抜け出せなくなる(この場合は時給の上げどまり)要因を作っている。被搾取者内、あるいはそのループ内に格差を作ることで「より下」を見てしまう現象を利用している訳だ²⁰⁾。これに加えて先のテレホンセンターや金城の罵倒などの例が指し示すのは、幾分かは優遇されている立場の被搾取者Bが、「より下」である被搾取者Aのテリトリーに侵入していくことで、今度は被搾取者A側の利益をより奪ってしまうという、下降のループなのである²¹⁾。こうなると、もはや世界は被搾取者であふれ、頂点に立つ搾取者がどこにいないのかますます捉えられなくなってしまふ。そうして、「消費される沖縄」もまた、例に漏れずこうしたループに行き着いてしまうのだ。

『メタボラ』が、そんな「沖縄」という場を、先に挙げたような「海・リゾート・楽園・逃避」などの単純にシンボリックなステージとして消費的に扱っているだけではないということは、以下の二つの引用を比べることで推察できる。

①沖縄は何もかもが、生物の気配に満ちているのだった。香月雄太は、沖縄に来たからこそ、無意識に助かりたいと思ったのではないだろうか。僕は、朝の全能感を消さないために、

沖縄の大気を深く吸った。

②僕はといえば、世界を我が手にしたかのような全能感と、生まれ変わった喜びは、数日のうちに消え失せて、心は悩み多い香月雄太なのに、表向きはポジティブな磯村ギンジを演じるような、分裂した人間になっていた。やんばるのジャングルを彷徨って、昭光と山道を下りて来たことなど遠い夢のようで、すでに現実感を失いつつある。(中略)悪夢と良夢が混じり合い、思い出のすべてが曖昧で、色褪せて感じられるのだった。一回消えたはずの自分が、また前と同じ姿をしているのかどうかも定かではなく、新しく生まれたギンジの細胞が、現れ出でた雄太の存在に、まだ戸惑っていた。つまり、落ち着いてみれば、僕は新しい人格どころか、まだ混乱の最中にいることを認識しただけだった。

「沖縄」が「生」にあふれているなどという感傷は、あくまでも一時的な「僕」の主観的な気分であって、そこに何らかの神秘性がある訳ではない。ここで「僕」が個人的に思い描く沖縄と、「僕」の思いとは全く関係なく立ち現われる「沖縄」という二つのレベルのイメージが交錯している。個人的で一時的な「陽光のイメージの強い沖縄」(「読売新聞」の『メタボラ』書評の一部)を描きながら、すぐ後には同じ場所で鬱々としている「僕」を描くことで、正に「読売新聞」などが典型化する様な「沖縄」にまわりつく「パラダイス」幻想を払拭するのである。この幻想とは、まさにイズムが自らの「ビジネス」を展開するにあたって利用する「沖縄のイメージ=パラダイスマニア・ロッジ²²⁾」であり、そのビジネスの成功自体が、「沖縄」という土地の持つ自己矛盾(昭光の父親自身が、それら公共事業を請負いながらも、地元企業最悪の汚職にまみれるグループ企業を経営する宮古一の資産家であり、政界進出を目指す地元の名士である)を明確に言い当てている。釜田が指摘するように、イズムの「パラマニ」でのボランティアや「ボラバイト」は「沖縄」のイメージを利用した一種の搾取であるはずだが、イズムは「農家だって感謝しているし、若い子たちだって、いい経験ができたって喜んでいる。互いに長いスパンを生きようと言ってるんじゃないんだ。その時その時の出会いで生きている人生や生活もあるってことさ」と言い逃れる。釜田との一騎打ちでは優位に立てているかに描かれる「沖縄に来る若者のカリスマ」であるイズムも、彼の経営する「パラマニ」唯一の「沖縄」出身者であるが故に「宮古」という名を与えられた昭光を、自らリンチによって追い出すのだ。イズムの徹底した商業主義と釜田のナイーブな政治思想は、テッサ・モリス＝スズキが「コスメティック・マルチカルチャリズム」として日本と沖縄の関係を述べたものとも根底でつながっている。

このコスメティック・マルチカルチャリズムにおいては、文化は表相的に定義されて、その表相の限りで文化的多様性が享受され、それを許容する自分たちの懐の深さを顕示する材料として消費されるのだが、しかし他方では、その担い手たちの政治的・経済的な権利主張の独自性については、それを認めないという原則が貫かれている。「文化の多様性」は、隠されるのではなく、むしろそれとして顕示され、商品化のベースに載せられて享受され、もっぱら消費されていくのである。²³⁾

イズムとの議論で始終押され気味な釜田の懸念どおり、若者らは、搾取と気付かないままその日暮らしを続けた挙げ句に取り返しのつかない事態になっているわけであるのだが、正論を述べているはずの釜田は、自分のサポーターである彼ら若者の危機感を「こう言っちゃ悪いけど、立派な若者はほとんどいませんね。発展途上の人という意味です。」などと、最悪の方法で表現してしまう。つまり、若者らと一線を画して安定を指向した瞬間に、釜田にはそうではない者（＝若者）を見下す視線が生まれてもいるのだ。そもそも釜田が安定を指向するきっかけとなったのが、「立派でない若者」を対象としたゲストハウス営業であったこと、更には彼を安定指向にむけたと推察される妻香織自身が元々はその客であった²⁴ことに、釜田の矛盾と弱みがあり、安定を指向した瞬間にその行為が「立派でない若者」からの「搾取」へと変化してしまっている。つまり「搾取」とは、同胞同士では起こりえず、他者との関係の中にこそ起こりえるものだと言えよう。そして「同胞 one of us から他者 not one of us」への移行は、いとも容易い。釜田がいつの間にかゲストハウスにおける他者 not one of us になっていたように、同胞の絆を深めようと問題意識を持った瞬間に、それは皮肉にも漠然とした同胞という規定を再確認する過程を経てしまい、すなわち自らを相対化してしまうことで他者 not one of us となってしまう可能性をも秘めてしまうのだ。

このような『メタボラ』の微分化は更に細部にわたっていて、例えば昭光は自分を「ウチナンチュじゃないさいが。おいらは宮古さいが」と、「沖縄」であることから切り離す。時に離島として馬鹿にされながら、時に同胞扱いされるという理不尽さに「複雑な気持ち」になるも、しかしそれをそのまま受け流していくのが、昭光というキャラクターなのだが、この描写によって単なる「ウチナンチュ」対「ナイチャー」という対立構造だけでなく、内輪にある差別意識が、「ナイチャー」に相対する際には都合良く無視されて団結を迫る様を描き出している。この構造は、「僕」と昭光が逃げ出した後に結束したミカと聡美や、父親のDV現場に踏み込まれた際に「世間には見栄を張って、急に結束する両親」の姿をも、又、彷彿とさせる。香月雄太の家庭崩壊のくだりは「デストロイ」とタイトルがつけられているが、このような対・外部＝not one of us を目的とした結束はそもそもそれ自体が破綻していることから、その結束内部からの崩壊を強く予見するのだ。このように『メタボラ』は安定を許さない。何かを基準に他の何かを計ろうとする度に、その基準自体が揺らいでいるのを確認させられてしまうからだ。

5. 「僕」らの「家」

このような搾取のループにあって、唯一「僕」から搾取しようとしなのが昭光である。そればかりか「僕」と昭光の出会いは、「命名」というシンボリックな行為で始まる。雄太と名付けたのが母親であるのならば、ここで昭光は「ギンジ」の母親となったのだ。そればかりか、昭光はそもそもの性別と、「僕」に金を貸すという行為をもってして父親の役割すら兼任している。「僕」を取り巻く人々が、そもそもの記憶を取り戻して、「香月雄太」の記憶をもつ「磯村ギンジ」に違和感を抱く中、再会した昭光のみが違和感を示さずに「ズミズミ、上等」と「回らぬ口で何度も繰り返している」のは、「僕」を絶対的に許容する「家」のあり方でもある。「僕」はとうとう「家」を手にいれたのだ。

しかし「僕」が昭光に関わることができるのは、「本物の銀次」が去り、釜田から盗んだお金を用いて傷つき半死状態の昭光をヤクザから買い戻した時であって、昭光の破滅のそもそものきっかけをつくったのは、実は「僕」の嫉妬からのたれ込みであったことを思い起こすと、これが完全なるハッピーエンドである筈がない。「僕」がたどり着いたのは、反社会的な意味において搾取のループから外れた、「盗んだお金」を用いることによって力づくでそこから抜け出す方法なのだ。しかし一方の昭光は、その魅力的な外見や「宮古弁」を発する声までもナイチャーのヤクザの暴力によってぼろぼろに奪われて消えていく。声さえも奪われた昭光を抱きながら海を見つめる「僕」とは、いったい何者なのだろうか。〈僕〉という一人称のみ与えられて暗闇を逃げていた主人公は、『メタボラ』においては「ギンジ」や「香月雄太」という体験と記憶を与えられたが、ここに別の、例えば自分の記憶を上書きしてゆくことは容易い²⁵⁾。そもそも「香月雄太」という名を「僕」は「パスワード」と呼ぶ。それは母親のつけた名前であり、「香月雄太」が用いていたハンドルネームは父親の名前であった。「香月雄太」が社会的に認知される「合法的な家」とすれば、「磯村ギンジ」とは、他人から盗み取った苗字と、昭光の固執から成り立っている、どこまでも「アウトロー」な名であるのだ。搾取のループから外れたものを用いることによってそのループから飛び出そうという発想は、他の桐野作品にも多く見られるが、これは Amanda Seaman が平林初之輔を用いて述べるように²⁶⁾ 桐野が元々推理小説／ミステリーのジャンルでも活躍していた／いることと無縁ではないだろう。社会システムの矛盾と、既設の法に照らし合わせて成り立つ「ミステリーの構造²⁷⁾」及びそのルールから抜け出し、「僕」は社会の規定するループから飛び出そうとするところでこの小説は幕を下ろす。「暮れ始めた広い海原」が、希望を示すとすれば、それはループから飛び出たものに限定される希望であって、ループに巻き込まれるほとんどすべての我々は『メタボラ』が目前に並べ立てる悪意に恐れおののくしかないようにさえ思えるのだ。

注

- 1) 同時期に「朝日新聞」夕刊では吉田修一の『悪人』が連載されていた。
桐野の新聞小説デビューは『魂萌え!』(「毎日新聞」2004年1月5日～12月28日)。新聞小説という形態も特徴的である上、桐野自身がその特殊性に自覚的であるので、これについては機会を改めて論じてみたい。
- 2) 桐野夏生「日本経済新聞：夕刊」2006年2月1日。
- 3) 「読売新聞」2007年6月6日。
- 4) 斎藤環「小説トリッパー」p.22-23／または『文学の断層』p.137-141
- 5) e.g. 一色伸幸原作・おかざき真里画『彼女が死んじゃった』(未完・集英社)などは自殺した女性の携帯電話に登録されている人々を訪ねていくという、まさにこのテーマをなぞったような漫画である。(2004年日本テレビでドラマ化)
- 6) 逆に、経済面で香織にサポートされている釜田は安楽ハウスという「場所」を経営できなくなっている。
- 7) 「僕は、折角構築されかかっていた僕の安らぐ「場所」が崩されたことに衝撃を受けている。家のない僕に安らぐ空間はない。それは場所ではなく、僕に優しい人間、という存在でしかなかったのだ。」
- 8) 「糸が切れた風になったような僕の心は、またも地表に繋がれる安心感を得たのだった。自殺サイトという場所に。」と「僕」は言うのだが、この、「僕」の得られる人間関係が「場所」と表されるのは確

かにとっても正確で「佐緒里からは、連絡がない僕を慮るメールが数通来ていたが、僕はそのメールを開きもせずに、転送しておいた自殺サイトの URL を真っ先に開いた。」とあるように、同時に二つの「場所」に存在できないのと同じく、「僕」は二カ所と関係をつなげないようだ。

- 9) イズムのモデルとなっているのは、高橋歩（高橋歩 HP：<http://www.ayumu.ch/>）等であろう。
- 10) 「ボランティアアルバイト」、つまり農家や牧場に働きたい者をイズムは無償で斡旋している。
- 11) ここでカッコ付きで「宮古弁」と言っているのは、現地（平良）の人に言わせればこのような話し方をする「若者」はすでにほとんど存在しないそうである為だが、昭光のくり返す「宮古弁」は読者にかなりインパクトを与えていて、ブログなどを眺めていると、『メタボラ』の昭光の話す「宮古弁」がうつってしまった等の感想が多く見られる。そういう意味でも、『メタボラ』における「方言」を、間違っていると批判するよりは、昭光の差異化を示す記号となっていると考えたほうが建設的だろう。
- 12) 現代の若者のイントネーションの平坦化はしばしば話題にあがるが、この文脈で捉えるとするならば彼らの感覚的な不安を表しているとも言えるかもしれない。
- 13) 「私の場合、主人公というのは最後まで分からないんです。どのような人間なのかとか、顔のイメージとか。分からないまま、長い時間をかけてその人間について考えることが、私にとって小説を書くことなんです。（中略）途中から、ギンジは「嵐」の二宮和也だなあ、とか、ジェイクは、若いころの平井堅かな、とか話したりはしていましたけど。[吉田：ジェイクは、そんなに濃い顔なんですか。]宮古島の人ですからね。もう少し平井堅を明るくした感じでしょうか。」「対談：桐野夏生・吉田修一」『小説トリッパー』p.14。
桐野は上記のように語るが、SONYの公式サイトによると、平井堅は大阪生まれ三重育ちであって宮古出身という訳ではない。（参考：<http://www.sonymusic.co.jp/Music/Info/KenHirai/profile/index.html>）
- 14) 「それ、俺のことさいが。俺の親父の話さいがよ！」
- 15) 「あばっ。じゃ、ここに来るねー、きっと」
女の子が嬉しそうに言った。宮古の方言。昭光、銀次、この女の子。皆、同郷なのだ。
- 16) リゾートに期待した挙げ句住んでみて文句を言う「ナイチャー」のように、表面上の魅力に一方的に期待し、期待した通りにならないとしっぺ返しをくらう。（e.g.「ミカだって楽しんだはずなのに」）
- 17) Jake Shimabukuro は日系5世のハワイ出身のウクレリスト。「ハワイのジミヘン」の異名。2006年9月に沖縄で「世界のウチナーンチュ民間大使」、同年映画「フラガール」の全音楽担当、更に同年12月にはNHK紅白歌合戦にて沖縄県石垣島出身の歌手、夏川りみのバックでウクレレを演奏した。『メタボラ』連載中に大変活躍しているのがわかる。
- 18) 沖縄県沖縄国際海洋博覧会協力局、1976には以下のような指定がある。
本島中部には国際海洋会館・国際会議場を設置し、アジア・太平洋諸国との技術・学術・文化等の国際交流の場とする。
宮古諸島地域には栽培漁場ゾーンを設置する。河川が少なく、他の産業による汚染の心配がないため、養殖基地としての立地条件をもつ。
八重山諸島と久米島には、学術研究センターを設置する。八重山の亜熱帯的なすぐれた海中景観、八重山・久米島のサンゴ礁、西表島の原生林などは世界的に有名で、学術的にも貴重な自然環境にある。慶良間諸島には海洋性レクリエーションセンターを設置する。その絶妙な配置や海中、海上、海岸線の美しさは絵画的である。慶良間は那覇から約40km、船で短時間で行くことができるので、ヨットや釣り、海水浴、キャンプなどの海洋レジャーに適している。（下線は四方）
- 19) ここには日本と中国の扱われた雇用関係の一端が見て取れる。日本人オペレーターを安価で中国に住まわせ、働かせるという「派遣」も近年多いことを考えると、時に芳しくない日中関係が、ワーキングプアの問題という点においては実に親密な関係となっているのがなんとも皮肉であると思える。
- 20) インターネットなどで現在の社会状況を嘆くコメントには、「これよりひどい社会がある」等の返信

『メタボラ』(四方)

が多々寄せられる事実と考えあわせると、この構造は大変有効に稼動しているといえよう。

- 21) 「中国産冷凍餃子」事件を発端とした「中国産野菜の買い控え」は記憶に新しいが、「日本製品」を重宝し「中国製品」を蔑む傾向は幅広いジャンルに及ぶ。(e.g. PS3は、日本製と中国製が併存し市販価格は同じであるが、オークションなどの取引値は日本製が上回る。)しかし、『メタボラ』では実際に日本製の精密機械をつくっているのが「中国人労働者」であること、しかも、彼らの方が優秀であるにも関わらず、意味なく見下す日本人労働者たちの存在などが示される。『グロテスク』におけるナイキの靴を渴望するチャンの渴望とも関連する皮肉である。
- 22) <http://www.shimapro.com/> イズムのモデルの一人であろう高橋歩の実際の「ビーチロックビレッジ」のHP。
- 23) テッサ・モリス＝スズキ, 「『ポスト・コロニアリズム』の意味をめぐって」, 『現代思想』, 2001年7月臨時増刊号, pp.196.
- 24) 加えて、香織は安楽ハウスにいる間に両親を心中と示唆される自動車事故で亡くしており、物理的な意味でも家庭が崩壊している。
- 25) 身許が判明するものはすべて「僕」が所持あるいは廃棄している。気付けば「僕」が「香月雄太」という社会的な存在であることを知るの、元々誰にも知られない存在である見届け屋と昭光しかいないのだ。テレビにちらっと映った「僕」を訪ねてくるのは見届け屋だけである。
- 26) 「Indeed, the cultural critic Hirabayashi Hatsunosuke argued that detective fiction could exist only in a culture capable of logical thought: (….) Specifically, when the criminal and the subsequent trial are founded on valid physical evidence, and conviction is based upon written laws, this demonstrates the maintenance of natural order.」(下線は四方による) Amanda C. Seaman, *Bodies of Evidence: Women, Society, and Detective Fiction in 1990s Japan*, University of Hawaii Press, 2004, p.3.
- 27) 「現代の肖像：桐野夏生」アエラ, 朝日新聞社, 1999年8月, pp.59.

四方氏報告後の質疑応答

中川 ありがとうございます。

私、この作品は、いまのご発表でわかるように、『メタボラ』は同時進行的に、社会の格差拡大の過程と歩みを一にしながら、その現実的な場面を描写したというところに特色があると思います。

1997年に発表した『OUT』の中で、真夜中のお弁当工場に勤める主婦たちという設定があるんですけど、これは映画版のほうには、その場面がリアルに描かれていました。

例えば、小さい傷があると衛生上の問題で、もう勤めに行けないわけですね。だから、日常ものすごく注意して生活をしなくちゃいけない。無菌シャワーみたいな薬剤を浴びて、工場の中に入っていくというシーンが、非常に克明に描写されていました。

そうした身体を含めた管理の体制が、今度は『メタボラ』の柏崎の工場の描写に現われます、現代のたこ部屋と申しましょうか、インフラの最低のものは全部あることはあるんだけど、それが全部、対価が要求されてくるという。そして、なおかつ同じ部屋に何人もの人間が居住することを迫られて、そこの中で新たなストレスを抱え込んでいくという物語になっているわけですね。

だから、単純に労働という問題ではなくて、労働と生活空間の分離というのが、近代の生活ですけども、前近代的な状況に、逆に追い込まれていくという情景が微細に書き込まれています。

そしてそれを、救う場面としての沖縄が出てくるわけですけど、いまの四方さんの分析にあったように、実は沖縄自身、沖縄という表象自体が、実は搾取の更新に関与しているのだということが、四方さんの『メタボラ』分析から浮かび上がってきたわけです。

どうぞ、ご自由に、ご質問等ございましたら。

シボス 衣笠総合研究会の客員研究員のシボスと申します。

専門は現代文学ではなくて30年代文学ですが、その30年代のユートピア的な文学の伝統の文脈を考えて、今の桐野の小説の四方さんのグローバリゼーション批判の読み方はいかがになりますか。

四方 難しい質問で。

シボス 難しくて広すぎるかもしれませんが。

四方 はい。それは、まず、30年代のパラレルとして読むということと、グローバリゼーションを考えることの二点ですか？

シボス 小説の人物の移動は日本の中だからこそグローバリゼーションより現代日本の批判として読めますでしょうか。シンヤが行きたい所ユートピアを作りたい所は外国ではなくて、海の中にある島ではなくて日本にある沖縄ですね。勿論、日本の中にあるが沖縄の立場は複雑なので、桐野がその場所を選んだと思いますが、沖縄がとりあえず日本の地方として考えて小説はグローバリゼーション批判として分析できるだろうか。

四方 当然、できると思います。ただ、この桐野の優れたところというのは、そこで、じゃあ誰が悪いとか、その特定などに持っていくのではなく、それが見えないままの下のところから描いているということではないかなと思うんです。

ただ、やはりいまおっしゃったように、この作品の一つの問題点というのは、搾取者が見えないということにもあって、同時に両方を見ることができないということ。では、見えないところ、敵というものに、どう対抗していくかというのは、このテキストではわからないんです。

ただ、逆にじゃあ、それが単純にマイナスなのかと言うとそうではなくて、この話によって、見えない怖さが露呈するということがありますし、どうしてこういう現象、下降ループが起こっていくのかということが、うまいやり方で出ていると思うんですね。でも、だからこそ、それは両義的なものだと思います。ですから、私はここではわざと描かれてはいないんだというふうに考えたほうが建設的ではないかと考えます。

ただ、そういった意味ではグローバリゼーションの責任追及の批判としてこのテキストが存在できるわけではないと思います。ただ、グローバリゼーションとして、動き出してしまった装置の中をのぞいたときの一つの現象を現したのものとしては、ものすごく画期的なものではないかなと思いますね。

やはり、先ほども申しあげましたように、読んでいけば読んでいくほど、あれ、これはおかしい、これはおかしい、ここの場所もおかしいというふうに、どんどん問題点が出てくる、ちょっと変わった小説で、どちらかの側に着こうかなとか、その場その場では、こちらのほうが正しいなと思ってしまったり、イズムのほうが正しいことを言ったりするんですけど、じゃあ、釜田が間違っているかと言うと、釜田の一部も正しいと。もうどこにも寄れないという、この、もうどうしようもなさというのが、ものすごく出てくるのです。

だから、読んでいるあいだに、自分はほんとうに、じゃあ、私は何を求めているんだろうという、閉塞感というものがやはり全体的に出ていると思います。

だから、そういう意味で、先ほどおっしゃったような、グローバリゼーションの批判になり得るかどうかというのは、両方の意味合いで言えるかなと思うんです。

こんなので答えになっていますか。

シボス はい。搾取されている人が小説に登場人物として出てきて、搾取する人がはっきり見られませんかという状態はマルクス主義的な立場からグローバリゼーション批判として分析できません。

四方 そうなんですよ。

シボス 著者は何か言いたいけど、はっきり何も言えません。

四方 そうなんです。

中川 グローバリゼーションというのは、もういたしかたない進行という感じがしますがそれでも、しかし、そのうえにのっとなって、ある種の利得とか利益を得ようとするようなものに対して、できれば、グローバリズムと名付けたいというふうに思っています。

もちろん、そういうことがでたというだけで、グローバリズム批判にはなり得るわけですが、じゃあ、どう戦えばということは、ほんとうに難しいですね。

例えば、いまの格差拡大社会のニート問題にしても、ともかく、何が出てくるかと言うと、結果的にそうならないためにはどうするかという、ハウツーが示されていくような気がします。雨宮処凛氏でさえも。四方さんが言うとおりの、ものすごい閉塞感のある、なんか救いようなない会話をしているような気がしますね、先行きのないような討論をしているような感じがします。

ほかにいかがでございましょうか。

当面の敵は見てきたでしょうか。どうでしょうか。どうぞ、ご自由に。

鳥木 文学研究科博士課程の鳥木と言います。高校で、非常勤をしていて、国語の授業で葉山嘉樹の「セメント樽の中の手紙」を教えているのですが、生徒たちは全然実感としてわかないと言うんですね。だって、俺、こんな仕事せえへんして。

中川 そりゃあ、そうですね。

鳥木 だけでも、僕から見ると、彼らはスポーツクラスの生徒たちで、正直勉強が苦手な子たちも多くて、怪我なんかでスポーツができなくなると、将来低賃金労働者になる可能性も高い子たちだと思うんです。その彼らからして、全然実感としてこういう問題が捉えられなくて、ニートの話なんかすると、あいつらは人生から落伍した奴らだからというような言い方をする。そういう、自分がそうなるんじゃないとか、もし自分がそうなったらとかいう想像力がなかなかはたらかない。たぶん、気づいたときに、あ、俺、ニートなんやという状態になっているんじゃないかと思うんですね。なんというか、そういう自己認識みたいなものをどういうふうに描いていくのかということ、特に昭光のものすごく無垢なところを学校でも読ませてみたら面白いかと思うんですけれども。

四方 実は、桐野自身が、まさにそれにすごく自覚的で、昭光の描き方として、何が怖いと思うかということの中で、いましのげればいいやみたいな、そういう本人の危機感がないのがびっ

くりするというようなことを対談で述べているときがありました。

だから、おそらく、その感覚というのは、たぶん桐野自身も持っていて、やっぱり昭光というキャラクターの、一つの何でしょう…あまりにこう、楽観視というのでもないんですね、何とかなるぐらいの軽い、そういうふうな生活感のなさというかが、キャラクター構成の一つにはなっているかなと思いますので、いまおっしゃったことで、やっぱりほんとうなんだなというのを実感しました。

自分の胸に手を当ててみても、何となくそうなんです。

中川 また、それを気づかせていかないようなシステムも動いています後近代のなかで、われわれが得た、こういう経済的、資本的な構成のなかで、飢える心配もなく、凍える心配もなくというような、先進国と言われる国の傲慢というか、そういうものも反映していて、考えさせないようにはなっていますよね。

ただ、実際にいま、被害を被っている人たちが、声を上げ始めているわけです。ワーキングプアの問題にしても、やはり、これだけ前面化してくるというのは、当事者たちがどのように、そういうものに陥っていつてしまっているかということを、構造的な問題としてとらえる自覚的な動きがあったからです。

どうでしょうか、ほかに。

伊田 非常勤講師の伊田広行です。

さっきのちょっと、雨宮処凛のことをちらっと言われたことと、いま、抵抗の運動も始まっているから、そういうところへのアクセスというあたりが、ちょっとつながりがわからなかった。

中川 はい、すみません。

伊田 さっきちょっと雨宮処凛を批判されたんでしょうか。

中川 はい。

伊田 それ、もうちょっとどういうことなんですか。

中川 私、何となくなんで、ほんとうに根拠がないことなのですが、雨宮さんには申しわけないのですが、正直な感想です。

2年前に本学に講演に来ていただいたんですね。そのときにちょっとお話を聞いて、僕、たいへん違和感を覚えたんです。その違和感を覚えたのが、私がいまいるポジションというか、大学の中にいるということと関与しているのかどうかというのは、よくわかりません。

そのとき雨宮さんはさまざまな反貧困の抵抗運動を紹介されました。その仕方なんですけど、映像を使われて、サウンドデモとかアウトティングとかを紹介されました。それを運動体として楽しくというのは、ものすごくよくわかるし、若者には圧倒的に受けていたんですけども、

私は、それはある種の標本化がおこなわれているように感じがして、ちょっと怖かったんですね。

つまり、こういう貧乏というか、こういうふうにあウターになってしまった人々がいて、この人たちがこういう行動をしていますという、紹介者として雨宮さんがいるということ、勿論それは彼女の思考ですから、僕は何とも言いようがないんですけど、ゴスロリのかっこうをされて、それを紹介しているという情景が、規定化されているような感じがして、ちょっと私は疑問に思いました。

ちょっとあとに、お話しする機会があったんで、そういう紹介者というようなことを目指されているんですかみたいなことを聞いたならば、何の疑いもなく、そうですと答えられました。それが私の運動だというふうに、ほんとうに疑いなくやっていたらんですけど、なんか私、そのところで、引かかったというのが正直なところです。

たった1回の経験ですけども。もちろん彼女の作品は読んでおりますし、彼女の提言は、『群像』に掲載しているときから、ずっと拝見していました。

しかし、やっぱりこれは、当事者性の問題とかかかわっているのかなとも思うんですけど、それともまた違うような、非常に感覚的な問題で、実はもうそんなことを不用意に言っはいけないんですけども、事実、僕はやはり賛同し得ないところがあります。

伊田 その問題とやっぱり、ちょうどね、高校生なんかに、当事者からの反撃の運動始まっているよと。そこは肯定的に評価されたみたいでしたけど。

中川 まったくその通りです。

伊田 そこはじゃあ、運動全体は評価するけども、雨宮さんのスタイルにちょっと違和感があるという、そういうスタンスでしょうか？

中川 うん。というのは、結局、いま、堤未果さんでも、そういう紹介者というような立場の方っていますよね。その方たちがいないとやっぱり、その声は伝わってはこないわけです。もちろん、そのことは十分に認めてですね。

しかし、現場というかな、現場に実際にいる人間って、実は隣人としてあるわけですよね、ほんとうは。そういう場を用いなくても、そこにアクセスする方法というのが、私たちはあるんじゃないかと思ってしまうわけです。実際あると思いますね。そういうことを、どういうふう、こういう大学みたいな場とか、教育の場のなかでつなげていくかということ、いま、考えていきたいです。

伊田 もうちょっと運動全体の批判でもあるのかなと聞きましたけど。

中川 いえ。

伊田 いまの話は反貧困とか、プレカリアートの運動への基本的な賛同はありつつ、雨宮さん

とか、個人的な限界があるという話ですか。

中川 そうです。やっぱり個人というか、もちろん雨宮さんの仕事も堤さんの仕事もたいへんなことだと評価しています。だけれども、クリティカル立場性というか、パターン化するときの語り口の在り方というものにこだわるのです。

伊田 彼女も変化し続けているし。彼女の評価はちょっと、じゃあ置いといて。

僕の質問というか、この小説の面白い点として、高橋歩がたぶんイメージされている、イズムの批判というのは、僕ももちろん読んでいて、そう思いますし、批判はいると思うんだけど、しかし、まあ、高橋歩の場合、一定、人を引き付けている面があるということですよ。

だから、かなりまあ、紹介者は、はっきり言ったら、イズムに対してかなり批判的に、ばかにするように言われたし、僕も実感的主観的にはそういうところがあるんだけど、それは実際の学生とか多くの人に伝わるかなって、というあたりの疑問があります。しかも、僕は高橋歩は批判したほうがいいと思うけど、素人の乱をやっている松本哉（まつもとはじめ）は評価しているのです。松本哉さんというのはご存じですか。

松本哉っていうのは、つまり、プレカリアート運動の。

素人の乱と言って、まあ、そういうユニークな反貧困の運動をしている人で、高円寺で、いろんなショップとか始めている。最近、本とかも出したし、有名なんですけども、すごくいい。

つまりね、先ほど、その「敵が見えない」という言い方で終わることがあったんですが、僕にはそこに抵抗感がある。桐野の小説で出てきてるやつらは、一応、批判されているんですけどね。政治っぽく言ったり、イズムっぽく言ったり、どちらも批判されたって僕はいいと思うけども。でも、大学で、こういう本を読むときに、「敵が見えない」というように終わるのでは、ちょっと僕は不満です。桐野夏生はこの小説では、とりあえず、まああの所までしかいってないと思うけれども、インタビューとかでは、やっぱり最近のプレカリアートの運動はね、一番希望やと言っているわけで、僕は、敵ははっきりもう見えてきているし、そこが希望だとは思いますが。しかし、見えにくいという事実は認めます。見えるにもかかわらず見えにくい。高校生たちには見えていない。

全然、運動言うたって、ほんの一部がやっているだけだというのは、おっしゃるとおりで、雨宮処凛なんか、むしろそこをうまくつなぐ役割をやっているから、たいしたもんだと思うし。

でも、それがまだまだ弱小だということはわかりつつも、自分らがその本を評価するとき、むしろ、そのうまい搾取の仕方とか、この見えにくさを描いたということは、僕もすごくわかるんだけど、ほんとうに見えないかと言うと、桐野夏生にははっきり見えているわけですよ。

四方 実は桐野自身も言っていることですが、桐野は、あれはたしか吉田修一との対談だったと思いますが、自分は本では主義主張は出さないようにしていると言っていましたね。

だから、たしかにインタビューとかで、桐野はかなり発言していますから、ある程度の方向性というのもわかりますが、今回、私としては、あくまでやはりテキストの中から読み取れる、搾取の構造というものを持ってきたわけで、例えば大江健三郎などですと、本人の立ち方とそ

の話というのは巻き込まれてしまうので、それを打ち切ったうえで、いまおっしゃったことはとてもよくわかりますが、その認識の仕方を表象するという方法は、いったん分けて考えたいのです。あとでつながるのはとても大事だとは思いますが、いったん分けるというレベルであって、私のほうも、まだその現実を打破するまでの発表に全然至っていませんし、この小説自体は、じゃあそこを打破するものとなり得るのかどうかは、ちょっとまだ、私にはわからないですが。

ただ、例えば、先ほどおっしゃったような、高校生の人たちが、あれ、もしかして怖いかもしれないという実感を抱くだけの、それもまあ、一つの力ではないかと、私は思うものですから、そういう意味での、やはり布石にはなり得ると思います。

中川 よろしいでしょうか。

四方 はい。

中川 どうもありがとうございました。