

J・G・バラード『クラッシュ』におけるカタストロフィ

——世界の終わりの後を生きるために

越智朝芳

はじめに

イギリスの作家J・G・バラードは、一九三〇年に上海の国際共同租界で生まれている。一九三七年に日本軍が中国への全面的侵略を開始し、数ヶ月間にわたる激しい戦闘がおこなわれたため、上海の広範な地域は瓦礫と化した。その後、日本は連合国市民の収容を決定したため、一九四三年三月から約二年半、バラードは両親・妹とともに龍華収容所に抑留されるのだが、その体験についてバラードは『太陽の帝国』（一九八四年）に詳しく書いている。この『太陽の帝国』は、「いくらかは自伝的で、いくらかはフィクションだが、多くの出来事はほぼ起こった通りに描写されている。ただし同時に、これは基本的に十代の少年の記憶に基づいた小説である」¹⁾。『太陽の帝国』の後半、ジム少年（バラード）が太陽のように巨大な光を見る場面から引用しよう。

ジムは白く見える自分の手と膝を、それから、いまその光に動転しているらしい日本兵のひきつった顔を眺めた。お互い爆弾の閃光のあとに続くはずの轟音に耳を澄ませたが、スタジアムとその周辺の土地を包む静寂はついに破られなかった。まるで太陽が瞬きし、数秒間、力を失ってしまったかのようなのである。ジムは日本兵に微笑みかけた。いま見えた輝きは彼の死を告知するものであり、彼の小さな魂が死にゆく世界のより大きな魂に加わろうとしている姿であることを教えたかったのだ²⁾。

この太陽の光は長崎に投下された原爆が発する閃光であり、日本の敗戦を意味している。その遠くからの光を、ジム少年と死を運命づけられている兵士は上海から見ているのである。注意しておきたいのは、その大規模なアクシデントによる世界の終わりのただなかにおいても、いずれ死にゆく者（日本兵）とその死を看取るもの（ジム）の運命が分かたれていることである。バラードは、戦争と収容所を生き延びたという体験にもとづいて、世界の終わりをも生き延びる人間のことを小説のモチーフにしようとしているのである。そして、バラードが戦時下にごった上海の生活からは、もう一つ別のモチーフを読み取ることができる。それは、世界の終わりが到来する以前に増え続けた「水のないプール」である。

奇妙なことに、引っ越した先には庭に水のないプールがあった。おそらく、それはわたしが見たはじめての水の入っていないプールで、自分にはしかとはわからない理由で奇妙に重要なものだと思えた。両親はそのまま水を入れなかったので、プールは庭で謎めいた空虚な存在となっていた。わたしは伸び放題の芝生を歩いて、傾斜した底を覗きこんだ。上

海には爆撃と銃火の音が轟き、煙は都市を包みこんでいたが、水のないプールはその喧噪とは切り離されていた。それから来る年月、英国人居住者たちが上海を離れてオーストラリアやカナダへ、あるいは「安全」なはずの香港やシンガポールへ行くにつれ、ますます多くの水のないプール、半分水の抜けたプールを目撃することになったが、それはどれも最初のフランス租界のプールと同じくらい神秘的に思えた。そのころはまだ水のないプールが、潮が引くように衰えつつある英国の勢力のあからさまな象徴であることには気づいていなかったのだ。〔中略〕 いまでは、わたしは水のないプールは未知なるもの、それまでの自分の人生にはなかった概念を象徴していたのだと考えている。三〇年代の上海には法外な夢があふれていたが、見世物はすべて新しいホテルや空港、デパートやナイトクラブ、ドッグレース場の新装開店を宣伝するためのものだった。未知のものなど何もなかった³⁾。

上海には「法外な夢」や「見世物」があふれていたが、それらは戦争の進行とともに崩れていった。それは冷酷な現実であり、そこには奇妙なところも神秘的なところも未知なるところもなかった。しかし、幼かったバラードにとって、「安全」を確保した人々が上海に残していったもの、すなわち、水のないプールだけが、奇妙で神秘的で未知なるものとして唯一つ残されていた。そして、作家としてのバラードは、水のないプールはそれまでの人生にも戦争の過程にもなかったような概念を象徴していると捉え返している。このとき、水のないプールと核爆弾による世界の終わりとの関係が問われてくる。水のないプールが象徴する概念を解読できるならば、世界の終わりが到来する以前に対処法を見いだすことができるかもしれない。あるいは、安全を確保する行動によって残された水のないプールをどんなに解読したところで世界の終わりは否応なしに到来するかもしれない。それでも、バラードは誰かが生き延びる筋立てを幻視しているからには、世界の終わりの後生き延びる手立てがあるのかもしれない。

本稿は、水のないプールに相当する設定に加えて、世界の終わりが描かれている二つの作品、『時の声』（一九六二年）と『終着の浜辺』（一九六四年）を取り上げて検討したうえで、バラードの代表作『クラッシュ』（一九七三年）の読解を通じて、世界の終わりの後をいかに生きるかを問い直していきたい。そのことはまた、バラードの作品世界と現在の私たちが置かれている危機的状況を架橋する試みでもある⁴⁾。

1. 未知なるもの——『時の声』、『終着の浜辺』

この二作品において重要となるのは、原水爆実験のおこなわれた西太平洋上の珊瑚島「エニウエトク」であり、その一部をコンクリートで覆われた人工的な島の姿から水のないプールへの心理的な距離はほんの僅かである。

『時の声』は、水のないプールの底に表意文字のような謎の図形を残して自殺した生物学者ホイットビーについて、神経外科医のパワーズが考えを巡らすところから始まる。

深さ一インチ、長さ二十フィート、からみ合って漢字のような入り組んだ表意文字をかたちづくっているその溝は、まるひと夏を費やして完成したのだが、見たところホイットビー

は、ほかのことなどにも念頭にないかのように、疲れも見せず、長い砂漠の午後をその作業に打ちこんだのだった。パワーズは、神経科病棟のはずれにある自分の診察室の窓から、ホイットビーが釘と紐で慎重に図形をつくり、セメントの屑を小さなズック製のバケツに入れて運び去るのを観察した。ホイットビーが自殺してからは、溝のことを気にかける者はなくなったが、パワーズだけはたびたび管理人から鍵を借り、使用されていないプールにはいって、殺菌タンクから漏れる水が半分ほどたまった、崩れかけた、入り組んだ溝——いまや解明の糸口を断たれた謎を見おろした⁵⁾。

飛込板に片足をかけ、ホイットビーの表意文字を見おろした。濡れた葉や紙きれがところどころを隠していたが、輪郭ははっきりと見分けられた。それはほとんどプールの底一面をおおい、一見したところ、ダイヤの形をした腕を四本、放射状につけた巨大な太陽面、稚拙なユング的曼荼羅を思わせた⁶⁾。

ホイットビーによって残された図形は、水のないプールの底に釘と紐を使ってつくられた複雑な溝である。その無数に入り組んだ表意文字をよく見ると、「巨大な太陽面」のようであり、あるいは「曼荼羅」を思わせるものでもあった。そのため、それはパワーズにとって「解明の糸口を断たれた謎」として存在している。言うまでもなく、このプールの底の図形は作品世界において「未知なるもの、それまでの自分の人生にはなかった概念」として機能している。

ホイットビーは、エニウエトクにおける放射線生物学的被害を観察することで、有機体に備わる「沈黙の対^{ベア}」という遺伝子の操作を試みていた。しかし、「放射線を照射した有機体は、例外なく無秩序な発達の最終段階に達し、特殊化した感覚器官をいくつも発達させる」が、結果的にその実験は失敗であった⁷⁾。

沈黙の遺伝子とは、増水しているその水面の上に顔を出そうとしている生物界の最後のあがきだと言っているんだ。その寿命は、太陽の発する放射線の量できまる。そして、それがひとたびある点まで達すると、生の限界を越え、絶滅は避けられなくなる。それを防ぐために、警報装置が組みこまれて有機体の形状を変え、放射線学的にもっと暑い風土の生活に順応する。やわらかい皮膚をもった生物は、堅い殻を発達させる。その殻には、放射線防御用の重金属が含まれている。新しい感覚器官も発達する。もっとも、ホイットビーによれば、長い目で見るとそれもすべて徒労らしいのだが——しかし、わたしもときどき、そうかなと思うことがあるんだ⁸⁾。

とするなら、ホイットビーによるプールの底に彫られた図形は、「増水しているその水面の上に顔を出そうとしている生物界の最後のあがき」を描いたものであり、「沈黙の遺伝子」を表現したものがパワーズには「表意文字」のように見えたと解釈できはしないか。『時の声』における水のないプールが象徴しているのは、遺伝子レベルにおける適応の限界であり、生命進化の過程を表す時間の尺度であろう。言い換えるなら、人間という種の「絶滅」がそこに刻み込まれているにも等しい⁹⁾。生命「内部」の限界に対して、人間はどうすることもできないはずである。

ホイットビーの死後、パワーズは実験を引き継ぐ。しかし、この時代に流行している麻酔性昏睡症候群（ナーコーマ）という病のために、パワーズは徐々に日中の活動時間が短くなり、いずれは他の末期患者と同様、精神科病棟で永遠に夢のない眠りへと至ることが予想されている。パワーズはこの状況を打開するために、大量の放射線を浴びることによって沈黙の遺伝子を作動できるとしたら、そこに望みはあるのではないかと考え始める。そして、ホイットビーが残した未知なるものを解明するため、パワーズは打ち捨てられた空軍射撃演習場になにかをつくり始める。

次の二時間、彼は巨大な青い円盤の中心部でせっせと働きつづけた。セメントを手でこね合わせ、板をつないでつくった粗雑な枠のところへそれを運び、標的の周囲に高さ六インチほどの壁ができるように流しこんだ。タイヤ・レバーでセメントをかきまわし、車輪からはがしとったホイール・キャップですくいあげては、休みなく働いた。道具をその場にほうり出したまま車で走り去るまでに、長さ三十フィートの壁を仕上げていた¹⁰⁾。

外側の輪は完成一歩手前だった。一か所、長さ十フィートほどの弧だけ未完成だったが、それを除けば、低い外壁はコンクリートの床上六インチの高さに途切れなくつづき、標的の内部の巨大な判じ絵をつつんでいた。それは三つの同心円で、最大のは直径百ヤード、それぞれ十フィートの間隔をおいて離れ、図形の外線をなしている。図形は、内心から十字形にのびた巨大な腕によって四つの部分に区切られ、腕の根元にあたる中心部には、高さ一フィートの小さな丸い壇がつくられていた¹¹⁾。

パワーズはホイットビーの行為を反復して未知なるものをつくっている。そのことが契機となってパワーズは、世界の終わり（生命進化の時間における限界が告げられた）その後の世界を解明しようと試みているのである。物語の終盤、パワーズはX線を自らに照射し、研究所を出て射撃演習場へと車を走らせる。そして曼荼羅のそばに車を止め、その中心へと歩み始める。「彼は壇にのぼると、暗い空を仰ぎ、星座のかなたの島宇宙に目を凝らし、はるかなる時を超えて呼びかけてくるかすかな太古の声に耳を澄ました」。この後、パワーズは星空に曼荼羅のイメージを幻視し、「それをじっと見つめていると、自分の肉体が徐々に溶けだし、果てしない流れの連続体にまじりあうのが感じられた。それは彼を水路の中央へと運び、しだいにひろがりゆく永劫の川の下へと、ゆったりと押し流していった」¹²⁾。パワーズの試みは失敗に終わったのか。

ところで、この曼荼羅をパワーズがつくるようになったのは、コールドレンという患者に宇宙の消滅を告げる信号の存在を教えられてからのことである。この熱狂的なパワーズの信者でもあるコールドレンは、パワーズによって睡眠をコントロールする部分の脳外科手術を施されている。「外科的には大成功」の手術だったが、「精神のほうは、ひそかに眠りを欲しているらしく、それで、コールドレンはときどき狂乱状態に陥る」¹³⁾。ホイットビーとパワーズは対をなしており、最後に両者は世界の終わりによる強迫観念に苛まれて死亡した。しかし、ここで注意しておきたいのはコールドレンが世界の終わりの後を生き延びていることである。物語は以下のように終わっている。

コールドレンは椅子にもどると、蒐集した品々を眺めながら、ひっそりと坐っていた。半分眠りながらも、定期的に体を起こして、鎧戸から射しこむ光を調節し、これからさき何ヶ月か考えることになる、さまざまなことを考えた。パワーズとその奇妙な曼荼羅のことを、マーキュリー・セヴンとその乗組員たちの月の白い庭園への旅行のことを。オリオンから来た青い人々のことを、彼らが歌ったという、いまでは大宇宙の無数の死のなかで永遠に消え失せてしまった島宇宙の、黄金の太陽のもとでの太古の美しい世界のことを¹⁴⁾。

コールドレンは以前、湖の北岸にある古びた抽象派芸術風の別荘にひとりで住んでいたが、三週間ほど前からは恋人のコーマと一緒に暮らしている。また、この別荘はコールドレンにとって研究室のようなものでもある。彼は「狂気の末期記録（ターミナル・ドキュメント）」という人類に関する最終的な言葉を集めており、ここはそうした蒐集品で満たされている。たとえば、「フロイトの全作品、ベートーヴェンの四重奏曲、ニュールンベルクの公判記録、自動小説」、「A・アインシュタイン——アルファ波、一九二二年」とラベルが貼ってある古びた脳波記録のテープなどがそうである¹⁵⁾。そのなかには、「外宇宙」から送信された信号を記録したティックカーテープも含まれており、「この級数がゼロになるときは、宇宙の終末という計算」になるとコールドレンは考えている¹⁶⁾。だが、他の登場人物とは違って、コールドレンの狂気は、なぜ彼を死に至らせなかったのだろうか。パワーズに「時の声」の存在を明かした後、コールドレンは次のように述べている。

あなたはひとりぼっちじゃないんですよ、先生、そう思っちゃいけません。こいつは時の声なんだ。それらがみんな、あなたに別れを告げているんです。もっと広い視野に立って考えてごらんなさい。あなたの体のどの部分をとってみても、どんな砂粒にも、どんな島宇宙にも、同じサインが刻みこまれているんです。いまおっしゃったとおり、時間はわかっているんですから、ほかのことなんか、どうでもいいじゃありませんか。もう時計を見る必要はないんですよ¹⁷⁾。

パワーズは、世界の終わり（の絶望感）に受動的な態度をとることは耐えがたいのであるが、他方で、ホイットビーの態度は、世界の終わりを待ちわびているかのようである¹⁸⁾。なぜだろうか。コールドレンは手術によってナーコーマからは解放されているため、近いうちに自分の意識が永遠に眠りにつくことはない。つまり、コールドレンには世界の終わりと未知なるものが与える影響がそれほど機能していないため、パワーズほどの強迫観念を抱くことはなかったのである。このような図式は次に検討する『終着の浜辺』へと引き継がれるのであるが、最後にコールドレンの恋人コーマについて少し触れておこう。描写は少ないものの、彼女はパワーズに対しても好意的である。元ホイットビーの研究所にいるパワーズを何度も訪問し、彼の身の回りの世話さえ買って出ようとしている。さり気ない気遣いや落ち着いたあるコーマの態度は、ホイットビーとパワーズを狂わせているこの世界の状況と「無関係」であるようにさえ思えてくるのである。

『終着の浜辺』は、エニウエトク島そのものが舞台となっている。ここでトレブンは、自動

車事故で亡くなった彼の妻と六歳の息子の幻影を探している。愛すべき者の死は世界の終わりにも等しいが、未知なるものであるエニウェトクに来ることですべてが解明されるとトレーブンは考えたのである。原爆実験の延期措置以来、原子力委員会は、無数のコンクリートによる建造物を放棄していた。「その荒涼たる外観や、トレーブンがプレ・サード（第三次対戦前期）と名づけた、冷戦の時期とこの島とが容易にむすびつけられるため、この島の存在はきわめて重苦しい感じを抱かせるのだった。いわば靈魂のアウシュヴィッツともいべき遺跡で、いまだ死んではいない人々の大量虐殺の墳墓と名づけてもよいものかもしれない」¹⁹⁾。このような島の環境により、トレーブンの考えるように事態は進まず、むしろ彼の精神はさらに不安定な状態となる。「ブロック群なしには、彼の現実感覚は、彼の足もとの数平方インチの砂ほどに収縮してしまいかねないところだった」²⁰⁾。

トレーブンは二ヶ月ほど地下壕に横たわりながら、食料が必要な場合にのみブロック群の外に出るようになる。ある日、生物学探検班の基地キャンプから「突然変異を起こした染色体の大きな凶面」を見つけ、地下壕へと持ち帰っている。そして、古飛行機置場の砂に半分埋もれたジューク・ボックスからはぎとったレコード・リストと一緒にして、この凶面を地下壕のなかに飾っている。「染色体のチャートにはこれがもっともふさわしいキャプションだと思ったからである」²¹⁾。それからしばらくして、トレーブンはエニウェトクの調査隊に発見されたために、隊員のオズボーン博士、そして一緒にいる若い女が島を離れるよう説得を試みるも、「ぼくにとって水爆は絶対的な自由の象徴なんです」とトレーブンは述べ、この島に留まり続けようとしている²²⁾。

ここでまた、『時の声』と同様に、トレーブンと関わりのあるこの若い女に注目してみよう。名前さえ与えられていないため端役と見做されるかもしれないが、にもかかわらず、あるいは、だからこそ、バラード作品において女性は物語世界に対して醒めた視点を保つことができるのである。調査隊が島に到着した直後、「彼女はトレーブンの衰弱し果てた姿に気がつかなかったし、関心もない様子だった」のだ²³⁾。彼女の周りに対する無反応な態度は、あたかも世界の終わりを象徴するエニウェトクと核実験施設など存在しないかのようである。しかし、意外なことに、調査隊が島を離れる前日にトレーブンと若い女は人造湖へと車で向かっている。彼女はオズボーンから受け取った「例の染色体のチャートの正式名称のリスト」を持ってきたのである。「二人はこわれたジューク・ボックスのところで車をとめ、彼女はそのリストを、レコード選択パネルにはりつけた」²⁴⁾。そこには、スーパーフォートレス（ボーイングB-29）の残骸と、この島を訪れた実験チームによって太陽熱発電のための傾斜した鏡が円形に設置されている。以下は、その中心に立つ若い女の描写である。

彼が足場をまたいで近づくと、彼女は微笑をむけた。破れたガラス面に一ダースほどの彼女の断片的な映像が反射していた、あるガラス面では彼女の首がなくなっており、他のものでは、彼女のかかげた腕は、ヒンズー教の女神のように、いくつにも反射し合って彼女のまわりをとりまいていた²⁵⁾。

人造湖からの帰り道、この若い女は、オズボーン博士がトレーブンのことを海軍に通報しようとしているので隠れるようにと忠告している。ここでは物語を駆動する原理に影響されること

のない女性のさり気ない気遣い、そしてそこに円形のイメージが無数に重ね合わされていることに留意しよう。美しい曼荼羅を想起させないだろうか。

物語の終盤、ブロック群に相当する何ものかを発見しなければ生命が終わることを理解したトレーブンは、砂丘へと向かい、顔のまわりをはえが覆っている日本人の死体を発見する。その後、トレーブンの幻覚と思われる場面へと移行し、その死体（ヤスタ博士）は次のように話し始める。「結局のところ、われわれ個々の人間というのは、大きなことをいっても、われわれの生命の無限の、しかもわれわれには分かっていない可能性のごく僅かなかけらを実現したに過ぎない。しかしきみの息子やわたしの姪たちにせよ、われわれの心のなかには永久に留まって、いわば星々にも等しい確固たる存在を主張しているのだ」。だが、「そういう考えは、この島について言えば、危険な結論に導かれる」とトレーブンは反論し、ブロック群を指し示す。するとヤスタは、そこに「時間と空間から解放されたきみ自身のイメージを発見する」のであり、「存在論的なエデンの園」であるエニウェトック島で、わざと自分を量子化された世界のなかに追放しようとするのはなぜかと問う²⁶⁾。これらの相反し、混乱をきたしている会話は、ヤスタがトレーブンの幻視によって蘇ったとするならば、すべてトレーブンによる独白である。『終着の浜辺』では、トレーブンが二人分（『時の声』におけるパワーズ、コールドレン）の役割を負っているのだ。物語は次のように終わっている。

トレーブンは忍耐強く、死した大天使の坐像〔ヤスタ〕が、入り口を守護している巨大なブロック群のことを考えながら、二人〔トレーブンの妻と息子〕が話しかけてくるのを待った。かなたのなぎさには波がくだけ、彼の夢の中には、炎上する爆撃機のイメージが去来していた²⁷⁾。

この地下壕でトレーブンは、最後まで未知なるものを解明しようとしている。死んでしまったかけがえのない人々が再び訪れることを期待しながら、そこに世界の終わりを生き延びる手立てを重ね合わせながら。そして肉体的にも精神的にも極限状態にあると思われる彼の頭のなかに去来した「炎上する爆撃機のイメージ」は、世界の終わりに対するひとつの解決策であると考えられる。すなわち、それはアクシデントである。

2. 世界の終わりの後を生きる二つの試み

『クラッシュ』刊行の翌年に付された序文においてバラードは、現代（一九六〇年代以降の）社会における環境の変化について指摘している。「二十世紀を支配する理性と悪夢の婚姻は、これまでになく曖昧模糊とした世界を産み落とした。コミュニケーション・ランドスケープのあなたには、邪悪なテクノロジーの亡霊と金で買える夢が徘徊している」²⁸⁾。バラードによれば、「我らの夢や欲望を支える窃視症的で自己嫌悪的、幼稚な基盤」は「愛情の死」を招き、結果として、自らの精神病理でさえもゲームのように追求する道徳的自由や、それらを概念化する力が生まれる²⁹⁾。そこにおける作家の役割とは「科学者がフィールドワークで、あるいは実験室において、まったく未知の分野やテーマに挑戦する際のそれと同じ」である³⁰⁾。『クラッシュ』とは、こう

した「極端な状況における極端なメタファー、極端な危機の折にのみ利用される自暴自棄な手引書」であるとし、バラードは次のように書いている³¹⁾。

もちろん、『クラッシュ』が扱っているのは想像上の災害ではなく、いま現在差し迫った、あらゆる産業社会で制度化されている全地球的災害、毎年何十万人もの人を殺し、何百万人もの人を傷つけている災害である³²⁾。

バラードは現代社会に世界の終わりを見ているのであり、そのただなかに自動車事故というアクシデント（と精神病理）を持ち込もうとしている。このようなバラードの企ては、世界の終わりが到来する前にその対処法を見いだすことにも等しいだろう。

「昨日、ヴォーンは最後の自動車事故で死んだ。知り合ってから、彼はあまたの衝突で自分の死をリハーサルしていたが、本当の事故はこれひとつだった。」という一文に始まるこの物語は、主人公ジェームズの回想によって構成されている³³⁾。主要な登場人物はジェームズとヴォーンの二人である。作者と同じ名前を持つこの四〇歳の主人公は、映画スタジオでCM制作をしている。ある日の仕事帰り、ジェームズの車がスリップし、中央分離帯を超えて、若い女医とその夫が運転する車に正面衝突する。対向車の男は即死したが、ジェームズとその男の妻は一命を取り留める。この自動車事故が契機となり、ジェームズは世界の終わりへと誘われる。他方、元コンピュータ技術者であり、テレビ科学解説家ヴォーンは、バイク事故による大怪我のため、それまでのキャリアを失う。その後のヴォーンは、女優エリザベス・テイラーと正面衝突するという強迫観念を抱きながら、その最終目標に向けて自動車事故を繰り返すのである。

両者に共通するのは、ともに実際の自動車事故を起こしていることである。先に事故を起こしたヴォーンは、アクシデントになんらかの可能性を見いだしている。眠ることさえ忘れたかのように深夜の高速道路を疾走し、救急無線を傍受する。そして誰よりも早く現場へと到着し、衝突事故を写真に収めるのである。ヴォーンが撮りためた何百枚もの写真は、「ほとんどが高速で事故をおこし、野次馬や警察に囲まれた乗用車や大型車の衝突でへこんだらジエータ・グリルとウィンドシールドの生々しい正面クローズアップ写真だった」³⁴⁾。それに加えて、道路交通研究所での衝突テストにおけるダミーを使用したビデオ映像記録は、ヴォーンが収集している写真の延長線上に位置づけることができる。

三十人ばかりの観客は画面を見つめ、何かが起きるのを待っていた。見ているわたしたち自身の姿も幽霊のように背景にあらわれ、スローモーションの衝突事故が再現されるあいだ、手も顔もぴくりとも動かず、静かに立っている。夢の中のような役割交換で、自分たちより車内のマネキンの方がはるかに現実感を持っていた。隣に立つ、全身シルクに包んだ閣僚夫人に眼をやった。自分と娘とが衝突でバラバラになるのを見たかのごとく、恍惚として、フィルムに吸いつけられていた³⁵⁾。

先述したように、バイク事故後もヴォーンは実際の事故を繰り返しているのであるが、それにもまして、アクシデントの写真・映像にヴォーン（のみならず、すべての観客）が魅せられ

ていることが理解できる。これらの技術は、無意識と現実、主体と客体の区分を無効にする。さらに、ヴォーン自身を被写体とした写真の存在にも注意しておく必要がある。シェパルトンの北に位置するヴォーンのアパートの印象について、ジェイムズは次のように述べている。「部屋中に電子機器が散乱していた——電子タイプにコンピュータ端末、オシロスコープ、テープレコーダー、ムービーメーカー。何巻ものケーブルが整えていないベッドに積みあげてあった。壁と棚いっぱい、技術書や不揃いの技術雑誌、ペーパーバックのSF小説、自筆論文の抜き刷りなどが詰め込まれている」³⁶⁾。この「ギーク」な部屋のなかでそれ以上に目を引くのが、あらゆる部屋の壁じゅうに貼られたスチル、ハーフサイズの乾板、ポラロイドのスナップなどの写真類である。「写真はすべて〔ヴォーンが起こした〕事故以前の時間に属するものだった。それに続く年月は一時的なゼロ領域、うぬぼれの余地も残さぬほど切迫した時期であるかのようだ」。ジェイムズは、ヴォーンが「めくれあがった写真の角を平たく伸ばすのは、もし写真が消えてしまったら、自分のアイデンティティもまた存在しなくなってしまう、と信じているためかもしれない」と述べており、このような行為は「自分にラベルを張り、アイデンティティを外部の出来事と結びつけようとする態度」であると指摘している³⁷⁾。これらのことから、ヴォーンは写真に対して異なる二つの目的を持っていることが理解できる。すなわち、一方では最終的な事故（自らの死）のリハーサルをおこなうためであり、他方ではテレビ解説者として働いていた過去の自分へとラベリングするためである。言い換えれば、偶発的に起こるアクシデントに自らの理想像を重ね合わせようとする行為。しかしそれは、世界の終わりを生き延びる手立てとしてはあまりにも苛烈極まりないものであった。

ひるがえってジェイムズは、アクシデントに対して即物的である。そこにヴォーンのような情動性はない。ジェイムズが事故を回想する場面において、対向車の助手席にいる女性の「痣のできた顔に浮かんだ奇妙なしかめ面はたしかに興味と嫌悪が混ざったものだった」が、ジェイムズは、「ただ大腿の尋常ならざる交差点が歪んだかたちでこちらをさし招いていることだけ」に興味を示し、「二人を巻き込んだ恐ろしい事件の様式化、女の足のジェスチュアに儀式化した苦痛と暴力の極限にとらわれていたのだ」³⁸⁾。あるいは入院中、ベッドのなかのジェイムズは、見舞いに来た妻のキャサリンが早く帰ることを願いながら次のように考え始めている。

わたしはくりかえし死者のことを考え、その死が妻と家族にどんな影響を与えるのかを思い描いていた。生の最後の瞬間、ここちよいホームドラマの幕間から、金属化した死の六角手風琴へと打ち出される苦痛と暴力に満ちた狂乱の数ミリ秒のことを考えた。その感情は死者との関係のなかに、胸と足の傷として現実のなかに、この身体と車との忘れがたい衝突のなかに存在している。だが、キャサリンの偽りの嘆きはただのポーズでしかない³⁹⁾。

ジェイムズは、様式化された身体こそ、苦痛と暴力に対する媒介となるのであり、それによって死者を弔うという着想を得る。だが、このようなアクシデントの活用も世界の終わりの後を生きる手立てとしては十分ではない。退院後、ジェイムズは秘書のレナタを載せて自らの衝突現場へと戻り、次のような印象を抱いている。

五〇年のうちに、さらに衝突がつづけば、ガラスだまりは相当の大きさの塊になり、その後三〇年で尖った水晶の浜辺ができるだろう。新種の海水浴客もあらわれるかも知れぬ。砕けた風防堆積物を不法占拠して、シケモクや使いさしのコンドーム、ばら銭を探すのだ。自走車事故が形成したこの新しい地層のなかに、わがちっぽけな死は、化石化した木の結晶化した傷跡のように名もなく埋葬される⁴⁰⁾。

ここに広がっている都市の風景は未知なるものと言っていいのかもしれない。しかし、ジェイムズの態度は非常に消極的なものであり、ヴォーンのようにアクシデントと自己を結びつけることはないのである。ジェイムズはノートルト警察に事故を起こした自分の車を見にいき、衝突の瞬間に車内にいた自分の姿を想像しながら、戦死した日本兵に想いを巡らせている。「親しい友人と戦争博物館を訪れたときのこと、第二次世界大戦の日本製ゼロ戦のコックピットにただよう情念を思い出した。床に網を広げた裂けたキャンバスと電線の絡まりが戦争のすべての孤独を表現していた。曇ったプラスチックの天蓋には太平洋の空のかけらと、三〇年前に航空母艦の甲板を揺るがせたうなり声が封じ込められている」⁴¹⁾。ジェイムズの関心は、ヴォーンのように自己に向かってはおらず、むしろ見知らぬ他者へと開かれていると捉えるべきであろう。それゆえジェイムズは、未知なるものを解明することへと強く駆り立てられることはないのである。

実のところ、ヴォーンの強迫観念こそ、ジェイムズや他の登場人物を強く惹きつける要因であり、そのことが物語を駆動しているのである。ヴォーンは最終的な計画のために、ジェイムズの車を盗み出し音信不通になる。その結果ジェイムズは、ヴォーンが「自分の夢想と強迫観念が生み出した投影物であり、ようやく、それを捨て去ることができたのだ、と信じるようになっていた」のである⁴²⁾。ヴォーンは映画女優の乗るリムジンバスと衝突することで最期を迎える。事故現場には、映画女優が間一髪で死を免れたというニュースを聞きつけ、眠りにつくことを忘れた五〇〇人もの観客が押し寄せて来る。ジェイムズは、いったいこのなかの何人が、「女優はすでに死んでおり、事故犠牲者の神殿にその座を占めているのだということを」わかっているのかと問い、この物語はジェイムズが自らの衝突事故を思い描き始めるところで終わっている。重要なことは、ここでジェイムズが幻視しているアクシデントは世界の終わりの後を生きる筋立てというよりも、大勢の死者に対する用いとして機能するだろうということである。

3. アクシデントとその周辺存在

言うまでもなからうが、『クラッシュ』の究極の役割は警告にある。テクノロジカル・ランドスケープの辺境からますます強まりつつある声で呼びかける、この野蛮な、エロティックな、光輝く領域への警戒信号なのである⁴³⁾。

バラードが序文に書きつけたこの目論見は成功していると言えるだろうか。そしてまた、今日においても有効なのだろうか⁴⁴⁾。

我らの夢や欲望を支える窃視症的で自己嫌悪的、幼稚な基盤——そうした精神の病は、今世紀最悪の死者として結実した。愛情の死である⁴⁵⁾。

ポルノグラフィという形式による登場人物の「無反応」は、現代の「愛情の死」と対応関係にある⁴⁶⁾。その作品世界のなかに強迫観念を投入し、人間の極限状態において未知なるものの解明を試みるというのがバラードの見立てであろう。このような方法は、彼のSFが思弁小説（スベキュラティヴ・フィクション）と言われる所以でもある。そのなかでも、とりわけコンデンスト・ノベルの集大成として発表された『残酷行為博覧会』（一九七〇年）は実験的な色彩が強く、『クラッシュ』の断片的なアイデアがすでに描かれている。第十二章「衝突！」から引用しよう。

夢の具現化

概念的自動車事故。参加を志願した被験者群に、本物らしくない事故が演じられている偽の交通安全宣伝用映画を見せる。観衆からは、滑稽な、もしくは冷笑的な反応が引きだせるどころか、あからさまな敵意の感情が映画および医療救護班に対して示されたのである。それに続く実際の事故を撮った映画では、著しい鎮静効果が発揮された。こういった実験から、フロイトによる、精神という内面世界における顕在的、そして潜在的内容の間にある古典的な区別は、いまや物質界という外的世界にも適用されなければならない。このリアリティにおける支配的要素とは、テクノロジー、そしてその手段としての機械である。〔中略〕とりわけ自動車による衝突は、概念化された精神病理学としての機械の決定的なイメージを含んでいる。様々な被験者たちに対しておこなわれたテストは、自動車、とりわけ自動車事故が、精神病理学、セクシュアリティ、そして自己犠牲といった要素を含む広範囲の衝動を概念化するための機会を提供することを示している⁴⁷⁾。

テクノロジーによるアクシデント、なにかんづく自動車事故のテスト（死の淵を記録したものは、精神病理学や自己犠牲などの衝動を解放する、そのことは前節で見たように、ヴォーンにおける強迫観念とその帰結としての極限状態、またジェイムズの自己犠牲的な態度とも符号している。ここでもう一度、アクシデントと未知なるものについて検討しよう。

テクノロジーによって引き起こされるアクシデントの魅惑にかんして、バラードとポール・ヴィリリオの、とりわけブロック群に対する認識が共通していることはよく知られている⁴⁸⁾。ヴィリリオによれば、「アクシデントや失敗を隠蔽するといった旧来のやり方はもはや問題にならない。アクシデントをして生産的なものにする、心理的に訴えかけるものにする——これがこれからの行き方なのである。〔中略〕これからは不測の事態や出力停止で宣伝をはかる時代」であり、「禁止に次ぐ禁止、制限に次ぐ制限が、まるで最終時点に向かって逆算されてゆく核の秒読みに合わせるかのように時々刻々と設けられ、アクシデントによる偶発事故の回避を目指す」。このようなヴィリリオの議論の帰結は、政治的・経済的な文脈において「アクシデント」は抑止力として働いているというものである。「すなわち、核の時代の到来で我々の社会全体は自らの終焉へ向かう未来図の中に突入してしまった」のであり、「我々の毎日とはもはや最期の日

のリハーサル、その^{シミュレーション}模擬実験に過ぎないのだ」⁴⁹⁾。原子力エネルギーの破壊力による世界の終わりの実現可能性は、人々の行動原理さえ規定してしまった。そのため、ジェームズは自動車事故の直後、次のように述べている。「安全運転キャンペーンの絨緞爆撃をあげせられたあとでは、実際に事故を起こして妙に安堵さえ感じた。わたしだけではないのだろうが、標語の立て看板や想像事故を演じるTVフィルムを見せられるたび、どうも居心地悪くなる。人生のクライマックスとなるおぞましい出来事がとっくにリハーサル済みであり、撮影者しか知らないどこかのハイウェイか交差点で起きるのを待っているかのように思えるのだ」⁵⁰⁾。そういった状況に置かれていたジェームズだが、事故を「起こした」ことによって、「抑止力」の働いているこの「管理された世界」に、アクシデント（偶発性）をわずかではあるが垣間見ることができたのである。事故直後のジェームズは、眠りにつくことなくベランダで思索を巡らせている。

途轍もない危機の予感、すべての車を巻き込んだ事故がいまにも起こるような不安を覚えた。空港から飛び立つ旅客たちはこの危険地帯から、来るべき最終自動車戦争から逃れようとしているのだ。

災厄の予感は離れなかった。〔病院から〕帰ってからの数日間は一日じゅうベランダで過ごし、高速道路を流れる車を見つめて、自動車による世界の終わりが始まるしるしを見いだそうとした。あの事故は、終末の個人的なりハーサルだったのだ⁵¹⁾。

アクシデントは「恐怖」ではない。未知なるものに内包されている「可能性」なのだ。

しかし、これまで検討してきたように、ヴォーンとジェームズがアクシデントを通じて試みた世界の終わりの後を生きる手立ては、畢竟するにそのどちらも成功していないのである。その点では『クラッシュ』にある種の限界を感じることは否めない⁵²⁾。とはいうものの、中心的な登場人物からその周辺へと目を転じると、彼らとは異なる方法でメディア・テクノロジーの暴力を利用し、不意に訪れる衝動すらもコントロールしようとする思いがけない方法が試されているのである⁵³⁾。

ジェームズは以前から、彼の秘書レナタと不安定な情事を重ねていた。シェパードの映画スタジオから家へと向かう途中のウェスタン・アヴェニュー跨線橋へと入る手前で事故を起こした日も、その直前にジェームズはレナタと会っていた。先に言及したことであるが、退院直後にレンタカーを借りたジェームズは、レナタとともに衝突現場へと向かっている。そして、まさにその場所で、ジェームズはレナタのレインコートのボタンを外し、彼女の太腿に手をやるのであるが、ちょうどその時、空港のリムジンバスが車の横を通り過ぎる。以下は、乗客たちの視線が注がれることとなり、レナタが恥じらっている場面である。

レナタはコートのボタンをはめて、ダッシュボードから《パリ・マッチ》を取り出した。彼女はページをめくり、飢餓の犠牲者の写真をちらりと見た。暴力についての類似した主題へと没入することは、身を守るための罠である。真面目な学生のような彼女の眼は、裁ち落としの膨れ上がった死体の写真でもほとんど止まらなかつた。死と切断のコードは、私がいま座っている車から五〇メートル先のもう一人の男を殺した交差点を見ていたよう

に、彼女の正確な指の下を通り過ぎていった⁵⁴⁾。

ここでレナタは、乗客の視線から身を守るという目的のために雑誌を手に取り、自ら暴力的な写真を目にしているのである。どういうことか。『クラッシュ』における作品世界の特徴は、登場人物たちのポルノグラフィ形式による反応の乏しさにあった。とするなら、レナタはリムジンバスの乗客が投げかける視線を無効にするため、敢えて死体写真へと没入したのではないだろうか。そのような行為が「囿」となって、レナタは感情をコントロールできた（反応しなかった）のである。彼女は作品世界の登場人物でありながら透徹した眼差しで世界の原理を理解しているかのようである。その行為は、ヴォーンのように写真を使ってアクシデントと自己のレットテルを接続することへと向かうのではなく、またジェイムズのようにアクシデントの苦痛や暴力へと身体を様式化することでもない。

レナタは飢餓の犠牲者の写真を見ることで、より広い視野から生きる筋立てを探ろうとしているのである。世界の終わりと未知なるものの磁場に影響されておらず、そこから無関係であるかのようなレナタの内面には、おそらく強迫観念や自己犠牲とは別の衝動が生じていることだろう。つまるところ、世界の終わりの後を終わらせない存在は、強迫観念へと駆り立てられている者や、自己犠牲的になる者の傍らにいたということになる。世界の終わりの後を生きている（生きざるを得ない）私たちにとっても、バラードの作品を読み返すことの意義は大きい。

結びにかえて

本稿で検討したように、世界の終わりの後を生き延びるというバラードのモチーフは、作品世界に配置された未知なるものへの接触によって探求され始める。だが、強迫観念を抱いた者は徐々に衰弱し、いずれは死すべき運命を定められてもいる。アクシデントの可能性が前面に押し出された『クラッシュ』にしても、極限状態・自己犠牲的な態度の限界を示すにとどまっていた。しかし、本稿は、世界の終わりのただなかであっても取り乱されることのない女性の態度こそがバラード作品においてあらためて注目されるべき点であることを明らかにした。死に至ることを運命づけられた者の前に時折現れる女性の存在、看過されていたこのような描写に着目することこそバラード作品のみならず、この世界の新たな読解可能性を拓く契機となるだろう⁵⁵⁾。

注

バラード作品の訳文については、邦訳書を尊重しつつ適宜変更を加えている。

- 1) J・G・バラード『人生の奇跡——J・G・バラード自伝』柳下毅一郎訳、東京創元社、二〇一〇年、七五頁。
- 2) J・G・バラード『太陽の帝国』高橋和久訳、一九八七年、国書刊行会、三四四頁。ジム少年は長崎に投下された原爆の閃光を見たことになっているが、実際のバラードはそれを見ていない。
- 3) 前掲書、二七頁。
- 4) 私たちは二〇一一年に東日本大震災（とそれに伴う津波・原発事故）を経験した（現在も数多くの問

題が解決されていない)。このような状況は、アクシデントによって「世界の終わり」が始まり、「未知なるもの」が配置されたバラードの世界に非常によく似ているのではないだろうか。

- 5) J.G. Ballard, *The Best Short Stories of J.G. Ballard*, Picador, 2001. P. 67. [『時の声』吉田誠一訳、東京創元社、九頁]
- 6) *Ibid.*, p.71. [一五頁]
- 7) *Ibid.*, p.80. [三〇頁]
- 8) *Ibid.*, p.83. [三五頁]
- 9) サイエンス・フィクションにおける絶滅というテーマについては、ユージン・サッカー「絶滅と存在についての覚え書き」島田貴史訳、『現代思想 vol.43-13 特集 絶滅』青土社、二〇一五年、を参照。
- 10) op. cit., p. 86, [前掲書、四〇頁]
- 11) *Ibid.*, p.94. [五三-五四頁]
- 12) *Ibid.*, pp. 97-98. [五九頁]
- 13) *Ibid.*, p.84. [三七頁]
- 14) *Ibid.*, p.99. [六一頁]
- 15) *Ibid.*, p.84. [三八頁]
- 16) *Ibid.*, p.93. [五二頁]
- 17) *Ibid.*, p.93. [五二頁]
- 18) ホイトビーは日記に次のように書いている。「絶望感があらゆるものを蝕んだ——勇気も、希望も、自己訓練も、そのほかマシなものはなにもかも。科学の伝統にひそんでいる、受動的な受け入れ方というものは、非人間的な態度であり、わたしには耐えがたい」。 *Ibid.*, p.87. [四二頁]
- 19) *Ibid.*, p.93. [J・G・バラード『終着の浜辺』伊藤哲訳、東京創元社、一九六九年、二六四頁]
- 20) *Ibid.*, p.255. [二七九頁]
- 21) *Ibid.*, p.254. [二七八頁]
- 22) *Ibid.*, p.257. [二八三頁]
- 23) *Ibid.*, p.256. [二八一頁]
- 24) *Ibid.*, p.258. [二八四頁]
- 25) *Ibid.*, p.258. [二八四-二八五頁]
- 26) *Ibid.*, pp. 262-263. [二九三頁]
- 27) *Ibid.*, p.264. [二九六頁]
- 28) J. G. Ballard, *Crash: A Novel*, Picador, 2001. [『クラッシュ』東京創元社、二〇〇八年、五頁]。同書フランス語版(一九七四年)の序文については、以下のサイトによる英訳を参照した。http://www.jgballard.ca/media/1974_november_foundation_the_review_of_science_fiction.html
- 29) 同書、五頁。
- 30) 同書、一一頁。
- 31) 同書、一一頁。
- 32) 同書、一一-一二頁。
- 33) *Ibid.*, p.7. [同書、一五頁]
- 34) *Ibid.*, p.96. [同書、一〇九頁]
- 35) *Ibid.*, p.128. [同書、一四四頁]
- 36) *Ibid.*, p.167. [同書、一八三-一八四頁]
- 37) *Ibid.*, p.168. [同書、一八四頁]
- 38) *Ibid.*, p.22. [同書、三一頁]
- 39) *Ibid.*, pp.36-37. [同書、四五頁]
- 40) *Ibid.*, pp.56-57. [同書、六六頁]

- 41) *Ibid.*, p.68. [同書, 七九頁]
- 42) *Ibid.*, p.220. [同書, 二三六頁]
- 43) 同書, 一二頁。
- 44) 一九九一年の『サイエンス・フィクション・スタディーズ』五五号「SFとポストモダニズム」特集は、ボードリヤールによる「シミュラクルとSF」（一九八〇年）と「バラードの『クラッシュ』」（一九七六年）の英訳を掲載し、誌面上において肯定派と否定派に分かれるようなかたちで活発な意見が交わされた（バラード自らも否定側として論考を寄せている）。だが、同誌五八号においてニコラス・ラディックは、バラードの怒りが向けられた本当の対象はボードリヤールであるというよりも、むしろポストモダニズム批評ではないかと主張する。そしてラディックによれば、『クラッシュ』における自動車事故に対するバラードの関心は、個人の無意識と社会的な現象を直接に連結させることを念頭に置いた心理的なものである。“Two Essays: “Simulacra and Science Fiction” and “Ballard’s Crash,” (Translated by Arthur B. Evans) *Science Fiction Studies* #55,18:3, 1991. Nicholas Ruddick “Ballard/Crash/ Baudrillard,” *Science-Fiction Studies* #58, 19:3, 1992. 巽孝之『現代SFのレトリック』岩波書店, 一九九二年, を参照。
- 45) 前掲書, 五頁。
- 46) スーザン・ソントグは、「ポルノグラフィ的想像力」に次のように書いている。散文のフィクションの真の目的は思想を探求することであり、同様に主題として正当なのは、「人間の感情と意識の極限状態、すなわち、あまりにも専横的であるために、世俗的な感情の流れをせきとめてしまい、具体的人物とは偶然的にしかつながらない極限状態である——そして、ポルノグラフィがまさにそうなのだ」。また、「ひかえ目な反応と狂乱的動揺との二つの原則によって、情緒が機能する余地はおのずから抹消され、そのため、ポルノグラフィの基本的語調は感動も情緒もないもの」となる。Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Penguin Modern Classics, 2009. pp.35-73. [「ポルノグラフィ的想像力」川口喬一訳、『ラディカルな意志のスタイル』一九七四年, 晶文社, 四七-九一頁, を参照]。サム・フランシスは『クラッシュ』とソントグの論考との関連を指摘している。Sam Francis, 'Moral Pornography' and 'Total Imagination': The Pornographic in J. G. Ballard's Crash," *English*. 57, 218, 2008. を参照。
- 47) J. G. Ballard, *THE ATROCITY EXHIBITION*, Jonathan Cape, 1970, pp.139-140. [『残虐行為博覧会』法水金太郎訳, 工作舎, 一九八〇年, 二二二-二二三頁]
- 48) ブロック群について, Paul Virilio, *Bunker Archeology*, trans. George Collins, New York: Princeton Architectural Press, 2009. また, 日野啓三・浅田彰「J・G・バラード 結晶の美学, 絶滅の倫理」, 浅田彰『20世紀文化の臨界』青土社, 二〇〇〇年, 一六七-一九一頁, 田中純「未来の化石—J・G・バラードと都市のアクシデント（非都市の存在論1）」『10 + 1』第4号, INAX出版, 一九九六年, 一六-二七頁, を参照。
- 49) ポール・ヴィリリオ「根源的アクシデント」, 鈴木圭介訳, 『GS・たのしい知識』第4号, UPU, 一九八六年, 一五九-一六一頁。
- 50) Ballard, 2001.p. 39. [前掲書, 四八頁]
- 51) *Ibid.*, p.50. [同書, 五九頁]
- 52) 私たちは福島第一原子力発電所事故によって実際の「アクシデント」が不発に終わったことを知っており, そのような反復行為が世界の終わりの後を生きるために不十分だということを理解している。すでにボードリヤールは, 映画『チャイナ・シンドローム』（一九七九年）が現実のスリーマイル島原発事故に先行していたことを指摘し, 次のように書いている。「映画でも, ハリスバーグでも, 破壊が名乗りをあげ, 名付けようもない危機を, 眼に見えぬ形で核が及ぼす抑止の危機を, いつわれわれが取り去ってくれるかと, どれほど皆が爆発をかたずをのんで待ちこがれていたか, 思い出すがいい。それがたとえカストロフであろうとも, 原子炉の《心臓部》が破壊の熱い力をさらけ出し, エネルギーの存在を確信させ, エネルギーのスペクタクルとしてわれわれに報いてくれるかどうかと。ところが不幸にも核のスペクタクルも, 核のエネルギーそれ自身も登場しなかった（広島は終わった）。だからこそ核エ

エネルギーは拒絶された——もし核エネルギーが、かつてのエネルギーが持っていたようなスペクタクルにふさわしかったなら、それは受け入れられたにちがいないのだ。カタストロフの再臨、それはわれわれのメシヤ的リビドーの滋味あふれる糧だ。ジャン・ボードリヤール『シミュラクルとシミュレーション』竹原あき子訳、一九八四年、法政大学出版局、七二頁、を参照。

- 53) バラードによるメディア・テクノロジーへの関心は『クラッシュ』以降も継続している。とりわけ、E・M・フォスターによる短編「機械は止まる」を下敷きとし、一九八二年に発表された『インテンシヴ・ケア・ユニット』は、未邦訳ということもあって日本国内での知名度は低いが、テレビスクリーンと主体との関係のみで構成された「個別化」による極端な状況が描かれている。J. G. Ballard, *MYTH OF THE NEAR FUTURE*, Triad/Panther, 1984, pp.195-205. バラードは、二〇〇五年にガゴシアン・ギャラリーで開催されたダミアン・ハーストの展覧会図録に『インテンシヴ・ケア・ユニット』を寄稿している。
- 54) op. cit., p. 56, [前掲書、六五-六六頁]
- 55) 作品内の女性に着目することについては、J.G. バラードの『女たちのやさしさ』高橋和久訳、一九九六年、岩波書店、に描かれたバラードの女性関係から示唆を得た。また、山形浩生は「J.G. バラード：欲望の磁場」のなかで、「バラードの創作だと思っていた多くのモチーフが、実は現実だったということで、これまでのバラード読者はかなり驚かされたし、それまでの作品の評価もかなり変更を余儀なくされるだろう」と書いている。J.G. バラード『コンクリート・アイランド』大和田始・國領明彦、太田出版、二〇〇三年、二四三頁、を参照。