

<卒論>島田雅彦-高度資本主義時代の小説家

儀部, 牧人 / ギベ, マキト

(出版者 / Publisher)

法政大学国文学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

日本文学誌要

(巻 / Volume)

60

(開始ページ / Start Page)

79

(終了ページ / End Page)

88

(発行年 / Year)

1999-07-10

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00020072>

『島田雅彦』——高度資本主義時代の小説家

儀部 牧人

I

「サヨク」という字面の衝撃によって、島田雅彦はパロディストという称号を贈られたが、それは本人の意識的な戦略の結果によるのではなく事後的な解釈によって贈呈されたものだった。実際、「優しいサヨクのための嬉遊曲」を書いた時点では、島田雅彦は自分がパロディを書いている意識はまったくなかったと語っている。彼がこのパロディストという称号を受け入れたと語っている。彼がこのパロディストという称号を受け入れたと語っている。彼がこのパロディストという称号を受け入れたと語っている。彼がこのパロディストという称号を受け入れたと語っている。作目の『カプセルの中の桃太郎』以降である。しかし、そこで遂行されたパロディは既存の価値や観念の解体とは無縁のものだった。島田雅彦はパロディについて「文体崇拜者の死」(『語らず、歌え』所収)というエッセイの中で「ある文体を茶化することではなく様々な文体を取り込むことである」と書いているが、彼のパロディには既存の価値や観念を解体する動機が最初から不在なのだ。この動機の不在が、島田雅彦の作品に対する

評価を著しく困難のものにした。それは島田雅彦自身も同様だった。彼がパロディストという称号を受け入れたのも、恐らくは自分が作家として演じるべき役割を明確に見出していなかったからだろう。富岡幸一郎は「近代小説の零度」(『批評の現在』所収)の中でフレドリック・ジョームソンの言葉を引用しながら「優しいサヨクのための嬉遊曲」を、「パロディのもっているような秘められた動機」がない「無表情なイロニーの実践」である(『パステイシユ』)な作品だと位置づけているが、この位置づけを受け入れるならば「秘められた動機」なくして自らの青春を書いた島田雅彦にパロディの意識がなかったのは当然の事だといえる。この作品にパロディの意志を見出した年長の世代(例えば磯田光一)の批評家の反応は、島田雅彦にとってはまったく予想外のものであった。彼にとつてはパロディという爆薬によって爆破する対象など何処にもなかったからだ。島田雅彦の作家としての遍歴は、そのような対象が消滅した場所から始められた。

島田雅彦は一九八三年に『優しいサヨクのための嬉遊曲』を發表して職業作家の道を歩み始めたが、彼を取り巻く世界も高度資本主義社会としての歩みを始めたばかりだった。言うまでもなく、高度資本主義社会とは、貨幣という実体なき支配者によって組織された巨大な商業の共同体、つまり貨幣経済が未曾有な発展を遂げた世界である。貨幣の支配が隙間なく作用するこの世界では、貨幣によって買うことの出来ないものは実質的には存在しない。それは裏を返せば、あらゆるものが買いつ手を探していることを意味する。芸術もまた例外ではない。島田雅彦は高度資本主義社会というシステムの中では作家も商品としての価値を厳しく求められる事を、二十二歳の大学生で文士生活をはじめた時から明瞭に自覚していた。この様な作家の商品化は十九世紀の消費社会の出現とともに始まった。

様々な文化が現れては消える広大な歴史という時空の中で、芸術は常にパトロンの交代劇に見舞われて来た。古代においては王が、中世では教会が、近代においては宮廷が芸術を始めとする文化の庇護者であった。一九世紀中頃に形成された消費社会において芸術のパトロンは宮廷から市民（大衆）へと移行する。この文化の庇護者の交代劇の中で芸術作品は商品の姿を取り始めた。それは貨幣経済の発達と技術革新による生産力の発達が絡まり合って可能となった芸術作品の複製によって引き起こされたものだが、新聞小説の大量生産や、写真による風景の大量生産がこの事態を最もよく反映していた。

この芸術の商品化という事態に最も敏感に反応し、自らの作品世界にその痕跡を後付けたのは比類なき近代の叙情詩『悪の

華』の詩人ボードレールである。ボードレールは商品となるのが芸術作品だけでなく、詩人もまた自らを商品として展示しなければならぬ事を正確に把握していた。『初期詩篇』の第二連でボードレールは文士を娼婦と同列の存在として扱っている。

「靴を手に入れるために彼女は魂を売った。だが、神様はお笑いになるだろう、もしこの汚れた女のそばで私が偽善者ぶり、崇高なまねなどしたら。この私だっと思いを売って作家になりたがっているのだから」。大都市という大衆の王国である消費社会においてはじめて娼婦は大量生産品となったが、そこでは文士もまた「金で身を売る女神」（ボードレール『悪の華』）となつて、買いつ手を見つげるために「遊民として市場へと赴」（ベンヤミン『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』）いて行つた。だが、彼らはまだ「大都市への、市民階級への敷居の上で……ためらつて（ベンヤミン『パリ―十九世紀の首都』）いた。

二十世紀末の高度資本主義社会を生きる島田雅彦には、このようなためらいは微塵もない。「私自身も市場で自分を売っている」（「市場に住みたい」『退廃礼讃』所収）。島田雅彦がこの様に書きつける時、彼は自らが立っている足下の人工の大地の地形を正確に把握している。彼が生き永らえる日の間、自分が所属する階級であるプロレタリアートの一員として資本主義の原則に忠実に労働し続けなければならないプロレタリア作家なのだ。プロレタリアートの人工の楽園である遊園地が島田雅彦の故郷である。⁽²⁾「へ……僕にとつて遊園地というのは故郷めいたものですからね」（『大道天使、声を限りに』）。

遊園地がそこを訪れる人々に与える最大の効果は、彼らが日

常に身に付けている理性という鎧の裏に隠している幼児性をしばらくの間蘇らせる事になっているが、それは人が幼年時代に持つ至福とは何らの関係もない。この幼児性は、機械仕掛けの娯楽装置によって密かに押し付けられる依存性の別名である。

「……大衆は、遊園地のジェット・コースターや「回転装置」や「芋虫」に乗ってすっかりはしゃいで楽しんでるが、そのことによって、産業的あるいは政治的プロパガンダの側が期待をよせることのできそうなまったく反動的な服従への訓練を受けている」(ベンヤミン『パリ——十九世紀の首都(フランス語草稿)』)のだ。大量の広告と商品に絶えず晒される遊園地という場所では、「買い手」という役割だけがそこで過ごす人々に許されている唯一の役割である。

島田雅彦は、日本という国家自体を、この様な受け身と依存を調教する巨大な遊園地として認識している(彼が職業作家となった一九八三年に開園した東京ディズニーランドは、その様な遊園地国家である現代日本の象徴であり雛型である)。無論、彼自身もこの調教から自由ではない。なぜなら、この巨大な遊園地国家の中では誰一人超越的な視点を持つことは不可能であり、システムに対する反逆の身振りさえ、システム自体を活性化させる『商品』として機能してしまうからだ。

だが、島田雅彦は容赦のない圧力で押し付けられる遊園地の「掟」をただ無抵抗に受け入れているわけではない。彼はこの無色透明な文字で書かれた暗黙の「掟」に対しては剥き出しの嫌悪を示す。島田雅彦は権謀術数の限りを尽くして「掟」の死角をさぐり当て、ナンセンスの爆薬をもって「掟」の一部を爆破

し、それによって出来た僅かな裂け目から悪意の言葉を炸裂させる。次の言葉はこの悪意を率直に語ったものだ。「僕は予備校の大教室の中にはめ込まれた四百羽のブローラーの一只として、共通一次で条件反射訓練を自ら行なってきた経歴の持ち主だ。しかし、悪意だけは売り渡すまいと大事にしてきたつもりだ。悪意こそ、ラディカルな意志こそ、サド、ドストエフスキーの創造した悪魔たち、ボードレール、ランボー、シュールレアリストたち、セリーヌといった系譜の中で生き続け、制度化されなかった生身の人間の声だった。僕はそれらを研究することに退屈しなかった。さらに自分の頭や肉体を彼らのそれに置き換えることに魅惑されている。それは彼らの模造品になることである」(「模造人間としての大学生」『偽作家のリアル・ライフ』所収)。

とは言え、十九世紀後半から二十世紀前半に出現したこれらの偉大な先人たちの残した悪意の遺産を相続し、忠実になぞる事は高度資本主義社会を生きる島田雅彦にとってはもはや不可能である。島田雅彦は彼らの悪意の遺産を引き継ぐために、恐ろしく研ぎ澄まされた悪意の発現装置を制作しなければならなかった。それは一言で言えば資本主義を擬態し、自からも欺くほどに自己と作品を迷宮状に仕立て上げる事であった。『偽作家のリアル・ライフ』に収められているエッセイを読めば、彼がこの青二才の処世術を身に付けるためにどの様な修練過程を歩んだのかを知ることが出来る。作品における具体的な実践としては、「後書き」を付けて作品の意図をはぐらかしたり、様々なジャンルの芸術を横断して、手に入れた技法を作品に取り込ん

で小説をグロテスクな怪物に見せようと仕掛をこらしたり、読者の前に登場する時、つねに仮面を取り替えるようにして新たな形姿(サヨク、青二才、亡命旅行者、ヒコクミン、模造人間)を身に纏うことが、この青二才の処世術の実践として把握する事が出来る。

これらの戦略はすべて、商品と情報に埋め尽くされた資本主義社会という悪夢のような永劫回帰の生を担い抜くという意志に他ならないが、そこにはマーラー、ワーグナー、リヒャルト・シュトラウス、モーツァルトたちの音楽の調べとともに、「美」による陶酔を抛り所にして自らの哲学を作り上げたニーチェの聲が弔している。

II

資本主義社会における労働は、マルクスが『資本論』の中で分析したように機械に依存している。「あらゆる資本主義生産に……共通なのは、労働者が労働条件を使うのではなく逆に労働条件が労働者を使うということであるが、しかしこの転倒は、機械装置とともにはじめて、技術的に具体化された現実となるのである」(『資本論』)。機械装置を前にした労働者は、自らの労働のテンポを機械装置が要求するテンポに適応させる。この適応によって労働の分業化が可能となり、労働は均一化され、手仕事による職人的な労働は居場所を奪われる。機械装置による労働の均一化(単調化)は、否応なく人々の生を貧困な位相へと貶めるが、多種多様な商品の消費による刺激と興奮がその

貧困を贖う様になった。生の充実感、金銭の所有と切り離せないものになった。

この機械装置による分業労働と、消費による刺激の享受が人々の生活の中心を占めている状態は、島田雅彦が描く世界を強く規定している。特に初期作品においては、機械による人間の意識の変容が重要なモチーフとして扱われている。それは島田雅彦の過ごした青年時代である一九七〇年代の持つ高度化した技術力の社会にもたらず圧倒的な経験によって彼の内部に培養された。笠井潔はこの経験の背景を次のように述べている。「普遍性としての近代の成熟は、技術的なものをこれまでにない深みにまで構造化した。吉本隆明により「メディアの変貌」と特徴づけられた事態は、技術的なものが社会の文化的諸層まで普遍化されたことの結果だろう。経済的な意味で戦後を終わらせた一九六〇年代の高度成長は、社会の産業的層の高度技術化の時代だったが、七〇年代を通じてそれは、文化的諸層にまで浸透し社会意識や理念の水準においても戦後という時代を終わらせたのである」。「技術的な物への固執」「戯れ」という制度』所収)

この様な社会全体の高度技術化が「優しいサヨクのための嬉遊曲」にどの様な痕跡を残しているかを、笠井潔はこの論文の中で詳細に分析しているが、時代の衣裳である技術的なものが小説の事象内実になるのは、一九八二年にこの作品の草稿を書き始めた島田雅彦にとってはありふれた前提だった。この作品が発表された時に受けた嫌悪は、この技術的のものに身を委ねている人物の行動をグロテスクに描いたからである。「優しいサ

ヨク」達にとって自らの「運動」は技術に隷属した身振り以外のなものでもない。「社会主義道化団」の団長である無理の口からは、彼らの「運動」でなされるデモは「スポーツ」であり「シヨウ」であると語られ、その様な「サヨク運動」を、千鳥は「ベッド村のマンションから稼ぎ人たちが、仕事にでかけるように通いで」出来る「趣味のサヨク運動」として捉えている。またサークルの代表者である外池はこの運動をイデオロギーで統制することに対して否定的である。この様な相貌を持つ「サヨク運動」では千鳥のサークル離脱の挿話が示すように「転向」は実質的に存在しない。

このスポーツであり、趣味であり、脱イデオロギー的である消費社会の「サヨク運動」は「ファッション性」や「スタイルの洗練」といった美的な装いが求められている。ジンメルは『ベルリン見本市』の中で、時の経過とともに実用的―実務的な目的が失われた団体は、その団体成立の時から団体自体に付きまといっている娯楽性（社交性）によって存続する事を指摘し、それを資本主義社会の神殿である万国博覧会において起こる使用価値から切り離された商品の「展示」による交換価値の美化と対応させているが、千鳥たちの「サヨク運動」もこの歴史的なプロセスを忠実になぞっている。それは運動とファッションと商品の結合である無理の提案する「バッジ」において最も明確な形姿を取る。「……誰もが買うようなバッジにすればいいんだよ」。「優しいサヨクのための嬉遊曲」においては政治運動も商品の一つに過ぎないのだ。

「サヨク運動」が技術に身を売り渡しているのならば、この

作品で描かれている千鳥とみどりの恋愛も、技術に身を売り渡している。冒頭の「待ち伏せ」という言葉とともに千鳥とみどりの恋愛に対する作者の技術的なものへのこだわりが告げられる。この技術は秒読み、攻撃半径、襲いかかる、略奪、などといった戦争の戦術的な語句や、幕、ドラマ、進行、拍手、カーテンコール、楽屋、シナリオ、セリフ、訓練した笑顔、演技などといった演劇的な語句を使って叙述されている。例えば次の箇所はその演劇的な語句による描写の典型的なものだ。「恋愛ドラマの第一幕は墓石が見守る中でひっそりと進行した。拍手はなし、カーテンコールもなし。幕が閉じると二人はそれぞれの楽屋にマンションに去ってゆく」。千鳥は、みどりととの恋愛が実体（内容）を欠き、技術（形式）だけに振り回されたものである事に苛立ちを示すが、「リカちゃん人形」という大量生産品としてみどりを見てしまう彼に、それ以外のとるべき方法は存在しない。千鳥とみどりの恋愛も、「サヨク運動」と同様に商品化を被っているのだ。

島田雅彦の技術的なものに対する執拗ともいえるこだわりは、『亡命旅行者は叫び呟く』において機械的なものへの嫌悪という形でより徹底的に描かれる。この作品の登場人物の一人である公務員キトーの生活は、機械的なものに被われている。キトーの仕事場である選挙管理委員会は、人間を機械化する極度に退屈な場所として描かれ、彼の恋人であるミチコという女は、チェーン店のハンバーガーや遊園地のジェットコースターといった「無機的なもの」が好きで、恋愛関係においては「性交機械」となって「自動車の運転技術を磨くように器官の感度を高

めることに熱中」し、キトーを性交機械として酷使しながら彼を未来の夫にすべく「電卓で愛を計算する」機械女として描かれている。職場と恋人によって否応なく機械男に仕立て上げられたキトーは、彼の生活を取り巻く機械的なものすべてから逃れて人間的な感情を取り戻すべくソ連旅行に出かける。ソ連の都市や新興住宅地や草原をさ迷いながら、キトーはエネルギーヤという娼婦との出会いと交流を通じて生身の人間の感触を手に入れるが、それも結局は日本の経済力と分かち難く結びついた「機械仕掛けの愛」(唐十郎「反動的帰謬法」)「亡命旅行者は叫び眩く」(解説)の枠内に収まってしまふ。

この様な機械に対する嫌悪を基盤にした作品がある一方で、島田雅彦は機械と融合した人間に対する肯定的なヴィジョンを提示した作品も書いている。『天国が降ってくる』はこのヴィジョンを最も具現化した作品である。この作品の主人公である葦原真理男は、自然を激しく嫌悪し、人工物に愛着を示す子供(彼は人間を情報翻訳機械であるテレビと同一なものとして捉えている)として造形され、テクノロジは彼の短い生涯に絶えず寄り添っている。真理男は未熟児として誕生するがテクノロジの進歩によって死神の大鎌から守られ、その早過ぎる晩年の自己を白紙の状態へと押し進める過程では、テープレコーダーやコンピュータといった複製機械がそれを手助けする。そして、彼の蘇生はコンピュータの内部でなされる。この作品では、テクノロジは主人公である真理男の実存的な問題と深く連関しているのだ。そして、二十世紀文学の様々な技法をまるで蒐集品の一部の様に配置しているこの作品の文体そのもの

が、高度に発達したテクノロジによる世界の凡複製技術化とも言うべき状況によって時間軸が崩壊し、過去のあらゆるものが引用可能になって大量生産品となり、オリジナリティ神話が消滅したというニーチェの永劫回帰の経験が一般化された高度資本主義社会の状況にピッタリと寄り添うものであった。

すでに明らかな様に、機械的のもの、人工的のものに対する島田雅彦の態度は嫌悪だけではない。それは両義性を帯びている。この両義性を最もよく示しているのが、島田雅彦の描く人工的な女性像に「母」の像が嵌め込まれているという事実である。十九世紀以後、資本主義社会は女性に家事以外の労働市場を提供したが、その市場に赴いた女性は自らの「女らしさ」を手放して男性的特徴を身に付けるよう要求された。ボードレールは「女らしさ」を手放した彼女たちを「経済的な強制から切り離して……純粹に性的なアクセントを与え」(ベンヤミン『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』)、生殖を放棄するレズビアンイメージとして彼の英雄像の中に組み込んだ。島田雅彦はボードレールとは違ってこの様な人工化(男性化)した女性に「母」の痕跡を読み取る。キトーはフランシスコ・ベーコンの絵画を通じて嫌悪する機械女ミチコの瞳に母の慈愛を読み取るし、千鳥姫彦の恋人であるみどりも「抽象彫刻のような胸」と「珊瑚色の唇」を持ち、顔には余計なものが一切ない「石膏像のような顔のエッセンス」で出来ているショーウィンドーの中のマネキン人形の様な女性(千鳥の指摘するみどりの欠点は「綺麗すぎる」と「感動しないこと」である)として描かれているが、千鳥にとって彼女は「聖母」である。江藤淳は『成熟と

喪失』の中で日本の戦後社会に起こった近代化に伴う女性の人工化をいち早く指摘してみたが、島田雅彦はその人工化した女性の中に微かに残滓している母の面影を読み取るのだ。この様な女性像の造形に現れる島田雅彦の人工的なものに対する両義性は、彼が育った場所に対する両義的な態度と深く連関している。

III

郊外——この場所こそ島田雅彦の作品の酵母となった場所であり、彼自身もこの均質で小綺麗な場所を揺り籠にして成長した。島田雅彦は一九六一年に東京の世田谷区で生まれたが、そこは彼の作品の通奏低音である郊外ではなかった。島田雅彦が彼のルビコン・ビーチである多摩川を渡り、川崎市多摩区という郊外の住人になったのは彼が四歳の時だった。この時より島田雅彦が作家として一九八三年に日本語文学の地平に現れるまでの期間は、郊外が日本全土に膨脹していく期間と一致している。

郊外が日本語文学の中に新たな風景として地歩を占めるようになったのは、小田光雄の『〈郊外〉の誕生と死』によれば、一九六七年に発表された安部公房の『燃えつきた地図』に始まる。以後、島田雅彦の父の世代に当たる後藤明生、古井由吉、黒井千次といった「内向の世代」や、富岡多恵子などが郊外を主軸に置いた作品を描いた。しかし、彼らの作品で語られる郊外はすべて、郊外を「外」から観察するというポジションによって

描かれた郊外であった。島田雅彦の醒めた手仕事によって初めて、郊外で幼年時代を過ごした者のまなざしが、つまり郊外を「内」から観察する視線が日本語文学の世界に立ち現れてくる。では、この郊外で幼年時代を過ごして者のまなざしとはどのようなものか？ それは何よりもまず人工的なものと分かち難く結びついている。「彼には山や川にまつわる憶い出はない。憶い出といえども機械や幾何学的なものばかりだ。彼が憶えている最も古い記憶はもみじの様な可愛らしい手でエレベーターのボタンを押したことである。彼は転ばないようにいつも気をつけていた。アスファルトの上で転ぶと怪我がひどくなることをよく知っていたからだ。幼いワタシにとって恐怖と言えば遊園地のお化け屋敷かジェットコースターだった。そもそも、彼は母親の子宮を出た直後、哺育器に入れられたが、その時から人工的な環境にいるわけだ」(『大道天使、声を限りに』)。この様な記憶を持つ者の生は、否応なく根無し草的性格を帯びる。なぜなら、彼の視界を埋める人工物は、どれも交換可能部品なので、彼は自分が所属する土地に愛着を抱くことが出来ないからだ。さらに、世界の工業化が、彼自身をも交換可能部品として、この世界でボヘミアンとして生きることを強いる。郊外のボヘミアン達は、一見地域共同体として暮しているが、お互いの間に地縁的な感情のやりとりは殆ど存在しない。彼らを僅かながら結び付けているのは、メディアが撒き散らす大量の情報だけである。情報という不確かな足場しか持たない彼らは、絶え間ない不安と憂鬱、そして底知れぬ倦怠に蝕まれている。彼らは雑多なものを寄せ集める蒐集作業に従事することで、この

不安と倦怠をやり過ごし、辛うじて発狂することを間逃れている。しかし、幾ら蒐集物を積み上げた所で、それらはすべて消耗品ばかりなので不安を拭いさることは出来ない。ただ老人、子供、主婦といった郊外というゲッターの住人だけが、この不安を静かに堪え忍んでいる。

島田雅彦は、この郊外に暮らす人々に不安と憂鬱をもたらす郊外の根無し草性を逆手にとって、郊外における生存の知恵へと拡大させる。「この際、自分が抽象的であること、実在感を感じないことに耐え、ひいては楽しむしかない。ジプシーは具体的なものをあまり貯め込んでしまうと身動きが出来なくなってしまう。身を軽くしておくに越したことはない。狭い敷地に具体的なものを集めてナポレオンになるぐらいなら、世界を股にかける夢遊病者にでもなればいい」(『夢遊王国のための音楽』)。島田雅彦にとって郊外の持つ根無し草性は、最大限に利用すべき地勢的な性質なのだ。彼が追求する「亡命」というモチーフも、この郊外の根無し草性をもたらす移動の自由とその多くを負っている。彼が示す幸福の定義も、この移動の自由の中に存在する。「幸福は秩序の中に固定されているものではなく、秩序と混沌の間をさまようものだ」(同前)。この徹底した根無し草性の追求は、場所から場所への空間移動に止まらず、様々な人格を渡り歩く精神分裂症的なキャラクターの創造へと発展する。

不安と憂鬱に蝕まれている郊外人は、自らが集めた雑多な蒐集品を背景にしたハリボテの舞台で、脈絡のない芝居を演じる素人俳優として島田雅彦の作品に登場する。彼らはゲームが終

るごとに入れ代わるチェス盤の駒の様に、それぞれの小さな物語を演じた後、ひっそりと退場していく。彼らは「全世界は一つの舞台、すべての男女はたんなる役者。それぞれが舞台上に登場し、また退場し、そしてその生涯に一人が多くの役を演じるように」というシェイクスピアの言葉に深く共感するだろう。

とは言え、島田雅彦の作品の登場人物は自らに割り振られた役割に完全に同一化することはない。正確に言えば、彼らには同一化する役割自体がそもそも存在しないのだ。彼らの目の前にあるのは休むことなく吐き出される商品の大群だけである。この商品の大群に晒されている彼らが暮す郊外社会は、ボドリヤールの言う《シュミラクル(模倣)》に覆われた社会であり、ここでの演技は、実体なき幻影の模倣となる。島田雅彦の初期作品に表出する演技は、この様な郊外の経験の痕跡が拭いがたく染みついている。

ノースロップ・フライは『批評の解剖』の中で、近代小説を「物語とその諸理想のパロディ」として定義しているが、このフライの言葉が示すように、近代小説の登場人物達はセルバンテスの『ドン・キホーテ』にしろ、フロベールの『ボヴァリー夫人』にしろ騎士道ロマンスや純愛ロマンスの模倣者(演技者)として描かれてきた。ボードレールも『悪の華』の「七人の老人」という詩の中で、近代のヒーローがヒーローの「演技者」であることを書き付けている。彼らは皆、模倣(演技)すべき原典を所有していたが、島田雅彦は彼らの様な模倣すべき確固とした原典は持ち合わせていない。彼の作品の登場人物である郊外人達は、無節操にあらゆるものを模倣する。この無節操な

模倣は、深刻な精神分裂的な症状を引き起こすが、島田雅彦はそれを哄笑とともに、青二才の処世術へと反転させる。そして、それは「模倣人間」という人間像に結晶する。この「模倣人間」という珍妙な生き物は、ニーチェの言う永劫回帰の啓示を生きる超人像と、三島由紀夫の仕事モデルにして生み出されたサイボーグ・ドン・キホーテである。

模倣人間は、郊外の持つ不安定な根無し草性を逆手に取って徹底的に悪用する。この郊外の帝王とでも言うべき模倣人間が闊歩する島田雅彦の小説は、郊外という機械仕掛のハリボテの舞台上演じられる、素顔を持たない偽作家の仮面劇なのだ。

〈補遺〉

本論は島田雅彦の一九八〇年代の作品を、より限定して言えば一九八五年に発表された『天国が降ってくる』までを論じた。わたしは第三章で島田雅彦における郊外の問題を論じたが、それは九〇年代以降の作品を取り上げなければ本質的には不十分なものだ。しかし、八〇年代の作品にも、中心的な主題にこそなっていないが、郊外へのまなざしは至る所に痕跡を残しているし、郊外の持つ人工性は現在の作品よりも強く描かれている。そのせいか、九〇年代に入ってから島田雅彦はまったく逆のベクトルを指向するようになった。人工性よりも五感を通じて郊外と関わる様になったのだ。それは郊外の民の一員として郊外における生存の知恵を生み出すための地味な手仕事である。現在（一九九九年）、島田雅彦は郊外の年代記を語る物語作

者として、歴史の消滅した場所における歴史の構築を主題にした作品を書いている。それは、つねに『あいだ』に止まり続ける事を己の使命と貝倣す「中立の天使」（ダンテ『神曲』地獄篇第三歌）が、死者の声に耳を傾けながら、過ぎ去ったものへと向ける救済の祈りである。

【注】

(1) 「パステイシユとは、確かにパロディと同様に、特異なあるいはユニークなスタイルを模倣するものであり、文体という仮面を被って死せる言語で語ることである。しかし、パステイシユとはそうした物真似を中立的な立場で実践することなのであり、パロディのもっているような秘められた動機、つまり諧謔的な刺激や、嘲笑や、模倣されるものがそれに比較して滑稽に見えるようなノーマルな何かが存在するという気分を、もってはいないのである。パステイシユとは無表情なパロディ、つまりユーモアのセンスを失ったパロディなのである」。(フレドリック・ジェームソン「ポストモダンリズムと消費社会」『反美学』所収)。

(2) 島田雅彦が作品の中で最初に固有名詞を使って取り上げた町は浅草である。「カプセルの中の桃太郎」で取り上げられたこの浅草という町は、日本で最初の遊園地的相貌を備えた町として旺盛を極めた。一九九〇年に日本で初めてのパノラマ館が登場し、日本最古の遊園地である『花屋敷』が登場したのもこの浅草であった。浅草と島田雅彦の関係では、彼が一二歳の時に、江戸川乱歩という浅草の街をぶらぶらと歩く遊民達を描いた彼の探偵小説全集に耽溺していたという読書体験に注目する必要がある。遊園地という場所を自らの故郷と見做す島田雅彦にとって、浅草は不可避な巡礼地だったのである。彼は遊園地と国家のグロテスクな融合の寓意的な物語として『聖アカヒト伝』や、猥雑な遊園地都市の計画書である『ロココ町』を書いているが、これらの作品は遊園地というシステム自体を批判するのではなく、それを一端破壊して、その破壊によって断片となったイメージを蒐集し、再構成するというシュールレア

リズムの技法によって作り上げられた独自の遊園地である。

(3) 機械と融合した人間に対する肯定的なヴィジョンについて島田雅彦は、「分子・機械の文学へ」（『語らず、歌え』所収）というエッセイの中で「文学の今後の課題の一つは地域性、時代性を相対比したテクノロジを排除することではなく、テクノロジを殆ど身体の一部にしてしまった人間の意識とその変容を記述する事である」と述べている。この人間とテクノロジの関係というSF的な思弁を島田雅彦にもたらしたのは、彼の生きる時代状況とともに、東京外国語大学ロシア語学科のエヴゲニー・ザミャーチンとの出会いが決定的なものだった。島田雅彦が高校時代にフロイトを読み耽り、シュールレアリズムやダダイズムに深く傾倒していたのが、彼をザミャーチンの活躍した時代の芸術である未来派やロシア・アヴァンギャルドに接近する要因になった。これらの流派は、テクノロジの動向に多大な影響を受けながら芸術作品を制作したが、青年時代を通じて、彼らの遺産の中で暮らした島田雅彦がテクノロジを作品の基盤に据えるのは、しごく当然のことであった。

(4) 演劇と島田雅彦の関係は、作品への技法の導入だけに止まらず、唐十郎の『少女都市からの叫び声』に役者として参加（その体験記として『汗のドレス』がある）したり、『ルナ』や『ユラリウム』といった戯曲を書いて自ら演出するなど広範に及んでいる。職業作家になる以前にも自筆年譜（『茶の間の男』所収）によれば、高校時代には寺山修司に会いにいった事が記されているし、大学時代もマヤコフスキーの『南京虫』やレスコフ原作の『ムツェンスク郡のマクベス夫人』を学園祭で演出している。

(ぎ) まきと・一九九九年卒

