

〈死からの視線〉をつくる 引用集

〈世界視線〉の再検討

《言語の芸術あるいは言語の表現として文学を考えるのではなくて、イメージの表現として文学を考えるという考え方がもしできるならば、文学もほかの映像諸分野も画像の諸分野も同じ論理構成というか、同じ考え方で相対的に扱うことができるんじゃないかというモチーフがあって、それを何とかやってみようということがひとつあった》(C)

〈世界視線〉の内的構成

《わたしたちのいう世界視線は、無限遠点の宇宙空間から地表に垂直におりる視線をさしている。しかもこの視線は、雲や気層の汚れでさえぎられない。また遠方だからといって、細部がぼんやりすることもない。そんな想像上のイデア的な視線を意味している。遠近法にも自然の条件にも左右されない、いわば^{イメージ}像としての視線なのだ。この視線は無限遠点からみても一〇メートル上方からみても、はっきりとおなじ微細なディテールまでみえる架空の視線だ。》(A147)

《ある対象物の動きや形態の変化を映像的に追いかけてながら、その動きや形態の変化を、垂直な無限上方からの視線によって同時に捉える方法を、コンピューター・グラフィックスは可能にした。コンピューター・グラフィックスが示した像形成と同じことを、そのまま都市の垂直上方からの姿(世界視線からみた都市像)はしめした。まるで超高速撮影された原生的な生物の動きのように、すこしずつ変貌し、膨張してゆく街区の姿の時間変化の有りさまを同時に視せながら、都市のなかでの生活の視線から組み立てられる都市像につけ加える役割をはたした。あたかもコンピューター・グラフィックスの映像のように、現実の映像がとらえられるようになったのだ。そんなことは航空写真が都市を上空から映写できるようになったときから、すでにできたはずだ。ただそれを意味形成の系列に組みこめるようになったのは、あきらかにコンピューター・グラフィックスの映像のつくり方ができるようになってからだ。》(A105)

《いうまでもなくはっきりしているが、世界視線から俯瞰された都市像は、その都市のビル、住宅、高架と高速路、街路、緑地と空地、河川などの表面の皮膜で、その都市のビルや住居や街路でうごめいている人々の生活行動を遮覆していることになる。ここでは都市の外装の俯瞰図が「实在」の像であり、そこで生活行動をしている人々の姿は、想像力によってしか^{イメージ}像をつくれぬ虚像なのだ。まして都市のなかで生活行動している人々が、心のなかでどんな思いをもち、どんな絶望や希望をいだいて行動し、労働し、恋愛し、遊び、嘆き、喜んでいるかというようなことは、虚像のまた虚像で、じつは考えてみることもできない。またどう考えようとまったく自由で、まったく無意味なのだ。そこで世界視線からみられた都市像は、その都市が瞬間ごとに、自身の死を代償として自身の瞬間ごとの死につつまる姿を上方から俯瞰している像に相当していることがわかる。その都市の内部で生活行動をしている人間のうち、この俯瞰図にかかわりがあるのは、この都市像の細部を、その瞬間に壊しつつあるか、改修しつつあるか、それとも加えつつあるかぎりにおいてだ。恋愛し、喰べ、働き、遊んで、等々の都市人は、いわば世界視線からの都市像からは、遮覆され、あちら側の彼岸に生活しているものとみなされる。このことが都市映像がその次元を一次元だけ減減させる原因をなしているといえよう。》(A108-109)

都市をめぐる4つの分類

《都市の内部や近郊に住居や部屋をもち、都市の内部に全生活あるいは部分生活を営んでいるものからみられる都市像は、何を意味し、どんな都市像を描くことができるのか。このばあい人間の坐高視線地面から数十センチ、直立視線一メートル数十センチの地面に平行した視線が、いわば^{イメージ}普遍視線であり、上方から俯瞰された都市像にむける世界視線と同等の意味をもっている。》(A109)

《新旧の異質な世界視線(あるいは逆世界視線)が二つ以上重なってひとつの映像空間をつくっている。そこは時間が急激に折れ曲がり、わたしたちは一瞬かつて一度も見たこともない空間なのに、どこかで出遇ったことがあるような

既視感を感じさせられたりする。この既視感は高度な社会の高度な世界としが、自分の死の像^{イメージ}をじぶんで描けるようになった証左のようにおもえる》(A126)

《土から離脱して水栽培で農作物が作られている室内的(温室またはビニール・ハウス)農耕地域・ビルの内部の階^{フロア}に造られた日本庭園や茶室(例・新宿柿伝)、高層ビルの屋上に作られたゴルフ練習場・ビルの何階かの階^{フロア}や屋上に作られたプールや教会など》(A127)

《「本来あるべきところとまるで違うところに、本来あるべきものが存在する」》(c)

《目の高さで地面に水平な視線と、上空からの垂直な視線が同時に交差しなければ到底できないような高次映像を喚起する場所が都市の中にあります。これも大変重要な場所だと思います。これはどういうところにいるかというのと、たとえば旧来の都市の中心街、ビル街みたいなものがある、時代の必要に応じて変貌したいけれども変貌する空き地もなければ余地もないという場合、そのビルディングは一種の継ぎ足しをやったりします。／古いビルの上に新しい現在風のビルを継ぎ足したり、脇に出っ張らせて継ぎ足すところがありますが、そういういわば古い空間と新しい空間が重なり合ったようなところに高次映像を喚起する場所があります。これも大変重要な場所だと思います。そこに着目していると、都市の展開の仕方を、どこでどうやるかというものを見ることができます。》(c)

閉鎖空間と入れ子

《世界視線から俯瞰された外からみられる都市の像でいえば、都市のビル、住宅、高架と高速路、街路、緑地と広場などを、できるかぎりのおり重ね角度から、ビルの上空をとぶ空中カーからの視線をかりて、しかもその空中カーも見通すもうひとつの上の方からの視線で映像をこしらえていた。そして注意ぶかく、じっさいの空間を想いおこさせるような天空を視野からのぞき、またビルの形を異化して、映像空間の次元を増加させた。わたしたちはあたかも四次元的な映像をみるようにシミュレーションされるセット撮影の理念を、そこから感じた。また世界視野をさえぎった都市像の内景について、ビルの階^{フロア}の内部の家具や装飾品などの配置を、距離感を異化するようにセットし、閉空間のなかで、人物に開かれた広場とおなじようなおぼろげなアクションを与え、できるかぎり階^{フロア}にそれぞれちがった空間をおり重ねるような角度からカメラを動かしていた。》(A117)

《もし意図して都市のなかに、こんな高次映像の場所をつくり出したいのなら、二つ以上の異質の世界視線(または逆世界視線)がおなじ映像の枠組のなかにおり重なってできている設計図をつくりだせばよいことになる。まったくおなじように現在の都市でこういう場所を偶然に見つけないなら、おなじひとつの視野空間の枠組のなかで、ふたつ以上の異った世界視線(または逆世界視線)を含む映像が重なっている場所を、探しだせばよいことになる。そして世界視線からみられた都市の俯瞰像でいえば、旧ビル街のなかの閉空間に、まったく異質のビル、高架、高速路などの空間が新たに敷設された場所を、新旧ふたつを重畳させる位置から、天空をとりのぞくような条件で、しかもその視線を包括するような視線の場所を、偶然にみつけられればよいことになる。》(A118)

〈世界視線〉の特徴整理

《世界視線はいわば〈死〉から照射される視線であり、この視線の目盛りは、微分化された時間の曲線にしたがって、視覚像の視線と交差されて、無限の過去と無限の未来にむかって内挿したり、また外挿したりすることができる。わたしたちはその像^{イメージ}可能性として胎内体験や〈死〉の体験の映像を持つことになっている。》(A14)

《ビルや住宅の建物もまたランドサット映像では自然なのだ》(A150)

①柳田国男と俯瞰

《柳田国男のイメージは目の高さで見ているとか、耳の高さで聞いているとか、鼻の高さで匂いを嗅いでそれをえがいているんですが、もうひとつ別の、少し高いところからの感覚が同時に加わっているように、情景が浮かび上がってくる》(D219)

《柳田国男の眼は歩行し、その場所へゆき、ひとびとの生活や言葉や習俗に触れることで五感に蓄えられた判断をひとりだけで総合してえられたものにちがいません。この眼の視線は、分解しますと、その場所に歩いてゆき、背の

丈や眼や鼻や手の位置で、じかに確かめることだけを経験として折りわけて蓄積する視野と、そういうじぶんを上方から同時に眺めている視線とに分解することができるものです。》(D221)

《見る者と見られる者がおなじ空間にいて、完全に動く立体映像のなかにじぶんもはいて、その映像を視ている映像体験が得られます。》(D229)

《体液の流れみたいな柳田国男の文体を読みすすんでゆくと、きっとあるところまできて、既視現象にであった気分になさされる。あっ、この感じはいつかもあったとおもうのだが、かたちがあたえられないうちに、その瞬間が通り過ぎてしまう。[…]^{ただわたしに既視の感じをしいるかれの文体と方法にはかたちをあたえたいのだ}》(D9-10)

《「常民」とは、いわば歴史的な時間を生活史のなかに内蔵し、共時化しているものをさしている。[…]^{「常民」という概念が成り立つところでは、原始あるいはアジア的な村落共同体を、太古から室町期までの千数百年のあいだつらぬく歴史の時間は、ほぼ共時的な習俗空間の隔たりのなかに並列になってしまう。それといっしょに村里の「常民」の親たちの〈働き手が欲しい〉とか〈はやく娘を片づけなければ〉とかいったひそかな嘆息に歴史意志が象徴されて、招婚か嫁入婚かといった選択は親の都合にゆだねられる。》(D16)}

《[柳田の文体]は、じぶんを刻々に微細化しながら景観や習俗にわけあたえるような、じぶんを差異化する処理法がうみだした文体であるようにみえる。かれは空間を媒介に、じぶんをじぶんと差異化する方法を見つけだした。こういう文体は、景観や習俗を事実として記述するには、あまりに任意性がつよくて適するとは思えない。また自分を内在的に告白することは、はじめから諦められてしまっている。かれはこの文体でじぶんをじぶんにわけあたえるばあいに、微細さと平準性を、同時に成し遂げようとした。そうおもえる。かれが^{イメージ}像としてもっていた〈安穩〉さにかなう村里の景観や習俗のうえに、まるで微細に噴霧して、すこしずつまき散らすように、じぶんの体液の言葉をわけあたえていった。》(D31)

《柳田は旅人の記憶が、映像記録装置のない時代に、風景の変貌に拮抗できる唯一のものだとかんがえた》(D198)

《「おなじ環境におかれれば、おなじ行為を犯すにちがいない」と言ってしまうような「自然法的な裁定が、習俗によって黙々と行われる」。「自然の風光の真っ只中に、ぼつんと孤独におかれた人間」たちが、「風光の無関心」^{イノートネス}の眼に「すこし遠くから斜めに俯瞰され」ながら「不可避に〈死〉へつれてゆ」かれる。ここでもたらされる死に「自然権的な真理」の正しい〈ありのまゝ〉の反映が見出され、「柳田のいう「山」の人生だとか「山人」だとかの本質的な^{イメージ}像」の素材となりながら同時に「ロマンティシズムや神秘主義の思いいれがはよりこむ余地」にもなる。吉本の読む柳田は〈起源〉よりも、残酷劇めく必然の法則としての自然とそれに付き従い死に至る生の姿からこそロマン主義を注入されるのだ。》(E)

②既視とテキスト

《わたしたちが〈推理〉とかんがえているものの本質は、はじめに既知であるかのように存在する作者の世界把握にむかって、作品の語り手が未知を解き明かすかのように遭遇するときの遭遇の仕方、そして遭遇にさいして発生する〈既視〉体験に類似したイメージや、分析的な納得の構造をさしている》(F68)

《ここで言われるのは単に現実の書き手が作品の全体構造を事前に設計した上でそれに従う無知な登場人物を装って描いているという話ではない。世界を規定し動かす或る種の〈法〉とその担い手たるフィクショナルな〈私〉の視点を、世界内部に属し生きる〈私〉が僅かに感じながらそれでいて前者の〈私〉の位置を奪取できるわけでもない、奇妙な掠め取りと隔たりの感覚が、テキストを読むプロセスにおいて読み手自身の〈私〉を二重化するように生じ得ることそれ自体が問われているのである。》(E)

《ちょっと見にはただ、メエルシュトレエムの巨大な渦にまきこまれた船に乗った老人が、その船からみた渦巻きの内壁の体験を語っているとみえてそうではない。渦巻きの内壁を、鳥瞰する位置から視たり、渦の泡粒まで視るほど接近した位置から視ている、もうひとつの自在な眼がなければ、この描写は不可能である。[…]^{現に渦のなかに巻き込まれている「わし」(語り手の老人)を、もうひとりの「わし」が鳥瞰しているというイメージである。作中の「わし」が視ているから渦巻きの内壁が視えるのではなく、渦巻きの内壁の光景の全体からこの「わし」は視させられているのだ。》(F67-68)}

③宮沢賢治と科学・宗教

《宮沢賢治には立体視というものが、時間的にも空間的にも表れてきます。空間的にいいますと、現実の世界の中に自分があると、そういう自分を、どっかちがうところから同時に客観視することができるというふうな眼を自分もっているという、そういう特質があります。時間的にもそういう特質があるわけです。大正から昭和にかけて宮沢賢治は生きたわけですけども、そういう時代に自分がいながら同時に自分を、地質学的な時間で計れるような遠い昔から、ずっと伝わってきた生物の歴史みたいなものから、同時にみることができるという資質が顕著にあります。これは、時間的な意味での立体視ということができます。あるいは離人症というふうにいえることができるかもしれません。ある山とか、川とか断崖とかの地層というようなものをみますと、その地層が、たとえば第三紀層に属しているとすれば、その地層をじっさいにみていると、そのときに棲んでいた動物とか植物とか、いわばそこら辺を動めたり、それからリアルにそこにあらわれてきたりというようなことが、よくできる人だったとおもわれます。普通だったらある地質層をみたばあいに、それは現在そこに存在する地質層ということになるわけですけども、宮沢賢治は、いわば地質学的な知識というのも手伝ってそういう地質層をみていると、はっきりとそのとき棲んでいた動物の姿とか、それからそのとき生えていた樹木の姿とか、そういうものをリアルに思い浮かべることができるし、それがそこら辺をさまよっているというふうな幻想に、すぐ入ることができる資質をもっていたことがわかります。それはいつみれば、さきほどちがって時間的な立体視といってもいいと思います。つまり、現在そのところにある自分というものを、遠い時間から眺めるということが同時にできるといえる資質と方法をもっていました。これは宮沢賢治が、たぶんわりあいに早い時期に形成した思想像、つまり思想的な世界像だったというふうにかんがえられます。》(G45-46)

《「ほんたうの考とうその考とを分け」るために、科学的な実験のようにたしかな実験の方法がわからなければならぬ。そうでなければ〈ほんたうの幸〉をもとめるといっても、ただの不可知論的なユートピアを導くだけだ。／その実験の方法はどこにもとめればいいのか。存在するものすべて(自分や自分の考えや汽車や学者や天の川や、それから歴史や)の状態と、意志や願望や行為のすべてがわかり、そして見透すことのできるもの(如来性)がはっきりと手につかめなければならぬことは確実である。そしてさしあたりそれを「心理学」に類した内的構成にもとめるより仕方がないというのが、宮沢賢治がおそるおそる提示したユートピア思想であった。》(H320)

《本当と嘘を見極め、複数の宗派を超えた解を導き出す方法ないし価値基準が得られたとき、それは科学と宗教を同一にする。吉本が晩年、自らの色紙に自身の名より大きく記していたという宮沢の一節は、大乘仏教の説く教え——それは「推理論」で言われていたところの俯瞰の視線、全てが「既知であるかのように存在する作者の世界把握」としてある——が科学的知の発展によって記述し尽くされ代替ないし解体される可能性を何より自らの期待と信のもとで検討する恐怖と希望のないまぜとなった言葉だった。》(E)

④死と距離

《ほんとに親鸞が思想、理念、考え方として〈死〉や〈浄土〉を想定しているときは、「正定聚」の位のことをほんとの〈死〉だというふうにかんがえたとおもいます。どこにあるかわかりませんが、いながらにしてじぶんの現在をたえず照らしている、そういうものがほんとの〈死〉であって、いわゆる「肉体の死」というものは、いわば喩えとしての死、「比喩の死」だというふうにかんがえていたとおもいます》(I80-81)

《ファッションが人々に〈いつかどこかで出くわしたことがある〉と感じさせるためには、何が必要なのだろう。既視現象とおなじように、逆行する時間によって了解されることが大切だ。後ろを向きながら未知に遭遇する姿勢、あるいは未知に向かいながら過去へ遡っている感覚。つまり〈死〉あるいは〈無〉から誘導されたイメージを、デザイン・パターンの認識のなかに「含んでいること。[...]優れたファッション・デザイナーは、じぶんのファッションの死のイメージを知っているに相違ないとおもえる》(J258)

〈世界視線〉の由来はどこに？

《すべては言語の「概念」に折り畳まれた姓名の意図の重なりから由来している。その像^{イメージ}の強度はまったくとるにたりないとしても、言語の「概念」は、一見するとその「概念」がつくりだす意味とは、まったく無関係にみえるような像^{イメージ}を産みだし、それがグラフィックな映像や画像のように一義的(アインドイッティッヒ)でないノン・グラフィックな像^{イメージ}をうみだせる理由だとおもえる》(A77)

パラ・イメージと死

《言語の芸術あるいは言語の表現として文学を考えるのではなくて、イメージの表現として文学を考えるという考え方がもしできるならば、文学もほかの映像諸分野も画像の諸分野も同じ論理構成というか、同じ考え方で相対的に扱うことができるんじゃないかというモチーフがあって、それを何とかやってみようということがひとつあった》(C)

宮沢賢治と運命

《文学作品が、言葉でつくられたじぶんの運命をうけいれながら、しかも運命の雰囲気のを忘れるのはどこからさきだろうか？ ここで問うてみたいのはそれだ。わたしたちの理解の仕方では、そこから普遍的な喩のすがたがあらわれる。かりにこれを文字による記述の第三の段階とよぶとすれば、この段階へきてはじめて文学作品はじぶんの運命の、じぶんじしんへの影響を忘れさる。作品の物語が音声で語られる段階から、話すように文字で記述される段階へうつったとき、物語を語ることに無音声の内語の独白は分離され、作品はじしんの運命をしるようになった。この語りの言葉を記述することと、内語を記述することの二重性は、層のように積みかさなる。そして、その度ごとに記述は複雑で高度になってゆく。会話のなかに会話があらわれたり、内語がさらに内在化されて独白の幽化がおこったりする。しかしこの二重性はどんなにかさねても、それだけでは文学作品の運命が複雑になるだけなのだ。だが第三の段階になるとちがう。作品の運命はとおざかり、ただ作品の無意識のなかにしまいこまれる。それと同時に作品はじぶんじしんの運命にたいする他者の表現をうみだすのだといっている。わたしたちが普遍的な喩とみなすものは、いずれにしてもこの他者の表現をさすし、またこの運命にたいする他者の表現から普遍的な喩の世界はつくられるといっている。わたしたちは普遍的な喩という概念にふれたことはない。だが修辭的にきめられた喩の概念をどこかで超えられたらといつでもねがってはいるのだ。修辭的な喩の巧拙がかならずしも作品のよしあしとむすびつかないことに、たびたび出会って、その度ごとに苛立っているからだ。》(B276-277)

《たとえば宮沢賢治の『銀河鉄道の夜』にその視点は見られます。「白鳥停車場」に列車がとまり、ジョバンニとカムパネルラは降りて、銀河の河原へ向かって歩く場面があります。ふたりは銀河の流れに手首をひたすのですが、水素の流れにひたしたところが水銀のように浮いて見え、手首に波がぶつかって燐光の波紋をあげるという描写があります。普通の作品なら、作者がいて、作者が指定する人物の視点があって、手首をひたしたところをその視点から描写しているわけですが、宮沢賢治にはまったく違う眼があります。この場面を微細に読んでいくと、列車のむこうからみているように後ろのほうにもうひとつの視線がないと書けない描写になっています。[...]作者の視点でも登場人物の視点でもない、遠くから全体をみているもうひとつの眼です》(K163-165)

A:『ハイ・イメージ論Ⅰ』(ちくま学芸文庫、2003年)

B:『ハイ・イメージ論Ⅱ』(ちくま学芸文庫、2003年)

C:『イメージ論』https://www.1101.com/yoshimoto_voice/speech/text-a092.html

D:『定本柳田国男論』(洋泉社、1995年)

E:山本浩貴「自然という法の組み換えと共有」(大塚英志 編『接続する柳田国男』水声社、2023年)

F:『推理論』(『マス・イメージ論』講談社学芸文庫、2013年)

G:『宮沢賢治の世界』(『宮沢賢治の世界』筑摩選書、2012年)

H:『宮沢賢治』(『悲劇の解読』ちくま学芸文庫、1997年)

I:『浄土論』(『未来の親鸞』春秋社、1990年)

J:『ファッション』(『重層的な非決定へ』大和書房、1985年)

K:『詩人・評論家・作家のための言語論』(メタログ、1999年)

記述に従って図面を描くことが可能である。人は記述を図面へと翻訳できる。この翻訳の規則は、ある語句言語から他の語句言語への翻訳の規則と、本質的に異なるものではない。

〔L・ワイトゲンシュタイン「哲学的考察」奥雅博訳〕

もちろん、わたしはこのワイトゲンシュタインの言葉をたよりにハイ・イメージ論を書きはじめたのではない。まったく逆だ。わたしが現にやりつつあるのとおなじ言及を、ワイトゲンシュタインのメモからここに書きとめただけだ。ひとは誰でも天につばすることができるが、落ちてくるのはいつもじぶんの顔面だということ。また他人につばすることもできるが、じぶんもまたつばされること。ひとの行為もまた、その意味では図面（図形的）なのだ。

〔吉本隆明「パラ・イメージ論」まえがき〕

そこでわたしが文のあいだにえがく図形にはまちがっているかあつて、どこまで的確かの確でないか、どこまで本質的かそうでないかの問題は起こる。だが漫画であるか

漫画でないかということなどありえない。それはずっとあとにくる高度な問題だ。わたしよりも、対象について洞察しているものからみれば、ものたりないとみえるか、逆にこいつはかなりできるなどみえるかどちらかだ。無知なくせに自惚れた批評家からみれば、図形がどこまで命題の真にちかづいているか、じぶんのだめさ加減に応じてわからないということは起こりうる。いま漫画は文学作品よりずっと高度な作品をうんでいる。そこで漫画家が記述と図面（図形）について、いいかえれば言葉の概念と像についてやっている解は、文芸批評家がかんがえるよりはるかに高度だといっている。哲学や理論経済学のほうが漫画より高級だとおもっている批評家には、どんな図面（図形）をみせても豚に真珠なのだ。

なぜ言葉の記述が図面（図形）に転換できるかをワイトゲンシュタインのかわりに説明してみる。かれが数を概念の外延だとみなしているように、図面（図形）は概念の内包とかがえられることができる。たとえば三角形という図面（図形）をえがくという命題にたいして、どんな三角形をえがくこともできる。またえがいてもゆるされる。図面（図形）が命題にたいしてもつこの位置は、言葉がその概念にもつている位置にひとしい。犬という言葉の概念（犬）は、茶色い犬、白い犬、脚のみじかい犬、毛のふさふさした犬、尻尾のながい犬、尻尾のみじかい犬、どれでも要請をみだす。三角形という（概念）が図面（図形）の三角形にたいしてもつ関係は、犬という言葉が犬という（概念）にもつている関係と相同なのだ。この相同がワイトゲンシュタインのいうすべての記述が、図面（図形）に

翻訳できる根拠だといっている。

わたしはワイトゲンシュタインではないし、ただ主著をよんでいるほか、かれからなにも影響をうけてはいない。だがわたしの言語論と像論とを拡張して普遍的な像論（学）の試みをやれば、そのベースのひとつに、この図形と記述とのかかわりははいってくる。もつといえ言葉の概念と像とのかかわりはおおきな関節のひとつになつてくる。

ここですぐに文学作品のことがわたしのかんがえにわりこんでくる。

あるひとつの文学作品は、言葉にとつてはまったく不得手なところにあるひとつの場面で、情景、また人物の表情、物の配置の像をおぼる気によびおこすことがある。そして言葉でよびおこされた像はフィルムやブラウン管のうへの映像や、じかに眼のまえにある事物の視覚像のようにあざやかでない。でもおぼる気な像なのに、作品のぜんたいを象徴するほどの場面が像によつて実現されていることがよくある。もつといつてみれば、ある文学作品をすぐれた作品として読み手に印象づけている個所が、言葉でよびおこされた像だけだということさえある。それほどなのに書き手が言葉で像をよびおこそうと意図的に試みても、それが実現されるとはかぎらない。つまりこの像は、書き手の意図には従順でないし、また書き手が像をよぶ描写だとおもいこんだ個所と、読み手が像をよびおこされる個所とはくいちがつてしまう。なぜかといえ、文学作品がどんな自意識の手でつくられても、いつも無意識の達成をふくんでいる。そしてちょうどおなじところで、おなじ度合で、意味の流れであるはずの言葉が像をよびおこしてしまうのだ。そこで書き手の主観

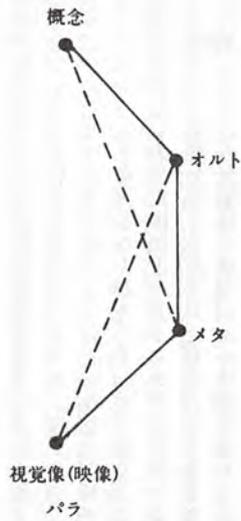
的なおもいは、いつもいくぶんかは意図と実現のくいちがいにさらされる運命にあるといっている。これが文学ということの意味なのだ。また批評家や批評的な才能がかった作品が、えてしてつまらないのはそのためだ。どんな作品でも真似しようとおもえばすぐに真似できるなどという批評家の馬鹿話はまったく意味をなさない。ひとはそんなことは徒弟時代にとうとうおぼろげにうえてか、またはまったく無意識家としてだけ、一個の作家や詩人になるのだから。

あるひとつの文学作品のなかで、言葉が像をよびおこすときその像をどう位置づけたいのか。じつはまずそこからはいつてゆきたいのだ。この像は印象からいえば言葉として意味の流れを減衰させているようにみえる。その減衰をいわば代償としておぼる気な像を獲取しているといえそうなのだ。言葉がこの状態にちかいかい機能をもつのはどんなばあいがかんがえてみる。言葉の概念と像のあいだに内から連関があり、しかも概念の強度が減衰するのと言葉の像が出現するのとが逆立するようにかかわっていることを前提にしてみる。すると入眠状態あるいは夢の状態がいちばんこれにちかいかいことがわかる。この入眠または夢の状態は、ひとつの極限として、ちょうど無意識の独り言が音声をとまなわないうつぶやかれている状態になぞえられる（この状態がそのまま像になつてあらわれると、文字や活字を無声のまま読んでいる夢のあらわれ方になる）。これとまったく逆の極限をかんがえれば、像が場面ごとくに不連続で、意味の流れなどとうていどれなかつたり、前後がアト・ランダムで流れなかつたり、まったく荒唐無稽になつてしまえばあいがあろう

る。でもどのばあいも、像が連続している状態を、無意識に実現している。そんな形が想定される。文学作品の言葉がある場面で像をよびおこしているとき、言葉はこのふたつの極限を境界にして、その内がわにある帯のどこかに位置づけられるとおもえる。その位置は言葉の概念が意味の流れとしてさしたものを減衰させはするが、その代償としてかすかな像をあらわしている状態だ。この位置はたぶん指定することができる。いつてみればオルト (Ortto) の位置なのだとおもう。オルト位置では言葉は意味の流れをつくりあげる機能をいくぶんか減衰させ、それにとりまわって、微かな像を手にいれている (第1図参照)。

なぜオルト位置とみなすべきかといえば、メタ (Meta) の位置では言葉の意味の流れはいつそう弱まってしまふ。そしてそのかわりに像化の強度はいつそうくわわっていく。このメタ位置ではすでにふつうの言葉の概念の群を統括する像とか、像と像とを概念が統括している状態を想定したほうがいいことになる。またパラ (Para) 位置では像の強度としては視覚の映像とひとしい鮮明さを想定しなくてはならず、言葉の像としては不可能にちかくなる。そこでふつうの言葉の像と概念を、もうひとつ垂直の次元から (いいかえれば巨視的な世界視線と対応して微視的に) 鳥瞰的に統括する像の意味をもつことになる。そのためとうい言葉の第一次的な像化にふりあてられない。そこで第一次的な階層では、言葉が意味の流れを弱めてまでも像をよびおこす像化は、オルト位置の像化とみなすのがふさわしいことになる。

島尾敏雄の『夢のなかでの日常』は、言葉全体が夢とか入眠とかとおなじ状態のところに使われている。わたしたちのあいだではまれな超現実的な作品だが、「私」という「ノヴェリスト」はじぶんをノヴェリストと思ひこむことには成功したものの、まだひとつとして完成されたノヴェル作品もたないし、世間がそうおもってくれるものを公表したこともない。そして一年間がまんしてはじめて百二十枚の作品をかく。だがそれはただ文字をかさねていっただけのもので、「神の寵愛も悪魔の加担も認められぬ貧弱なものにおもえる。それでも作品は買いあげられることになった。そんな設定からはじまっている。その百二十枚を雑誌に安売りしてしまうと、あとになにも書くことがなくなったのに気づ



第1図 言葉の概念と像の位置関係



第2図 『夢のなかでの日常』の構図

んで消えてしまうというものだ。この酒精の盃のなかにすべりこんでしまうというのは「私」というノヴェリストの気分の意味とむすびついた映像だが、作者によって意識的にパラ位置のあざやかな視覚像として外からもちこまれていく。そして作品のなかで意図して設けられた像化の概念はこれだけで、あとは言葉が紡ぎだす意味の流れが無意識のうちに像をよびおこすことになっている。

慈善事業団の建物の屋上にいる不良少年たちの客分になって「私」が少年団長としゃべりはじめたとき、小学校時代の友だちが訪れてくる。作品全体の言葉が通常の言葉にたいしてオルト位置にあるためふれや梓組などはじめからなにもなく任意にどんな場面でもいきなり熔接されて意識がゆきがかりでとおれるかぎり、自在にアウト・ランダムにやってくる。旧友はレプラにかかっていると噂されている。かれは、きみにまえから欲しいと頼まれていたはずだといつてゴム製品をもつてきて、しかも病患の手でそれをとりだして、さすたり引伸したりしてみせる。言葉は夢や入眠状態のなかとおなじように「私」のコムプレックスの表出として自在に紡ぎだされて、荒唐無稽だからと待ったをかけるさめた意識を読み手にもたせずに言葉のなかへひきずりこんでゆく勢いをもっている。「私」はレプラをうつされるという恐怖で、はやく旧友にゴム製品の代金をさしだして、引きとつてもらおうと内心でおもいながら、そのうち上等品があつたらまたもつてきてくれないかなどと心にもないおあいそを口にしたりにしている。検閲と歪曲という半透膜を介して、コムプレックスが濾過されずにのこった像の印象がやってくるのに、像の場面の全体は霧

き、スラム街の慈善事業団の建物の屋上に不良少年たちが集団生活しているときいて、仲間に入団し、スリや強盗などもいっしょにやってみて、あわよくばその生活の記録やフィクションを第二作にしようなどとかんがえてかけてゆく。この「私」というノヴェリストの、自信のよりどころのない萎縮した気分の状態は、まず作品の冒頭につくりだされた意味のありそうな象徴になっている。そしてこの象徴は「私」がみた映画のなかみの映像とむすびつけてつくられている。そこが作品の入り口になっている。いつてみれば、まず意味論的な流れがあると、つぎにそれと対応している像論的な流れがくる。そしてその流れをつなげる意味と像の熔接部位があるかとおもうと、流れを切断するようなパラ・イメージの障壁があつて、そこから異質の場面へうつっていったりするふつうの文学作品ではそれぞれの言葉の内部でおこなわれるはずのものが、文脈の流れの領域と領域のあいだでおこなわれている (第2図)。

「私」というノヴェリストがみた映画とは、主人公が第一作を発表しただけのノヴェリストなのだが、そのつぎに書くことがなくなつて、表現を練る白々しさにたえられずに酒精の盃のなかにすべりこ

匪気のひとつひとつの微粒子までがコムプレックスにみたされているという、夢のなかの象徴的な気分にかかりしてゆく。それがとてもよくわかるのに、さめた意識の側にとどまれないでひきこまれる。作品をおおっている気分はそうなっている。

私は素早く彼の前を脱れた。彼の全身からにじみ出ている湿気のようなものは一体何だろう。私は事務所にはいって、昇永水を金だらけにたらしめてそれを水で割った。そして私は袋と一緒に両手をその消毒水の中につっ込んだ。それは殆んど本能的にそういう動作をした。そのときいつと扉があいた。私は手を金だらけにつけたまま、ぎよつとして扉の方を振り返った。其処にはレブラ患者の彼が、嫉妬に燃え狂った眼付をしてつっ立っていた。何というのだろう。さつき迄彼の顔面にはまだ病状は現われていなかったのに、今の彼の眼の廻りには既にどす黒い肉のただれがくまどつていてはいないか。彼は消毒液の中の私の両手に、いやな凝視をそそいでいたが、やがて甲高い泣出すような声を出して叫んだ。

「あんたも、あんたも、やっぱりそうだったのか」

彼はやにわに近づいて来た。

「畜生、みんな贖物だ。俺はうつしてやる。あんたに俺の業病をうつしてやるのだ」

私はテーブルを楯にして逃げた。彼は真つ黒になつて追っかけて来た。するとそのさわざきをききつけて、受付の少女が部屋にはいって来た。彼はきつとなつてそつちを振向

いた。そこには少女がげんげな顔付で立っていた。

「くそつ、誰だつて容赦はしないんだ。誰だつてかまわないんだ」

彼はそう言うと、その少女の方に近づいて行って、少女をがっしり掴んでしまった。

私は床を蹴つて脱れた。私は少女を見殺しにして置いて脱れて来た。

(島尾敏雄「夢のなかでの日常」)

フロイト的にいえば、検閲と歪曲をとおしてあらわれた夢の場面の流れのように、たぐみになにかがとおまわりされ、とおまわりされているためにかえつてそのなにかが凝縮してあらわされている罪障感のようなもの、そしてどこまでも抽象することができると、そのものが一個の輪郭のない像にまで転化してゆく、そんな意味論的な描写になっている。この輪郭のない像は、対応の原則によつて、すぐに像論的な意味をよびおこす。つまり「私」というノヴェリストが、レブラの旧友につかまえられた少女を見殺しにしておいたまま、その建物を脱れだし、それ以後その慈善事業団の建物によりつかなくなることだ。「私」のなかに罪障がもちこされているかぎり、像的な対応がそれに接続しうるはずなのだ。それは夢や入眠のつづきの場面とみなしてもいいように描かれている。

その後で彼等はどうなつたのだろうか。慈善事業団の建物はどうなつたのだろうか。又屋上の不良少年団はどうなつたのだろうか。それ等を私は知らない。私はそれつきりもう

「これは何だ。これは何だ」と。

あそこには近寄らなかつた。そこに近寄らないということ、私はずつとうき通してあつた。

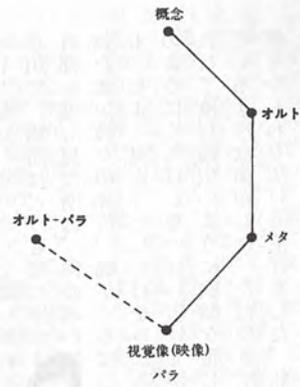
それでも私は町なかを歩いて来た。どこかをいつも歩いて来た。それ以来、空にはいつも飛行機が飛んだ。無数に飛行機が飛び、私は不安におののいた。私は金属が空を飛ぶという事も恐ろしかったが、それよりも、その飛ぶものから何か落ちて来はしないかということに余計恐れた。だから私は飛行機が飛ぶと空を見上げて、何か落ちて来た場合の処置を考えた。飛行機からは時々アルミニウム製のガソリン槽が落ちて来た。地表にぶつかると、がんと奇妙な音響を発して、そのまま動かなくなつた。それには安心出来た。然しやがて何が落ちて来るか分つたものではない。そのうちにも飛行機の数は次第に殖えて来た。そして高度も段々低くなつて、蝗の襲来のように堅い胸腹を陽にさらさらさせ乍ら町の上空を旋回した。私は最後の日のようなものが近づきつつあるのではないかと思うようになって来た。

(島尾敏雄「夢のなかでの日常」)

レブラの旧友がスムーズに突然あらわれたことが、罪障感や不安、おのきだとすれば、レブラの旧友からあんたもやっぱりそうだったのかという呪詛をあびながら追っかけられて、たまたま受付の少女がとつかまつたすきに逃げだした行為は、罪障感、不安、おのきが永続的であることを証拠だてるものだ。この作者は無意識の扉を意図的に半開きにしてみせて、この永続性の相を下の方から垂直に仰高するパラ位置の像に転化している。そのときから以後、「私」の頭上にはいつもかたい胴体をさらさら金属的にかがやかした無数の飛行機が覆っている像がつきまとう。ほんとうは飛行機のほうから「私」はいつも監視され、圧迫され、つきまとわれていることで永続性と終末とがひとつである言葉の像にひきよせられているといったほうがあつていい。

このパラ位置に仰ぎ見られ、そのことによつてパラ位置からたえず圧迫するようにあらわれている飛行機の像は、言葉の意味の流れを物象の視覚像と関連させてかんがえるかぎり、ひとつの切断にあたっている。意味の流れはとおくにある読み手のほうへ伝えることができる。だが像はオルト位置からパラ位置へとうつたとき、伝えることはできない。ちようどいま食事をしてる食卓の周辺の様子をとおくに伝えることはできるが、そのとき味わっている食べものの味は、そのままつたえられないとおなじだ。言葉の像はその意味では触覚的なものなのだ。

いよいよ終末の日は近づこうとしている。「私」はレブラの旧友がわざわざ引伸したりさすつたりしたあのゴム製品を使いたいとおもわない。でもあの日、脱出してからこの町で唯一の世間への交際場であつた慈善事業団の建物にも近づかなかつたから、町に知り合いが一人もいなくなる。こういう状態で「私」というノヴェリストにはなにがやってくるのだろうか。あるいは無意識のオルト位置にある作者の言葉はなにをよびこんでくるのだ



第3図 オルト-パラの位置の言語像

とえ「私」というノヴェリストにとっては、最終の日の風景ににているかもしれないけれども、あるいは「私」の死に等価な言葉の像がここにあるのかもしれないとしてもだ。胃袋の底の核のようなものを中心にするするとひきあげられてきた身体は、とうとう裏がえってしまい「私」は外観がイカのようにのっぺりとすきとおった「私」の身体を、水の流れのなかにじぶんでみる事態になっているのを認識する。この「裏がえった身体」の状態は、ふつうの言葉にたいしてパラ位置にあるふつうの鮮明な映像ではなくて、オルト位置の言葉の像（夢または入眠状態の言葉）にたいしてパラの位置にあるオルト-パラ位置の言葉の像を実現したことにあたっている（第3図参照）。

「裏がえった身体」あるいは「表面のない身体」がどんな実在の身体をさすでもないよ

ズレ + 断片



うに、あるいはオルト-パラの言葉もまたどんな実在の像をさすでもない。むしろ意味の流れを視覚像（映像）とはちがった（たぶん死の向う側から投影されるといふ比喩で語られるような）像によってまったく置き換えてしまった言葉の位置を意味している。それは視覚器官を媒介せずにつくられた像、あるいはすでに概念がまったく減衰された状態ではじめて可能な言葉の像だといってよい。「裏がえった身体」または「表面のない身体」が言葉という理念にとってなんであるのか、いまのところ不明だとしても、あかるい未明にはちがいないのはたしかだ。

意味が、特定の像によって
おちこえられた状態



言語的

アトリエのためのメモ

ひとはそれまで触れてきた環境の束(地層)である。

環境の束は、一回ごとの行為(と周囲の環境のあいだのカップリング)において、それを必然化した(周囲の環境に還元しきれない)法則性のようなものとして、圧縮されたかたちであらわされる。

出力された行為は、そのたびに、環境の側を変えていきもする。

環境の束と行為のあいだの、周囲からは把握不可能な結合関係を(アトリエ)と呼ぶ。

行為は、お店でどういうふうに注文するかや、電車のなかでどういうふうに座っているかなど、とても小さな振る舞いにおいても環境の束をあらわすが、それらはまた、ものすごく粗く分類されたものでしかなくもある。

より洗練かつ十全なものとして環境の束を外にあらわす(ほかの肉体に共有する)ための技術を、これまで多くの生物が試行錯誤してきた。その実践例の束が、例えば(人間においては)「言葉」や「芸術」である。それらは環境の束をより十全に、すべてをひっくるめたかたちで圧縮して肉体の外に「置く」ための手だてとしてある。

ひとは自らの取り返しのつかない個人的な環境の束を、言葉や芸術における蓄積を学び用いて圧縮し、外に出す。それは自身において、自身の(膨大な量の)環境の束をより良くみわたすために役立つし、そのような圧縮された行為が環境の側を変えることで、自身のこれから積み上げていく環境の束を変え、ひいては自身の環境の束全体の質を変えることにもつながっていく。

一方で、行為は肉体の背後に通常隠され見えない環境の束を明らかにするものとしてある。或る肉体は、別の肉体が抱え持つ環境の束を、行為の傾向をつうじてフィクションに想像するかたちでしか把握できない。

或る肉体によって出力された、洗練された行為(としての言葉や芸術)は、別の肉体にとって、まずなにより「こん

な環境の束(「行為をもたらず法則性)がありうるのか」という、新たな環境として到来する。さらには、洗練された行為(としての言葉や芸術)そのものが、「このように環境の束を表現できるのか」という、方法面での伝達、教育にもなる。

この双方を通じて、ひとは、別のひとによる表現から、自らの抱える環境の束を見渡し、組み換え、出力するためのすべを得る。つまりは「言葉」や「芸術」とは、ひとがそれぞれはらばらなまま、自らが取り返しのつかないかたちで抱え持つてしまっている環境の束を、自らの外に投げ出し、レイアウトし、他の肉体(の抱え持つ環境の束)とのあいだの結節点とするためのすべ(の蓄積)である。

ひとはそのように作られた結節点としての表現を通じて、別の(アトリエ)の存在を知り、自身を喚んでいるものとして見立て使用することで(アトリエ)をめぐる技術の蓄積を学び、自らを救うための(アトリエ)の設計に向かう。つまりは自身の生を、自身の手で救うための手だてを(他を通じ、自らの手元で)得る。

そうして為される、ひととひととのあいだの、たがいに孤絶しながら喚えあい(アトリエ)にしか関係性は、「ひとはみなこうすべき」などと先んじて成される集団的規範(による生の圧縮)とは違う、また自分だけでどこかにかたより潰れる苦しい自問自答とも違うやり方で、ひととひととを交わらせ、ひとを自閉的に組み上げていく。

ひとは他者を救うようには自身を救えない。かといって自身を救う手だてを探すだけでは肉体の死に間に合わない。ごく私的な試行錯誤のなかにありながら、他者の手を借り、自身の生をまるごと許容する手だてを得る必要がある。そのために表現(をめぐる人類の蓄積)がある(と考え、使っていく、と考えることは可能である)。そうした地点でこそ個のための行為はそのまま他のための行為となり、私の生はそのまま他の生の喚えとなつてそこから見つめられる。

そこは誰かの顔をしたどこかだが、つまるところ酷く個人的な——それでいて今ここから(新たな距離)でもって隔てられ、掛け合わされた——(アトリエ)でしかない。