

エクリチュールの痕跡

——古市憲寿「百の夜は跳ねて」・北条裕子「美しい顔」と現代小説のオリジナリテイ——

千田 洋幸

近年、北条裕子「美しい顔」、古市憲寿「百の夜は跳ねて」の二作において、先行する小説や資料の「参考」のしかたが論議的となり、小説のオリジナリテイとは一体何であるのかが改めて問題となっている。小説は全てシミュラクル（オリジナルとコピーの境界が消滅している事態）であるという立場にたつなら、そもそもオリジナリテイについて考えること自体、不毛な作業ということになる。だが本稿は、あえて「小説のオリジナリテイは存在しうる」という立場を選び、その可能性を小説のエクリチュールに見いだそうとするものである。その際、ロラン・バルトのエクリチュール概念を用い、単に物語内容を書くことではなく、自動（詞）的な欲望によってテキストを生み出すことをエクリチュールの行為ととらえる。そのエクリチュール行為の痕跡、片鱗を北条や古市の小説に見いだすことが可能であるのかを検討してゆく。

二〇一九年七月十七日に第161回芥川賞が発表され、今村夏子「むらさきのスカートの女」が受賞の運びとなったが、候補作の古市憲寿「百の夜は跳ねて」(『新潮』二〇一九・六)に関して多少のざわつきが生じたことは記憶されているだろうか。この小説には末尾に参考文献一覧が付されており、大井克仁監修『新装版シヤンパン博士のシヤンパン教科書』(二〇一一・一二、ワニブックス)以下十一種の文献があげられている。とくに、そのなかの木村友祐「天空の絵描きたち」(『文學界』二〇一二・一〇)とのかかわりに関して、依拠のしかたに疑義を呈する声が多く(選考委員からあがったのである。以下、選評から引用してみよう。)

候補作(注・「百の夜は跳ねて」)に関しては、前作よりも内面が丁寧に描かれていて豊か、という書評をどこかで目にしたが当然だろう。だって、きちんとした下地(注・「天空の絵描きたち」を指す)が既にあるんだからさ。

いや、しかし、だからといって、候補作が真似や剽窃に当たる訳ではない。もちろん、オマージュでもな

い。ここにあるのは、もっと、ずっとずっと巧妙な、何か。それについて考えると哀しくなってくる。(山田詠美)

わたしは悲しかった。木村友祐さんの声が、そのまま「百の夜は跳ねて」の中に、消化されず、ひどく生のまま、響いていると、強く感じてしまったからです。小説家が、いや、小説に限らず何かを創り出す人びとが、自分の、自分だけの声を生み出すということが、どんなに苦しく、またこよなく楽しいことなのか、古市さんにはわかっていないのではないか。だからこんなにも安易に、木村さんの声を「参考」にしてしまったのではないか。たとえ木村さんご自身が「参考」にすることを了解していたとしても、古市さんのおこなったことは、ものを創り出そうとする者としての矜持に欠ける行為であると、わたしは思います。(川上弘美)

……参考文献に挙げられていた木村友祐氏の佳品『天空の絵描きたち』を読み、本作に対して盗作とはまた別種のいやらしさを感じた。(吉田修一)

……参考文献にあげられた他者の小説の、もつとも重要な部分をつばいでも、ガラスは濁るだけではないか。(堀江敏幸)

このように、先行テキストを「参考」にした古市の創作戦略にきびしい批判が浴びせられた。ところが一方、奥泉光は、「外にあるさまざまな言葉をカラーージュして小説を作る作者の方向を、小説とは元来そういうものであると考える自分は肯定的に捉えた」と、いかにも『ノヴァーリスの引用』『吾輩は猫である』殺人事件』の作者らしく評価し、「百の夜は跳ねて」を第一候補に推しているのだ。

こうした評価の分裂は、もちろん選評する小説家たちの方法論の差異に根ざしているのだが、ネット／SNS以後の現代における創作のオリジナリティとは一体なにを指すのか、という問題が、ここに顕在しているのだともいえる。もちろん、ロラン・バルトの「テキストとは、無数にある文化の中心からやって来た引用の織物である⁽²⁾」という著明な言説をあらためて参照するまでもなく、小説とは先行する諸テキストからの引用の産物であり、また読者との共有⁽¹⁾読書行為によってしかその意味世界を生成しえない約束事に囚われている以上、オリジナリティという概念が素朴に成り立つことはありえない。だが、ネット／SNSの

遍在化以後、言語世界におけるオリジナリティ概念の消滅は加速度的に進行していった。ネットを参照すれば、そこには剽窃、コピー、パクリを当然かつ自明の行為とする言語のシミュラクルが溢れかえっており、オリジナルの概念も、あるいはオリジナル／コピーという二項対立もまったく機能していない。ネット空間で発生しているのは、自己の言語と他者の言語の境界が完全に溶解している事態、自己と他者のあいだで言葉を剽窃する・されることが自然化している事態である⁽³⁾。というより、そもそも言語的なオリジナリティなどというものはかつて存在しなかったし、今後もしつさい存在しない、という事実をネット空間が明示的かつ暴力的に突きつけてみせたのだ。そして、言語的な「自己」の輪郭が消滅してしまっている不安ゆえに、人々は——創作に携わっている者もむろん含め——つよい承認欲求に駆られざるをえない。

「百の夜は跳ねて」に対するきびしい批判にも、小説家たちのそういう不安が内在しているのではないか。かつてのケータイ小説や現在のなろう系小説に代表されるように、小説はいまや誰でも手を伸ばせるお手軽なジャンルであり、いざれAIが執筆活動することすら夢ではない。そういう状況のなかで、小説のオリジナリティとはなにか、という問いに正面から答えられる者は誰もいない。そのような

現状に対する苛立ちが、先行テクストとの微妙な関係の上に成り立っている古市の小説にむけて集中砲火された、というのは穿ちすぎた見方だろうか。

本稿では、ネット／SNS以後の状況を踏まえ、現代小説におけるオリジナリティとは何か、という古典的な問いについて思考してみたい。その際、今さら、と思われることは承知の上で、エクリチュールというこれまた古典的な概念を重視する立場を貫いていきたいと思う。

2

「百の夜は跳ねて」は、さほど解釈に困難を生ずる小説ではない。就職活動に失敗して高層ビルの窓拭きの清掃会社に就職した青年、翔太が主人公である。高層ビルの内側の一流会社や裕福な人々の住まいと、外側で窓拭きの作業に明け暮れる清掃作業員との断絶は、翔太が囚われている世界からの疎外感を象徴しており、しかも彼はかつて眼の前で同僚が転落死したトラウマをかかえている。

その前に、ひとりの老婆があらわれる。老婆はたまたま自分が住む高層マンションの窓を拭いていた翔太を部屋のなかに招き入れ、彼が清掃作業を行うさまさまざまな窓から部屋の内部の写真を撮ることを依頼する。多額の謝礼を受け取った翔太が恐る恐る撮影を実行し、写真を老婆に渡すと、

彼女はその一枚一枚に意味を付与し、自己の記憶と丹念に結びつけてゆく。老婆と対話を重ねるうちに、自死の誘惑に駆られつつ「死ねない僕にぴったりの仕事」として窓拭きを選んだ翔太の空虚に癒しがもたらされる。窓の内と外との断絶は克服され、老婆の部屋に飾られた自己の写真を眺めながら、「誰も動かず、灯りさえも点さない「窓」には、数え切れない人生があるように感じられ」、そこに「本当だったら世界のどこにも残らなかつたはずの風景」が見いだされる。そして終末、翔太は写真を撮るという表現行為を手に入れ、世界との断絶から和解へと進んでゆくことになる。母親との関係も修復され、それは世界との和解の徴しとなる。

一方、木村友祐「天空の絵描きたち」は、「百の夜は跳ねて」とは異なり、あくまでも窓拭きという労働世界の内部で生きること、自己形成することを決断する主人公を設定している。主人公の安里小春は、多忙だったデザイン会社を退職して高層ビルのガラスを拭く清掃会社に勤めはじめた、まだ新人の作業員である。小春は、熟練を要する窓拭きの作業と個性豊かな同僚に日々揉まれ、「ぼくらってのは、せつせと窓拭いて、額縁のなかにきれいな絵を描きだしてんだよ」という羽田の言葉、「おれらつてのは、人が慌ただしく生きて、死んでくなくて、たまたま同じとき

に居合わせたんだよね」という権田の言葉を受け入れながら、「職人」として徐々に成長してゆく。その権田が作業中に転落死し、彼にふかい敬意と恋愛感情を抱いていた小春は激しいショックを受けるが、安全管理を怠りながら事故の責任を権田個人に押しつけようとする会社に怒り、そして権田が転落死した窓を拭く作業を同僚とともに行うなかで、労働することの意味に触れてゆく。小春は最後に、「今のあたしには、これしかありません。ロープをやっている間だけ自由になれるこの感じを……、生きてるって感じを、手放したくないんです」と、窓を拭く作業員としてのアイデンティティを心中で語りながら、「自分のやりたいことはもうとつくにみつかったのだ」という確信に至りつく。

この小説の眼目となるのは、作業員を辞めてしまった田丸の目に映る終末の光景だろう。「ロープを操って下りていく彼ら五人の姿が、「永遠」を思わせる湖面の上をまたたく間に転げ落ちていく、ただの落滴に見えていた」。落滴とは清掃作業中に落下する洗剤の滴のことであり、通行人の迷惑となるので当然落とさない方がいいものとされている。作業員たちを落滴に見立てる視線には、彼らを、取るに足らない卑小な存在、いつ地面に叩きつけられるかもしれない無力な存在にすぎないとする苦いアイロニーがこ

められており、小春に「職人」意識の覚醒が訪れる結末に安堵しようとする読者の意識に不意撃ちを与えるのだ。この最後の数行が、「天空の絵描きたち」を、「職人」としての自意識の誕生を描くありふれた小説から、かろうじて救っているといえる。

さて、それでは両作品のあいだに、たんなる「影響」を超えたアンモラルな収奪が存在するかというと、そういう不正は見いださないといいてよい。両者はいずれも、窓拭きの作業に従事する主人公を設定し、文字通りの「宙吊り」状態から新たな自己の生成と未来の発見にいたるプロセスを描いており、また彼らに大きな転換をもたらす人物（老婆と権田）を配置している点では共通性をもつ。しかし、「百の夜は跳ねて」の翔太にとつての窓拭きの仕事、写真という表現の世界を獲得するためのひとつの階梯にすぎなかったのに対し、「天空の絵描きたち」の小春にとつては、窓拭きの作業員をつづけていくことが「生きてるって感じ」を手に入れるための唯一の手段なのである。老婆が翔太に新しい世界の見方を伝えるのに対し、権田は小春に生と死の狭間を揺れながら作業する窓拭きの労働の意味を教える、という差異も際だっている。また、「百の夜は跳ねて」には、「天空の絵描きたち」の末尾に挿入されて

いるようなアイロニーは存在せず、結末はきわめて向日的である。前者が後者を「参考」と引用の対象にしていることは明らかだが、両者はその基本的な思想において、異なつた物語世界の創出へむかっていると考えるべきだろう。

にもかかわらず、山田詠美や川上弘美などの選考委員があらわにした、「巧妙な、何か」「悲しかった」「いやらしさ」などといった過剰な反応は、現代文学を代表すると目されている作家たちにも、オリジナル／コピーという二項対立と階層化の幻想がいまだに内面化されていることを示している。むしろそれは、オリジナル／コピーという二項対立が、「真」の文学と「偽」の文学とのあいだに分割線を引き、きわめて旧弊な意味での「文学の制度」を温存する恩恵を彼らにもたらすからにはかならない。

そもそも、「百の夜は跳ねて」と「天空の絵描きたち」とのあいだには、さしたる独創性のレベルの違いなど存在しない。選考委員たちの多くは「天空の絵描きたち」の方を推したいようだが、窓拭きという設定は以前から存在していて特筆すべきほどのことはないし（たとえば辻内智貴『青空のルーレット』など）、小春の「職人」としての成熟も、他者に触れながら自己発見にいたる過程も、まったくありきたりの展開にすぎない。とりわけ、権田と小春の決定的な会話の後、権田に死が訪れる未来が容易に読者に

予測できてしまうのは致命的な凡庸さであり、終末に挿入されたアイロニーだけではそれを完全に転倒するに至っていないといわざるをえない。要するに、両者とも、数限りなく生産されてきた小説たちが形成しているシミュクルの循環の内部にしっかりと収まっている作品にすぎないのであり、それ以上でも以下でもない。

ただ、「百の夜は跳ねて」を好意的にとらえるなら、末尾にわざわざ参考文献一覧を付すことによつて、小説にオリジナルもコピーも存在しないこと、小説は無限の引用の連鎖のなかにしか存在せず、過去のあらゆる小説（とその他の文化テキスト）は現在の小説を生み出すためのデータベースにすぎないこと、現在の小説も発表された瞬間からデータベースと化していくこと、を再帰的に明らかにしていると考えられるのではないか。そういう意味では、末尾の参考文献一覧は、オリジナル／コピーという古ぼけた価値観にいまだに囚われている選考委員たちを嘲笑する役割を、結果的に果たしているといえるだろう。

作者の古市自身にそういう明瞭な意図があったかどうかはわからない。本人は、「影響を受けたものすべてを挙げたい。評論も小説も先人への尊敬を忘れないで書いていきたい」「木村さんの小説をみんなに読んでほしいという気持ちです」⁴などと、自分が依拠した小説、資料へのリスベ

クトを殊勝に語っているが、本心はどうだろうか。むしろ、現代小説がオリジナリティを持ち得るなど笑止千万、という悪意——ちなみにそれはアニメ、ゲーム、ライトノベルなどポップカルチャーの領域では当たり前すぎるほど当たり前のことなのだが——を既成の小説家たちに浴びせかけるポジジョンをになう方が、彼にはふさわしいのではないだろうか。

3

「百の夜は跳ねて」も「天空の絵描きたち」も、所詮は同程度のレベルの小説にすぎず、「文学史」と称されるシミュラクルの渦のなかの一滴でしかない。あらゆる小説がそうなのだとすれば、これまで述べてきた通り、オリジナリティという概念そのものが消滅し、小説は一定のフォーマットを踏まえ、一定の技法を行使できさえすれば誰にでも生産可能な文化ジャンル、ということになる。果たして、小説におけるオリジナリティという概念はまったく無用なのだろうか。

じつは本稿で主張したいのは、小説のオリジナリティを想定することは可能である、というきわめて保守的な認識である。ただし、オリジナリティは物語内容の水準には宿らない。ストーリーのヴァリエーション、それを構成する

さまざまな物語要素は、クラウド上のデータベースのように誰でも調達することができ、つねに複製可能、リサイクル可能であるにすぎない。かりに複製不可能な小説のオリジナリティがありうるとすれば、もっぱら物語内容とは異なる領域に存在する。

この意味で、川上弘美がさきの選評のなかで、作者の「声」という比喩で「天空の絵描きたち」について語っていたことは示唆的だ。われわれが表現する言葉は、それがどれほどつよい感情やふかい思考をこめたものであろうとも、つねに他者の言葉の引用、模倣とならざるをえない。だが、自己の「声」だけは他者と紛れることがない。いまのところ、人間の自己表現のうち確実に独自性を主張できるのは、「声」だけだといつてもいい（それとて、未来では技術的に合成可能となることはありうるのだが）。川上は、「天空の絵描きたち」に、他の作者と紛れることのない、木村友祐という作家の固有の「声」を聴いた、ということなのだろう。

それでは、小説における複製不可能な「声」とはなにを指すのか、といえば、それはやはりエクリチュールと呼ばれるべきものだ、と考える。

ロラン・バルトのなつかしいエッセイの冒頭部分を、もう一度振り返っておこう。

エクリチュールとは、われわれの主体が逃げ去ってしまう、あの中性的なもの、混成的なもの、間接的なものであり、書いている肉体の自己同一性そのものをはじめとして、あらゆる自己同一性がそこでは失われることになる、黒くて白いものなのである。

おそらく常にそうだったのだ。ある事実が、もはや現実に直接働きかけるためではなく、自動的な目的のために物語られるやいなや、つまり要するに、象徴の行使そのものを除き、すべての機能が停止するやいなや、ただちにこうした断絶が生じ、声がその起源を失い、作者が自分自身の死を迎え、エクリチュールが始まるのである。

エクリチュールの語が単純に指し示す意味は、書記行為あるいはその結果としての書かれたもの、であるが、バルトにおいては物語内容を目的的に生産する行為を意味しない。引用した一節のなかで重要なのは、「自動的」の語である。エクリチュールの行為とは、「象徴の行使そのもの」を自動(詞)的に成すことなのだ。

花輪光は、バルトが使用するエクリチュール概念の変化を整理して、『零度のエクリチュール』(一九五四年)で

示されたそれを「他動詞的で、コミュニケーションのため
の言語活動」と呼び、一方、「作者の死」や「作品からテクストへ」を含む一九七〇年前後に提示されたエクリチュールを、「自動詞的で、自己目的な言語活動」と呼んでいる。むろん、ここで重要なのは後者——何かを書くという目的をもたず、もっぱら書き手(作者、ではない)の欲望、快楽、衝動の促しによって成り立つ行為——としてのエクリチュールである。そして、バルトにおいては、そういうエクリチュールによって生成される言語世界のみが、テクストと呼ばれうる。(この点でも、「声」という川上弘美の比喩は的確だったといえる。「声」という現象は発話主体の自動(詞)的行為の結果であり、それ自体が目的的な意味をもっているわけではないからだ。)

エクリチュールの理念についてのバルトの語りはいささか幻想的であり、明瞭な小説言語のスタイルとして提示することはむずかしい。たとえば、かつて蓮實重彦が、谷崎が触知する「素肌にまつわりつくように迫ってくる言葉の厚み」をめぐる、「谷崎潤一郎には、作品の執筆意図などというものは、もともと存在していない。彼にあっての執筆は、マゾヒズムやフェティシズムを書くといった他動詞的なものではなく、もっぱら自動詞的な体験なのである」と語っていたことを想起してもいいだろう。またそれ

以前に、中上健次は、「小説をつくる」「モチーフ」にこだわる吉本隆明に対して、つぎのように語っていた。⁽⁸⁾

「路地」を考えますと、いくらでも、私自身のモチーフなどはあぶくのようにわいてくるんです。というのも「路地」の語り部みたいにおもっているんですから。そうじゃなくて基本的に「路地」が照らし返していることですが、しかしモチーフなどということもあり素直に信用なさらないほうがいいですよ。作家の書くものと、作家と作品の距離というのは、あんまり信用なさらないほうがいいとおもうのです。これはたとえばチボーデとかそういうあたりの作品神話みたいなものを信じてしまう世界ですけれども、そういうものから一歩離れたところ、はずれたところで僕なんかは書きはじめていますからね。のつけからそういう形でできているのですから、作品の背後に作家がいて、モチーフがあるという、そのことをあんまり信用なさらないほうがいいとおもうのです。(中略)

たとえば谷崎潤一郎や川端康成に吉本さんがおっしゃるようなモチーフがあつたか、というところ、日本の作家は、ないですね。

「モチーフ」すなわちある対象を書く、という意志などない、自分は「路地」の語り部なのだ、という言葉は、自動(詞)的な欲望にうながされて物語を書き連ねてゆくことの宣言にほかならないだろう。谷崎、そして中上がもつ「言葉の厚み」は、そういう欲望の結果として生まれ出る。バルトが、「これ(注・作者)が作品に対して先行関係をもつこと」とまったく反対に、現代の書き手は、テキストと同時に誕生する。彼はいかなることがあっても、エクリチュールに先立つたり、それを越えたりする存在とは見なされない。彼はいかなる点においても、自分の書物を述語とする主語にはならない。言表行為の時間のほかに時間存在せず、あらゆるテキストは永遠にいま、ここで書かれる⁽⁹⁾と語っていることを敷衍すれば、エクリチュールの行為こそが小説と「現代の書き手」を生み出す⁽¹⁰⁾。逆にいえば、物語内容(ストーリー)を書くことのみを目的とした小説、他動(詞)的な意志にのみ基づいて書かれた小説は、テキストの名で呼ぶに値しない、ということになる。新奇な意味内容を創造することに固執する小説は、地の文とか会話文などと称される言葉を寄せ集めて作られた「物語内容の説明文」にすぎない。だからそこには、「自分の書物を述語とする主語」、すなわち旧弊な文学概念の亡霊である「作者」しか見いだすことができないのだ。

それでは、古市憲寿「百の夜は跳ねて」と木村友祐「天空の絵描きたち」はどうだったろうか。残念ながら、この二つの小説のあまりにもリダブルで明晰すぎる文章、透明性を装う平板かつ単調な表現には、「互いに対話をおこない、他をパロディー化し、異議をとなえあう」^⑬ エクリチュールは不在といえよう。凡百の小説と同じく、他動（詞）的な意志に基づいて目的的に物語を生産することを意図する「物語内容の説明文」の域を出ていない。だからここには、読者の創造性を保証する「作者の死」も招き寄せられることはない。独自のストーリーを創出することに注力する意志の凡庸さにおいて、両者とも選ぶところはなないのであり、川上弘美の擁護にもかかわらず、「声」の差異——それを生み出すことを可能にするエクリチュールの行為——を感知することはまったく不可能なのである。

4

北条裕子「美しい顔」(『群像』二〇一八・六)が第61回群像新人文学賞を受賞し、芥川賞候補となった後、いくつかのノンフィクションやルポルタージュ、記録文集との類似が指摘され、その後『群像』二〇一八年八月号に謝罪文と参考文献一覧が掲載されるに至った経緯についてはよく知られているだろう。

剽窃云々の問題についてはしばらく措くとして、騒動の前後で大きく見方が変わってしまったこの小説に、どういう評価を与えるべきなのだろうか。群像新人文学賞の選評には、「ここまで真正面からストレートに「あの日」を描いたフィクションはなかった」(高橋源一郎)、「私」を越えた何かを、イデオロギーではなく小説という形で捉えようとしている」(多和田葉子)「いかなる表現手段よりも、小説というフィクションの形式こそが現実と相渉り、現実と拮抗しつつ、それを乗り越えることができるという証としてこの作品はある」(辻原登)「驚くべき才能の登場に興奮が収まらない」(野崎敏)といった賞讃の言葉が並ぶ。他にも、「ついに二〇一一年に起きた東日本大震災を「表現」する作品が登場した」(田中和生)「生半可な小細工や技術には目もくれず、ただひたすら真正面からあの出来事に向き合っているさまに感動を覚える」(佐々木敦)等の熱い批評が語られている。才能ある若手の登場に飢えている現代文学の状況が、これらの評価を生み出していることも否定できない。

私自身は、この小説をさして高く評価する気にはならない。弱さのひとつは物語内容にある。カメラの前で視聴者が期待するステレオタイプな被災者像を演じ、「甘美な悲劇のヒロイン意識にとっぷりと浸る」「精神的売春」に快

楽を感じはまり込んでゆく「私」、それを醒めて操作している「私」、という二重化は、「私」の虚偽がいずれ剥がれ落ち、何らかの変容が主人公に訪れるであろうことを容易に読者に予想させる。実際、物語はその通りに進行するのであり、被災地を舞台に設定し、震災という出来事を描くことから必然的に導き出される「主人公の成熟」というお約束の結末が用意されている。タイトルでありキーワードでもある「顔」——主人公サナエがメディアにむかつて演じている「美しい顔」、奥さんが綺麗に整えてくれた溺死した母の顔、「奥さん」の「怖い鬼のような顔」——の繋がりとは差異に着目し、意味を付与していけば物語の中心に近づくことができる、という点も解りやすすぎている。

とつ解釈のしがない。また、物語のなかできわめて重要な役割を果たす「奥さん」の言葉——「あなた自身が、ひたすら悲しんで苦しんで怒って、そのあとで、だんだんと納得するしかないの」「あなたはあなたの中の一番深いところにひとり降りていって、透明な檻の中に閉じ籠もって、そこでたつたひとり悲しみに専念するの」「今苦しんでおけば、今苦しみを抜いておけば、いつか必ずお母さんのことを、やすらかで穏やかな存在として受け入れられるようになっていきます」……が、小説の言葉としてはいかにも陳腐であり、主人公に決定的な変容をもたらす契機とし

て脆弱なのは致命的ともいえる。結局、物語内容に関しては、震災が発生したから震災を物語の舞台とした、というジャーナリスティックな動機を出していない。いうまでもないが、そこに「なぜ書くのか、何を書くのか、というのつびきならぬ問題」「小説を書くことの必然性」¹⁶などというものがあろうとなかろうと、小説の価値とはいっさい関係がないのである。

ただ、「美しい顔」を「百の夜は跳ねて」「天空の絵描きたち」と異質なものにしてしているのは、多和田葉子や佐々木敦も着目している語りの文体¹⁷であろう。もちろん一人称語りの方法に拠るところも大きいのだが、演じる「私」と醒めている「私」、オブジェクトの自己とメタの自己との空隙を埋めるためにひたすら繰り返されていく葛藤的な言葉の運動は、「百の夜は跳ねて」「天空の絵描きたち」には見いだせないものだ。「美しい顔」における複製不可能な部分は、あえていえばそこにしか存在しない。この小説がもつアクチュアルな意味は、他動(詞)的な目的をもって震災を描いたことではなく、震災体験を屈折した饒舌で語る主人公の言葉に、「永遠にいま・ここで書かれる」エクリチュールの痕跡を、かろうじて見いだすことができることなのだ。

その意味で、この小説が参考文献不掲載のミスにより、剽窃の嫌疑を受けてしまったことは皮肉だった。作者の北条裕子が参考文献を伏せていたことが明らかとなり、その一覧が『群像』誌上に掲げられた際に多くの批判が集中したが、その理由は、『遺体——震災、津波の果てに』や

『3・11 慟哭の記録——71人が体感した大津波・原発・巨大地震』で紹介された被災者の言葉に、人々が複製不可能な「声」の所在を見いだしていたからではなかったか。他人の小説の話題や物語切片を利用している、というような指摘とは異なっただきびしい反応があいついだのは、引用元のテキストが、震災という例外状況で生み出された唯一無二の「声」であり、それを作者が表象 \parallel 代行することに疑念がもたれたからに違いあるまい。「事実として言えるのは、被災者本人にしか書けない、帰属しない言葉を利用して彼女が作品を書き、その事実を伏せていたということだけです。その態度と作品の質だけが全てでしょう。私は敬意が欠けていると思ったということです⁽¹⁸⁾」「究極的に、立場の違いはあれ、震災が人間という存在を今なお揺さぶるものである以上、震災において本質的に表現できないものとは何かという問いを突き詰めていく作業が、震災を表現することではないでしょうか⁽¹⁹⁾」「小説の舞台設定のためにだけ震災が使われた本作品は、倫理上の繋がり（当事者

／非当事者の溝）を縮めるどころか、逆に震災への『倫理的想像力』を大きく蹂躪したのだと私は述べておきたい。その意味において罪深いのである⁽²⁰⁾」と、「美しい顔」における表象 \parallel 代行のあり方をくり返し批判した金菱清の言説は、その典型であろう。

結局、北条裕子は講談社を通じて謝罪文を発表し、事態ははつきりとした決着を見ないままな崩しのような形となってしまった。私が考えるに、北条は参考文献の不掲載についてのみ機械的に不注意を詫げるコメントをすればよかったのであって、「客観的事実から離れず忠実であるべきだろう、想像の力でもって被災地の嘘になるようなことを書いてはいけな」と考えました。その未熟な判断が、関係者の方々に不快な思いをさせる結果となりました⁽²¹⁾」「大きな傷の残る被災地に思いを馳せ、参考文献の著者・編者を始めとした関係者の方々のお気持ちへも想像を及ぼすことが必要でした⁽²²⁾」などという中途半端な謝罪などするべきではなかった。自分は直接の被災者ではないが被災体験を分有する権利をもつ、その権利の上に立つて小説言語に拠る表象 \parallel 代行を行う、「本質的に表現できないもの」があるという立場は採らない、と堂々と宣言すればよかったのである。あるいは、自分は震災を書くということには関心がない、ただただ自分の内から自動（詞）的に溢れ出てく

る言葉を紡ぎただけだ、震災という出来事はあくまでもひとつの媒体である、と語ってしまえばよかったのである。しかしいずれも、文学界での居場所がなくなるどころか、社会的に抹殺されかねない表明であるから、作者にそれを要求するのは酷というものであろうが……。

私はいまのところ、佐々木敦や野崎敏ほどには北条の能力を買っていないが、複製不可能なエクリチュールの片鱗をいささかなりとも示してみせてくれるという点、古市や木村とは異質な存在として認知せざるをえない。表象Ⅱ代行へのステレオタイプな批判（それは結局、当事者たりえない問題についてはなにも語らない怯懦を生み出すにすぎない）に臆することのない、物語内容への偏執に囚われた現代小説をせせら笑う「文体の怪物」として甦った北条に、ふたたびお目にかかりたいものだ。——もつとも、これはほとんど夢想にちかい願いのではあるが。

注

- (1) 『文藝春秋』二〇一九年九月号。
- (2) ロラン・バルト「作者の死」〔花輪光訳『物語の構造分析』所収 一九七九・一一、みすず書房〕。
- (3) 近現代文学における（とりわけネット以後の）「剽窃」「盗作」の研究として、栗原裕一郎『盗作』の文学史——市場・メディア・著作権』（二〇〇八・六、新曜社、甘露純規

『剽窃の文学史——オリジナリティの近代』（二〇一一・一一、森話社）、清水良典『あらゆる小説は模倣である。』（二〇一二・七、幻冬舎新書）がある。

(4) 「他人の小説「参考」 厳しい批判」（『朝日新聞』二〇一九・九・二）で紹介されている古市のコメント。

(5) 注(2)に同じ。

(6) 花輪光「訳者解題」（前掲『物語の構造分析』）。

なお、『テル・ケル』（一九七一・秋）誌に掲載されたバルトの対談（タイトルは「返答」）。吉村和明訳「ロラン・バルト著作集8 断章としての身体」（二〇一七・九、みすず書房）所収の一節を、少々長くなるが以下に引用しておく。

《『零度』（注・『零度のエクリチュール』）においては、エクリチュールはむしろ社会的な概念、いずれにせよ社会—言語学的な概念だ。それはある共同体、ある知的グループに固有の個別言語であり、したがってひとつの社会方言であって、複数のコミュニティのあいだで、国家のシステムとしての言語と、主体のシステムとしての文体の中間に位置している。いまならわたしはむしろこのようなエクリチュールを（作家／著述家の対比を参照しつつ）エクリヴァンスと呼ぶだろう、なぜならまさしく（現在の意味での）エクリチュールがそこには不在なのだ。そして新しい理論においては、エクリチュールはむしろ、わたしがかつて文体と呼んだものの場所を占めるだろう。文体は、その伝統的な意味では言葉の型に関連づけられる。わたしとしては、一九四七年においては、この概念を実存化し、「血肉化」することを試みたわけだ。こんにちわれわれはそのずつと先まで行こうとしている。エクリチュールはパーソナルな個人言語ではなく（昔の文体がそう

であったような)、ある言表行為であり(そして言表ではない)、それを通して主体はあちこちに散らばり、白いページという舞台の上に斜めに身を投げ出しながら、みずからの分割を遂行する。ゆえにこの概念は旧来の「文体」に負うものはほとんどなく、あなたもご承知のように、唯物論(生産性という観念を通して)と精神分析(分割された主体という観念を通して)の二重の観点に多くを負っている。)

またべつの事柄であるが、吉本隆明が、『言語にとって美とはなにか』における「自己表出」の概念について、「自我(主体)表出」ととらえるのは明らかな読み違いであり、せめて「自働表出」と読んでほしい、という意味のことを語っていることもつけ加えておく(「情況への発言・切れ切れの感想」『試行』一九七三・六)。吉本のいう「自働表出」がバルトとの接点を意味する概念かどうかについては、今後検討を要するかもしれない。

(7) 蓮實重彦『絶対文藝時評宣言』(一九九四・二、河出書房新社)。

(8) 吉本隆明『現在における差異』(一九八五・一、福武書店)。

(9) バルト「作者の死」には、「土俗的な社会では、物語は、決して個人ではなく、シャーマンや語り部という仲介者によって引き受けられ……」という一節がある。

(10) 注(2)に同じ。

(11) かつて内田道雄が、「作家は作品を作る過程においてのみ、「作家」なのであって、表現構造に残る作家の痕跡は文体を除いてはありえないだろう。したがって、作品論から作家論への通路は、原理的には作品の表現構造を支える文体の追跡

にあることは明らかである」(『作品論と文学史——問題点の素描——』『現代文学講座3 文学史の諸問題』一九七五・一一、至文堂)と語っていたことに注意しておきたい。かりに、内田のいう「文体」「作家」がバルトのいう「エクリチュール」^{「スクリプチュール」}「書き手」の概念と重なりをもっているとする、両者のあいだに一定の共通性を見いだすことが可能となる。

(12) 注(2)に同じ。

(13) 『群像』二〇一八年八月号に「主な参考文献」としてあげられた著作は以下の通り。石井光太『遺体——震災、津波の果てに』(二〇一一・一〇、新潮社)、金菱清編『3・11 働哭の記録——71人が体感した大津波・原発・巨大地震』(二〇一二・二、新曜社)、丹羽美之・藤田真文編『メディアが震えた テレビ・ラジオと東日本大震災』(二〇一三・五、東京大学出版会)、池上正樹『ふたたび、ここから——東日本大震災・石巻の人たちの50日間』(二〇一一・六、ポプラ社)、森健 企画・取材・構成『つなみ 被災地のことも80人の作文集』(『文藝春秋』二〇一一年八月臨時増刊号)。

(14) 田中和生「文芸時評 震災後の表現 小説の可能性示す」(『毎日新聞』二〇一八・五・三〇)。

(15) 佐々木敦「文芸時評 北条裕子「美しい顔」、乗代雄介「生き方の問題」」(『東京新聞』二〇一八・五・三〇)。

(16) 注(15)に同じ。

(17) 「言うべきだった」などの表現の繰り返し打楽器的に迫ってくる箇所を読むと、文体を意識的に探す姿勢と、ある流れを見つけたら流されてみる潔さとの両方が感じられた(多和田、前掲選評)、「とにかく「私」の、まるで吐き散らすような脳内の饒舌、言葉の奔流が凄まじい」(佐々木、前

掲時評。

(18) 「芥川賞候補「美しい顔」は「彼らの言葉を奪った」被災者手記・編者の思い」(石井論による金菱清へのインタビュー)、二〇一八年七月七日。 <https://news.yahoo.co.jp/by-line/shidosatoru/20180707-00088468/> 二〇一九年九月十日参照。

(19) 金菱清「美しい顔」(群像6月号)についてのコメント「新曜社通信」二〇一八・七・六 <http://shin-yo-sha.cocolog-nifty.com/blog/2018/07/post-3546.html> 二〇一九年九月十日参照。

(20) 金菱清「美しい顔」に寄せて——罪深いということについて」(「新曜社通信」二〇一八・七・一七 <http://shin-yo-sha.cocolog-nifty.com/blog/2018/07/post-4c87.html> 二〇一九年九月十日参照)。

(21) この表象⇨代行の問題については、日比嘉高のブログ「美しい顔」の「剽窃」問題から私たちが考えてみるべきこと」(<http://hibi.hatenadiary.jp/entry/2018/07/11/084312> 二〇一九年九月十日参照)を参照していただきたい。ただし、本稿とは立場が異なる。

(22) 講談社ホームページ「群像新人文学賞「美しい顔」作者・北条裕子氏のコメント」二〇一八年七月九日付 (https://www.kodansha.co.jp/upload/pr.kodansha.co.jp/files/pdf/2018/20180709_gunzo_comment.pdf 二〇一九年九月十日参照)。なお、二〇一九年四月に刊行された単行本(講談社)では、資料との類似部分に修正が施されている。