

# 記憶の変移と J・G・バラードの辺境地

林 完 枝

Je ne suis que du temps qui a passé à travers moi. Annie Ernaux

## I Prolepsis and Analepsis

ひとは何故写真を撮るのか。入園式でも入学式でも、卒園式でも卒業式でも、結婚式でも披露宴でも、運動会でも修学旅行でも、旅先でも街中でも、ひとは所構わず写真を撮る。パパラッチもどきにあけすけに有名人にケータイやデジタルカメラを向ける素人もいれば、犯罪加害者や犯罪被害者をつけまわして撮影するプレス関係者もいるし、危険を顧みず戦地に赴き写真を撮るフォトジャーナリストもいる。観光地で名勝スポットを背景に自分を撮りたがるひとも数知れず。異国のホテルやレストランでテーブルに並べられた料理を、毎回、一口食べる前に必ず撮影するひともいる。旅先では無理やり有名写真スポットに連れて行かれる。ここは名所だから、今度いつ来れるか分からないから、是非とも写真に収めねば、と思わされる。写真を撮る習慣のないひとは不審がられる。どうして写真を撮らないのかと旅先で尋ねられることも一度二度ではない。部屋の中、壁の上に写真やポスターをべたべた貼ったり飾ったりするひとも少なからずいる。

もちろん、単なる好奇心や崇高な使命感によらずとも、購買欲をかきたて販売促進をはかる広告・経済活動や医療現場での患部撮影にも、写真撮影ははば

ひろく利用されている。最初の写真機発明から200年と経たないうちに写真テクノロジー及び写真機の飛躍的發展は、誰でもどこでもいつでも写真を撮れる、撮った写真を即見て確認することを可能としたのである。所有の幻想は消費の欲望と結託している。これほど民主化した装置は神秘性に乏しい。今日、PR活動が常態化する先進国においては、写真に撮られることと魂を盗られることに類似性を見出すひとは少ないだろう。いや、そうだろうか。褪色した家族写真は呪術めいた、護符めいた力を秘めている。火事や津波等の災害によって家族を失いかつ家族写真を失った遺族は、二重の喪失を経験する。せめて写真がわずかでも残れば、失われた身内を現世に留められる、そんな思いに駆られるのではあるまいか。写真撮影は過去の痕跡を残す、その痕跡を現在にさらに未来に引き延ばせるなら、過去を失わずに済む、そんな気がしてくるのではあるまいか。後に残された家族もまた、自らの死後に生前の写真を生き残った人びとに見てもらえるとすでに文化的に刷り込まれているのではあるまいか。写真はすでに遺書、遺影である。

スーザン・ソントグは『写真論』においてジャン＝リュック・ゴダールの映画『カラビニエ』（1963）を、写真に撮られるものを自分のものにするということの好例として挙げている。兵士になれば好き勝手に掠奪できると煽られ騎銃兵として戦地に赴いた二人の田舎者が帰国し戦利品として妻に見せびらかすが、世界中の名所絵葉書なのである。現物ではなくその複製商品である。絵葉書や写真は記録の一部、記憶の残像となるが、同時に所有の幻想を煽る。さらに名所旧跡に自らの姿が写っている、写されている、撮影時にすでに現像されている自分の姿を想像することさえある。「そこにいた私」はすでに「そこにいない私」から眺められている。私が幽霊であることは、私の存在証明である。写真は過去を未来に投影できると思わせる装置である<sup>(1)</sup>。

写真は現実を切り取るのか、写真に写っていれば現実にあったことの証拠として誰もが認めてくれるのか。いやもちろん修正済み写真でないと確証されて

こそ、現実性や真実性が担保されるのであるが、私たちは昔懐かしいセピア色の家族写真であれ虐殺現場の白黒写真であれ「それがあった」ことを信じるだろう。(ただし、家族写真は修正済みであっても許容される。)日本語の写真や真影という言葉自体に、写される「真」の影という信仰が読み取れる。

写真はあまりにも身近になりすぎて最早写真機発明以前に生きた人びとのイメージ構想力がどんなものであったかを知るべくもないが、それは、1990年以降に生まれた現代人がケータイやインターネット以前の世界イメージを構想できないのと同様である。私たちがテクノロジーを思い通りに操るのではない。テクノロジーが私たちの感性を支配するのである。マイケル・パウエル『血を吸うカメラ』やミケランジェロ・アントニオーニの『欲望』のカメラマンは、自らが作り出した映像の支配者になりそこねて「死体」イメージの虜となる<sup>(2)</sup>。クリス・マルケルの白黒写真でほぼ構成されている『ラ・ジュテ』において過去へと遡る能力を強いられて時間を旅する囚人は、彼の記憶の原風景、すなわち飛行場見送り台のあるイメージに囚われている。そのイメージは実は彼の死を目撃する女の顔なのであるが、囚人と観客(私たち)はともにすでに、彼女が目覚め「こちら」に振り向くときの顔にも出会っている。彼女は彼を「私の亡霊」と呼んでもいた。写真にはいつもすでに死の影がさす<sup>(3)</sup>。写真イメージは亡霊を召還する。それは遺影、遺書、死者の声に変容する。それは記憶を呼び起こすが、記憶イメージは時間系列を無視し重層化する。

文字テキスト主体の回顧録、伝記、自叙伝等に写真が多数挿入されても、それを不審がる読者は稀だろう。こうした文学ジャンルは事実に基づいてほぼ時間系列に沿って出来事や実在人物を語り、補足的説明あるいは状況証拠として写真がほどよく挿入される。しばしばそれらは、いたいけな赤ちゃんの写真、家族団欒の写真、学校時代の同級生集合写真であったりする。誰でもがすぐに親しめる、思い当たる場面である。個人史が集合的記憶に回収される。功なり名を遂げた老大家もそれなりに過去があってこそ現在があるのだと読者の感情

移入を当て込んでいる。通常、回顧録、伝記、自伝では、文字テキストと挿入写真とは相補的に丸く収まっている。しかし、文学作品には、自伝を装いながらとんでもない方向に語りがひたすら脱線し続ける『トリストラム・シャンディ』であれ、伝記と銘打ちながら挿入された実在肖像画や実在写真が語りに丸め込まれない『オーランドー』といったものもある<sup>(4)</sup>。後者の叙述はサックヴィル一族とその末裔ヴィタ・サックヴィル・ウェストの生涯に一部寄り添っているが、伝記を自称するこの作品が露わにするのは、ロジャー・フライの伝記作者というよりむしろエリザベス・バレット・ブラウニングの愛犬フラッシュの伝記作者の、伝記文学に向き合う批評性である<sup>(5)</sup>。自伝的小説かつ教養小説として読まれる『デイヴィッド・コパフィールド』や『若き芸術家の肖像』にそれぞれの作者の成長に合わせた実物肖像画ないし実物肖像写真が挿入されていたら、どれほど作品から受ける印象が変わることだろうか。自伝的小説の技巧や仕掛け、自伝と虚構との振り合わせを殺ぐ結果となったのではあるまいか<sup>(6)</sup>。しかし、『夜の果てへの旅』に、例えば第一次世界大戦に従軍中のルイ＝フェルディナン・デトゥーシュの白黒写真なり戦後パリの場末で医療に従事する彼の写真が挿入されていたとしても、セリーヌの文字テキストをそれほど損傷しないのではあるまいか。ひと括りで自伝的小説と呼ばれようとするこの差異は、一人称語り手と公共圏に存在する著者との距離によるのだろうか。『夜の果てへの旅』出版後からほぼ30年間のセリーヌの生きざまを、世界に対する呪詛を吐き続ける自伝的小説の延長上にすでに見てしまっていることによるのだろうか。

マイケル・オンダーチェの『一族との邂逅』(あるいは『家系』, 1982)は、トロントに長年住む作家が、少年時代を過ごしたセイロン(現スリランカ)に帰還し、一族の物語を紡ぎだす、というルポルタージュ形式になっている<sup>(7)</sup>。彼は、両親の馴初めや結婚にまつわる挿話、母方親族や父方親族にまつわる伝承を生存者たちから収集するが、集積された話がどれほど事実に基づいているものか確証はない、確証すべくもない。挿入されている何枚もの写真でさえ、

語られている挿話とびったり重なり語られた内容の真実を保証するわけではない。(現地取材に際して撮ったかもしれぬ写真も見当たらない。)[「真実は歴史とともに消え失せる」(RF, p. 53) のであれば, 残るのは噂, ゴシップ, 伝承, ストーリーテリングである。磨滅・摩耗をかりうじて免れた記憶と記録である。彼は1650年に建てられた教会に保管されていた6冊の台帳から一族の歴史を垣間見るが, 300年以上におよぶ一族史の全体像を捉えるべくもない。一族の歴史は寄木細工のようなものであり, 彼は世界地図と世界史が否応なく一族の血に流れていることを再認識するしかない。彼は生まれた島国を次のように描く。

The maps reveal rumours of topography, the routes for invasion and trade, and the dark mad mind of travellers' tales appears throughout Arab and Chinese and medieval records. The island seduced all of Europe. The Portuguese. The Dutch. The English. And so its name changed, as well as its shape, — Serendip, Ratnapida (“island of gems”), Taprobane, Zeloan, Zeilan, Seyllan, Ceylon, and Ceylon — the wife of many marriages, courted by invaders who stepped ashore and claimed everything with the power of their sword or bible or language.

This pendant, once its shape stood still, became a mirror. It pretended to reflect each European power till newer ships arrived and spilled their nationalities, some of whom stayed and intermarried — my own ancestor arriving in 1600, a doctor who cured the residing governor's daughter with a strange herb and was rewarded with land, a foreign wife, and a new name which was a Dutch spelling of his own. Ondaatje. A parody of the ruling language. And when his Dutch wife died, marrying a Sinhalese woman, having nine children, and remaining. Here. At the centre of the

rumour. At this point on the map. (RF, p. 64)

しかし、彼自身は、セイロン/スリランカに定住し「人種間」結婚を繰り返してきた父祖たちとは違い、誕生した国にとどまらなかった<sup>(8)</sup>。ルポルタージュの行為主体が一人称で語り始める「アジアの噂」という章の直前で、「私」は三人称の「彼」を自己紹介する。

*He snaps on the electricity just before daybreak. For twenty five years he has not lived in this country, though up to the age of eleven he slept in rooms like this—with no curtains, just delicate bars across the windows so no one could break in. And the floors of red cement polished smooth, cool against bare feet.* (RF, p. 17; italics in the original)

25年ぶりに訪れた母国で、11歳までに身体に染みついたであろう感覚が甦る、記憶に上書きされる。マイケル・オンダーチェの他の作品と同様、現地での取材旅行に基づくこの一族史の最後にも、作品誕生の協力者たちへの謝辞が記載されている。文学作品とは共同作業であり、彼の一族史がそうであるように、多くの人びとの関与・援助によってこそ懐胎され「想像」された、と強調されている。(RF, p. 205) 彼は1978年と1980年の2回にわたる帰国の旅や、妻子、兄弟姉妹、親族の名に言及する。「私」が書いたものは彼ら彼女らのものでもある、と。

This is their book as much as mine. My own family too had to put up with compulsive questioning of everyone we met, hearing again and again long lists of confused genealogies and rumour. (RF, ibid.)

オンダーチェはさらに知人・友人，大学，文化振興団体，出版編集者等，取材・執筆に協力してくれた個人や組織にも謝意を表明する。

While all these names may give an air of authenticity, I must confess that the book is not a history but a portrait or “gesture.” And if those listed above disapprove of the fictional air I apologize and can only say that in Sri Lanka a well-told lie is worth a thousand facts. (*RF*, p. 206)

実在場所，実在人物，現存する写真がいくらかなりとも歴史の一部を伝えることができたにせよ，それが，客観的歴史と楽観的あるいは無責任にひとが呼ぶ包括的なものと必ずしも一致するわけではない。千の事実と多数の証言者・目撃者の声を縫り合わせてストーリーに作り上げることでかろうじて，私たちは歴史の一部に遭遇する。「ありのままのもの」は残存しえないからである。

私の物語は彼らの物語である。私が語るには，彼らを語ることによってしか始まらないが，その物語は常に書き加えられ書き直されうるものである。誰がいつ語る何が，証明する歴史的眞実であるか確定できないが，いつもすでに断片化している記録が一部残存している。そして，記憶の一部もまた，召喚され書き換えられる。トリストラム・シャンディのように書くことを一旦始めてしまったら書く主体の消失あるいは書かれる対象の死を想定するほかなくなる。書きつくせぬ私たちが発生するのである。

語ること，書くことには，否応なく選別や衝動が作用している。過去の過ちを繰り返さないために歴史を正しく認識し後世に伝えることが私たちの責務であるにせよ，「過去の過ち」として認識される事実さえ，すでに何らかの世界観に基づきイデオロギー的に選別されている。「原爆の悲惨さを忘れるな」であれ「大津波から得た教訓を後世に残せ」であれ歴史的・事実に国家的・集合的記憶として温存することを目的に案出された標語は，その前提に忘却へ

の懸念がある。放置すれば忘れられてしまう、記録も記憶も消えてしまうことへの不安である。公共の歴史的記念物として残す、あるいは復元する、記念日を制定し集合的・国家的に祝う・祈る、記念碑・慰霊碑を設立する、記念すべき出来事の場所を独立広場・革命広場と名づける、それら亡霊のなれの果ては観光名所となる。これら象徴化されたモノを交換経済に組み込み、集合的記憶形成に役立てる。ここには忘却されたもの・忘却されざるものの痛みはない。

W・G・ゼーバルトの『アウステルリッツ』(2001)では、ウェールズの説教師夫妻に育てられたダフィッド・イライアスが十代半ばで自分の本名ジャック・アウステルリッツを知らされ、その後自分の来歴を知るため、プラハを訪れ、公文書保管所の書類から親の名を知るが、1939年の夏、ジャックが「児童輸送」によって大陸を離れた後の父母の生死がどのようなものであったか、その個別的な詳細をついに彼は知り得ない。長期に亘る調査にも拘わらずついに「歴史の真実」に辿りつけない<sup>(9)</sup>。オデュッセウスのように放浪しながら帰還すべき故郷が失われていることを知るのである。その意味でカズオ・イシグロの『私たちが孤児であったとき』(2000)の主人公かつ一人称の語り手、大人になって探偵を生業としたクリストファー・バンクスが、1937年によく信頼すべき証言者の口から、20年以上前に失踪した(「誘拐された」)父母の「その後」を聞かされ、記憶の原風景、ファミリー・ロマンスの現場を再解釈し過去を再構築することができるのとは対比的である<sup>(10)</sup>。『アウステルリッツ』はフィクションであるが、この小説には建造物写真、肖像写真、記念写真、生徒集合写真、ナチス宣伝映画からのスティル、街角スナップ等多様な実在写真が挿入されているのみならず、また、建物の見取り図も挿入されており、語りの内容を不気味なまでに補強している。ただし、これが私の子ども時代の写真、これが私の母かもしれない女性の写真、とアウステルリッツが語り手「私」に見せて言ったところで、語りの内部においてさえいかなる確証も与えられず、心許ない歴史の痕跡でしかない。彼自身、第三者から言われたことを反復して

いるだけなのだ<sup>(11)</sup>。かろうじて入手した人物写真もまた、要塞写真や水没した村の写真と同様、亡霊のように文字テキストに取り憑いている。1967年から30年余におよぶ語り手とアウステルリッツの断続的交流から紡ぎだされるアウステルリッツの「自分探し」「親捜し」の旅物語は歴史的健忘症の物語である。アウステルリッツは、世に出回っている類の自伝を書くことの不可能性を体現している。マーロウの話に耳傾ける『闇の奥』の匿名の語り手のようにアウステルリッツの聞き手になるこの匿名の語り手は、同時に、マーロウのように「闇の奥」を垣間見るのである。彼はブレンドンク要塞の凶面を「今」（語りの現在）取り上げ記憶を辿ろうとして無力感に打ちひしがれる。いつまでも闇は祓われない。

... the darkness does not lift but becomes yet heavier as I think how little we can hold in mind, how everything is constantly lapsing into oblivion with every extinguished life, how the world is, as it were, draining itself, in that the history of countless places and objects which themselves have no power of memory is never heard, never described or passed on. (A, p. 24)

国民が丸になって共有するよう仕向けられる集合的記憶はアジェンダに挙がっていない。歴史の真実が啓示されるべくもない。この闇は記憶の痕跡と忘却の記憶とが限りなく重なりあう場である。アウステルリッツは、プラハでかつて幼い彼の子守りをしていたヴェラなる女性を探し出し、彼女から「これは5歳のときのあなたの写真よ」と御小姓姿の写真を見せられても確信をもてない、見覚えがない。写真が記憶の補助として過去を引き寄せ現在を補修するのに失敗する、その一例である。彼は長年の聞き手＝『アウステルリッツ』の語り手に次のように語る。

It does not seem to me, Austerlitz added, that we understand the laws governing the return of the past, but I feel more and more as if time did not exist at all, only various spaces interlocking according to the rules of a higher form of stereometry, between which the living and the dead can move back and forth as they like, and the longer I think about it the more it seems to me that we who are still alive are unreal in the eyes of the dead, that only occasionally, in certain lights and atmospheric conditions, do we appear in their field of vision. (A, p. 185)

『アウステルリッツ』では、生者が過去の過ちなり過去の栄光なりを自分に都合よく歴史の真実として喧伝することへの異議申し立てが声高に主張されることはなく、死者から眺められる生者というヴィジョンがひめやかに提示されている。

## II Let the Dead Bury Their Dead

ひとは何故伝記を読むのか。失敗は成功のもと、何事も諦めずずっと努力してこそ「夢」が実現できると偉人伝のサクセスストーリーに元気づけられたいのか。他人の人生も自分の人生も本質的には変わらない、あるいは、持続的な強い意志なり人並の模倣能力さえあれば、苦難を乗り越え何事も成し遂げられる、そう信じたいのか。伝記は「混迷の世界を生きるための指針」を提示してくれるだろうか<sup>(12)</sup>。暗き森に踏み迷った人生の旅人はアウグスティヌスやバニヤンを読めば信仰の道に軌道修正できるだろうか。もちろん世の中には識字能力はあっても読書しないひとは少なからずいるが、そうしたひとでさえ、日々生起する一見ランダムな出来事に一貫したストーリーを作り上げる。出来事から因果律なり意味なりを読み取ろうとする。私たちは、理解や解釈を可能なら

しめる物語枠から自由になれるわけではないのだ。

ひとは何故自伝あるいは自伝的作品を書くのか。(今日では誰でもその気がありさえすればフェイスブックやブログといった「場」で、自分好みのストーリーを仮定の不特定多数に読ませることができる。) 19世紀イギリスの有名作家たとえばディケンズ、シャーロット・ブロンテ、ジョージ・エリオットの伝記あるいは自伝的小説を読むとき、作家の人生と作家の創作が無関係ではありえないのは当然であるが、私たちは創作から伝記を(再)解釈することもあり、また逆に、伝記から創作を(再)解釈することもある。つまり、私たちは便宜的であれ反射的であれ事実と虚構を判別し振り分け、両者の重なりや乖離を見極める、ということだ。マックス・ゾンダーズは『ロビンソン・クルーソー』、『トリストラム・シャンディ』、『デイヴィッド・コパフィールド』と『失われた時を求めて』に言及してから次のように続ける。

Eighteenth- and nineteenth-century narratives of the picaresque characteristically attempt to give verisimilitude to their presentations by making it look as if the protagonist is telling their own story: to make their inner life, their subjectivity, more empathetic; to bring the experiences closer to the reader. Modernist autobiographical works tend to distance the work from the author so as to gain objectivity on material that is disturbingly close to the author.<sup>(13)</sup>

モダニズム以前の自伝的作品とモダニズムのそれを特徴づけるとすれば、主人公の経験を読者にとって感情移入しやすく馴染みやすいものとするのが前者であり、作品と作者を切り離し作者にとって馴染みある素材に客観性を与えるのが后者である、という見解である。ならば、モダニズムの自伝的作品から読者は、感情移入を妨げられ、模倣しやすい人生の秘訣を学ぶことは難しくなるだ

ろう。

1950年代半ばに本格的に作家活動を始めたJ・G・バラード(1930-2009)は、作家としてのいわば円熟期に「人生三部作」を発表する。すなわち、『太陽の帝国』(1984)、『女たちの優しさ』(1991)、『人生の奇蹟』(2008)である<sup>(14)</sup>。これらが自伝的小説あるいは自伝と分類されるのは、この三部作に、戦後SFニューウェーブの旗手として長く目されてきたバラードの自己投影が紛れなく発現しているからである。(SFやファンタジーといった物語ジャンルは、一般的に自伝的要素が希薄とされる。)それはとりわけ最晩年に出版された『人生の奇蹟』に当てはまる。既存の自伝の書式・慣習に何ら異議申し立てするポーズすら見せず、これがかつて『残虐展覧会』(1970)や『クラッシュ』(1973)等でスキャンダルを引き起こした同一作家による作品かと疑うほどに、『人生の奇蹟』は読みやすい。その読みやすさは「アヴァンギャルド」文学・文化に未練がなくなった作家の老成によるものかもしれないが、もしかして読者を陥れる罠ではないかとも疑いたくなる。

『人生の奇蹟』は上海租界地の裕福な家庭に生まれ育ち十代の前半を民間人収容所で過ごし戦後初めて「母国」イングランドに「帰国」し、戦後世界を生きることになったバラードの人生を一人称で時間系列に沿って語る。しかも、本人の生年月日に始まり7歳年下の妹にも触れ、両親の生没年まで記されている。1930年代の上海での暮らしはもちろんのこと、両親の来歴についても言及している。友人関係、学生時代、結婚・家庭・子どもたち、作家としてのキャリアも読みやすく書かれている。自伝、伝記、回顧録ジャンルにふさわしく、幼少時代の写真を始め、両親、妻、子どもたち、友人、妻の急死後のパートナーの写真も、丁寧このうえなく挿入されている。つまり、語りと写真は仲良く収まっている。第1部は1930年から1945年まで、第2部は1946年から2007年までを扱い、両親のプロフィールを扱う章以外のすべての章に西暦年がついている。西暦年が充実しているのは第1部であり、第2部ではむしろ年の間隔に

ばらつきがある。とりわけ、1969年と1987年の間、そして1991年と2007年の間は、語るに値する出来事がなかったかのである。多産な作家活動の時期について自伝は興味を示していない。1987年はスティーヴン・スピルバーグによって『太陽の帝国』が映画化された年である<sup>(15)</sup>。戦後SF界においてすでに名声を確立していたバラードが、よりもよってハリウッドのメジャー映画の原作者となったのである。第22章「上海への帰還(1991)」によれば、『太陽の帝国』の続編『女たちの優しさ』が出版されてのち、BBCTVからのオファーで、バラードの自宅のあるシェパトン周辺が撮影されたのみならず、上海でも1週間撮影したのである。彼は45年ぶりに生まれ育った地を訪れることになる。戦前家族とともに過ごした家、戦中過ごした民間人収容所、家族と過ごしたG棟、それら昔日の建造物の「その後」つまり現在、経済発展著しい上海を見ることになる。

『人生の奇蹟』の最終章すなわち第23章は1ページ強と短く2007年とある。ここで著者は自らが前立腺癌の転移で余命いくばくもないことを明かし、ジョナサン・ワックスマン医師との出会い、末期治療、ワックスマン医師のサポートによって自伝執筆の意志を持続できたことに感謝する。読者は最終章に至り自伝誕生の経緯を知らされる。末期癌に冒された作家が死を目前にしたいわば信仰告白、遺言書である『人生の奇蹟』は3人の子に献呈され、表紙は上海の自宅の庭で自転車に乗って「こちら」(たぶんカメラを我が子に向ける両親)に向かってほほ笑む幼児の写真、表紙裏は1965年のシェパトン、妻に先立たれた寡夫バラードと3人の子どもたちの家族写真である。『人生の奇蹟』は、露骨なまでに臆面もなく父親から子どもたちに向けて書かれた回顧録というかたちをとっており、後に残される我が子を赤面させたり不安にさせたりするような叙述は極力控えられている。

第21章でバラードは、戦後40年も経って『太陽の帝国』を執筆するに至った経緯を書いている。自伝的小説を書くまでにこれほど時間が経過した理由に

ついて、バラードは戦後中国の政治情勢のもとでは上海はエルドラドであったからと説明するとともに、子どもたちが十代前半の頃に自分の戦争体験を語ることはできなかったことも理由に挙げている。これは興味深い理由づけである。ニューウェーブSFであれば子どもたちに読まれても構わない、いや、彼の子どもたちには、シュルレアリスム絵画との関連でしばしば語られるバラード作品を「解説」しがたいだろう、感情移入しがたいだろう、との前提かもしれない<sup>(16)</sup>。バラードのSFは、子どもたちを未知の冒険へと誘いながら無傷での故郷への帰還を約束する類のフィクションではない。(故郷や故国は予め失われているし、悪漢と戦って危機に瀕した人類や地球環境を救う英雄譚とも無縁である。)ゆえに理想的読者を選別するという意味で近寄りがたい彼のSFは、青少年にとって相対的に「安全」である。だが、自伝的作品は、その主題が身内に起こった事実に基づいている限りは、作家の子どもたちへの影響は甚大である。『太陽の帝国』において三人称で語られる少年ジムは、『宝島』のジム・ホーキンスとは異なる過酷な経験を生きる。彼はなるほど一人称で語られる『女たちの優しさ』のジム、そして『クラッシュ』のジェイムズへと転生するが、しかし『人生の奇蹟』のジムとは親近性が希薄である。自己とはいくらでも書き換えられる遺言、いくらでも生き返る死者であるかのようである<sup>(17)</sup>。自己と他者の境界、生者と死者の境界がぼやけてくる<sup>(18)</sup>。

J・G・バラード本人は、家族と一緒に戦中も民間人収容所で暮らしたのに、三人称の自伝的小説『太陽の帝国』の主人公をなぜ十代の戦災孤児(厳密に言えば、両親と離れ離れになった寄る辺ない子ども)に設定したのか。十分に自伝的とは言えないのではないか。著者自身はこう答えている、最初は大人たちを物語の中心に据えるつもりだったが、上海での記憶は十代前半の体験に限られていた、と。しかも、両親と起居をともにしながら感情的にまた精神的に疎遠となり、かつ、妹の記憶が脱落している、と<sup>(19)</sup>。つまり、家族のしがらみから解放され同時に家族の保護を奪われた孤児としての意識が芽生えた、とバラ-

ドは晩年に回顧する。因みに、『太陽の帝国』ではジムの同世代の友人、遊び仲間が目立つほどに活躍しないが、続編『女たちの優しさ』には収容所内での友人関係がかなり濃く描き込まれている。(さらに、戦後の彼らの生きざまもフォローされている。) また、成人男性の描かれ方にもかなりの相違がある。例えば、『太陽の帝国』のランサム医師は、アメリカ人の闇商人ベイシー(ジム・ホーキンスにとってのジョン・シルヴァーに相当する)と対比され、アメリカ的楽天に憧れる上海生まれ上海育ちのジムに、大英帝国の誇りや「伝統的」イギリス人らしさを教育しようと努め、寄る辺ないこの少年をしばしば父のように見守る。(『女たちの優しさ』においてベイシーはピカロとは程遠く、ジムの人格形成に大きな影響を及ぼさない脇役である。) 『女たちの優しさ』に登場する「ドクター」すなわち収容所内に設置された学校の校長として権力をふるうイギリス人牧師シンクレアは、少年ジェイミーの反感を買う。金持ちイギリス人家庭の子弟ばかりを依怙最層するからである。ジェイミー/ジム/ジェイムズはかつて一度も暮らしたことのない母国イングランドの階級社会の縮図を収容所内のイギリス人たちの言動に察知するのである。これら二つの自伝的小説は同年齢・同一名の主人公を設定し一方が三人称、他方が一人称で語られているが、こと1940年代前半を扱う章に限っても、内容面でかなり異なる印象を読者に与える。『太陽の帝国』について、バラードは『人生の奇蹟』においてこう語っている。

Once I decided that the novel would be autobiographical, everything fell naturally into place. In much of the novel I was describing events I could still see in my mind' s eye. There were a huge number of memories that I needed to knit together, and some of the events described are imaginary, but although *Empire of the Sun* is a novel it is firmly based on true experiences, either my own or those told to me by other internees. (ML, p. 250)

『太陽の帝国』で描かれた出来事には想像上の出来事も含まれるが彼自身の実体験および彼が伝え聞いた他人の実体験に基づいているとの言明は、体験の客観性を担保しなければならない。『太陽の帝国』では物語が始まる直前に、作者自身による目撃証言の真正性が宣誓される。

*Empire of the Sun* draws on my experiences in Shanghai, China, during the Second World War, and in Lunghua C.A.C. (Civilian Assembly Centre) where I was interned from 1942-45. For the most part this novel is based on events I observed during the Japanese occupation of Shanghai and within the camp at Lunghua. (ES, p. 5)

世界戦争は大災害と同様、歴史的な大事件として多数の人びとを巻き込み、集団的・国家的イベントとして共有され後世に受け継がれるとともに、個人史においてもトラウマとして記憶に刻まれるが、体験の質量は個人において同一たりえない。ジャネット・バクスターも言及しているように、『太陽の帝国』において描かれた収容所経験について「歴史的事実の歪曲」を糾弾する声もあった<sup>(20)</sup>。自伝的小説と銘打っておきながら「歴史的事実の歪曲」や実体験および伝聞の虚構化によって、バラードが戦後発表してきたSF小説との連続性が、『太陽の帝国』には際立つのである。(この連続性すなわち職業作家の署名特性は、『人生の奇蹟』では手控えられている。)

『太陽の帝国』において虚構化が際立つと思われるのは、ジムが両親とはぐれて一人彷徨いフランクとベイシーに「拾われる」第1部後半と第2部終盤以降、1945年8月から9月を扱う章すなわち、収容所からヨーロッパ系民間人たちが強制移動させられオリンピック競技場まで行進させられその途上多数が行き倒れ死亡し、ジム自身は放浪の果てにまた一人収容所に帰還する、いわば戦災孤児の目に映る「終わりの風景」、そして「残虐博覧会」である。「終戦」

に付随する混乱、秩序の崩壊、荒廃と略奪、孤独と飢餓のなかであまりに多くの死を身近に見た無力な少年は、生者と死者の境界に踏み迷い、蘇生・再生をさえ幻視する。第31章「太陽の帝国」はこの小説のタイトルそのままであるが、誰でもすぐ気づくように大日本帝国ではなく、その崩壊をお膳立てする長崎への原爆投下（そしてジムにとって新たな戦争の前触れ、第3次世界大戦、核戦争による世界終末の予兆）である。ジムはこれまで生き延びるために何でもしてきたが、最早自分の一部が死にたがっておりそうすれば戦争を終わらせられると思いつめていたとき、突然、閃光がオリンピックスタジアムに降りかかる。

It faded within a few seconds, but its pale sheen covered everything within the stadium, the looted furniture in the stands, the cars behind the goal posts, the prisoners on the grass. They were sitting on the floor of a furnace heated by a second sun. (ES, p. 267)

日本の無条件降伏後、スタジアムの外の風景、8月の強烈な光を浴びる水田と運河に漂う沈黙に、少年は、スタジアムを覆った無音の光が生者と死者もろともに経帷子をまとわせたと幻視する。(ES, p. 276) 再会したベイシーにジムは、太陽より強い光を放つ「神様は、すべてを見たかったんだよ」と語る。(ES, p. 323) 死体への偏執はますます強まる。第36章で、死体に群がる蠅の群れ、平和時には餓えて死ぬであろうが今は宴のさなか、飽食中の蠅たちを目撃するジムは彼自身餓えていながら、食べ物飲み込めない。

He remembered his fears that his soul had died in the stadium at Nantao, even though his body had survived. If his soul had been unable to escape, and had died within him, would feeding his body engorge it like the

corpses in the hospital? (ES, p. 303)

魂が体内で死んでしまっているのに肉体に食べ物を与えてよいものか——これは倫理的問いかけではあるまいか。第3部最終章に当たる第41章「救援任務」において、ジムは日本人神風パイロットの死体を発見し、自分の「想像上の双子」と見なし、この少年パイロットが死んだなら自分の一部も死んでしまうと思ひ込み、死体の口をこじ開け缶詰の食肉を食べさせようと試みる。

Jim gazed at the young pilot, doing his best to grasp the miracle that had taken place. By touching the Japanese he had brought him to life; by prising his teeth apart he had made a small space in his death and allowed his soul to return. (ES, p. 339)

ジムは自分を蘇生できるかもしれない、のみならず、もしかしてすでに死んでしまった親しい人びとも甦らせられるかもしれない、でも嫌な奴らは甦らせたくない、と全能と無能のはざまに渴望する。彼は収容所内に設置された病院へと走り、隣接する墓地に立って鍬を手にもつ人びとを見て、彼らは自ら掘って墓場から這い出てきたのか、と興奮する。常識的に言えば、少年の精神は狂う直前まで追い詰められている、あるいは、もう壊れてしまったかもしれない。この小説の最後は、4年経過しているが最初の場面に戻る、つまり、ジムは相変わらず無声映画のイメージに囚われ、子どもの死体を納めた棺が夜の河を流れていくのである<sup>(21)</sup>。

ジムが神風特攻隊員を「想像上の双子」と見なすのは、以前彼からマンガーをもらっていたこと、長年の飛行機への憧れに加え、収容所と戦争からの遁走を、彼に投影していたからである。飛行機への偏愛と憧れは『太陽の帝国』に散在しているが、『女たちの優しさ』の第5章「NATO ボーイズ」でも明らか

である。これは、バラードが1953年から翌年にかけてRAF（英国空軍）に入隊しパイロットの訓練を受けていた経験に基づいている、医学部で解剖を学ぶ第4章「夜の女王」にケンブリッジ大学で医学を学んでいたときの経験が投影しているように。いや、一体タマゴとニワトリ、戦後40年も経ってどちらが先と言えるのか、少年時代の戦争経験が医学と飛行機と死体への偏執に駆り立てたのか、医学と飛行機と死体への偏執が自らの戦争経験を虚構化するときには戦災孤児の個別化につながってしまったのか。

飛行機と並んで自動車もまた、バラードの偏執のひとつであり、それはとりわけ『クラッシュ』における自動車事故と事故写真と事故死に露わになっている。視覚の暴力という主題系では『残虐展覧会』にも通じる。『太陽の帝国』の少年主人公はまだ十代前半なので戦前はお抱え運転手に送り迎えされる生活を送っており、一人のときは自転車を愛用していた。もし、自動車を運転できる年頃で戦争に遭遇していたら？ 実は、バラードは、『太陽の帝国』出版に先立つ7年前、二十歳の青年の戦争体験として虚構化している。そのタイトルは「死せる時」（あるいは「死者たちの時間」、1977）である<sup>(22)</sup>。一人称で語られるこの短編では、ジムともジェイミーとも呼ばれることのない匿名の二十歳の青年は死体とともに旅をして両親と妹がいる収容所に辿りつく。いや、辿りついたと言えるのか、再会の喜びにわいたと言えるのか。すべては、すでに死につつある男の幻覚、あるいは死者から眺められた生者というヴィジョンではないか。亡霊の記憶が語っているのではないか。

「死せる魂」いや「死せる時」の粗筋は、以下のようなものである。1945年8月下旬、日本の無条件降伏後、終戦を実感できないまま、「僕」が収容所の外に出るとあたりは静まり返っている<sup>(23)</sup>。離れたところに収容されている両親と妹に再会したい「僕」は日本人憲兵隊に捕まり、ある任務を与えられる。それは、スタジアムに放置された五十体ほどの死体（民間人収容所からの強制的移動のさなかに死んだらしい欧米系被抑留者たち）をトラックで、蘇州にある

プロテスタント墓地に運ぶという任務である。彼はホドソンという男とともにこの任務を仕方なく引き受けるが、二人ともトラックでの逃亡が真の目的である。途中、死体をトラックから放り出すが、それらが流れ着いた先で運河の水門を塞いでしまったので、今度は日本人警邏隊の命令で、仕方なく死体を運河から浚いトラックにまたもや積み上げる。その後、ホドソンが運転するトラックとははぐれてしまった「僕」はひとり、死体を載せたトラックで両親が抑留されている収容所に向かうが、徐々に死体との親密性、死体への忠誠心が芽生え始める。すなわち、「死者は僕を見捨てた生者たちよりもっと生きているのだ」と。(CS, p. 936) 彼は匪賊たちに襲われそうになったときには、死者たちの中に身を潜め死者として振舞い殺害を免れる。さらに人気のない村で中国人の老人とその孫娘らしき少女を見つけ、トラックに乗せる。荒廃した風景の中で彼は、自分と死体たち、そして少女とその祖父だけがこの地を占有したと考える。身に纏っていた襤褸服を脱ぎ大地に膝まづき、儀式を一人執り行う。いよいよ両親がいる収容所に近づくころ、少女が「仲間」つまり積まれた死体たちに加わりそうになったと感じ、彼は自分の腕の傷口から肉片を殺ぎ落とし、少女の唇の間に押しつける。彼が運転するトラックはついに両親のいる収容所に辿りつく。

At last, through this child and my body, the dead were coming to life, rising from their fields and doorways and coming to greet me. I saw my mother and father at the gates of the camp, and knew that I had given my death to them and so brought them into this world. Unharméd they had passed into the commonwealth of the living, and of the other living beyond the dead.

I knew now that the war was over. (CS, p. 939)

先述した『太陽の帝国』の後半部、とりわけ第41章と符合する箇所が、「死せる時」には散見される。ただし三人称で語られる『太陽の帝国』では、死者たちの甦りに取り憑かれたジムに、ランサム医師は「きみの両親が待ってるよ、ジム。可哀そうに、きみは戦争が終わったってこと、どうしても信じないんだね」(ES, p. 342)と話しかけてくれる。つまり、死者の世界と生者の世界との間に一線が医師の発言によってひとまず画されるのである。「死せる時」においては、境界線はいよいよ曖昧になり、「終わりの風景」が広がっていく。

俗にいう「精神の崩壊」(あるいは「黙示録的死的幻想」<sup>(24)</sup>)がバラード作品を特徴づける主題のひとつとするなら、バラードは自伝的小説『太陽の帝国』と『女たちの優しさ』を執筆する以前さえも、自伝的な作品を書いていたことになる。しかし、目前に迫る肉体の確実な死を覚悟して執筆し、家族や友人の写真がほどよく挿入され自分の子どもたちに献呈された『人生の奇蹟』には、あえて「精神の崩壊」が主題化されない。ところで、バラードは『太陽の帝国』出版と同年の1984年に、「J・G・Bの秘めたる自伝」という極めて短い作品を書いている<sup>(25)</sup>。ある朝目覚めるとBは自宅のあるシェパトンから人間が一人もいなくなっていることに気づく。核戦争が起こったのか致命的伝染病が蔓延したのか。(『トリフィドの日』のパロディか。) 停電になっており電話も通じず水道も使えない。Bはロビンソン・クルーソーのようになけなしの智慧を働かし一日一日を生き延びる。季節は夏から秋、そして冬となる。唯一の仲間が鳥たちである。最後の一行にある「自分の本当の仕事」とは何か、「終わりの風景」を書き続けることでないとすれば。

Thus the year ended peacefully, and B was ready to begin his true work.  
(CS, p. 1191)

註

- (1) See Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977); Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981); Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012).
- (2) Michael Powell, *Peeping Tom* (1960); Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (1966).
- (3) Chris Marker, *La Jetée* (1962). See Janet Harbord, *Chris Marker La Jetée* (London: Afterall, 2009).
- (4) Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–67); Virginia Woolf, *Orlando* (1928).
- (5) See Max Saunders, *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature* (Oxford: Oxford University Press, 2010), chap 11.
- (6) See Avrom Fleishman, *Figures of Autobiography: The Language of Self-Writing in Victorian and Modern England* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983), chaps 8 and 18; Saunders, chaps 7–8.
- (7) Michael Ondaatje, *Running in the Family* (London: Picador, 1984). 引用箇所を括弧内に頁数で示す。
- (8) See Michael Ondaatje, *The Cat's Table: A Novel* (New York: Alfred A. Knopf, 2011).
- (9) W. G. Sebald, *Austerlitz*, trans Anthea Bell (New York: Modern Library, 2001). 引用箇所を括弧内に頁数で示す。英訳版序文(2011)においてジェイムズ・ウッドが夙に指摘しているように、そして現代史の知識を僅かなりとも有する読者なら難なく想像できることであるが、アウステルリッツの母アガータがテレジンの収容所から「東方」へ移送され最期を迎えたように、父マクシミリアン・アイヒェンヴァルトはフランスからアウシュヴィッツに移送されたのである。See also Eric L. Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald* (Chicago: University of Chicago Press, 2006), chap 3.
- (10) Kazuo Ishiguro, *When We Were Orphans: A Novel* (New York: Vintage International, 2001). これは、誘拐された我が子を20年以上かけて探し出すというストーリーではない。名探偵となった(はずの)バンクスが、「誘拐された」両親がずっと同じ場所に20年以上監禁され続けていると思込んでいることに、作者は、語り手バンクスがフロイト的シナリオの虜となった無能な探偵である、

と読者に示唆しているのかもしれない。

- (11) See Hirsch, pp. 49–52.
- (12) See Fleishman, pp. 1–92.
- (13) Saunders, p. 135.
- (14) J. G. Ballard, *Empire of the Sun* (1984; London: Flamingo, 1994); *The Kindness of Women* (1991; New York: Harcourt Brace, 1993); *Miracles of Life: An Autobiography* (London: Harper Perennial, 2008). 引用箇所を括弧内に頁数で示す。See Umberto Rossi, 'Mind is the Battlefield: Reading Ballard's 'Life Trilogy' as War Literature' in *J. G. Ballard*, ed. Jeannette Baxter (London: Continuum International, 2008), pp. 66–77.
- (15) Steven Spielberg, *Empire of the Sun* (1987). なお、脚本はトム・ストッパードによる。See *KW*, chap 17 and *ML*, pp. 255–60.
- (16) See Colin Greenland, *The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British 'New Wave' in Science Fiction* (London: Routledge, 1983); Jeannette Baxter, *J. G. Ballard's Surrealist Imagination: Spectacular Authorship* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2009).
- (17) See Linda Anderson, *Autobiography*, 2nd edition (London: Routledge, 2011).
- (18) 映画版『太陽の帝国』撮影セットにおいて、当時五十代のバラードは、主人公を演じる当時 12 歳の少年から「こんにちは、バラードさん、僕があなたです」と挨拶される。さらに両親を演じる三十代の俳優からも「私たちがあなたの両親です」と自己紹介される。バラードは戦時中の上海に引き戻された気がする。See *KW*, pp. 330–31 and *ML*, p. 258. ジムを演じた俳優がその後、『ターミネーター』シリーズのジョン・コナーやバットマンを演ずることになるのは興味深い。
- (19) *ML*, pp. 249–50. アゴタ・クリストフやイエジー・コジンスキーの作品にも明らかのように、孤児の苦境は、戦争とトラウマを主題とする文学において定番とも言える。世界大戦とホロコースト／ショアの後では、キムのように生まれ育った地に受け入れられ再生する物語は最早不可能である。
- (20) Baxter, p. 137.
- (21) See Corin Depper, 'Death at Work: The Cinematic Imagination of J. G. Ballard,' in *J. G. Ballard*, ed. Baxter, pp. 50–65.
- (22) J. G. Ballard, 'The Dead Time,' in *The Complete Stories of J. G. Ballard* (New York: Norton, 2010), pp. 925–39. 引用箇所を括弧内に頁数で示す。
- (23) See *KW*, p. 49: 'Leaving the road, I turned my back on the camp and stepped into the deep grass that ran towards the canal marking the south-

ern perimeter of the airfield. A cloud of mosquitoes rose from the stagnant water, greeting me as if I were the first person to enter this empty world.'

(24) *KW*, p. 170.

(25) 'The Secret Autobiography of J. G. B.,' in *CS*, pp. 1189-91. 引用箇所を括弧内に頁数で示す。