

J.G. バラード：欲望の磁場

山形浩生*

2003年6月24日-7月12日 Ver.1.0.1

目次

| | |
|---------------------------------|----|
| 1 はじめに | 1 |
| 2 小説史 | 2 |
| 2.1 ニューウェーブ SF の旗手：災厄三部作と内宇宙への旅 | 2 |
| 2.2 テクノロジカル・ランドスケープ：『残虐行為展覧会』 | 5 |
| 2.3 テクノロジー三部作 | 7 |
| 2.4 自己パロディと自伝的作品群 | 9 |
| 2.5 バラードの現在 | 10 |
| 3 バラード評価の変遷とエッセンス | 10 |
| 4 明日はどっちだ：バラードの正念場 | 12 |

1 はじめに

J.G. バラードは、過去数十年にわたって、SFに限らず現代小説の一つの頂点にとどまり続けてきた希有な作家だ。さらに、かれの小説は単に、おもしろいとか一世を風靡したとか影響を与えたとか、そういうたぐいの小説ではない。かれの小説は往々にして、世界に対するまったくちがった見方を指摘する。それ以上に、バラードの小説はぼくたちが世界に対して抱いている、新しい欲望を指摘してくれる。ぼくたちが意識していなかった新しい欲望をかれの小説はいくつも示してくれた。それはサドやマゾッホが、もやもやと存在していたある種の性的欲望の形を「発見」し形式化し、それを発明したのと同じだ。バラードは、新しい欲望 特に技術に対する欲望 を指摘し

* ©2003 YAMAGATA Hiroo <http://www.post1.com/home/hiyori13/>

認識させることで、その他の小説とはまったくちがった影響力の磁場を維持し続けている。

もちろん、かれと前後して登場し活躍した SF 作家たちの多くだって、いまなお作品を書き続け、そしてそれなりの評価を得ている。また、SF の枠をこえて活躍をするようになった作家たちもたくさんいる。しかしたとえばマイクル・ムアコックによる最近のロンドンをテーマにした一種の歴史小説は、読み応えはあるものの、それが現代の小説の地平やそのテーマに何か影響を与えるかといえば、そんなこともないだろう。一時はバラードとセットで語られることの多かったブライアン・オールディスだって、いくつかおもしろい小説は書いている。また、バラード以外でも、SF の枠を超えて影響を与えた作家は当然いる。たとえばウィリアム・ギブスンなどがそうだ。でもそれが人々の欲望を変えるような衝撃力を持ち得たことはあったかといえば、ない。ほとんど。少なくとも、数十年コンスタントには。

かれが持ち続けている衝撃力には、大きくわけて 3 つくらいの側面があった。

1. 高い構成力と文章力
2. 表現ジャンルへの自覚
3. テクノロジーと人間心理の関わり

ただし、この混合比は、時代とともに徐々に変わってきている。またかれの変遷（および変遷しない部分）は、ある種の時代背景とも密接に結びついている。本稿では、かれの作家としての歩みをたどりつつ、かれの作品がそれぞれの時期に持っていた意味合いを検討する。

2 小説史

2.1 ニューウェーブ SF の旗手：災厄三部作と内宇宙への旅

バラード小説の特徴について説明するには、かれのデビューと前後して盛り上がったニューウェーブ SF 運動の話を欠かすことはできない。かれは多くの意味で、このニューウェーブ SF の急先鋒であり、その代表選手だったのだから。

で、そのニューウェーブ SF って何？ うん、それは……きちんと話をするのはいささか面倒なんだけれど、それはいわば、SF をもっと自覚的な文学形式にしようという動き、だと思っていいだろう。

それまでの SF、特に第二次世界大戦後のアメリカで大躍進をとげた SF というジャンルは、はっきり言ってガキ向けの三流小説だった。トーマス・M・ディッシュがいささか自嘲的に語るように、SF の黄金時代は 12 歳だ [3]。12 歳のガキでもなけりゃ、まともに楽しめない。もちろんこれは、1950 年代から 60 年代の、まだきちんとした教育や教養というものが存在していた時代の 12 歳の話であり、現在のようにたかが映画「マトリックス」程度の単純きわまる代物すら一見してわ

からない大学生や大人がごろごろしている現在の 12 歳の話ではない（その意味で、SF の通俗化として一般に理解されている現象は、実はたんに世間の精神年齢と知的能力が下がってきたことの反映にすぎないのかもしれない。が、閑話休題）。アシモフやクラークやハインラインに代表される、単純な勧善懲悪、テクノロジー万歳思想が支配する図式、環境が変わっても、考えることもやることもまったく同じで、ほとんど悩まず天真爛漫というよりバカに近い、内面とか心理とかなどあってなきがごとのステロタイプな登場人物の造形、書き殴りのご都合主義な展開、そして文学的なレトリック上の技巧をまったく使わない（使えない）陳腐でお子さま向けの、洗練や深みとは無縁の、己自身に対する内省的な自意識をまったく持たない（つまり「SF ってなんだろう」といった考察のまったくない）おこちゃま小説にすぎなかった（とされる）。もちろん、H.G. ウェルズにつながる文明批判的な伝統はあった。個別の例をあげれば、あれこれいろいろ反例はあげられる。が、どれも必ずしも主流ではなかった。アイデア一発をもとに、深みを一切求めずに表層的な記述だけで押し切るのが、いわゆる「SF」の大ざっぱな特徴ではあったし、そしてそれだからこそ、ミステリーと並んで主流文学とは無縁の二流通俗読み捨て小説として（正当にも）扱われていた。

ニューウェーブ SF の動きは、そうした SF のあり方に対するアンチテーゼとして生まれてきた。テクノロジー盲信に対して、テクノロジー批判を。心理なきバカなステロタイプの人物造形に対しては、どろどろした悩み多きわけのわからん人物造形を。軽薄なスタイルに対しては、重厚なレトリックと技法を。さらには、前衛的な「実験」手法の導入を。さらには、20 世紀における文学や芸術すべてに共通する「自分とは何か」「自分の存在意義とは何か」という疑問と内省と自信のなさ不安と自意識を（ここでの「自分」というのは、「ジャンルとしての SF」というのも含む）。そしてその自意識の裏返しとして、テクノロジーこそが現代文明の一つのシンボルである以上、それを直接的に扱っている SF は、従来のものほほんとした小説よりもずっと「現代」に対する訴求力を持っているはずだ、いまの偉そうな（自分たちを見下している）おブンガクとやらを蹴倒すだけの力を SF は持ち得るのだ、といった、ひがみまじりの誇大妄想もちょっとはあっただろう。

ただし……ある意味で、SF がもともと力をもてたのは、その素朴のためだったし、自分の意義とか、表現とか、文章として変な自己意識に耽溺しない単純さだった。自信たっぷり、SF を書くということについて一切疑問を持たずにストレートに書いてしまうことこそが、その野蛮なパワーをもたらしていた。そしてニューウェーブは、ある意味で、成長しようとしてまさに自分の持っていた魅力の核心を殺してしまう、SF の自殺行為だったという批判もあり得る。ニューウェーブ SF が一体何をもたらしたか？ 無鉄砲で無邪気な幼年期の SF というジャンルを、単につまらないうじうじした中年期に送り込んだだけではなかったか？ クールな内省とガキには思えるものも、実はただの役立たずな自意識過剰とナルシズムのいやらしい発露にすぎないことが多いのは、大人ならだれしも知っていること。だが、少なくとも 60 年代においては、そこまで考えたやつはいなかった（またいたとしても、そう考えること自体があわせ鏡みみたいな無限の自意識連鎖に入り込む

ことではあって、そこから逃れるのはどのみち不可能だった)。また当時の世界的な反体制運動の興隆とともに、ニューウェーブ SF もまた各種の反体制・反主流運動ともうまく手を結べた。同時に、このニューウェーブというのが、アメリカの SF 覇権に対するイギリス勢の巻き返しという面も持っていたことは否定できない。

バラードのデビューは、このニューウェーブ SF 運動の台頭とほぼ同一時期だった。そしてこの動きは、バラードにとっては追い風となった。バラードは、この運動のあらゆる主張にあつらえたようにあてはまる書き手だったからだ。イギリス人、心理へのこだわり、高い描写力を持った文学的な文体。そしてそのレベルも、最初からほかのニューウェーブ作家と比べて群をぬいて高いものだった。運動としての求心力を持っていたのは、マイクル・ムアコックだったろう。一般受けしたのは、むしろブライアン・オールディスだったかもしれない。だが、「じゃあそのニューウェーブとやらでまともな成果は出たのか」と言われたとき、真っ先に出されるのは、バラードの作品だった。

かれが最初に注目されたのは、そのきわめて文学的な描写力と、人間心理の重視のためだった。それはデビュー作を含むシリーズ『ヴァーミリオン・サンズ』で明らかだ。赤い砂の砂漠に暮らすアーティストたち。SF 的な趣向　遺伝子操作で作られる人工の唱う花や、彫刻家が刻む雲や、60 年代にはやったぐにゃぐにゃした有機形状の建物　は、どれも登場人物たちの心理を反映してうごめき、そして主人公たちはそれに翻弄される。人間心理の状況がそうした SF 的なテクノロジー意匠のあり方に反映され、そしてそれが(つまりは、人々の心理とテクノロジーの両方)主人公たちを危機に陥れる。内的な世界と、外的な(テクノロジーに支配された)環境との見事な一致、そしてそれを強いイメージ喚起力をもって描き出すだけの筆力。ここにはまさに、ニューウェーブ SF が目指したものの具体例が存在していた。

そしてその後、かれが次々に発表した長編小説においても、バラードの資質は遺憾なく発揮された。『狂風世界』はさておき、『沈んだ世界』、『燃える世界』、そして何より『結晶世界』。さまざまな災厄が理由もなくふりかかる中で、それに翻弄される様子を描き、同時に登場人物の心理をその災厄のあり方と深く関連づけた破滅三部作と呼ばれるシリーズだが、中でもこの『結晶世界』がニューウェーブ SF という限定をつけるまでもなく、SF、いや現代小説の一大成果であることはだれにも異論はないだろう。

『結晶世界』のすばらしさは、まずはその SF 的アイデアの秀逸さ。結晶化により永遠に凍り付く現在という、恐ろしさと美しさの共存する破滅のイメージ。そして、それを描き出した文学的な技法。硬質な結晶と、鮮やかながらも湿った暗いアフリカのジャングルの対比をはじめ、冒頭の一文から頻出する明と暗のコントラスト。そして物語が進行するにつれて、その明と暗が徐々に融合する。結晶と化したワニ、結晶と化したジャングルの暗い輝きは、一読したら決して忘れられないものだろう。そしてそれが宇宙の彼方での銀河の衝突とも連続する時空間的な壮大さと、オブセッションの対象である女性を追う主人公の心の逡巡というマイクロな水準とがからみあう構成の見事

さ。本書を成果物として挙げられたことで、ニューウェーブへの信頼度はかなり高まっただろう*¹。

それと前後して、バラードはまたニューウェーブのイデオログとしても大活躍を見せた。SFとは何であり、何を指すべきであるのか。1960年代のSF作家たちは、いまとは比べものにならないくらいそれをきちんと考えようとした。ニューウェーブを唱え、従来のSFを否定してあるべきSF像を提示しようとする以上、バラードたちもそれを考えないわけには行かなかったからだ。その中で、バラードは新しいSF像に関する各種の忘れがたいフレーズを次々に考案した。「真のSF小説の第一号は(中略)健忘症の男が浜辺に寝ころんで、錆びた自転車の車輪を見つめつつ、両者の関係性の究極的な本質をつきとめようとする、そんな物語になるはずだ」[1, p.283, ただし訳は変更した]、といった発言。もちろんこれがどういう意味かときかれて説明できる人間は少ないだろう。が、従来考えられているのとはまったくちがったところを目指すSFがあるのだ、ということはこのなぞなぞのような主張は強力に印象づけてくれた。そしてもっとわかりやすいものとして、これまでのSFは、外宇宙を目指していたのに対し、ニューウェーブSFは内宇宙、つまり人間精神を目指すのだ、という宣言。これを述べたエッセイ「内宇宙への道はどちらか」[1]は、ある意味でニューウェーブ運動そのものを定義づけるマニフェストだった。ただし、これか必ずしもどろどろした心理小説をよしとする発言ではなく(もっともそう受け取られた面はあるが)、むしろ新しい刺激に対して人間精神がどのように反応するかを考えるのがSFの意義だということだ*²

そして、隗より始めよ。バラード自身もその方向性を自作において追求するようになる(口の悪い人は、ニューウェーブSFはバラードの作品を正当化するためのあとづけの屁理屈だとすら述べる)。砂浜にうちあげられた巨人が解体され、腐敗する様をひたすら描く「溺れた巨人」や、原爆実験あとに一人で飛び、廃墟と化した放射線の風景の中で何をするまでもなくさまよい、死ぬ人物を描いた「終着の浜辺」、および時期的には前後するが、「死亡した宇宙飛行士」「ウェーク島に飛ぶわが夢」などの作品は、バラードのこうしたSFマニフェストを体現する小説ではあった。一方で、宇宙船やロボットやタイムマシンといった小道具ではなく、人がそうしたテクノロジーを含む新しい環境にどう規定されるか、という話をバラードは執拗に描くことになる。

2.2 テクノロジカル・ランドスケープ：『残虐行為展覧会』

『ヴァーミリオン・サンズ』シリーズ、あるいは『結晶世界』などにおいては、人は環境に規定されるだけの存在ではない。むしろ環境は、人々の心理状態の反映になっていた。そしてそこで描かれる人々の心理状態そのものは、必ずしも目新しいものではなかった。でも、それでは片手落ちだろう。人々の「内宇宙」は、外部の環境からの刺激によって規定される。かつての人々の内宇宙

*¹ たとえばジュディス・メリルによるバラード評のほとんどは、その文体や叙述に関するコメントに費やされている [7, pp.113-30]

*² SFジャンルへの自覚性を核として書かれたバラード論としては川又千秋 [5, pp.70-78]などを参照

は、星や月や太陽に規定されていた。それがかれらの神話を規定し、人々の行動もそれによって決まっていた（たとえば星占いといった形で）。だが現在では、別の刺激がある。もはや人々は、本来の意味での自然に触れる機会などほとんどない。人々を規定するのは、テクノロジーとメディア環境だ。都市に住み、ほとんどの時間を空調付きの屋内空間ですごし、車で移動し、夜には電気をつけて、情報はコンピュータの処理を経てテレビ経由で入手する。そこで得られる情報は断片化され、コマーシャルの連続からニュースからドラマへとめまぐるしく変化する。そうした環境では、人々の精神や行動はちがった様相を見せるはずだ。

もちろん、この程度の観察を行った作家や評論家はごまんといた。が、バラードが凡百の作家とちがったのは、その評価だった。こうしたテーマを扱う作家の多くは、それが人間を自然と切り離し、不自然な人工的存在にしてしまうものとして批判的に描くのが常だった。ごく単純には、そうしたテクノロジーを破壊して自然に戻れ、といったメッセージがこめられたりする。ところがバラードは、はじめのうちこそそうした文明批判や諷刺と読めそうな作品をたくさん書いていたものの、徐々にその方向性が変わってくる。むしろそれを積極的に評価するような側面さえ見せ始めた。それを新たな「自然」あるいは新しい「風景」として捕らえようというわけだ。

環境、それも人工環境が人に与える影響という問題は、かれが一時夢中になっていたサブリミナルメッセージの発想（広告に、一瞬コカコーラの映像を入れておくと、みんなそれに気がつかなくても何となくコーラが飲みたくなる、というアレだ）にもつながる。人が漫然と環境に影響されるだけではない。いまの「環境」はむしろ、もっと積極的な働きかけを人間に対して行い、その行動を意図的に変えようとする。そしてその影響力は実に大きい。だが、多くの表現活動は、それをわざわざ描いたりしない。それが描かれる対象となることすら思い至らない。それを小説化したらどうだろう？ その昔、自然というのはきたなくおっかないもので、小説や絵でわざわざ描くべきものではなかったけれど、ある時、たとえばロマン主義運動や自然主義、ナチスの好きだったエコロジー運動などを通じて、たとえば自然はすばらしいとか、山を見て崇高さを感じて心が高ぶるとか、そういう発想が生じた [8]。いまの技術もそうではないか？ あるとき、欧米人が山を見て感動することを覚えたように、人間も人工的な「技術の風景」(テクノロジカル・ランドスケープ)に対して何らかの新しい精神の働きを獲得するのではないか？ そこには新しい「自然」があるのではないか？

そうした追求の結果として生まれたのが、「残虐行為展覧会」を中心とする、濃縮小説、そして/あるいは非線形小説と呼ばれるものだった。ウィリアム・バロウズのカットアップと似ていなくもない。ストーリーもなく、いろんなモチーフだけをひたすら並べた小説だ。小説のエッセンスだけを煮詰めた小説だから濃縮小説、一つのストーリーラインに沿っていないから、非線形小説というわけだ。

「屋上のテラスでは、クラインがマネキンたちのあいだを歩いていた。マリーナ・オズワルド、ラルフ・ネイダー、それに薄布をプレスしたスーツを着た若い男の石膏模型が手すりのそばにたっている。いっぽうツィアロはけいれん的なエネルギーでもって何本もの道路を横切り、大破した車の巨大な自動車行列を作り上げた。先発の車の背後で、大統領専用リムジンが陽光を浴びて待ちかまえていた。百万もの自動車事故死の直前の沈黙が、朝の空気の中で宙づりになっている。」 [2, p. 103]

登場人物はこうして、健忘症の男が自転車を無感動に眺めるように、各種のメディアと技術の産物（またはその廃墟）を見つめるだけ。バラードは、これこそが現代的な技術の風景だと語る。テレビをごらん。まったく無関係なイメージが次々に表れては消える。技術の成果と、スターやタレント、各種の犯罪者や政治家。繰り返されるアパートやオフィスビルの窓。高速道路を走るときに見える、広告が次々にあらわれるなか、たまに事故現場が人々を活気づかせる世界。それがぼくたちの生きる世界なのだ、とバラードは語る。そしてバラードがとんでもなかったのは、単純な技術批判や現代文明批判で終わってしまいそうなこうした洞察をさらに薦めたそれだけにとどまらず、そうした風景の中に、ぼくたちの感覚の奥深くに触れる何か、特に性的な何かがある、と。たとえば OL とかスチュワーデスがやたらにポルノのテーマになるのは、オフィスという仕組みや飛行機というテクノロジーが持つエロスと関係があるのかもしれない。あるいは各種の有名人に対する人々のオブセッションは、人間そのものではなくメディアというシステムの持つ性的な要素に関連しているのだろう。そしてこの頃に出現した、バラードのいちばん得体のしれない妄想。それは、自動車事故がエロチックだ、という指摘だ。自動車はカッコいいとかセクシーだとか、スピードを出すと燃えるとか、そういうレベルじゃない。衝突してひしゃげた 56 年型キャデラックコンバーチブルの、折れたダッシュボードの亀裂と助手席で死んだ女の太股の角度にエロスがある、という指摘。これに共感できるのはよほどの変態なのだけれど、でもここには何かがある。事故や災害を見て（胸をいためるふりをしつつ）興奮し、何度もそれを繰り返し見てしまう心理を説明できる何かがある。人々が廃墟に惹かれる心に通じる何かがある。

もちろん、そういう場面、そういうモチーフだけをひたすら並べた、物語や叙述やふつうの意味での登場人物のいない小説が一般性を持つことはなかった（テレビが見たければ人はテレビを見るだけの話なのだ）。だが、その後のバラードのテーマは、ほとんどがここにあらわれている。

2.3 テクノロジー三部作

そして 1970 年代に入ってそれをもう一度、ふつうの小説の枠組みに戻したものが「ハイライズ」、本書「コンクリートの島」、そして「クラッシュ」の、いわゆるテクノロジー三部作だった（発表の順番はこの逆だが）。

「残虐行為展覧会」のあとで、このシリーズは普通小説への後退と言われることが多かった。非線形小説から線形の叙述にかかは戻った、と。まあそういう言い方もあるだろう。一方で、ふつうの叙述に戻してくれたおかげで、各種の技術風景が人々の心理に与える影響は格段に理解しやすくなっている。だって、『残虐行為展覧会』は、ひたすら報告書めいた事故の描写が続いたり、犯罪者の名前がずらずら並んだりしているだけだったのだもの。モチーフは、すでに残虐行為展覧会で登場したものが多く、『ハイライズ』においては、それは高層住宅だ。本書では高速道路。そして『クラッシュ』では自動車。そしてぼくたちの先祖が、月と星と太陽と大地という刺激から神話を編み出したように、現代の人々はテクノロジーからのはるかに強い刺激により神話を構築する。テクノロジーに囲まれた環境の中で、テクノロジーに精神の奥深い営みを刺激されることで、人々は徐々に退行し、本能的な欲望だけの存在と化す。『ハイ・ライズ』は、高層アパートの中でだんだん石器時代にまで退行する人々を描いた小説だ。本書『コンクリートの島』については後述。そして『クラッシュ』は、このシリーズの中どころか、バラードの全作品の中でも最高傑作とする人もいる大傑作だ。これは、かれが『残虐行為展覧会』でも展開していた、自動車事故はエロチックだ、というテーゼをそのまま小説化してしまったものだ。自動車には性的な何かを持っていると同時に、死につながるものでもある。メディアを通じて人々の欲望をコントロールするスター、エリザベス・テラーと共に自動車事故で死ぬことを夢見る男の欲望と、そしてかれに惹かれる主人公とその妻を初めとする女たちの性的な関係を描くことで、バラードはかれの自動車事故をめぐる変な主張を、かなり人々に納得させてしまっている。そしてこれらの小説のいずれにおいても、主人公はそのテクノロジーが提供してくれる原始的な欲望を最終的に肯定する。それを反語的な描写だと解釈するやりかたもあるだろう。でも、ぼくにはむしろ、バラードがそうした新しい欲望のあり方を積極的に肯定しているように見える。テクノロジー三部作において、主人公たちはみんな、最初は逃げだそうとしていたその技術の世界に、最後は自主的に戻ろうとし、先人たちの後を追おうとする。そして……ネットの書評などを見ても、往々にして読者はその心理を理解できてしまっている。

ちなみにデビッド・クローネンバーグが映画化した「クラッシュ」は各国で上映禁止となった。セックス描写のせいだろうか？ どうもそうではないらしい。実は香港のある雑誌が、香港映倫の審査委員に各種の映画の禁止理由をきくという企画をやっており、その中にこの「クラッシュ」も入っていたのだけれど、そこでの答は驚くべきものだった。「この程度のセックスは何の問題もない。ただ、この映画は……なんというか、自動車事故を賛美しているような気がしたので、若者に見せるべきではないと思った」[9]。かれらですら（というと失礼だが）『クラッシュ』の核心を、実はちゃんと理解できてしまったのだった。

本書『コンクリートの島』の位置づけについて軽く触れておこう。本書は、すでに説明したバラードのテクノロジー三部作の一冊だ。三部作の中でも本書はもっともミニマリスト的な小説だと

言えるだろう。舞台は、ひっきりなしに車の走る高速道路に囲まれた島。登場人物は実質的にたった三名。神話的な人物造形と、そして異様にシンプルな舞台からくる、きわめて単純な描写。本書は自動車ネタの小説として同時期の『クラッシュ』と比較されることも多く、華やかな『クラッシュ』に比べて非常に地味な印象があるために、ときに習作扱いされることさえある。しかしながらきわめて限定された環境下の物語であればこそ、バラードの描こうとしたものの本質が明確に表面に出てきており、『クラッシュ』より格段にとっつきやすいものとなっている。

2.4 自己パロディと自伝的作品群

そしてその次に注目されたのが『夢幻会社』。これはバラードが妙に明るくなった、変な小説だった。盗んだ飛行機で墜落した主人公が、イギリスの退屈で保守的な郊外街にセックスと生命力のジャングルをもたらし、己の死を克服して解放された住民たちとともに世界へ飛び立つというもの。破滅と死と、終末の廃墟に生きる人々を描いてきた、どちらかといえば暗い作風だったバラードが、生と解放感あふれる小説を書いたということで話題になったし「バラードの新たな転回点だ！」とその筋では実に高い評価を受けただけ^{*3}、その後特にこうした作風が続いたわけでもなく、今にして思えば、『22世紀のコロンブス』や『奇跡の大河』、未訳の *Rushing to Paradise* などとも共通する、ちょっと変な一種の自己パロディみたいな小説群の一つと考えるべきではないかと思う。もっとも、バラードは実は同じ小説を何度も書き直しているだけだ、という説もあり [7, p. 122]、自己パロディという評価がどこまで成立するかは疑問だが。いずれも、バラードの十八番モチーフ（ジャングル、墜落する飛行機、アメリカのハリウッドや各種大統領、主人公の精神状態にあわせて変わる自然、敵対的な本物の自然など）を登場させながらも、以前ほど強いメッセージ性は持たせずにひねりをかけた印象が強い。

これらと並行するようにかれが発表したのが、スピルバーグによる映画化で有名になった「太陽の帝国」、そしてそれに続く『女たちのやさしさ』だ。いずれも自伝的な小説。『太陽の帝国』は、上海で育ったバラードが、崩壊する日本帝国軍の収容所で過ごした日々を描いた小説であり、かれの多くの作品における原型的なイメージが頻出する。『女たちのやさしさ』は、上海から帰って死のイメージにつきまとわれていた主人公が、女たちのセックスを通じたやさしさに救われる話。ここでもかれの後の小説に見られるイメージが数多く見られ、バラードの世界への鍵となっている。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化を余儀なくされるだろう。たとえば川又千秋は1971年の時点でバラードの一つの代表作とされる短編「執着の浜辺」を「結果的に失敗」と呼んでいるけれど [6, pp. 170-2]、たぶん『太陽の帝国』の後では、その読み方はか

^{*3} たとえば山田和子の絶賛 [10, pp. 283-4] を参照。

なり変わってくるはずだ。

2.5 バラードの現在

さらに、バラードはなおも現在進行形ではある。『殺す』、『コカイン・ナイト』、『スーパーカンヌ』、さらに同じシリーズの一冊となるはずの次回作では、バラードは新しいテーマを見つけている。それは、ソフトな管理社会/システムだ。

ここでかれが注目しているのは、新しい人工的な総合環境だ。これまでの、自動車、ビル、テレビ、広告といった単体の集合としての環境ではない。もう一段進めて、そうした個々のテクノロジーをさらに強固に組み合わせた、積極的に構築された人工空間だ。たとえば、ニュータウンやビジネスパーク、中でもそれにともなう監視とコントロールのシステムだ。これまでのかれの「環境」がハードな物理環境だとしたら、ここでのかれの関心はむしろソフトな環境にある。そしてこれまでのかれの「テクノロジー」が上から（企業、政府）降ってくる高圧的なものだったとすれば、今回の管理は下からの、人々の希望に添った腰の低い管理だ。

バラードは、そうしたシステムの根底にある暴力を描く。『殺す』では、完全管理住宅地の中で進歩的に愛情豊かにきめ細かな世話をやかれて育った子どもたちが、そのシステムに反旗を翻して大人たちを虐殺する様子を描く。『コカイン・ナイト』『スーパーカンヌ』では、完璧にソフトに管理コントロールされ、安全保障されたリゾートやビジネスパークを舞台に、その中で完璧な柔らかい管理に不満をつのらせ、そしてついにはそうしたソフトで完璧な「望ましい」管理が、実は犯罪と暴力をはげぐちとしなくては成立しない事態をミステリータッチで描き出している。で、その意義と成果については、後述。

3 バラード評価の変遷とエッセンス

さてここまでかれの歴史を駆け足でたどってきた。そして、その中で、ぼくがバラードの特徴として挙げた3つの課題がどこに出ってくるかも、自ずと理解されたのではないか。ただし、その組み合わせは時代とともに変わっている。

たとえば、かつては文章力や構成力のすばらしさ（いわば文学性）で評価されていたバラードだが、いまバラードはもはやそういう取りざたはされない。理由の一つは、SFの小説としてのレベルがあがってきたことだ。かつてバラードが使ったくらいの隠喩やコントラスト、心理描写くらいなら、使いこなせる作家はかなり増えてきた。一部の人はそれを、大学の創作講座仕込みのカッコだけの作家ども、といて嫌う。その批判は確かに正しいのだけれど、でも同じ書くなら上手に書いたほうがいいのはまあまちがいない（とはいえ、ニューウェーブSFが一つ目指した文学性のようなものが、SFにとっては実はあまり意味がなかったことをこれははからずも物語っているの

はあるけれど)、そしてその結果としてもはやバラードのうまさは目立たなくなっている。同時に、一般小説家も、SF っぽい小説はいくらでも書くようになった。マヌエル・プイグや安部公房やウィリアム・バロウズやボルヘスやスティーブ・エリクソンが SF と呼べる小説をどんどん書いているとき、SF の文学性やスタイル的な優劣をことさら論じる意味は薄れてきた。

バラードがそう考えたかどうかは知らない。が、おもしろいことにバラード自体の小説作法も時代を追うにつれて変わってきている。かれの文体も、ずいぶんとぶっきらぼうになった。風景を、ぼくたちが街で見るように投げ出しただけの『残虐行為展覧会』はおくとして、テクノロジー三部作にしても、『コカイン・ナイト』や『スーパーカヌヌ』などの近作にしても、文学的な技巧めいたものはそんなに顕著ではなく、特筆すべき印象はない。キング・クリムゾンはある時期に、デビュー当時の自分たちの音楽について「あれは若者を惑わすような、よくない何かがあった」と述べて、シンプル(というべきか)な音造りに変わっていったという。バラードの場合にもそれと似た変化が感じられる。

それに伴い SF というジャンルへの強い自意識も、かつてほどは前面に出てこなくなっている。すでに SF そのものがジャンルとして市民権を得たのと同時に、ジャンル外でも SF 的な作品が書かれるようになった中で、ことさら SF とは何か考える必要がなくなってきた。SF 作家も、SF ファンも、かつてほど強いジャンル意識を持たなくなった。それを進歩と見る人もいれば、後退とみる人もいる。でも、その中でバラードも以前ほどは SF の意義について考える必要がなくなってきた。また、かれ自身が(特に『太陽の帝国』の成功により)SF の枠内にとどまらない作家となったこともあるだろう。とはいえ、バラード自身は SF について非常に自覚的ではある。それは次の、テクノロジーと人間との関わりを描くものとしての SF の役割と関連している。

バラードがここ数十年にわたり前衛でいられたのは、まさにこのテクノロジーと人間の関わりだ。ここにバラードの評価のエッセンスがある。それも、単純な関わりじゃない。かれのすごさは、単純なテクノロジーの影響(たとえばインターネットで生産性があがるとか、テレビを見過ぎるとバカになるとか、車に頼りすぎると運動不足になるとか)というレベルを超えた、いわば深層心理や識閾下(サブリミナル)な意識に対する深い退廃的なテクノロジーの影響を描き出したところにある。宇宙テクノロジーがあればこそ、星や太陽に反応する人々の古代的な意識や、人間以前のネズミや三葉虫にまでさかのぼる時代に形成された意識の層にまで影響が及ぶ、という発想。それも機械的な関係ではない。産業遺跡のような廃墟、事故、スクラップ むしろテクノロジーが破綻する瞬間に、その裂け目からのぞくものが、人々の心理にも亀裂をはしらせてそこに見え隠れする精神の深みをゆさぶるのだ、という構図をかれは律儀に維持してきた。そしてかれの指摘した、裂け目と深層の対応関係は、説明はつかないけれど実に説得力があるものだった。その多くの部分は、なぜそれに説得力があるのか、ということさえ、ぼくを含め多くの人間はきちんと説明しきれない。バラードの小説はそうやって、ぼくたちの脳のまったく知らなかった部分への回路を次々に

指摘し続けてくれた。それがかれの小説の魅力だった。

バラードの作品が神話的だと言われるのも、このせいだ。バラードの小説は、ある意味でユングっぽい。人類が生物として共通に持っている意識の層がある。バラードの小説の登場人物たちは、その共通の層への作用によって動かされている。たまたまそれは、小説の中では医師だったり宇宙飛行士だったりするし、それは小説の構成上は大きな意味を持つこともある。でも、そこに描かれている意識の動きの面で、その登場人物はある意味で無人格だ。それは意識の場を測定するためにたまたまそこにおかれた、他とまったく区別の付かない粒子一つでしかない。それはだれでもあり得た。その人でなくてはならない必然性は、あるようでない。神話での登場人物や神々は、別に本当にその人や神が重要だからそこにいるのではなく、ある世界における因果律や業の連鎖を示すための、場を測定する粒子のような存在としてそこにある。重要なのは、その人物のおかれた立場であり、また系譜だ(だれの子供だとか)。バラードの小説においても、事態はまったく同じだ。いくつかの原型的な人物数名と、あとはだれでもいい交換可能な人々たち。本当に重要なのは、その世界の技術環境がもたらした場であり、力学でしかない。かれの小説は、ある世界の中での人々の活躍を描くのが主眼ではない。人々の行動を通じて、世界の因果律を説明することが、その最大の狙いとなっている。そしてそれを通じて、バラードの小説は常にぼくたちに、いままで知らなかった新しい因果律の存在を指摘してくれるものだった。その意味で、バラードが現在まで書き続けた小説の多くは、単にこざかしい気の利いた作り話ではない。ヘタをすると、本当に文字通りに受け止め理解すべき、ある意味で現実よりも高いリアリティを持つ、人間と技術の混在する世界のテンプレートとなっている。

4 明日はどっちだ：バラードの正念場

ただし、これからのバラードはどうだろうか。

現在のバラードが扱っているのは、すでに述べたとおり、これまでのハードな技術に対して監視と合意からくるソフトな管理テクノロジーだ。閉じたコミュニティやビジネスパークづくりの中にある、安全のため、健康のためと称して導入される細かい監視と管理、そしてそこに潜む強い暴力性の暴露という点では、かれの近作は非常に緻密にできているし、謎解きの構成もあぶなげない。

しかし、こうしたソフトな自主的な監視システムの特徴についての指摘は、すでにフーコーをはじめ各種の人が詳細に行っている。バラードの近作に、何かそこに追加される新しい発見はあるだろうか？ ないと思う。かれが昔から、たとえば郊外住宅地やディズニーランドといった、ソフトな管理システムの猛威に関心を覚えていたのは事実だし、そこから「未来は一言で『退屈』だ(中略)未来は単に、広大で従順な魂の郊外となるだろう」[4, p. 8]といった指摘や、郊外住宅とテログループとの関連への洞察[4, pp. 14-5]も生まれてはいる。が、目新しさはない。『殺す』では、す

べてが終わったあとの推理が並んでいるだけだし、『スーパーカンヌ』でも、一通り謎が解明されたあとで、主人公がいかにしてそのシステムに対処しようとするのかは描かれないままに終わる。郊外型住宅や教育などの管理システムと暴力の関係という点では、この日本ですら酒鬼薔薇事件や最近の長崎事件などの実際の事件のほうがはるかに衝撃力を持つ。ついにバラードも時代に追いつかれ、追い越されてしまったということだろうか？ かつて川又千秋が「J. G. バラードはどこへ行くか」で語っているように [6]、バラードの動向は長いこと、ぼくたちにとって目が離せないものではあった。そうした時代がすでに終わってしまったということだろうか？

過去の数作を見る限り、その通りだと言いたい誘惑は強い。これは難しいテーマなのだもの。システム批判がシステムに回収される仕組みは多くの人が指摘している。それをバラードといえども一朝一夕に乗り越えられるわけがない。でも、ぼくはそれをバラード的に実現する道があると思うのだ。バラードにしか書けないものとは、システムと人間の心理との密やかな結びつきだ。こうしたシステムは、人々の希望によって生じているはずが、やがて自己目的化してシステム自体がフェティッシュ化し暴走する。だとすれば、そのシステム自身にある種の人々の精神に働きかける何か、エロティシズムやもっと原初的な情動につながる何かがあるはずなのだ。それを漠然とであれ描き出せれば、かれが再び時代を先取りできる可能性はあると思うのだ。

だからぼくがかれに書いてほしいのは、たとえば監視カメラの死角をわたり歩く新たな移民たち、モニタが壁面をうめつくす警備室の性欲、インターネットのルータに宿り花開く熱帯のジャングル、検閲用スクリプトが呼び覚ます殺人衝動、DoS 攻撃のパケット衝突に潜むタナトス、あるいは管理システムの一巻として出張精算書の記入で起動する古代の記憶、ラッドライト活動家の消化器系に生まれる潰瘍とエコロジストの大腸菌が繰り広げる戦いを反映したブランド・コミュニティ同士の死闘の話だ。あるいはさらに、複数のシステムのからみあいだ。『クラッシュ』の世界に接合された、自動運転とカーナビシステムの織りなす事故と死の輪舞。RFID タグを全身にまとった、管理されたい欲望を体現したファッションによるシステム崩壊。いや、こんなものじゃない。いままでのかれなら、ぼくがホイホイ思いつく程度のネタをはるかに超える、想像もつかない発想を次々にくりだしてくれたはずなのだ。かれはこれまで、他のどんな作家にもできなかった形で、未来への驚異的な視点を次々に提供してくれた。バラードもすでに 70 代半ばにさしかかろうとしているけれど、でももう一度くらいはぼくたちを驚かせてくれるんじゃないか。ぼくはわずかとはいえ、望みは捨てていない。

同時に、かれの旧作群の意義が、いまだに失われていないことも忘れてはならない。『結晶世界』の、『残虐行為展覧会』の、『クラッシュ』の驚きを（各種短編の驚異は言うに及ばず）ぼくはいまも忘れていないけれど、本稿執筆のためにこれらの作品を久しぶりに読み返してみて、その先駆性には改めてうならせられた。『残虐行為展覧会』や本書『コンクリートの島』くらいでやっと、中身をほぼ完全に理解できたという気がするし、『クラッシュ』に至っては、まだ完全に読みとれて

いるという自身がない。人々は自分が自動車に対して抱いている気持ちを、『クラッシュ』後 30 年たっても本当には理解しきっていない。数年たって読み返すたびに、かつて気がつかなかった各種の細部が、また新しい驚きをもって迫ってくる。その驚きが続く限り、ぼくたちはいまなお、バラードの磁場の中にいるのだ。

参考文献

- [1] J. G. バラード「内宇宙への道はどちらか」、『J・G・バラードの千年王国ユーザーズガイド』(木原善彦訳、白揚社、2003) pp.278-83、原文 “Which Way To Inner Space?” (1962)
- [2] J. G. バラード『残虐行為展覧会』(法水金太郎訳、工作舎、1980)、原著 *The Atrocity Exhibition* (1969)
- [3] T.M. ディッシュ「SFの気恥ずかしさ」、ニコルズ編『解放されたSF』(浅倉久志他訳、東京創元社、1981) 収録、原題 “The Embarrassment of Science Fiction”
- [4] Andrea Juno and Vale “J. G. Ballard Interview” in *Re/Search* #8/9, 1984, pp.6-35
- [5] 川又千秋『夢の言葉・言葉の夢』(奇想天外社、1981) 初出 1973-4 年
- [6] 川又千秋「J. G. バラードはどこへ行くか」、『夢意識の時代』(中央公論社、1987) pp.160-77、初出 1971 年
- [7] ジュディス・メリル『SFに何ができるか』(浅倉久志訳、晶文社、1972)
- [8] マージョリー・ホープ・ニコルソン『暗い山と栄光の山 無限性の美学の展開』(小黒和子訳、国書刊行会、1994)、原題 *Mountain Gloom and Mountain Glory* (1959)
- [9] *Peninsula*, 1998 収録の記事に関する著者の覚え書きより。
- [10] 山田和子「解説」、『バラード』死亡した宇宙飛行士』(野口幸夫訳、NW-SF社、1982) pp.283-92