

子供と暴力

―松本大洋『鉄コン筋クリート』、楳図かずお『Rojin』、および『イアラ』続考―

高橋 明彦

私の楳図研究も取り敢えずのまとめを行っておく時期にそろそろ入っているので、統一感の無い雑多な印象は否めないと思うが、これまでの諸論考で述べ切れなかった問題点などを、本稿において補足させていただくことにする。

1. 松本大洋『鉄コン筋クリート』における子供と暴力

(1) 作品世界

先に「ペコの左手アクマの右手」と題して、松本大洋『ピンポン』論を執筆したが¹、その際『鉄コン筋クリート』論を予告しておいたままとなっていた。楳図かずおが子供をどのように描いてきたかという問題を考えるに際して、松本『鉄コン』は意義ある比較対象だと考えられるので、まず『鉄コン』を特に子供の生と暴力の問題として考えておきたい。

『鉄コン』は、一口に言って不思議で不可解な作品である。極端にファンタジックな要素と、他方極端に現実的で常識的な要素とが入り混じっている。まずこのことについて、順を追って確認しておこうと思う。それ

はおよそ三点にまとめられる。

一つ目は、作品内で説明がなされていない部分についてである。まず、時代や場所が不可解である。時代設定は近未来の日本のような印象を受ける。が、それは舞台である宝町に立ち並ぶビルなどの持つ雰囲気ゆえの印象である。また、こうした荒れ果てた都会は現在の日本の姿としてピンとこないというわれわれの先入観にも拠っているだろう。しかし一方で、マイケル・アリアス監督のアニメ映画版によって極端に誇張された、いわゆる昭和レトロな感覚を許容する要因が本原作に読み取ることができるようになりもなっている。とは言え、都道府県名までは書かれていないが、宝町と明記されているし、日本であることも明記されている。また、登場人物の固有名詞が日本語であり、これはもう日本が舞台であるとしか言いようがないのは確かである。

しかし、本作の舞台は近未来の日本なのか、あるいは昭和の日本なのか。またはパラレルワールドとしての日本なのか。はたまた一つの寓話的世界として選ばれ設定されたのが日本だっただけなのか。本作の舞台設定における座りの悪さは、それらがよくわからないところにある。

尤も、説明無しで与えられている最も理解しがたい設定は、クロとシロが空を飛ぶという点である。なぜ彼らは、そして彼らだけが、空を飛

べるのか。われわれは、空を飛ぶ生命体を少なからず知ってはいる。天狗、黄金バット、スーパーマン、ピーターパン。彼らは翼、マント、ケープ、妖精の粉ピシィダストといった、飛ぶための原因理由が付与されているが、シロとクロにはそれが無い。尤も、ケープや妖精の粉で何故飛べるのかという原因理由が記述できない以上、原因理由が無いにもかかわらずシロとクロが空を飛ぶと、それは程度の差でしかないとも言えるだろう。しかし、そうではなく、理由なく二人が空を飛ぶこの点は、他の飛行する生命体たちと決定的な差異があるのではないだろうか。おそらくここに本作の秘密が隠されているように思うのだが、ただ、今は答えを急がないでおこう。シロとクロがなぜ飛ぶのかを取り敢えず一言で言うならば今は、それがファンタジーというものだからとしか言いようが無い。

さて、こうしたファンタジーという観点から言えば、シロとクロが「第一級ぐ犯少年」（藤村）であることの原因理由のなさも、まことに説明不足である。父母が居ないのであること、二人は兄弟でさえないだろうこと。彼らの出自が全く明らかにされておらず、それに類する会話さえ無いのも、最終的にはファンタジーというものであるからである。尤も、本作において家族的なものは皆無ではない。チョコラことたけしには田舎（青森県）に母親がいる。木村にとってネズミこと鈴木は父親的な存在であり、鈴木にとっても親分がそうであった。そして木村には女がいて近々子供も生まれる。このように家族的なものそれ自体が完全に排除されている作品ではないのだ。シロとクロだけが、意図的に、家族的な色彩を帯びていないのである（これも後述する）。

二つ目として、上述の説明不足でファンタジックな面とは逆に、常識的に了解可能な設定がある。まず、作中には「犯罪はいけない」「暴力はいけない」というサブ・コンテクストが地下水脈のごとく流れている。バイオレンスを描いた作品ではあるにしても、暴力は根底では決して肯定されていないのである。第一級虐犯少年たるシロとクロに対して警察の藤村たちは、職務に忠実ゆえに暴力を取り締まり、のみならず職務意

識を超えて、二人がそこから脱却できることを希望しているように見える。また、シロとクロの唯一の守り神的立場にいるオジイさんも、常にシロとクロを理解し論じている。そして、シロ自身、人を傷つけることを肯定していない。

こうした、われわれの一般的倫理に合致し常識的に了解可能な設定は、これを一口でいうならば、「いい話である」ということである。

勿論、人を鉄パイプで殴り傷つけることは決して「いい話」ではない。が、幼い弟分を守るためにそうする時これは「いい話」となる。「いい話」かそうでないかの境目は、すなわち行われた事・行為それ自体をもってこれを分別するのは、権利上は存外微妙である。にも関わらず、「いい話」かどうかは、現実の作品世界においては常に決定的である。

他にも常識的に了解可能な設定をあげておこう。まず、暴力や犯罪は警察が取り締まっているということ。街にヤクザが暗躍しているということ。ここに、現行の日本の姿以上のものは無い。例えば、非現実的な悪の秘密組織が存在しているわけでもなければ、科学特捜隊のごとき架空の国際特務機関が存在するわけでもない。あるいは、今日の日本政府とは異なる社会・政治体制下のある街として宝町が設定されているわけでもなさそうだ。シロとクロによって、そして外来のヤクザによって引き起こされる暴力的かつ超人的世界は、『北斗の拳』のような核戦争後の荒廃した地球といった極端に非日常をもってせよとも実現されてしまっている。

同様に登場人物たちも極めて現実的である。街には治安隊気取りの不良グループがいるということ。警察組織の中に単にピストルを撃ちたがっているだけの新人がいるということ。ヤクザにあこがれているバカがいるということ。これらは実際には「いい話」で済まない困った話ではあるが、そうした要素も存在的には常識的には了解可能であり、かつ、それらは最終的に「いい話」へと回収される。たとえば、チョコラは母親を思って田舎に帰り、沢田はシロと接することで変わる。鈴木に憧れ

た木村は鈴木を射殺しまた自らも後に撃たれて死ぬが、これは倫理的ではないにせよ、すばらしく「いい話」である²⁾。

宝町の再開発を狙う外国勢力のヤクザとて常識的存在であろう。ただ、「蛇」の使う三人の殺し屋「蝶・虎・龍」のみ、少々非現実的ではある。が、空を飛ぶ二少年ほどのファンタジーは付与されておらず、単に人間離れた強い奴らといった程度だと理解して良いと思う。三人は未知の不死の生命体でも戦闘用アンドロイドでもなさそうである。

この他、街の開発や、それに関連して子供のサイフをターゲットにするといった設定なども常識的であり、今日の実感に極めて近いものがある。そして、ストリート・チルドレンの存在などは、今日の日本では幸い未だ問題化されていないが、世界的に見れば大きな現実的問題である。

さて、以上の二点を要するに本作の不可解さは次のような構造を持っている。すなわち、具体的状況としては、近未来風な風景と現実的な社会状況とが雑居しており、物語的関係としては、原因理由を持たぬファンタジーと、現実的で常識的に理解可能な設定とが同居している。これが、本作の根本的な設定なのである。

三つ目として、物語的に了解可能な部分がある。それは、虚構にお約束や作劇法として、ありがちながそれゆえ却って了解可能な部分である。あるいは、一個の独立した松本作品として、作家の個性・様式として了解可能な部分である。これらの点によって、上述の二点が矛盾としてでなく、一つの作品という統一体へとまとめあげられているのである。それはまずもって大人と子供の対立（根源的な。模図的な）というモチーフであるが、これについては後に述べる事にしよう。また、シロとクロという二人の性格が正反対であるというも、人物配置という側面からは出来すぎなくらいにありがちであるが、二人の対比が作品のエンジンであることは確実である。ただしこれも後述することにする。

人物配置という点では、警察の藤村とヤクザの鈴木とは、二人とも松

本作品におけるスターシステムを支える名脇役的存在であるが、本作においては、若いころからの因縁の関係のようである。ただし因縁それ自体は記されておらず、現在の二人の会話などによって匂わせる程度のもとなっている。彼らは、過去という厚みを持った存在として現在化している。

また、双方にはそれぞれ沢田と木村という若者を配してあり、警察対ヤクザの関係は物語上では同等の権利を有して均衡を保ったままとされている。なお、ストーリー展開に直結する木村に比べて、沢田は予想ほどには活躍の機会が与えられていないような印象が否めないが、興味本位で無責任でなげやりな当初の沢田が、中盤以降、シロと触れ合うことで優しさ・人間らしさ（のようなもの）を回復していく様は「いい話」の典型的実例でもある。

壁の落書きも、スラム的リアルさの印象を持たせるものとなっている。ただしこれは、もうすこし具体的に言えば、松本大洋的だなどという印象を持たせるものであり、つまり作者の様式であり、それによって一層現実味を帯びた街の風景を作り出し、同時に上述の二点の雑居性をいい具合に統一している。街中にあふれるファンタジックな動物たちも、看板や書籍に見える松本大洋のプライベートな趣味性も同様の効果を持っている。

シロとクロという二人の存在も、子供と大人の対立的な物語として考える時には、実は了解可能な要素となる。それは人間の二面性（闇と光、善と悪）から善の勝利へという物語的な約束であり、「いい話」へ回収される回路でもある。

以上、不可解さを三点から見たが、不可解な部分と常識的な部分との雑居は、虚構としての作品という中においてシェイクされいい具合に混合されているのである。

(2) 暴力論

ただし、本作は最終的に人間の二面性が善や無垢さの勝利へと統合される「いい話」でしかなく、かつ、舞台設定に幻想性と現実味が雑居しているがそれがひっくり返るめてファンタジーというものであり、読者が味わうべき作者のスタイルであり、また主人公の二少年が空を飛ぶのもそれがファンタジーというものだから、とだけ言っていて済むのであれば、まったく本作を読む価値はないだろう（少なくとも、椋図ファンにとって）。

本作の醍醐味は、何よりもその暴力シーンにある。本作に対して感情移入を許す要因は本作に描かれた暴力性にある。それは一つには、カタルシスとしての暴力、あるいは物語のエンジンとしての暴力である。例えば、旧ヤクザの暴力は地域を守る周縁的存在であり、必要悪として描かれている。他方、新ヤクザの暴力はグローバルゼーションであり、資本主義化として描かれる。また、国家権力の暴力は、ピストル所持など瑣末なディテールとしても描かれ、同時に、人権の保護や人命尊重という面としても描かれている。これらは、物語を進めるための補助エンジンのようなものである。そして、カタルシスとしての暴力とは、物語のメインエンジンであり、読者に高揚感を与えるものである。尤も、シロとクロとが修学旅行生を恐喝するといったシーンなどは、倫理的とは言えない分、必ずしも気分良く読めない読者もあるだろう。しかし、物語序盤の山場でもある、拉致されたチヨコラの救出も兼ねてヤクザの事務所窓から殴り込みをかけるクロの活躍に驚喜しない読者は、本作向きではなからう。

ただし、暴力がカタルシスで終わってしまうのが平凡な少年マンガである。本作の暴力にはもう一つの側面がある。それは、社会関係・他者関係それ自体を暴力としてとらえる視座である。そして、その関係に子供がその一員として存在しているのだということ、これである。

本作が、平凡な少年マンガに留まらないのは、暴力の本源まできっちり照らし出しているところにある。シロとクロは、生きていくために恐喝をしているのである。しかも、二人はそれぞれに、自分の街・宝町のために、日本の平和のため、という自己流の正義を生きており（これも社会化の一形態である）、しかもそれは「お遊戯」でもある。こういうものとして暴力が描かれている。本作に底流する「犯罪はいけない」「暴力はいけない」というサブ・コンテキストも、単なる倫理的問題目ではなく、こうした状況に對置されたものである点で、いっそう意味のあるメッセージとなっている。

さて、ではそもそも暴力とは何なのか。そして、子供にとっての暴力とは何なのか。これを順に考えていく。

まず、暴力は単にイコール腕力・武力というわけでない。言葉の暴力、経済的搾取などもふつう暴力とみなされる（社会的暴力）。グローバルゼーションも、搾取と同様ではないにせよ、暴力である。

少しこれをまとめてみよう。まず一つ目として、暴力とは、所与（あるがまま）の疎外である。AがAのままであれば、暴力は成立していない。AをBに変容させることが暴力である。例えば、殴られて顔が傷つくのは顔の変容であり、心が傷付けられるのは心の変容である。自由を奪われることも、所与としての自由からの疎外であるがゆえに暴力とみなされるのである。

二つ目として、暴力とは、他者とかかわることそれ自体に根ざしている。暴力・力は、他者へ及ぼす力である。その点で、暴力はシステムの・構造的なものであり、関係性である。たとえば、複数の自由の定立は、対立的であり、可能性として暴力関係にある。

自らの変化（植物の成長など）も暴力であろう。植物の成長なども暴力であり、描線のデユナミスがエネルギーへ生成されるのも、暴力である。その意味ではむしろ、力が起きる時、自他の区別が事後的に成立するのだとも言えるだろう。

人が他者と関係し、モノが変容を続けていく限り、暴力は馴致しきれない。遍在する暴力。暴力は細部に宿るとでもいつてもいいだろう。

近代社会は、この社会＝暴力というシステムをいかに馴致するかという課題を背負っていた。たとえば、ホップスの言う万人の万人に対する自然状態という考え方。人は利己的であり、ほうっておくと気ままにふるまう。他人を信じるな、隣人を疑え。ゆえに、契約によって社会を形成する。これが社会契約説である。たとえば、なぜ人を殺してはいけないのか、という問いに対して、それを認めたら自分も殺されるからだ、と答えるのは社会契約説的な発想である。これは、より大きな力へ依拠したがる発想であり、設問に対する正答の实在を信じる立場でもある。

また、M・ウェーバーは、権力と暴力とを正当な力と不当な力として区別した。そもそも、ドイツ語の *Gewalt* は、英語（日本語）で言う *violence*（暴力）と *power*（権力）とを含む語彙である。近代国家は、正当な暴力を一元化して掌握する。警察権・裁判権などがこれに当たろう。「暴力はいけない」という際、ほとんどが国家権力を認め、それ以前と認められる限りにおいてである。犯罪抑止（マイノリティ・リポート、24、等々）。われわれは、自身の暴力も他人からの暴力も否定する代りに、より大きな国家権力に依存・従属している。ホップスの発想が根本にあるからである。あるいは、物語世界においては、絶対的正義のヒーロー（ウルトラマン、ドラえもん、水戸黄門）に。あるいは、宗教や奇跡（愛や救済を与えてくれる存在。『ナンバー吾』のワン、『わたしは真悟』のエルサレム以後のシンゴなど）において。

社会契約説では暴力を超えることができないと考えたのは、たとえば D・ヒュームである。ヒュームは、人間が乗り越えるべき本性は、万人に対する闘争状態を作るとされるエゴイズム（利己主義）ではない。人は決して利己的な存在ではなく、むしろ共感する動物である。そして社会の害悪となるのは、そうした狭い共感なのである。つまり乗り越える

べきは狭い共感であり、如何に共感を拡大していくかが重要となる。

エゴイズムを抑えるのは理性の働きであり、理性の客体化としての法律の働きである。

それぞれが自由であり（力を持ち）、かつ他を侵害しないありかた。しかし、現実には既に暴力がシステムとして存在する場（近代資本主義社会。大人と子供が存在する社会）。

社会の害悪たる暴力を、理性（法）などのより強力で正当（と思われている）力によって乗り越えるのではなく、共感の拡張によって乗り越えようとするヒュームのあり方は、政治思想としては理想主義的すぎるかもしれないが、芸術的作劇法としてはむしろ主流である。そして、本作はまさにそういう作品である。

さて、『鉄コン』に戻ろう。問題は、シロとクロの暴力のあり方である。本作における暴力の特色は、暴力が国家権力に対立するかたちで顕現しているという点、およびそれが子供によってなされている（子供／大人の対立を前提としている）点、この二点にある。

ちなみに、楳図作品にはこれに類する舞台設定は無い。『漂流教室』における子供たちによる暴力は、権力構造それ自体が成立していない極限状態が舞台である。『神の左手悪魔の右手』における暴力は、敵が異界の存在であるため、単純に言えば勸善懲惡によって合理化されている。

子供／大人の対立を前提としている作品でも考えてみよう。『わたしは真悟』で東京タワーに登るさるとまりんは、確かに犯罪すれすれの行為を行っているが、警察で大目玉を食らうことにはなつたろうが基本的には子供ゆえに不問に付されている。

例えば『まことちゃん』の沢田まことも、大人にとっては暴力的な存在と言つてよいだろう。楳図作品以外でも、こうした子供像の作品がある。大人をたじろがせる存在としての子供を描いている点で、玖保キリコ『いまだきのことも』や臼井儀人『クレヨンしんちゃん』なども同様の部類とみなすこともできるだろう。

クロとシロの暴力は、ただ単に大人をたじろがせるといっただけで収まるものではない。文字通り物理的なものである。クロの暴力は、シロと一緒にいたところのものと、シロと別れた後のものとで、違っていることは、作品上で明確に示されている。前者においてクロの暴力はある種の「お遊戯の時間」でもあった。が、後者においては歯止めが効かなくなつて暴走しているかのごとくである。そしてそれは、「伝説の餓鬼」と言われるイタチを呼び出すものとなる。イタチとは作中の言葉で言うなら「愛を捨て言葉を持たない暴力だけを信じる、餓鬼」である。「言葉を持たない」というセリフは、原作のセリフを多用した脚本になっていたM・アリエスのアニメ映画版では意外なことに端折られていたセリフであった。が、私はこの「言葉を持たない」という点は極めて重要だと思つた。先に述べたように言葉のあり方は、本源的に暴力的なものである。しかし、同時に言葉は暴力を超える可能性をも有する。言葉は両義的なメディアである。

本作は、社会的暴力（クロの）を放棄し、共感・共同性へ進む話である。より強力な暴力によつてでなく、シロを信じるといふことを選ぶのが、クロの最終的選択であった。ここに、言葉もかわつてくる。

しかし、共感・共同性を支える無垢さこそ、根源的な暴力なのではないか。反レイヴィナス的な意味でのそれである。

ことばは普遍性と一般性を前提とするところか、その両者をはじめて可能にするものである。ことばは対話者たちを前提し、多元性を前提している。対話者たちの交渉は、一方によつて他方が表象されることではなく、言語という共通平面において両者が普遍性にともにあずかることでもない。（中略）

ことばという関係では、超越が、根底的な分離が、対話者たちはたがいに異邦人であることが、私に対する（他者）の啓示が前提されているからである。べつの言い方をするなら、ことばが語られるの

は、関係の諸項のあいだに共通性が欠けているところにおいてであり、共通平面がはじめてかたちづくられなければならない場所においてである。⁴

すなわち、レイヴィナスによれば、言葉が通じるということは、両者に何かしらの共通の地平が予め用意されているからでなく、むしろそうした地平がないところで、互いに異邦人であっても、両者を架橋する力能を持つのである。これをレイヴィナスは「言葉の啓示的機能」と呼んでいる。そしてそれが、暴力の無い人間関係を作り出すのである。

しかし、このレイヴィナスの言語観に、半ば好意的でありながらも根底的な批判を加えたのがJ・デリダであった。デリダの批判は、存在や認識はもとより、言葉も他者との出会いも暴力抜きではありえないのだというのである⁵。無垢さ。シロの共感する能力。イタチを排除する力は、それこそが実は暴力なのである。

(3) 子供の隷属と自立

子供と大人とは、完全に他者である。子供が成長して大人になるのではない。大人と子供とは全く別の生き物である。このことを綾辻行人は、椋図かずお論として次のように述べている。

これほどに椋図がこだわる「子供」とは、いったい何なのか。

一言で答が示せるような問題では到底ないが、「子供」と「大人」との間には決定的な非連続点が存在する、という認識がそこにあることは確かだろう。「子供」はだんだんと「大人」になるのではない、

「子供」であることをある日突然終えて「大人」という別の存在に変わってしまうのだ——といった捉え方。『わたしは眞悟』や『14歳』に至っては、それが作品の中心的テーマそのものまで昇華してい

ると云える。⁶

椋図作品においても松本作品においても、このことは作品の大前提となっている。椋図においては「怪獣ギョー」「漂流教室」「わたしは眞悟」「Rojin」「14歳」などの諸作品において、この前提が貫かれている。松本作品においても『鉄コン』もそれに当たるが、もっと典型的なものが『GOGOモンスター』である。

完全な他者とは、異なる共同体に存する全く共同性を持ち得ない存在ではない。多くは共通していても絶対的な矛盾を持つ関係。絶対的な断絶を持つ関係にある者である。

椋図自身、この「非連続点」を具体的には『ピーターパン』に依拠するかたちで、その実人生においても踏襲している。椋図がいつ初めて『ピーターパン』を読んだのかは未確認であるが、少なくともトモブツク社版『ピーターパン』⁷は読んでいる。そして、自身のペンネームを「ピーター」「P太」「ピーター伴」などと表記していることも一度や二度ではない⁸。

子供を扱う物語として、私は児童文学に詳しくないので網羅的には言及できず、ただ思いつくままにあげるだけであるが、一般にまず成長小説（ビルディングス・ロマン）というものがあげられるだろう。古くは、ゲーテ『若きウェルテルの悩み』、ロマン・ロラン『ジャン・クリストフ』といった、苦難を乗り越え人間の成長を遂げる物語である。E・マロー『家なき子』なども、苦難を経て大人になる。ここにおいて、大人になることは肯定的に設定され、目標となっている。もちろんどのような大人になるかは作品ごとに異なるが、立派な大人になることが望まれている。いま一つは、子供の喪失を扱ったもの。甘美な少年時代の思い出を描いたヘルマン・ヘッセ『少年の日の思い出』だとか、ローリングス『仔鹿物語』などがそうである。

そして、『ピーターパン』とは、いうまでもなく、成長を拒否した子

供の物語である。

子供は保護されずに生きられない生き物である。他者たる子供として、社会化せざるにはいられない。通常、子供はよいこになるうとする。例えば『まことちゃん』において沢田まことはいつも自分のことを「よいこらもーん」と思っている。沢田家で、聖秀幼稚園で、それぞれの共同体でよい子であることが求められ、自身もそうであると自負しているのである。実際には常に他者性を露呈してしまう。

通常、子供は大人に隷属している。大人の権力下に置かれている。隷属とは暴力の抑圧・潜在化である。が、子供が自立するとき、子供の暴力性は顕在化するのである。

自立の諸相には、物理的・経済的に自活すると言った明快なものもあれば、自己の価値観を持つとか自己の感情を持つとか、自我意識を持つこととそれ自体において現れることもある。ある評論家はかつて椋図の『おろち』を「憎悪する子供たち」と評した。

クロは、何かに憎悪を抱いている。シロはそうでもなさそうに見える。憎悪は、ある種の隷属のかたちであり、社会化のかたちでもある。シロの憎悪の無さは、彼が社会化されていない証拠でもある。

おそらく、子供は言葉を持たない。そして、愛も暴力の一形態に過ぎない。言葉の基本的作用は暴力に根ざしているからである。そして、信じることは、対象（他者）の存在を前提としているのである。

2. 『Rojin』

(1) 動的な視点変化

子供の仕事は、おそらく「遊ぶこと」なのである。「生きること」がそのまま「遊ぶこと」であるようなあり方が、子供の幸福なのである。しかし、人間はそもそも「生きること」を達成せねばならない。この時、

「遊ぶこと」と「生きること」とが乖離する。

椋図作品において、この問題を全面的に扱ったのが『Rōjin』（一九八〇年・短編作品）である。本作は、主人公の少年が物語最後のほうで言う言葉「子供は遊んでばかりいたのか？」に集約されるだろう。

綾辻行人は本作を「奇跡のような作品」と絶賛する。設定やストーリー的な面白さだけで言えば、イアラ短編群には本作をはるかに凌ぐと思われる作品が多数あり、本作はそこまでの絶賛に値しないと考えるかもしれない。しかし、綾辻は子供という視点において椋図作品を透視した上で絶賛する。この立場を私なりに引き継ぐかたちで、この『Rōjin』について考えておく。

本作のすばらしさ、上手さは、まずもって動的な視点変化にある。

少年が都会のビル街を抜け緑あふれる公園に入る。手にはラジコン飛行機を持っており、公園を走り回って操縦している。少年は、小学校といった感じであろうか（年齢は後に明記される）。ラジコンなどという高級玩具は、小学生低学年には似合わない。かといって、中学生という感じではない。

ここから物語は動き出す。公園の中ほどにたたみ三畳分くらいの四角な穴が大きくあいており、「うーん」という声が聞こえている。気になってその穴を上から覗くと、しわしわの顔をして頭ははげ、残った髪の毛も白く、目もうつろな生き物がいる。ページをめくって現れる、この者の像は、椋図ならではのタッチで描かれ、強烈である。その者は、穴から這い上がろうとしてこちらを見ている。少年は驚いて腰を抜かすが、その生き物は「たすけてくれー」と呼びかける。「わたしは老人だから出ることができなくて……」。少年は穴に再び近づき、「ロージン？……」。とつぶやく。「へ、へんな声……」。「しゃべることができんだ……」。『でも人間とはまるで違う種類かもしれないぞ。気をつけなければ！』

「なっなぜそんなところに隠れているのだった。」少年はおびえながら

も、一方で冷静になろうと努めている。ロージンと名乗るその者は、たまたまこの穴に落ちてしまい、若くないので自力で穴から出られなくなったことを少年に告げる。少年はロージンに、頭に毛がなく、また残った髪も真っ白であること、顔じゅうがびわれだらけであること、腰がエビのように曲がっていること、などを聞く。ロージンはやはり自身が若くないため、この穴から自力で出られないのだと告げ、そして板か何かがないかと言う。少年は素直に板や棒を探して持ってくるが、再び穴の中のロージンを見て驚き、「怪物だっ」と叫び、上がりかけていたロージンをふたたび穴底に突き落とす。持ってきた板や棒で檻のように穴に蓋をする。「そうさ、だって檻だもん。」「ロージンなんて知るもんか。お父さんやお母さんだって知らないって言うから。」

そして、ロージンに向かって石を投げつける。

ともかく、このあたりまで、この作品の描かれた世界は、不可解な世界である。都会にある緑あふれる公園や、そこでラジコン飛行機に興じる少年がいることは、何の不可解もない。公園の穴に老人（ロージン）がまつている事は、不可解ではあるが、それ自体は不自然ではない。ただの老人なのか、それとも別種の存在なのか、未だ不明ではある。読者の視点は、少年の側にある。しかし、潜在的には、老人を知らない（その父母さえも老人を知らないらしい）、という少年自体も不可解である。以下、フキダシごとに「」を付し、話者が変るごとに改行した。

「やーいお前みたいな怪物出られるもんか。」「血？」

「ぼうや、わたしもぼうやみたいなところがあつたんだよ。」「それでやっぱりへびとかそんなものを見ると石をぶついたりしたもんさ。」「そしてそのころのわたしもこのへんに住んでいて、この公園にもよく遊びに来たんだ。」「そして大きくなって大学を出て区役所に勤めて、」「結婚したけど妻も子供も早く死んでしまつてね。」「ほかにはわたしのおじいさんとおばあさんが生きていたけどいなかで農業をしてた……」

「おじいさんと……」「おばあさん？」

「そうだよ聞いたことないかい？男の老人がおじいさんで女の老人がおばあさんさ。」「そのおじいさんとおばあさんも死んじゃってそれからはずっと一人暮らしさ。」「でも子供のころ遊んだ場所が懐かしくてね。」「矢もたてもたまらずここへやって来たのさ。」「このへんは昔とちつとも変わっていないね。」「でもこんな穴があるなんて気がつかなくて、うかつだったね。」「老人のわたしにはどうしても出ることができなくて、きのうからずっとこうしているだよ。」「

老人の話に不自然なところはまったく無い。

ただ、老人は本当の事を言っているのだろうか。少年を（そして私たち読者を）だまそうとしているのではないか。

「きのうから!!」

「そう!」「そうしたらほうやがやって来たというわけさ。」「わたしの言った話のわけがわかったかいほうや。」「

「話のわけ?」「もちろんさ。」「ロージンということは以外はね。」「だけどぼくはほうやなんかじゃないぞ。」「だってぼくはもう5歳だ。だれもほうやなんて呼ぶ者はいないぞ。」「

「5歳か……」

「そうさもう5歳さ……どんな難しいことだってできるぞ。」「

小学生くらいかと思って読んでいたこの少年は、5歳の就学前の幼児なのであった。私など、ここでいくらかびっくりしてしまふ。

ロージンは少年の名前や家の状態などを聞く。少年は「まなぶ」という名であること、妹がいること、母親は優しく美人であること、家は「うな義」といううなぎ屋であること。ロージンは、かつてここに住んでいたもので、うな義も名店として知っているよと言う。おだやかに話は進み、

事態は不可解ながらも沈黙化に向かっているかのごとくである。そして、ともかくこのまなぶという少年は、ロージンという存在を知らないのだが、それ以外は極めて常識的な了解可能な世界である。

あたりは暗くなりはじめ、カラスの鳴き声も聞こえる。突然、物語は佳境を迎える。少年が家に帰ろうとして立ち上がった瞬間、ポケットから一箱のタバコが落ち、それが穴のままで落ちてしまふ。少年はとたんに表情を変え、タバコを返してくれと泣きじゃくりはじめたのだ。

この時、老人は何かの策略をめぐらしているわけではなからう。ただ穏やかに少年に語りかける。

「いざという時?」

「もうすぐなんだ。お父さんは年よりなんだ、20歳なんだ。」「人間は誰でも20歳で死ぬだろ!」「だから。」「だって。」「お父さんが死んだらぼくがあとを継がなくちゃいけないもん。」「あとを継いで生きたウナギを裂かなくちゃならないんだ。」「ギャーッ。」「ぼくできないよ。」「いつもはずれるんだ。」「

ここにおいて、不可解な事態は一転して明らかになる。綾辻行人が解説したように、異形なのはロージンでなく少年および少年の世界のほうだったのである。20歳で人が死んでしまふ世界!そこに生きていく子供!

ロージンは、タバコを返すかわりに、自分の指をうなぎに見立てて裂いてくれ、と持ちかける（裂くためには、必然的に、穴から出してもらう必要がある）。

「ほうや。」「タバコのかわりをお願いを聞いてくれるね。」「

「聞く。」「聞くから早くタバコを。」「

「ほらわたしの指……」「あんまり永いこと使ったからこんなになってしまったんだ。」「70年も使ったからね。」「だからこれをうなぎのかわりに裂いてちゃってくれないかな。」「そしたら新しいのがはえてくるんだ。」「もしたらわたしも君みたいに若くなると思う!!わたしももう一度若くなり

たいな。「もしうまくできたらタバコを返すよ。」やってくれるね。」

この奇妙な話に、少年は泣きやんでいる。

檻のようになっていた板や棒ははずされ、それを梯子がわりにして老人が穴から出てくる。

本作の動的な視点変化は、異形は少年の側であったことが明らかに なって一件落着いたわけではなかった。指が新しく生えかわり、若返る というロージンも、やはり当初の印象通りファンタジックな異形なの だろうか。

少年は、その指を裂くことを躊躇しているのだが、物語の結末を先に 書いておこう。少年は結局指にピンを突き立てることができなかった。 が、ロージンは、指が生えかわり若返るといっのはウソだからねと優し く言い、ひとりでそのまま公園を去っていく。すなわちロージンは、穴 に落ちて自力で出られなかっただけの老人だったのである（おそ らく）。いささか不思議な点があるとすれば、20歳までしか生えられな いエリアに、この70歳の老人が紛れ込んだ、という点だけである。 その意味で、ロージンがただの老人ではなかった可能性も100パーセント は捨てきれない。ただ確実なのは、われわれ読者にとってただの老人で あると、もしやそうではなからうと（たとえば神の変化とか）、少年 にとってはロージンこそが決定的な異形・他者だということである。

先に、本作のファンタジーとしての形式について述べておこう。かつ て述べたことのあるファンタジーの形式で言うなら本作は、『北風物語』 における「怪異・幻想性を十分に肥大させておきながら、最終的にす べて日常的な合理性へと収束させている」パターンである⁹。ただし、 本作の場合、回収された現実が、20歳で死ぬという現実なのである¹⁰。

(2) 「子供は遊んでばかりいたのかな？」

本作の素晴らしさは、こうした視点の動的変化にある。ただし、それ

だけならば、この手の作品は椋図には事欠かないとも言える。この点以 上に本作の独自の価値があるとすれば、こうした現実には生きている子供 のあり方にある。

ストーリーを少し戻す。指を裂いてくれというロージンに対して少 年が躊躇するのは、うなぎを裂くのが怖いというだけの理由からではな かった。うなぎ屋を継ぐのではなく、本当になりたいものがあるのだ。

「さあまなぶくん。」「約束だよ。」「ほらそこに落ちていっているピンでやっ てくれるかい。」「さあ何をしてるんだね。あとを継がなくなっちゃなら ないんだろ。」「

「違うんだ、ぼく本当はうなぎ屋にはあわないんだ。」「ぼくは本当は パイロットになりたいんだ、ジェット。」「いま学校でパイロットの 勉強してるんだ、コンピューターのシミュレーションを使って。」「う んと勉強して19歳になったら、」「3か月も飛べるんだよ!!」

この「うんと勉強をして」というセリフは、かつて椋図作品で聞いた ことのあるセリフである。『漂流教室』の終盤、幼児の小野田勇一の言 葉である。

「ユウちゃん、約束するもん!!」「うんとお勉強してえらくなって ……………」「きつとこんな世界にならないようにする!!」

勉強と遊びとが同質化している子供は幸せであるか、どうか。趣味と 仕事と同質化している大人は、確実に幸せである。しかし、子供の場合 はどうであろうか。現実の多くは、勉強が好きだと思いきむか、勉強を ゲームのごときものとして楽しむか、といったあり方しかないのではな いか。

子供は大人の保護下にあり、社会化せずにいることが、非暴力的（変 化しないこと）なあり方なのだろう。私はもちろん、教育をしないまま 自然児として子供があることが最高に良いなどということ言いたいわ けではない。これは基本的常識から大きく逸脱しているだろう。そして おそらく、子供もつねにすでに社会の一員である。しかし、ある程度ま

では保護される対象であるのだ。小野田勇一の発言は、幼いながらに自覚し自立しようとする健気さだけで出来ているセリフであろう。だから、ここに哀しさは皆無である。しかし、『Hojim』のまなぶ少年のそれは違う。ここに描かれる少年は、働かねばならない子供である。

岡崎乾二郎は榎図との対談の中で『まことちゃん』に触れて、青年期に「すごく励まされた」と言っただけのように述べている¹¹。

大人になんかなってられません、これが人間とすえ、という「絶対的な肯定」にたぶん勇気づけられたんですね。(中略)最後まで自分が「子供」でしかないと思えたというか、もう「断固として子供である」という感じ……。

岡崎は次いで、戦後のドイツで子供らしく生きることができず、大人の中に混じって戦後の混乱を行きぬかざるを得なかったエンドモント少年を主人公とするR・ロッセリーニ監督の映画『ドイツ零年』を例にもあげている。

子供が子供らしくいられず、大人離れしなければならない子供というのは、たぶん何時の時代にも居るのだろう。それは哀しいことである。『まことちゃん』に勇気づけられたという岡崎乾二郎は、それだけ大人でもあった。実はすでに子供の孤独に耐えうるだけの大人だったのである。逆に、大人離れしなければならなかった子供こそ、ほんとうに子供の孤独を抱えているのである。そういう子供には、絶対的に子供を謳歌している沢田まことをおそらく安穩として読むことはできないであろう。

『家なき子』に次のような部分がある。

エクトール・マロー・作／鈴木三重吉・訳『家なき子』第二部の八、王子の雌牛」(角川文庫)

だって、私たちを、お金をもうけることしか考えない、しかつめ

らしい、まじめ一方の、小さい二人の人間と思っでは、だめです。

二人とも普通、私たちの先輩の子たちの生活とは、まるでちがった生き方をしてはいても、やはり同じように、私たち少年なみの好きごのみや考えは、もっているのです。つまり私たちだって、子供なみの遊びごとが好きで、一日でも、一しょに玉ころがしをしたり、毬なげをしたり、「馬乗りとび」をしないでは過ごさないうのです。マティアは、それこそ、しょっちゅう、なんの理由もなく、ただふいに「やらない？」と、言います。と、二人とも、すぐに背のうをおろし、楽器をおいて、往来で遊戯を始めるのでした。もし、私が時計を持たないで、時間というものを思い出さなかったら、夜になるまで、やりつづけたことでしょう。そんなことは、一度や二度ではありません。けれども、時計が、おまいは仲間の頭だよ、働いて、食ってゆく金をもうけなきゃだめじゃないかと、私に言うのでした。だもんで、私は痛い肩へ、ふたたび、堅琴の革ひもをかけて、「さあ、行こう」と言っただけで、立って行くのでした。

まだ子供でありながら大人にならざるを得ない子供。そういう存在があるのだ。保護されつづけるのではなく、大人と社会と係わらざるを得ない子供たち。尤も、そういう子供にある特殊な感慨を抱くのは、私自身が、両親に保護され十分に遊びまわった平凡で幸せな子供だった時期を過ごせたからなのだが。

3. 『イアラ』における言葉と反復

(1) 矛盾と可能世界

以下、前段とは異なる話題となるが、本誌前々号拙稿「榎図かずお『イアラ』における典拠と出来事」で論及しきれなかった榎図かずお『イアラ』

ラ』について、補足的に論述しておく。論じきれなかった問題は、虚構における可能世界の問題、および言葉と反復の問題である。また、前々号拙稿では『イアラ』が参考文献としたと思われる典拠を具体的に示した上で、その典拠の利用のしかたなどを検討した。ほぼ典拠論のみに終始した前々号拙稿は、いくつかの典拠のまずい利用を取り上げざるを得なかったため、『イアラ』自体が孕む矛盾の提示として、『イアラ』を樫原の最高傑作の一つだと信じて疑わない私自身としても、いささか戸惑わざるをえないものとなった。そうした矛盾とは、たとえばストーリー上の齟齬（土麻呂の子孫か土麻呂自身か）、理由が作品中に明示されていない（小葉女のホクロの位置など）、史実との齟齬（東大寺大仏の造営期間など）、典拠の誤解（越前吉崎の西にある加賀金沢など）、種々のレベルで現れていた。

さて、通常、矛盾はストーリーの破綻などと言われ非難的となってしまう。一般に矛盾は歓迎されないからである。論理学や数学において矛盾は避けられるべきものであり、起こりえないものであり、われわれの現実においてもつじつまの合わないことは歓迎されない。が、実際は論理学こそ矛盾の宝庫である。

たとえば、可能性言明のパラドクス。「明日海戦が起こりうる」という命題があるとする。海戦が起こること（海戦）も、起こらないこと（非海戦）もどちらも可能という命題である。形式化すれば「海戦は可能、かつ非海戦は可能」。これは今日の段階では真である。どちらもありだと言っている点では排中律（AはBか非Bである）によって絶対に正しいように思われるが、実はパラドクスに陥る。明日になれば、真値（真か偽か）が変わってしまうからである¹²。

ともかく、論理学でさえ矛盾やパラドクスがあるのだから（様々な論理学者・哲学者がこのパラドクスに挑んで現代に至る）、ましてや現実世界でも虚構世界でも、あつて当然ではないか。……などというのは詭弁というか、あるいはあまりにお気楽な考え方にすぎない。数学的論理

学的世界においても矛盾やパラドクスが生じる一方で、根強く「無矛盾な物語は作りうる」と思われているはずである。

そもそも出来事における矛盾とは何か。ここでライブニッツの考えを参照してみよう。

ライブニッツが考えたことは、神（正しさ）と人間（自由）の両立であった。すなわち、

A 神は存在している。

B 人間には「自由」がある。

世界は神が創っている。神は間違はずがなく、この世界は正しい。あるいは、神が居なければ「正しさ」は保証されない。「正しさ」とは無矛盾性である。これがAの主張である。近世以前はこれが根本理念として了解されていた。しかし一方で、ルネサンスを経て人間の自由を擁立する立場が除々に出てくる。近代以後はBが根本理念となると、近世とはこのABの両立が問題となった時代なわけである。すなわち、神が信じられなくなった時代の最後の神学¹³。Aを優先させるなら、世界は神が決定しており、人間の自由や努力の出番はないということになる。あるいは、Bを優先させれば、人間の行う悪までも神の意志となってしまう。

この両立のためにライブニッツが考案したのが可能世界説である。その著『形而上学叙説』¹⁴にそってライブニッツの思考をすこしたどつてみよう。なお、数字は節番号（全三七節）。「」は引用。自身の補足説明であることを特に明示する場合には「」で括るか、段落頭に*を置いた。

神は絶対的に完全な存在であり、神の行いはすべてこの上もなく望ましいものである。「完全性とは、可能的なもの（デユミナス）が各自それぞれに含んでいるエネルギーアへと生成する積極的な性質。エネルギーアへと至り得ないものは、完全ではない」（一）

神の作品〔世界〕には善がないとか、善や美の規範は任意であるとか、神はもっと良い善を成しえたのではないかとかいう考え方は間違っている。「作品をよく考察すれば、それを作った職人を見出すことができるだけに、このことはなおさら本当にである。それゆえ、職人の人柄を宿しているにちがいない。」(二、三)

だから、我々は神を信頼し、神の作品に満足し承服しなければならぬ。が、いつでも静観者でなければならぬわけではなく、自由や努力の余地がある。「むしろわれわれは、考えられるかぎり神の意志を推し測りながら行動し、全体のための善、とりわけわれわれにふれるものや、われわれの身近にある、いわば手にとどく範囲のもの、価値を高め完成させるのに貢献するよう全力をあげて努力しなければならない。」(四)

神の作用は秩序に外れることはない(五、六)。しかし、人間の行い(作用)には区別が必要である。つまり、人間の行いが善いものであれば神の意志に沿うが、悪いものである場合には神が悪を許していることになる。しかし、それは神の意志が悪を欲しているわけではない。(七)

こうした神の作用と、被造物(人間)の作用とを区別するために、個体的実体という概念を明らかにしておく必要がある。「個体的実体は、実体形相、エンテレケイア、モナドなどとも呼びかえられる」。「あらゆる述語を内に含む主語」が実体である。(八)

*たとえば郵便ポストは、「赤い」「四角い」「丸い」「投入口がある」「定期的に回収される」等々の述語が可能である。「多くの述語が同一の主語に属し、その主語はもはや他のいかなる主語にも属さない場合、この主語が個体的実体である」。アリストテレスの実体 *ousia* (≠形相) の考え方と同じである。個体的実体(≠モナド)とは、それらの述語を含んだ(潜在的で、まだ現われていない場合も含む)完全体である。モノの本性(本質)とはこの実体である。述語とは、性質であり出来事である。述語の束、記述の束が、主語を確定している。

さて、おのおのの個体的実体は、それなりに宇宙全体を表現している。

つまり、個体的実体には、その実体のあらゆる出来事が含まれており、出来事にもなういっさいの状況や世界の全系列(セリー)も含まれている。また、どの実体も神のもつ無限の知恵と全能という性質をいくぶん持っている(九)。

こうした実体(形相)の考え方は、古代ギリシャ哲学風・中世スコラ哲学風で、「デカルト、スピノザ以後の近世哲学においては」極めて不評だが、「モノの性質はモノに内在しないと考える関係論的な現代哲学においてももちろん不評である。コマの性質はコマに内在しないと考えるマンガ表現の立場からも」、上手に用いる時には意外と有用なのである(一〇、一一)

しかし、この個体的概念を認めるとすれば、難問がましかまえている。個体的実体という概念は、「いずれある人におこるすべてのことは、円の特性が円の定義にふくまれているように、すでにその人に本性または概念のうちに潜在的にふくまれている」ということである。つまり、各人の個体概念も個体的実体である。各人の個体概念は、いずれその人に起こってくることを一度に全部含んでいるので、その概念を見れば、おのおののできごとの真偽はアプリアリ・必然的に確定・証明できる。

ならば、「人間の自由はどこにもなくなつて、絶対的宿命がわれわれのあらゆる行為と世界のほかのあらゆる出来事を支配することになりそうである。」

「この難問の解決のためには、出来事の絶対的で必然的な結付きと、「仮定によって」必然的に結付いた(偶然ではあるが確実な)出来事との区別が必要である。数学や幾何学は前者に属し、この反対は矛盾であるが、人の行いの多くは後者に属し、それが起こらなくても矛盾とは言えない。」

ライブニッツは次の例を掲げている。カエサルは、終身独裁官となりローマ共和国の人々の自由を失わせたが、この行為はカエサルという個体的実体概念のうちに含まれていた。しかし、次のようにも言える。す

なわち、カエサルがそのような行為を行ったのは、カエサルの個体的実
体概念によってではない、と。なぜなら、カエサルの個体的実体概念は、
神が全能であるからカエサルに与えた性質のひとつであって、決して必
然的な帰結ではない〔自由がある〕。別の行為をすることは、その仮定〔三
頭政治を廃止して権力を手中に入れた〕からみれば矛盾となるが、仮定
が異なれば矛盾はしない。別の行為をしたとしても矛盾は無い。

カエサルについての、こうした述語の証明は、数や幾何学の証明ほど
絶対的な証明ではなく、そこには神が自由に選んだ事物の系列（セリー）
が前提〔仮定〕されているだけである。

* 〈仮定・事物の系列が異なる世界が、この世界とは別に存在してい
る〉と考えれば、以上のすべてはすつきりする、とライプニッツは考え
た。この別の世界を、可能世界 Possible World と云つ。

「あらかじめ定められたとおりに起こることは、確実ではあるが、必
然的ではない。」

* 「確実である」とは諸可能世界のうちの一つの世界における真理で
あり、「必然である」とはあらゆる可能世界すべてにおいて真理である、
ということである。そして、必然であるのは神のところであり、確実で
あるところのこの世界も、神が選択した最良の可能性なのである。ライ
プニッツは、そう考えてしまう。しかも、この事物の系列は、常にこの
うえなく完全なことをしようとする、神の最初の自由な決定にもとづい
ており、神が行った人間の本性に関する決定、すなわち人間は〔自由で
はあるが〕常に最善と思われることをしなければならない、という決定
にもとづいている。

「その反対の出来事も可能であったわけであり、その意味で、起こつ
た出来事は必然的ではない。」

「神は、たしかに最善のものを選ぶけれども、だからといって、それ
ほど完全でないものがそれ自体では可能であり、たとえそれが起こらな
くても可能であり続けるということは、まったくかまわない。実際には

そうしたものは退けられてしまいが、それは不可能だからではなく、不
完全だからである。」（一三三）

* この「矛盾の原理」とは必然的真理の問題に出てくるものであり、
他方、偶然的真理の問題に出てくるのは「十分な理由の原理」である。
ちなみに「不完全」というのは「十分な理由がない」ということである。
偶然的真理の問題においては、矛盾があるのではなく、共に可能ではな
い（不共可能である）のである。不共可能であるとは、十分な理由がな
いためである。ある男が不老不死である（ふつうはありえない）という
設定は、矛盾ではなく、「不老不死の薬を飲んだ」「異界のもの仕為に
よる」等の十分な理由があれば矛盾にはならないのである。しかし、厳
密に言い始めると、どれもが実は「十分な理由」などではない。適当に「十
分だ」と判断しているだけである。不老不死の薬？ どのような組成の薬？
その組成薬で不老不死になるのはどんな原理で？ 等々の疑問はきりなく
発することができ。が、人は適当なところで納得してしまうのである。
逆に言えば、この「十分な理由の原理」は、この程度のいい加減なもの
だから、いくらでも使えてしまう。

以上が『形而上学叙説』の可能世界に関する部分だが、今出てきた矛
盾の原理と十分な理由の原理の両原理について『モナドロジー』¹⁵を見
ておこう（三一―三七節）。

われわれの思考のはたらきは、二つの大きな原理がもとになっ
ている。一つは矛盾の原理で、これによってわれわれは、矛盾をふ
くんでいるものを偽と判断し、偽と反対のもの、すなわちそれと矛
盾するものを、真と判断する。もう一つの原理は、十分な理由の原
理である。これによると、A がなぜA であって、A 以外ではないか
ということ、十分に満たすにたる（究極的な）理由がなければ、
どんな事実も真ではない、存在もできない。またどんな命題も、た
だしくないということになる。もっともこのような理由は、十中

八九、われわれには知ることができないのではあるが。「ただし神は知っている」

真理にも二種類ある。思考の真理と、事実の真理の二つである。前者は必然的で、その逆はありえない（逆は矛盾となる）。後者は偶然的で、逆もまた可能である。真理が必然的である場合、分析によつて、その理由を見つけることができる。つまりその真理を、だんだんにもっと単純な観念や真理に分解していくと、最後にいちばん原初的な観念や、真理にまで到達する。（中略）

しかし十分な理由は、偶然的真理である事実の真理のなかにも、かならずある。すなわち、被造物の世界にゆきわたった、もののつながりのなかにもかならずある。その場合、自然の事物の多様さは無限であり、物体は無限にわけることができ（かつ、わけられてい）るから、個々の理由に分解していくと、こまかくなるばかりで、際限がない。（たとえば）過去、現在の形や運動が無限にあって、それがいまこの作品を書いている、わたしの動力因（わたしを動かす原因・力）をつくっている。また、わたしの魂には、過去現在にわたる微小な傾向や気分が無限にあって、それがわたしの目的因（なんのために生き、行動しているのか）をつくっている。ところでこのような細部には、きまつてそれに先だつ、ないしはもつと細微な他の偶然的要素がふくまれていくから、その一つ一つについて理由を明らかにするとなると、またおなじような分析が必要で、どこまでいってもすこしも進んだことになりはしない。そこで十分な理由、すなわち最後の理由は、このような偶然的要素の細部がたとえどんなに無限でも、結局そのつながりや系列の外になければならぬわけである。「神は、やっぱりわれわれの世界の外にあり、だから神は完全なのである」

とすると、ものの最後の理由は、必ず一つの必然的実体のなかにある。それは泉に似ていて、さまざまな変化の細部を、もつぱら優

越的にふくんでいる。その実体を、わたしは神と呼ぶのである。

ライブニッツは、いつも最後にはA「神は正しい」におちついてしまう。が、しかし他方で、「世界は常に多様で、可能性に満ちている（その根本的実体がモナド）」という趣旨のこと、つまりBも言っているわけである。

さて、こうしたライブニッツの可能世界論になかば共感しながらも厳しい批判を与えたのがG・ドゥルーズである。以下、ドゥルーズの言をしばらく見ておく。（傍点は引用者による）

楽天主義の原理、あるいは（最良のもの）の原理は神の自由を救出する。この自由を保証するのは世界と神の戯れである。別の可能世界には、罪を犯さない一人のアダムがおり、ルクレチアを辱めない一人のセクストゥスがいる。シーザーがルビコン河をわたらないということは不可能ではないが、ただ選ばれた最良の世界とは不共可能的である。彼がルビコン河をわたることは、したがって絶対的に必然的ではないが、総体的に、われわれの世界に関して確実なのだ。た・だ・人・間・の・自・由・の・自・由・の・自・由・は、それがこの実在する世界において実現されなければならないかぎり、救われぬ。人間の視線にとつては、アダムがこの世界で確かに罪を犯すとしても、彼が別の世界で罪を犯さないこともありうるというだけでは不十分である。われわれは、ライブニッツはスピノザよりも、もつと強固にわれわれを断罪しているという印象を受ける。スピノザには少なくとも、可能な自由のプロセスがあるからである。ところがライブニッツにとつては、すべてが最初から囲いの条件のもとに閉じ込められている。ライブニッツがわれわれに人間の自由を約束しているテクストの大半は、単なる神の自由に方向転換する。確かに不共可能性によつて、ライブニッツは未来の偶発的な出来事をめぐる古くからの問題

を（明日海戦はあるだろうか）、ストア派のアポリア〔難問、難題、解けないパラドクス〕に陥ることなく解決することができる。しかし不共可能性は、意志的といわれるような出来事のパラドクスをなら保証しないし、海戦を欲したり、欲しなかったりする人間の自由も保証しない。「その個体的観念が自分にも起こるかもしれないことを決定的に内に閉じ込めている」、そのような人間は一体どのようなようにして自由意志を持つのだろうか。分裂症的な自動人形の内的な、完全な、あらかじめ確立された決定と自由とはどのようにして一致するのだろうか。¹⁶

思想史を振り返ると、時間はずねに真理という観念を危機にさらすものであったことがわかる。真理が時代によって変化するというわけではない。真理を危機にさらすのは、時間の単なる経験的な内容ではなく、時間の純粹な形態、あるいはむしろ純粹な力である。こうした危機は、古代にあつてすでに、「不慮の未来」という逆説において明らかになっている。海戦が明日起こりうるというのが真であれば、次の二つの帰結のうちの一つをいかにして避けなければいいのか。つまり、不可能が可能から生じる（というのは、海戦が起これば、もはや起こらなかつたことはありえないから）、もしくは、過去は必ずしも真ではない（というのは、起こらないことが可能であったから）という二つの帰結である。この逆説を詭弁といつてかたづけられるのは容易である。これは逆説であるといつても、真理が時間の形態に対してもつ直接的な関係を考えることの難しさを示しており、真なるものを、実際に存在するものからは隔たつた、永遠なるもの（イデア）、あるいは永遠を模倣するもの（エネルゲイア）のうちに関し込めることを余儀なくさせる。この逆説に関して、最も巧妙な解決方法を手にするのは、ライブニッツをまたなければ

ならないが、彼の解決方法はまた、最も謎めいており、最も屈折したものである。ライブニッツによれば、海戦は起こることもありうるし、起こらないこともありうるが、それは同じ世界の中のことでない。つまり、ある一つの世界では起こり、別の世界では起こらないのであり、この二つの世界は可能であるが、「ともに可能」ではない。それゆえ真理を救済しながらこの逆説を解決するためには、不共可能性という美しい概念を捏造しなければならない（これは矛盾とはいふ異なっている）。ライブニッツによると、可能なものから生じるのは、不可能なものではなく、不共可能なものである。そして、過去は必然的に真でなくとも、「確実なものとして」真でありうる。

しかし真理の危機はこうして解決されるというよりも、むしろ中断されるだけである。というのも、もろもろの不共可能性は同じ（一つの）世界に属し、もろもろの不共可能世界は同じ宇宙に属すると断言することを妨げるものは何もないからだ。「たとえば、憑ファンは秘密を握っている。見知らぬ誰かがドアをたたき……。憑は侵入者を殺すかもしれない、侵入者は憑を殺すかもしれない。二人とも一命を取りとめるかもしれないし、二人とも死ぬかもしれないし、等々……。あなたは私のところにくる。でも、可能な様々な過去のうちの一つにおいては、あなたは私の敵であり、別の世界においては友である……」（『ボルヘスの小説『八岐の園』・岩波文庫』。これがライブニッツへのボルヘスの答えである。つまり、時間の力、時間の迷路としての直線はまだ分岐し、たえず分岐し続ける線でもあり、不共可能な現在を通して、必然的に真ではない過去にもどってくる。

そこから説話『物語世界』の新しい規定が出てくる。つまり、説話は真正であること、つまり真なるものであると主張することをやめ、本質的に偽なるものになる。「みんなにそれぞれの真理がある」

ということではまったくない。内容が変化する可能性があるということではないのだ。偽なるものの力能が真なるものの形態にとつてかわり、その地位を奪うのだ。なぜなら、偽なるものの力能は、不共可能的な様々な現在の同時性、あるいは必然的には真ではない様々な可能の共存を主張するからだ。結晶的な描写はすでに現実的なものと創造的なものとの識別不可能性に達していたが、偽る説話はそれに呼応しつつ、さらに一步を踏み出して、現在に対しては説明不可能な様々な差違をつきつけ、過去に対しては真偽の間で決定不可能な様々な選択肢をつきつける。真正な人は嘘をつき、真理についてのあらゆるモデルは崩壊し、新たな説話に席を譲る。こうしたことに関して本質的な作家のことを、われわれはこれまで述べてこなかった。ニーチェがその人である。ニーチェは「力への意志」という名のもとに、偽なるものの力能を真なるものの形態にとつてかえ、真理の危機を解決するのであり、決定的に、とはいえ、ライブニッツとは反対に、真理の危機にけりをつけ、偽なるものとその芸術的で創造的な力能をそれにとつてかえようとする。

ロブグリエの作品は、小説から映画にいたるまで、イメージの生産原理としての偽なるものの力能を示している。それは「気をつける！そんなのはでっちあげだ」というような単なる反省の原則や意識化ではない。それは靈感（「インスピレーション」の源なのである。イメージは、過去が必然的に真ではないような仕方、あるいは可能なものから不可能なものが生ずるような仕方、生産されなければならない。（中略）ライブニッツの考えとはちがって、これらの世界はすべて、同一の宇宙に属しており、同一のストーリーの様々な変形である。説話はすでに、現実的な（感覚運動的な）描写によって紡ぎ出される真正な説話ではない。描写が描写自身の対象になること、説話が時間的になり、かつ偽なるものになることは、まったく同時に起こるのだ。¹⁷

さて、ドゥルーズの説は、ライブニッツの説から「神」の部分を廃棄したものである。そして、不共可能性に従った可能世界を単純に認めず、この一つの世界において不共可能性が存在する状態こそがイメージの誕生であり、芸術の成立であると主張するのである。すなわち、「真理を危機にさらす時間」こそが、時間イメージであり、芸術による新たな創造なのである。要するに一口に言えば、芸術は論理や理屈じゃないよ、つてことである。

ライブニッツにおいては既に見たように、諸系列の分岐または発散は、もろもろの不共可能的な世界の境界、そのような世界の間の真の境界を示している。したがって実在するモノイドは、実在に達する共可能的な世界を総体として包摂している（「モノイドは、あらゆる述語・出来事を潜在させた、それぞれ個別の実体」。「これに対して」ホワイトヘッドにとっては（そして近代の多くの哲学者にとつては）、反対に分岐、発散、不共可能性、不調和は、同じ（「一つの、しかし」）多様な世界に属し、この世界は表現的な統一性に包摂されることはありえず「表現とは神の意志の模倣・コピー」、把握的な統一性にしたがって、また可変的な配置や、変化する捕獲作用につれて、形成されては解体されるだけである。発散する諸系列は、同じカオスの世界の中に、たえず分岐する小道をはりめぐらせるのであって、ジョイスやモリス・ルブラン、ボルヘス、あるいはゴンブローヴィチに見られるように、それは「カオスモス」なのである。もはや神さえも、もろもろの世界を比較し選択するような存在ではなくなり、〈過程〉となり、不共可能性を肯定し、また同時に不共可能性を通過する過程となる。世界の戯れはまったく異なったものとなった。それが発散する戯れになったからである。もろもろの存在は引き裂かれ、それらを外に連れだす発散する系列によって、不共可能的な集合によって開かれたままになる。もはやそれらが内部

から表現する共可能的な、収束する世界の上に閉じられてはいないのだ。近代の数学はこのような方向にファイバー状の概念を発達させることができた。それによれば「モナド」は、宇宙の中の様々な通路を表現しており、それぞれの通路に結びつく総合作用の中にはいつていく。これは囲いではなく、むしろ捕獲からなる世界である。

〈バロック〉がなぜ一つの移行状態(過渡期)なのか、いまはよく理解できる。古典的な理性は、発散、不共可能性、不調和、不協和音の脅威にさらされて崩壊した。しかし〈バロック〉は古典的な理性を復興しようとする最後の試みであり、様々な発散(出来事が分岐して不共可能なものとなって分かれていくこと)を、そのまま可能世界に振り分け、様々な不共可能性をそのまま世界の間の境界にしたのである。同一の世界に出現したもろもろの不調和は、暴力的なものではありえても調和において解決される。なぜなら還元しがたい不協和音だけが、異なる世界に存在するからである。要するにバロッキ的宇宙は、メロディーの線がかすんでいくのに立ち会っているが、和音において、和音によって、失われていくと感じられたものを再び手にいれるのだ。不協和音の権力(脅威)に直面してバロッキ的宇宙は、はるかな、法外な、もろもろの調和の開花を発見したのであるが、こうした調和は選ばれた世界において、呪われたものさえ犠牲にして獲得されたのである。この復興の試みは一時的なものでしかなかった。ネオ・バロックがやってきて、同じ世界に、発散する諸系列が押し寄せてくる。同じ舞台の上に不共可能性が侵入してくる。そこでセクストゥスはルクレチアを犯し、そして犯さない。シーザーはルビコン河を渡り、そして渡らない。憑は殺し、殺され、そして殺しもしなければ、殺されもしない。こんどは調和が危機に出会い、増大された半音階主義、不協和音の解放、一つの調性にしばられない、非決定的な和音の解放が優位にたつ。¹⁸

ライブニッツの可能世界論は、「海戦問題」の解決に典型なように、人間の自由を保証しているように見えて実は根本的な解決にはならない。自由が他の可能世界で実現されていたとしても、われわれのこの生は救われないからである。

ライブニッツは、神の正しさ(＝神の自由)を保証するために、不共可能＝矛盾と言った。しかし、もろもろの不共可能な世界が同じ一つの宇宙に属している、と考えることを妨げるものは何も無い。そもそもライブニッツの神は、そうした視点に立っている。RPGやシミュレーションゲームの中で、われわれはそういう視点に立っている。物語の中でも、むしろ、物語＝虚構＝芸術というものはそういうものである(例、ボルヘス『八岐の園』)。「ライブニッツの考えとはちがって、これらの世界はすべて、同一の宇宙に属しており、同一のストーリーの様々な変形である。」

そして、不共可能性にしたがった可能世界を単純に認めず、この一つの世界において不共可能性が存在する状態こそが「イメージの誕生」であり、芸術の成立である(『シネマ2*時間イメージ』)。これがドゥルーズの主張である。

(2) 『イアラ』における「不十分な理由」と「不共可能性」

長い引用で恐縮であったが、話をすこしずつ戻すことにして、『イアラ』をまずライブニッツ的に考えてみよう。

出来事には「矛盾」と言うに値するような絶対的な必然性は無く、「不共可能」なものしかなく、多くは適当に「十分な理由」さえあれば納得されてしまう(真正の「十分な理由」なんてものは人間には分からない)。特に、物語世界とはこの現実に対して不共可能な可能世界だと考えれば、幽霊があらわれ、死者がよみがえり、超能力が使えて、不老不死の男がいる、等々は肯定される。元来、物語世界とはそういう可能世界であっ

たはずである。

次に、一つの物語世界においても、複数の可能世界が存在すると思われることもできる。短編連載という形式は、そもそもそういうものである。一般人、特に探偵小説的な論理の整合性を好む読者は、連載に統一的な無矛盾性・十分な理由を欲するが、完全に「十分な理由」などというものは存在しない。人は、適当なところで納得するに過ぎない。そして、短編連載という形式がそれぞれ可能世界のバリエーションだとすれば、矛盾は存在しない。不共可能だ、とただ言えるのみであり、適当な「十分な理由」が無いだけだといえる（読者は推測で「十分な理由」を補いうる）。あるいは、「十分な理由」以上にインパクトのあるストーリーなどに魅了されることで、満足するにすぎない。

『イアラ』七諸本の校合作業を通じて感じたことがある¹⁹。これは現実には、諸本それぞれが微妙に違った可能世界であることを示している。異本間の齟齬は別本として了解される（不共可能は、可能世界によって吸収される）。典拠と作品の関係も同様である。いかに典拠べったりであったとしても、逆に史実と齟齬していても、それぞれが別の可能世界だと考えれば済む。実際、読者は典拠を知らなくても作品を読める。

以上、なんとなくうまく行ったように思えなくもないが、実は全く解決になっていない。これだと〈別の可能世界なのだから、勝手にやってくれれば良い〉というだけの話である。自由とはそういうものではないし、芸術はこの現実世界の外にあるものでもない。

さて次に、ドゥルーズにも考えてみよう。ライプニッツによるモノド説（あらゆる述語・出来事を含んだ個体的実体がある）は大変有効で、世界とはモノドによる分岐・発散のプロセスであった。世界は自由と多様性にあふれている。尤もライプニッツは、神がこれらの分岐・発散を取捨選択し、不共可能なものは別の可能世界へと境界付け（振り分け）、この世界を最良の世界として神に選択された、と考えた。が、これは、世界は調和がとれていて真理は存在している、と考える古典的理性の考

え方に過ぎない。ここまで従う必要はないだろう。ドゥルーズはそう考える。

ドゥルーズが描きだす世界は、たった一つの世界である。世界には、あらかじめ定められた運命付けられた真理などはない。世界に矛盾（不共可能性）があふれていようと、むしろそれこそが生命力であり、力能^{パワ}であり、これを肯定せずして人間は何を基準に生きていくべきか。この世界とは別の可能世界がある、などという考え方は最終的には、ライプニッツ式の「この世界が最良だ（なぜなら、神によって、矛盾が消されているから）」という現状追認か、プラトン式の「この世界ではない、見えない本当の世界（イデア界）がある。イデア界によって、この世界は基準付けられている」という運命論か、どちらかでしかない。

これに対し、芸術的なイメージとは、現実に対立するもの（不共可能な、偽なるもの）から生まれるのである。ドゥルーズはそう考えている。ドゥルーズが肯定するのは、たった一つのこの世界である。だから、これは、現実／虚構（物語世界）という二つの世界も認めない、単一世界説である。このとき初めて芸術は、主食に対しておやつでも、死ぬまでの暇つぶしでも、あるいは醜い現実からの逃避手段でもなくなる。パルトのアポリア（三）は、この途において解決される。

さて、『イアラ』に戻ると、すると結局、作品内には矛盾・不共可能な出来事がいくらあっても良い、ということになる、ライプニッツにしても、ドゥルーズにしても。

SFやホラーが、現実とは違ってはいても現実とつながる一つの世界の中にある、と考えるのは良いとしても、ストーリーがなんでもアリ、というのを肯定するので良いのか？

私は、良いと思うのだが。美術でも、もはや上手い下手などという区別は不毛である。コンセプトの良さが作品の良さでさえ無い。鑑賞者がどう考えるか、そこだけにしか価値はないから。とは言え、かならずしもだれもが賛同してくれるわけではないだろう。

とりあえず単純にナンデモアリを肯定しているわけではなくて、ドゥルーズの言うように、論理的ではないにせよ新たなイメージが作られている、という点に価値を置くことにしようと思う。『イアラ』にとって、新しいイメージとは何か、問題はこれである。特に、不共可能であることによつて導きだされる新しいイメージとは何か、である。つまり、『イアラ』の持つインパクト、グルーヴ感、論理的整合性を越えたところに、と言うよりもむしろ論理的整合性を持たないことによつて成立している、このことをいかに記していくか。通常のストーリー分析を通して見るなら、『イアラ』は矛盾を抱え込んだ意味不明な作品というものではなくありえなくなるが、論理的な意味での瑕の多い作品である『イアラ』は、その瑕が隠蔽されているから名作なのではなく、たとえそれらが顕現されてもお名作なのである。そのことを記していくのが椋図ファンとしての生き方である。

(3) 『イアラ』における言葉と反復

もつとも、そうした「新しいイメージ」についての私の意見は、はまだ不満ながら前々号拙稿とあまり変わるものではない。第一に、『イアラ』は反復の物語であり、その反復を可能にしたのがイアラという言葉だ、ということである。ただし、これはすでに書いた。反復とは、冒頭のパレーションが語る「くり返し」であり、第3話におけるストーリー的反復（りえ・はな・ゆき）であり、利休と芭蕉の時間・自然観であった。そして、そうした出来事が反復しつづける世界が、『イアラ』が描き出した世界であった。反復する出来事。反復には同一性が要求されるが、その同一性を保証するものは出来事に内在しない。なぜなら、出来事とはモノダの分岐・発散であつて、常に一回性しか持たないからである。しかし、我々は通常、出来事が反復すると理解している。これは言葉の働きに拠るのである。

そして、言葉の働きにより反復が可能となることによつて、土麻呂は永遠・無限という世界に墮とされてしまったのである。「何ら形を変えないことのないもの」とは、土麻呂であると同時に「イアラ」という言葉であり、その働きである。そう考えれば、『イアラ』は永遠の愛の物語などというロマンティックなものには決して収まらず、ここに見られるのはむしろ無限反復の恐怖である。その反復・永遠を回避し永遠からの解脱を試みた物語だということになるのではないか。

ここまでが前々号拙稿で記したことである。これが、不共可能を抱えた『イアラ』という一つの世界が、その不共可能性ゆえに有する「新たなイメージ」に直接つながるものかと言われれば、正直少々心もとない。ストーリー的にも、史実の利用においても、無矛盾でありながらもこうした無限の恐怖は描けるのではないか。むしろ無矛盾なほうがつまらぬところで引っかかる読者を減らしてすんなりと受け入れられるのではないか。

本稿において、最後に新たな指摘をしておく。小菜女と再び出会うことによつて無限反復の恐怖から解脱した土麻呂であつたが、しかし、無限輪廻からの解脱で収まらないのが、椋図作品である。最後に、次のようにも言われているからである。

「イアラ」「今度その言葉を聞くのはいつのことだろう」

さて、その「今度」とはいつなのか、どこでなのか。「再びあいましょう！いつかどこかで！」。解脱したと思つたら、その解脱もある宇宙のうちの一つにすぎなかつたのである。宇宙はふたたび反復の中になげこまれていく。ここに見出されるのは、反復の多元宇宙であり、その一つのイメージである。

椋図は大したことを考えたわけではなく、テキストに言つてみただけでは？などと、自分と同じ凡人レベルで考えてはいけない。また、作家はふつうそこで理屈は言わず「自然と出てきた」式に語るのが常套手段だが、そうならなおさら彼は天才である。

楳図作品において多元宇宙で思い起こされるものと言えば、すなわち『14歳』である。『14歳』は、地球の危機と脱出が延々語られ、脱出したら別宇宙に住む一箇の青虫が地球だったという結末を迎える物語である。あるいは『神の左手悪魔の右手』第6話「影亡者」の結末で描かれた無限後退的な背後世界も、これと無関係ではないだろう。

一般に言われる「イアラの壮大な時間」というのは、単に直線的に長い時間を言うのではなく（地球誕生から太陽の赤色巨星までおよそ20億年とかなり長い）、あるいは手塚治虫『火の鳥』式の円環的時間でもなく、こうした入れ子式の多元宇宙のありかたそのもののイメージを言うのであろう。

そして、作品そのものの多元宇宙を一つの作品とし、その一つの作品を体験するわれわれがいるのである。

註

1 拙稿「ペコの左手アクマの右手」「ユリイカ」二〇〇七年一月号。

2 木村が「ハイッ」としか言えぬまま涙を流し、そして鈴木を撃つシーンは、シロとクロの物語からは傍流ではあるが、本作の最も感動的なシーンのひとつである。鈴木を撃ち殺す理由が、裏切り（しかも自らは利用されているだけなのに）であるという点も、その感動に緊迫感と寂寥感を与えていて、見事である。また、鈴木が親分に憧れたように、木村は鈴木にあこがれていた。木村が鈴木の人生の「反復を生きているのは、『ピンポン』においてバタフライジョーの人生を反復するスマイルの関係とも構造的に似ている。実にしみじみさせられる「いい話」である。他方、撃たれて死ぬ木村に対して女がつぶやく「産まないわ。男なんて絶対産まない。」というセリフには、安易なカタルシスを許さない現実主義がある。そういう点でも、優れたいいセリフである。

3 本稿では、少年マンガという言い方をしていく。これは例えば、愛だの愛の辛さだのと一見高尚な事を言いながら、所詮は殴り合いをしているだけで、かつそう

した殴り合いのインフレーション状態を緩和するための愛にすぎないもの、たとえば『北斗の拳』のようなものを指している。単純に言えば、バカで愚かな話にすぎないのである。あるいは、役に立たないお遊びにすぎないもの。そもそも、少年っていうのはバカで愚かだと言ってもいい（少女はちょっと私にはわからない）。ただし、誤解は避けておきたい。大事なことは、こういうバカで愚かな面は、おそらく誰でも持っていたということである。事の良し悪しで言えば、バカで愚かなだけの大人は大変困る存在である。が、そういう側面は誰もがかつて持っていたのである。子供はロージンの言っていたような存在であったのだ。曰く「昔の子はそんなキズだらけの手をしていなかった」「昔の子は遊ぶことしか感がないかった……」「昔の子はタバコなんか大きらいだった」「昔の子はもつともつと弱虫だったもんだ。」「5歳であとを継ぐ子なんてどこにもいなかったよ……」と。

4 E・レヴィナス『全体性と無限』岩波文庫・熊野純彦訳・2005年、上、133頁。
5 J・デリダ「暴力と形而上学」『エクリチュールと差異』法政大学出版局。

6 綾辻行人編『楳図かずお怪奇幻想館』ちくま文庫、二〇〇〇年、四一五頁

7 トモブツク社版『ピーターパン』は、デイズニー長編漫画シリーズ4。ネバーランドをナイナイ鳥などと訳してあるが、ストーリーはデイズニーアニメ版にかなり忠実であり、内野純緒による絵もデイズニーのタッチを完全に再現している。なお、貼り刊記があり、年記として「昭和32年12月5日印刷／昭和32年12月10日発行」と記されている。

8 ピーター名義の使用例を挙げておけば、『城跡にひそかに集まれ!!』（ひばり書房・一九六四年作品）には、巻末に、「ピーターと遊ぼう」という楳図に関する全一三頁の特集記事がある。『虹』40号の巻末に「特別読物 あなたのアップリケ特集」という全三頁の記事があり、「作・ピーター」の銘、また小さく「KAZUO UMEZU」のサインがある。『奇蹟』冒頭の野球の場面では楳図本人が「P」（ピーターパンのP）の字のTシャツを着て登場するが、これもピーターパンの頭文字と見て良いだろう。『少年マガジン』増刊号（一九六八年）に載る「首なし人間」は「うめずプロ」とともに「ピーター伴」と名義されている。

9 拙稿「楳図かずおの恐怖概念」『日本文学』二〇〇五年一月号。

10 20年で死ぬのはどういう世界なのか、明示はされていない。平均寿命が20才だということではなからう。平均寿命で人は死ぬとか限らないからだ。まなぶ君の言

い方には、20才になるときつかり死んでしまう、というような切迫感がある。たとえば、人口調整などの制度により、20才になれば姥捨て山のように別の場所に隔離・廃棄されてしまうのか、あるいは単純に殺されるのか。政府の方針なのか、あるいはDNAなどにそのようにプログラムしてあるのか。これは、DNAの組み換えが行われて大人になってしまう『わたしは真悟』や14歳になると恐竜に変形してしまう『14歳』に通じるものである。

11 樫原かずお×岡崎乾二郎「子供が終わったとき、世界が始まる」『ユリイカ』二〇〇四年七月号

12 まず、明日になって海戦は起こった、とする。すなわち〈海戦は可能。かつ非海戦は不可能〉である。しかし、昨日の段階では〈海戦は可能。かつ非海戦は可能〉は真であった。昨日の命題と今日の命題を合わせれば、〈海戦は可能、かつ、非海戦は可能かつ不可能〉である。〈可能かつ不可能〉は明らかに論理矛盾である。また、明日になって海戦は起こらなかったとする。すなわち〈海戦は不可能。かつ非海戦は可能〉である。起こった場合と同様に矛盾する。しかも「海戦は可能だ」と言った昨日の命題が偽になってしまう。結論として、「Aならば、Bが可能である」という形式の命題は、「Aならば」の部分に現在以外の時制が絡むととたんに論理的でなくなるのである。つまり、来年の事を言うとき鬼が笑うということわざ通りで、可能性の言明は論理的には無意味だということになる。しかし、明日を論じることは日常生活では決して無駄ではない。日常感覚と論理とに齟齬が生じるから、これがパラドクスなのである。

なおこの命題〈海戦は可能、かつ非海戦は可能〉は、〈海戦は可能か、もしくは不可能〉でもなく（これは真）、〈海戦は可能、または非海戦は可能〉（これは偽）とも、異なる。

13 近世前期（バロック）は、日本文学で言えば仮名草子の時代である。最後の神学は教訓というかたちで現われている。ならば浮世草子は反形而上学であり経験論であろう。井原西鶴はJ・ロックであり、江嶋其磧がG・パークレー、浮世草子の反形而上学を徹底した多田南嶺はD・ヒューム。浮世草子から前期読本へと懐疑主義からの転回を果たしつつも懐疑主義を根底に持つ上田秋成はI・カントである。ならば本居宣長あたりがヘーゲルといったところであろう。

14 『ライブニッツ著作集』第8巻・白水社。岩波文庫『形而上学叙説』。中央公論社。

世界の名著『スピノザ・ライブニッツ』

15 『ライブニッツ著作集』第9巻・白水社。中央公論社・世界の名著『スピノザ・ライブニッツ』

16 ドゥルーズ『巽ライブニッツとバロック』宇野邦一訳・河出書房新社・一二二頁

17 ドゥルーズ『シネマ2*時間イメージ』宇野邦一ほか訳・法政大学出版局・一八一頁。なお、底本では共不可能性であるが、引用に際しては不共可能性とした。共には可能でない、という部分否定であるから不共可能性のほうが良いであろう。

18 ドゥルーズ『巽ライブニッツとバロック』宇野邦一訳・河出書房新社・一四二頁
19 『イアラ』七諸本の校異表を作り、私のサイト半魚文庫で公開している。
<http://www.kanazawa-bidai.ac.jp/~hangyo/hobby/era/>

（たかはし・あきひこ／一般教育等・日本文学）
（二〇〇八年一月三十一日受理）