

「贗の偶像」としてのボクシング 表象あるいはジャンルという抗争

―三島由紀夫をインデックスとして―

柳瀬 善治

はじめに

戦後の劇画にボクシングを主題とした作品は数多いが、戦後の文学においてもそうした例をいくつか見ることが出来る。戦後の文学でのボクシング表象を見ると、そこでの「ボクシング」は決して直截に描かれることはない。それらの表象は小説で運動と闘争をそしてそれを表現する「偶像」をどのように表象するかというという問いを根底に秘めつつ、それぞれの作家において様々な現れ方をなしている。それは、ボクサーを取り巻く群像とその時代相の表象として、あるいは時代における敗者像を浮き彫りにする触媒として、また受動的な肉体と苦痛、情動のありようを複雑なナラティブとともに指し示す装置として、さらにはジャンルの定型への批判とその失調をはしくも露呈してしまふ症候として現れる。そしてそれらすべてに何らかの形で影を落としているのが、戦後サブカルチャーの結節点に身を置いていた三島由紀夫の存在である。

本稿は三島由紀夫をインデックスとして用いて、戦後ボクシング表象に注目しながら、さらにそれを近代文学とサブカルチャーの接点にまで敷衍することで、現代の表現をめぐる困難な状況を照らし出そうとする一つの試みである。

1 三島の「ヒーロー」観

―英雄の「出現」と「贗の偶像」―

三島は中村光夫との対話『人間と文学』において、「ヒーローの出現」について次のように発言している。

「三島 そこで中村さんが書いておられるヒーローの問題に入るけれども、ヒーローをいろいろ書いておられる。このヒーローの問題はこれからあとで展開されるんでしょう。」

中村 もうすこしね。だけどそれはとてもむずかしい。議論が浮きあがつちゃうのだね。ヒーローというのは論じ

るより出現すべきものでしょう。だからそれはむしろかしいですわね。出現（アパリション）と現在（プレザンス）の問題は。

三島 前にコクトオの「オルフェの遺言」という映画を批評したことがある。映画では映像というのは出現しなければならぬ。コクトオが主役をやっている、コクトオはなかなかうまいですよ。はじめ十八世紀の格好をして出てくる。しかしコクトオは決して出現できないんです。三島 作者は出現できないんです。出現できないものがヒーローになれるわけがない。したがって私小説の主人公は論理的にヒーロー足りない。」

『人間と文学』 40 p 51～52)

この対談と前後して書かれた中村の『贗の偶像』への書評では、次のように書かれている。「死んだヒーロー長田秋濤に対する批評は、それぞれ一つの観点としての価値しか認められず、氏の楽しみはさらに陰惨なほど推し進められて、つひに批評的方法による人物造形の自己否定にまで至るのである。」「ヒーローはあくまで「贗の偶像」でなければならなかった。そのヒーローは、ヒーローの欠如を十分補うほどのものであってはならず、又、ヒーローの欠如をはっきり証明するほどのものであってもならなかった」「いかに否定してもまたするすると別な生の形へのがれる秋濤は、ただの陰画にとどまろうとはせず、したがって陽画は最後まで得られない。陽画とはすなわち、小説

の真のヒーローであり、死んだ過去に対する生ける現在であり、作者のかくあれかしと望むとおりの理想的な人間像であり、もつとも望ましい形で見られた作者自身の姿である。」「（『贗の偶像』について）（34 308、310 p313）

三島は、「ヒーロー」を作品で表象することの困難さを語り、またあえて表象しようとするれば、それは様々な批評的方法でろ過したうえで（しかもその批評的方法の徒勞すら証明しつつ）、真のヒーローのネガですらない（反転させてもヒーロー像が得られない）「贗の偶像」として提出するしかないという認識を述べている。このヴィジョンは、三島の小説観とヒーロー観並びにその作品での実践をつらぬいているだけでなく、戦後の（偶像）表象の系譜とジャンル観の差異、そしてそれらの相互批評のありようを見るための格好のインデックスとなる。

2 戦後のボクシング小説から『鏡子の家』へ

先に拙稿でも触れたが、戦後書かれたボクシング小説として、風俗小説の書き手として知られた井上友一郎の『瀕死の青春』そしてマルクス主義文学者でもあった平林たい子『殴られるあいつ』がある。

『瀕死の青春』では戦後間もないボクシング界が在日コリアンに席卷されていたことが書かれている。「奴らはナ。去年、日本が負けたとたんに、朝鮮復興促進同盟という團體が出来たんだが、大概その同盟の連中だよ。しかしヤミも豪勢にやりよるの

か、財力はえらいもんだ。今夜の試合も、あの連中の財力と顔がなかつたら、とても出来はせんかつたらう。」(『瀕死の青春』角川書店 1957 p 86)

「あとで末廣が篠原から教えられたが、それらの朝鮮人選手たちの大半は、終戦前から日本にあつて、それぞれ日本人の営むジムナジウムに所属してゐた連中だから、いはば日本人同様である。」(p 91)

さらに平林たい子『殴られるあいこ』(文芸春秋社 1956)は、一九五二年の日本ボクシングコミッション成立以後の、しかもライセンスをもらえない「もぐりクラブ」が舞台であり、その背後での興業(千里眼や浪花節と並んだ「サーカスの出しもの」としてボクシングがある)をめぐる暴力団の抗争、さらには「日本の軍国主義の記念品」である「上海で日本の憲兵が使つてゐた」拳銃の「ブローニングの14年型」(p 11)や「水爆の原料」であるリチウムをめぐる闇屋やMPを巻き込んだ駆け引き(p 96~104 p 37~148)ビキニでの水爆実験の話題もp 99にある)もふんだんに描かれており、両者ともその「戦後という時代」の「無秩序」ぶり、コロニアルな文脈の錯綜ぶりが小説の細部にさまざまに反響している。

このようなボクシング界の群像は三島が「鏡子はこの若い「悪者」たちの吐く熱い息が、正確にあの無秩序の焼け跡の時代から伝承されてゐるのを感じた。あの時代に、あの時代特有の精力とお先真つ暗な生命力の暗い輝きを代表してゐたのは、

まさにこの人たちだつたのだ。」(『鏡子の家』7 p 262~263)と描いたような、後世から回顧され、虚構化された戦後像とはまた違った戦後のボクシング界の混沌と活力を表象している。三島が『鏡子の家』で描いた《戦後》は、三島独自の色彩で描かれた抽象的な、また夢想的な《戦後》であり、その点に留意した上で含意と可能性及び限界を解説しなければならないのである。

平林らの小説が対象とした時期からやや遅れてボクシングへの興味を持った三島は、日大ボクシング部関係者との関係でジムへの出入りをはじめ、ボクシング観戦記を書くようになる。さらに、三島のボクシング観に関する興味深い証言として、報知新聞のスポーツ担当だった大高宏元は、「浴槽に腰掛けながら、三島由紀夫さんは「ところで、KOされた後、失禁しているボクサーがいるようだね。その瞬間は、一種の快感を受けるのかねえ。ボクは、KOのメカニズムにとっても興味を覚えるんだよ。」と話した。東京水道橋の交差点角の旧後樂園ジム。筋力トレーニングに励む男たちが詰めかけ、三島さんも毎週2回通つてきた。ジム地下の風呂場で、自慢の筋肉美に石鹸の泡を立てる三島さんと何度か一緒になった。「もう少しボクシングを研究して、いつか、KOをめぐる夢想的な作品に取り組んでみたい。」と伝えている。

この証言を三島の「石原慎太郎氏の諸作品」での石原評と考え合わせると、三島が肉体と苦痛との関係について抱いていた

複雑な感想を読み取ることができる。

三島は、石原の「知性的なものへの侮蔑」が「苦痛は厳密に肉体的なものである」という事実の発見につながっているという。「肉体は知性より、逆説的到達が可能である。何故なら肉体には歴然たる苦痛がそなはり、破壊され易く、滅び易いからだ。」

「石原氏の共感が、いつも挫折する肉体的力、私刑される学生、敗北する拳闘家へ向かうのは偶然ではない」「肉体と力とは、敗北の際に、はじめて生々しい知性への侮蔑をあらはす。」(31 p442~444)という。つまりこの論理の上では行動と肉体はその不可能によって描かれる、ボクシングの勝利よりもその敗北によって表象されるものであらうことが推測される。この論理に従えば、『鏡子の家』のボクサー峻吉は「徹底した知性への侮蔑」を体現するためにはKOで敗れなければならず、またその瞬間が描かれねばならない。しかし「強さの専門家」であり試合中にクリンチをする冷静さを持ち合わせ、圧倒的な試合内容で日本王者になった峻吉は、そのような「肉体による知性への究極的な侮蔑」を体現することは出来ない。作中で描かれるように、峻吉は「敵」を探すがその敵にリングの中でも外でも出会うことが出来ないままボクシングを断念するからである。そして峻吉は「それは瞬時ものものを考えまいとすることである」「まことに晴朗な峻吉は、憎悪や軽蔑に執着するたちではなかったが、ものを考へるといふことだけは軽蔑してゐた。」(7 p112)といったかたちで、「ものを考えない」人物として造形

されている。つまり、峻吉は三島の考えるボクシングの知的構築性を体現するものでもなければ、反対に「知性的なものへの侮蔑」を象徴するものでもない存在として表象されているのである。

3 『鏡子の家』闘争のフィクションあるいは二重化される批評としてのボクシング

では、三島の『鏡子の家』のボクシング表象をどのようにとらえたらよいのか。

『裸体と衣裳』1988年2月27日の以下の記述は三島がボクシングに何を求めていたかを簡潔に物語る。

「闘争を見ることがの熱狂は人間の本性に根ざしてゐるが、ボクシングはもつともよくできた闘争のフィクションである。スポーツの中で最も現実の闘争と似た外観を呈してゐながら、そのスポーツとしての技術性科学性(私のいふフィクション性)は高度である。私にそれがジャンルとしての小説を想起させる。」(30 p82)

三島は、ボクシングのフィクション性(技術性科学性)を「ジャンルとしての小説を想起させる」と述べている。三島の考えでは「ジャンルとしての小説」と同様にボクシングはフィクションとして(三島の言う「文」として)批評的に構築されてなければならぬ。そして、この二つを同時にあわせ鏡にしたらどうなるか。それらは互いに批評しあい、そこで書かれる

《行動》や《偶像》は「ただの陰画にとどまろうとはせず、したがって陽画は最後まで得られない」。「批評は、それぞれ一つの観点としての価値しか認められず」「批評的方法による人物造形の自己否定にまで至る」ものとして表象されることとなる。

しばしば、「ボクシングを書いても限りなくボクシングから遠い」(島田雅彦)などと揶揄的に語られる三島のボクシング理解は、実際『鏡子の家』の意識的にデフォルメされた《描写》を三島のボクシング理解そのものだとして誤読することからなされており、無理解による短絡ではない。三島のボクシングの観戦記を検討すれば、アッパーやカウンターなどの技術やクリンチフックやバックステップなどの戦略への着眼に裏打ちされた三島のボクシング理解は高水準のものであることがわかり、この理解に担保された上で『鏡子の家』の《描写》は成立しているのである。先に見た二重の批評性にもとづいたものとして三島のボクシング表象は検証されねばならない。

「峻吉はすぐ間近の相手の肉体をとほして、非常に遠く星のやうに遠く見える相手の存在にむかつて、そのおよそ無限の距離を突き進んで行かうとする。左のストレイトが相手の眉間に入った」「こんな目近な胸の筋肉、たちまち汗に濡れる厚い胸の肉の向こうに、遙か遙か遠く敵のボクサーの存在が星みたくに煌めいている。星は標的だ。それに到達しなければならぬ。」

(7 a270' a273)

この『鏡子の家』のボクシング表象を三島のボクシング観戦

記と比べてみれば、「ジョフレの左は、敏感な昆虫の触角のやうに、空中へさしのべられ、ピクピクと動き、距離をはかり、相手の反応をはかり、それを大脳へ伝達して次々とちがふ組合せのブローを繰り出してくる。数年前のパンチがジョフレにあつたら、原田はもつと苦戦になったらう。そして食虫植物の蔓みたいに、不気味にどこまでも長くのびる、あのフックのリーチ」(34 p.33)と、三島の観戦記は、隠喩を交えながらも、戦略や技術に気を配りながらボクシングを的確に描き出しており、三島がボクシングの《再現》を『鏡子の家』で狙ったのではないことは明らかである。

(もちろん、ボクシングを「リアルに再現」するなど小説でも劇画でもアニメでも不可能であり、そこにはそのジャンル固有の表現上の戦略が必要である)。たとえば、実際は0コマ数秒で撃たれるカウンターの場面に複数の人物の心理が重ね合わせられるなど漫画やアニメでは選手とセコンド、実況や観衆の心理と動作を複合的に描くための工夫が凝らされる。またアニメ「あしたのジョー」(よくにⅡ)や「はじめの一步」第一期の(ネット上の)評価を見てわかるようにボクシングの《再現》とアニメーション作品としての評価は別であることはいうまでもない。¹⁶⁾

もう一度『鏡子の家』に戻れば、この試合の《描写》は語り手が峻吉の思考に寄り添う形でなされている。1か所(「血の滴りの速度」を「ボクシングの激動のスピード」と対照させ「人

間の肉体の衰退の正確なリズム」を伝える描写 7 page
語り手の視座からの描写に切り替わるものの、ほとんどの場面では峻吉の視点から試合が描かれており、さらにこの峻吉の思考は、読者の側から見ると滑稽に映るように〈描写〉されている。つまりこれは実際のボクシングの「再現」ではなく、「物語られて」いる登場人物の視点と、それを受け取る読み手の視点とで、二重化された異なる意味を派生する物語の叙法」なのである。

また、『鏡子の家』では、例えば（ボクシングマニアでもある）清一郎の思考は、「彼は忘れ者の臆病な獣のやうに、その燃えてゐる輪を見つめてゐた。誰でもが、衝動や怒りによつて、われしらず怯懦を克服してやすやすとくぐるその輪であつた。いつもの清一郎なら、あの決して人に本心を見せぬといふ意識だけで、それを乗り切つただらうと思われる。」（7 page）といったかたちで『ドルジェル伯の舞踏会』やそれをうけた『盗賊』を思わせる「最も高次の語りの座からの語りが優勢」な「物語世界から語られる異質物語世界的な語り」で語られており、この作品ではこのように複数の視点によるナラティブを人物や場面ごとに切り替えることで〈相互の思考が決して重なり合わないように〉（そしてそれを統括する語りがどれなのか分からないように）慎重に工夫されている。そうした語りにより、峻吉の思考と行為はたえず相対化されて批評されることとなり、それによってボクサーは（単なる勝者でもなく）知性への侮蔑を

示す敗者＝勝者の陰面でもなく二重に批評された「質の偶像」足り得るのである。

4 石原慎太郎 ボクシングという孤独のための儀式あるいは『鏡子の家』の萌芽

では、石原においてはどうか。石原への三島の評価は先に見た通りだが、大塚英志は『サブカルチャー文学論』で石原慎太郎の小説の登場人物が受動的な性格を持つこと、さらに内面と恋愛の関係にかかわる場面でそれがボクシングの比喩に置き換わることを述べている。三島は石原のボクシング表象と肉体の受動性に「生々しい知性への侮蔑」「脆さ」への信仰を見、大塚はそこにむしろサブカルチャーの文脈の忌避と他者の内面への恐怖を読み取っている。

ただ、大塚が「このような男女関係のボクシング言語への書き換えは、障子越しの陰茎を強い日本の象徴であるかのように誤読させる」「偽装されたマッチョさ」としている点には若干の留保をつけねばならない。大塚が引用している箇所では「竜哉が強く英子に魅かれたのは、彼が拳闘に魅かれる気持ちと同じようなものがあつた。それには、リングで叩きのめされる瞬間、抵抗される人間だけが感じる、あの一種驚愕の入り混じった快感に通じるものが確かにあつた」（『太陽の季節』『芥川賞全集5』文芸春秋社 page）と語られ、さらにそれと同じ感情が障子越しの勃起した陰茎の有名な場面にも「彼は今リングで感じ

るあのギリギリした、抵抗される人間の喜びを味わったのだ」(p217)「目を開いた彼女を眺める竜哉の眼には試合での強敵に対する一種敬意と親愛の情があった」(p218)と表れているように、そこで書かれているボクシングとは敗北を前提としている受動的な感情の表象だからだ。(三島は「これだけ性的能力を誇示した小説にも関わらず、この主題が奇妙にスタンダードの不能者を扱った小説と似ているのは偶然ではない」(31 p44)と述べている。)

『太陽の季節』のボクシング描写は「纏れるようにして二人が廻り、彼がロープを背にした時、佐原の左が心臓に当たった。」「『太陽の季節』『芥川賞全集5』文芸春秋社 p201」といった具合で簡潔に行爲を表現しており、「よく書けている」といえるのだが、それは視点が竜哉の側からに固定され、かつ彼が内省を欠いているからであり、他者の内面との接触(近代的な愛)を忌避する文体が皮肉にも「知性を侮蔑」した行爲の描写を可能としている(その結果ボクシングの戦略性は記述できない)。ボクシングのスパークや試合の場面でも主に書かれているのは竜哉が打たれて傷ついているシーンであり、ここで主題化されているのは行動の純粹性や暴力性などではなく「リングで叩きのめされる瞬間」の「驚愕の入り混じった快感」なのである。「拳闘を始めて以来、日を重ねるに従って彼はこのスポーツに熱中した。打ち合う時にあの感動に加えて、試合の時に自分が一人きりであるということが彼の氣に入ったのだ。」(p206) ボク

シングが象徴するこの抵抗と孤独は、「相手の選手や女の与える抵抗感が彼の孤独―「自由」を確認させるからである。」²¹⁾という関係を持つ。

『亀裂』では、「明は二人の置かれた孤独の次元の異質さを、今何故かはつきりと感じたのだ。それは虚しく焦立たしい隔絶感でしかなかった。」(『亀裂』『新日本文学全集5』石原慎太郎集 1962 集英社 p297)と表現され、またその「孤独」の「亀裂」は神島のボクシングの試合の場面で明が神島のまなざしと涼子のまなざしが同一のものであることに気づくこと(p380~381)で確認される。

この場面では、『太陽の季節』とは違い、神島と相手の選手の駆け引きが記述される(p380~386)が、それは神島の視点からこの試合を観戦している明の視点に切り替わっているからである(つまりここではある種の社会性の萌芽が(試合を)俯瞰する視点の形で提出されるのだが、その視点は物語を統御するものではなくあくまでも明の視点である)。そしてこの試合では神島は滅多打ちにされながらおのれの「孤独」―「あの男はこの試合から他人の意志を放り出した」―を認識する受動的な身体であり、それを見ながら明は「孤独」(神島と涼子との「亀裂」)と「己の敗退」を改めて理解するのであり(p387~388)。ここでの「ボクシング」はそうした「孤独」と「亀裂」の確認のための儀式なのである。

いってみれば、行動と破壊の予兆に満ち溢れながら、それら

がすべて失敗に終わり、それぞれの人物が「孤独」と「亀裂」を確認するためだけに他者と接触しつづける「逆説的性格」(三島)をもつ石原の小説群は、『鏡子の家』を予感させる原型であるともいえ、『鏡子の家』執筆直前の三島が「現代小説は古典たりうるか」(初出『新潮』1957・8)のなかで、『亀裂』と堀辰雄『菜穂子』を比較しながら「小説のアクチュアリティ」を表象するナラティブを模索していることを考えあわせるならば、石原の小説群が三島の『鏡子の家』以後の道程に与えた影響は決して少なくないと思われる。

5 敗者の《偶像》——60年代の情動と「平均に復讐」される《虚像》——

石原の『亀裂』に登場するボクサー神島は、負けの込んだ落ち目のボクサーであり、「そんな追憶だけに身を支えて努めるような拳闘のもろさと意味のなさを彼はいやというほど知っている。なぜおれは勝てなくなったのか。」³⁸

こうしたうだつの上がらないボクサーが上り坂の若い選手と闘うまでの心理の動きを、ジムの会長らの発話や過去の記憶と内省をおりませながら書いた作品として前田隆之介『堕ちながら』(1970・8 『文学界』)がある。「わかんなくなってきたやうよ、いやになるよなあ、早いとこやめなきゃあ。いいパンチもらったら素直に寝ちやわなくちやあ・・・いけね、杉野さん怒ってるみたいだ。花井の左アッパーですね? 右ヘダ

ックして右フック、わかってんですよ。」(1970・8 『文学界』P163) という記述を見れば、石原に比べその内省がはるかに深められており、またボクサーの動作やセコンドの指示が回想の中で内省と溶け合わされることで巧妙な洗練された表現となっていることがわかる。

こうしたボクシングの敗者への着眼は、たとえば、80年代に書かれたサブカルチャーの作品 漫画「あしたのジョー」の評価などに影を落としている。虚構の存在である力石の葬儀やジョーが赤軍派によってメッセージによって使われたという逸話からも、そこに時代の情動、それも勝者ではなく敗者へと感情移入する情動が働いていたことは事実だろう。石原と三島の作品に登場するボクサーがいずれも敗者であることはそうした時代の情動を考えたととき興味深い³⁹。

「敗者こそが英雄である」というこの時代相を明確に示した思考として、寺山修司のボクシング批評⁴⁰がある。寺山がボクシングについて書いた文章は数多いが「敗者」への視点とそれを時代感情に結びつける視点が特徴的である。「私にとつて、60年代のヒーローとは、勝とうとして勝てず、怨念のうちに燃えつきていった男たちのことである。」「ノックアウトされて、リングから担ぎ出されても、また挑んでくる松谷好美は、まぎれもなく60年代のヒーローとして、時代感情を反映していたのである。」(『勝者には何もやるな』p192, p194)

さらに「ファイティング原田への手紙」⁴¹では、「ありのまま

まの自分」でいたい」「君の一回の笑顔が百万台以上のテレビの中で百万以上の笑顔になり変わり、君の一回の敗北は百万以上の敗北になっていたのだ。きみは、栄光の場におどり出るやたちまち、実像であることをやめ、虚像として生きることを強要され、君のきわめて個人的なうらみつらみは、視聴者全体のうらみつらみになり変ってしまった」(83)「虚像として生きることは」「平均に復讐」する「君の夢だったのかも知れない」(84)「きみたちは、虚像として人格化し、「僕であるということだけ」の意味について深く悩みながらでも、マスメディアの中に生活の軌跡をえがいていくしかない。」(86)と述べる。

《偶像》としてのボクサーを取り巻くメディアや観衆によりその「像」が投影や増幅によって変容をきたすこと、それが観衆に望まれ、また選手もそのことをすでに計算に入れていることをはつきりと理解したうえで寺山の文は書かれている。寺山が「勝者」ではなく「敗者」に焦点を当てているのは、勝者だけでなく敗者も増幅や変容を受けやすいことを、また時代の夢はむしろ敗者によって浮かび上がる(君の一回の敗北は百万以上の敗北になっていた)と認識していたからだろう。

言ってみれば、これは三島の「贗の偶像」としての英雄観をメディアの視点から再解釈したと言えるものであり、そのメディアの中で変形した像を世界中にばらまかれ、「虚像として生きる」「平均に復讐する」(あるいは平均に復讐される)しかない現在のヒーローは「ヒーローの欠如を十分補うほどのもので

あつてはならず、又、ヒーローの欠如をはっきり証明するほどのものであつてもならないものであり、「君の一回の敗北は百万以上の敗北になっていく状況下では」「ただの陰画にとどまろうとはせず、したがって陽画は最後まで得られない」、つまり肯定的な英雄としての像を最後まで結ばず、「贗の偶像」になるしかない。こうしたメディア的状况においては、《偶像》としてのボクサーをそのままポジティブに描くことは(批評性をその本質とした小説にとって)許されない。小説はその中で表象される像を批評的に再解釈して提出する必要がある、またその「像」がすでにメディアの中で虚像化している現代においてはその批評の戦略は二重化して示す必要があるからである。

寺山が素描したような不遇なボクサーの心理の動きを追い、またそれを取り巻くボクシングにかかわる群像や成功者との対比と共に描き出すことで逆にそのジャンルの魅力を伝える試みとしてノンフィクションライターのルボがある。例えば、グリーンツダジムの井岡弘樹を中心とした群像を追った後藤正治『遠いリング』²³、その姉妹編ともいえる無名ボクサー谷内均の格闘に迫った『咬ませ犬』²⁴、世界王者大橋秀行の兄大橋克行のユニークな実在を描いた山際淳司『逃げろ、ボクサー』²⁵、悲運の東洋ミドル級王者カシアス内藤に密着した沢木耕太郎『敗れざる者たち』²⁶『一瞬の夏』²⁷などがあげられるが、敗者の群像を《実在感を持つて》描く手法は、前田の小説のような孤立した試みがあるものの、その後は小説ではなくノンフィク

シヨンに受け継がれたのかもしれない。

6 『あゝ、荒野』 ジャンルの抗争あるいは解体されるシミュラクル

寺山の他のボクシング表象としては、演劇論「劇的想像力」のなかのボクシングについて触れた一節がある。

「たとえばボクシングを『劇』として見る場合に、そこに二つの選ばれたボクサーの肉体だけをまざるうとするものは、近代劇に抱くと同じような失望を感じるだろう。」(中略)「しかしボクシングはボクサーの肉体を『投げ出された物体』とし

てしか扱かわぬ自動律を内蔵していて、情念化しがたいもう一つの力学をそなえているのだということを知らぬ限り、『ボクシング』の実存をとらえることは、ボクサー自身にも、観客にも出来難い。ボクサーの肉体は、どこまで俳優はなれ得るかということにかかっている。彼らは物体として計算され、もし試合に出場するに十分な条件を超えていた場合には、そのリミットまで「解体」される。体重オーバーで、汗をしぼりとられ、義歯を外され、最後には血を抜かれるボクサーは、一人の名もない貧しい男であると共に、一個の箱である。ボクシングは箱をこわすゲームであり、人間という箱を幻想するのが BOXING のドラマツルギーである。」⁶⁸

ボクシングを「古典的な人間の葛藤のみとして」⁶⁹見る通俗

的な見方も、また「テレビのドキュメンタリーが相も変わらぬ惨敗した正義と自然主義の手法で描く四回戦ボクサーの栄光と悲惨のドラマ」⁷⁰にもどちらにも組せぬ形で、「箱をこわすゲームであり、人間という箱を幻想する」「ドラマツルギー」にのつて表象すること。しかも現代のメディア環境ではすべての人間が「虚像として生きる」「平均に復讐する」(あるいは平均に復讐される) しかないことを理解したうえで、寺山は表象の戦略を構築せねばならない。

寺山がボクシング表象を創作において実践して見せた試みとして長編小説『あゝ、荒野』(1966)がある。『あゝ、荒野』は、「バリカン」と呼ばれるボクサーが主人公だが、彼が吃音者でありその克服のためにボクサーを目指すという設定は、三島の『金閣寺』『鏡子の家』を揶揄しているようでもある。

各章の冒頭には寺山の短歌がエピソードとしておかれ、さらに小説の中に当時の流行歌やテレビCM、週刊誌の記事、さまざまな書物の一説の引用が挟みこまれることで、さまざまなジャンルの断片が作品の中で乱反射し、抗争を行うように配列されている。

寺山が「あとがき」で「歌謡曲の一節、スポーツ用語、方言、小説や詩のフレーズ。そうしたものをつらねて、きわめて日常的な出来事を積み重ねたこのデベイズマンから、垣間見るこのできた「もう一つの世界」そこにこそ、同時代人のコミュニケーションの手がかりになるような共通地帯への回路が

くされているように思えたからである。」と述べるように、そうしたカラーージュや引用の手法によって時代の（敗者）の「もう一つの」偶像が描き出されるのである。

登場人物の心理や行動もまた、映画などに触発されて動き出し、かつそれと二重写しにされて表象されることで、通常の自律性を失い、他律的な存在として描きだされる。宮木太一は、映画館での女優の言動に合わせるようにして自慰行為を行い、「虚像と実像との一瞬の倒錯を、オルガスムとしてとらえる」（p.51）人物であり、新宿新次は流行歌のフレーズに反応し、芳子は渥美清のファンで性的なものにしか反応しない女である。新次が競馬場で「人間同士のレース」を予想する場面では「丁寧に競馬新聞の紙面の形式でそのレースに出走する人間たちが描かれている（p.40）。

登場人物の設定も「川崎敏三（そっくり）」などというシュミラクルそのものともいえる人々を食った人物が登場するなど、設定そのものが「古典的な人間の葛藤」「自然主義の手法」から逸脱したものとみなされている。登場人物の台詞はどこどこゴチックで強調され、いかにも意味ありげな内容に見えているが、しかしその強調自体がその実、台詞を滑稽に見せる効果を生んでおり、さらに寺山の短歌のエピグラフも同様にゴチックで強調されていることで、どれが重要なメッセージなのかが容易に判別できないように表記されている。これは三島が『鏡子の家』で行った手法と同様であり、エクリチュールの次元で、

「複数の視点によるナラティブを人物や場面ごとに切り替えることでそれを統括する語りがどれなのか分からないような試み」がなされているのである。三浦雅士「メディアの逆説」は1961年の筒井康隆の『48億の妄想』がマクルーハンの『人間拡張の論理』⁶（1964）で示されたメディア認識を凌駕していたと論じているが、それとほぼ同時代に寺山もまたメディア時代の「人間拡張の論理」に基づいた「ドラマツルギー」を表象していたのだといえる。

肝心のボクシングの試合の表象は、試合の描写の中に回想場面が挿入されたものとなっており、この手法はさきの前田隆之介の取ったものと同様である。しかしその心理がすでにメディアや情報によって他律的受動的に動くものに変貌しているため、そこでのボクサーはいわゆるノンフィクションの描き出すボクサーの実存とは異なるシュミラクル、「投げ出された物体」と化している。

「敗者」については、「バリカン」のこんな発言がある。

（俺はもしかしたら……）とバリカンは思った。（オリンピックのとき、テレビで、負けた選手ばかり見ていたのかもしれない。（中略）あの絶望的なレース振りの中に、人間らしさを探し出そうとして、いやおれ自身の理由を探し出そうとして、じつと目をこらしていたのかもしれないな。）⁶

これは先の寺山のエッセイの記述と似た手触りの発言だが、

「英雄」については次のようにさらにアイロニカルな視座から書かれている。

「英雄なら、一杯いるじゃない。」

と言った。

「あそこに。」

女は目でテレビを指した。*

これに対して新次が答えたのは次のような台詞である。

「俺は有名になりたい。」と新次は言った。「チャンピオンになって、映画スターと一緒に『週刊平凡』の表紙に出たいんだ。」

「そんなこと？」と女は逆に軽蔑をこめて言った。「たったそれだけ?」「それから飛行機に乗って、アメリカに行くのさ。英雄には、それにふさわしい広い土地が必要だからね」

(たしかに、今日では、有名を得ることが英雄の条件であることは間違いないかった。しかし、英雄だから有名なのか、有名なので英雄なのかを、新次は考えたことはなかった) *

ここでの「敗者」「英雄」像はすでにメディア的な発想に感染したものとなっている。そのため、寺山はさまざまな情報のコラージュとして「英雄」を描く必要があったのであり、そのようなかたちにおいてのみ「鷹の偶像」としての英雄Ⅱボクサーが表象されるのである。

三島がボクシングに関心を持ち出したのとはほぼ同時期に書かれたエッセイ『小説家の休暇』に収められた昭和30(1955)年7月19日の日記で、「水爆 宇宙旅行、国際連合を含めた知

的概観的世界像」と「肉体的制約に包まれた人間の、白血球の減少、日常生活の生活問題、家族、労働」との間に断層が開き、「人間概念」が崩壊した(つまりそれらをつなぐ文学での鳥瞰的な視座がない)これは社会性の希薄化・変容とバラレルである)ことを述べていること、そしておそらくはそこから現代の小説における「二重化のナラティブの必要性」を構想したこと、などと考え合わせると、寺山と三島はそれぞれ違う角度から、「人間概念および英雄概念」が崩壊した高度情報化時代の(偶像)を表象するナラティブを模索していたともいえる。

7 劇画におけるボクシングと文学の越境Ⅱ衰弱 中上健次『南回帰船』の周辺

では、90年代以後の文学において、しかもサブカルチャーとの越境が指摘される時代においてボクシング表象はどのような軌跡をたどり、どのようにその時代の表現の困難さを映し出しているのだろうか。

中上健次の遺作ともいえ、また「異族」と対して論じられることもある『南回帰船』は劇画の原作として書かれたという点でも興味深い作品である。この作品には主人公とマイク・タインソンとのボクシングシーンが描かれる⁸。この原作と劇画版を対比しながら大塚英志と大澤信亮が、漫画というジャンルにおいては中上の物語批判の戦略を担う文体がひとつ残らず裏切られ機能しなかったこと(大澤の言う「象徴の失調」「独白の違

和」血縁関係を統御できない「設定の杜撰」、またその事態を中上自身がかつての谷崎論（物語の系譜『風景の向こうへ』で完全に「予言」しているにもかかわらず―「これはそのままマンガというジャンルに対する本質的な批判になっている」（大澤）―劇画の世界を超える実践を生み出せなかったことを述べている。

原作版『南回帰船』のボクシングシーンを見ると、「タイソン打つ。竹志とタイソンのパンチがクロスする。さらに打ちかかるタイソン。圧倒的なタイソン。タイソンのパンチ竹志のパンチ。タイソン気づく。何か変だ。」（p102）といった極度に平板な記述が続き、「タイソンが弁慶の典型なら武志は義経。以上のことを描写の中に込めてほしい」（p107）という抽象的に過ぎる作画への指示など（タイソンのボクシングの緻密さを理解しているものならこれほど単純化したキャラクター設定はできない）ボクシングの表象以前にボクシングの技術や戦略自体を理解していないとすら思える記述が目立つ。中上のボクシング表象には、三島のボクシング観戦記のような作品の戯画的（描写）を担保する別の着眼がない。そのため、そこに自分なりのボクシング観の裏打ちや作中でなされたデフォルメや図式化の意図が感じられず、ひたすら平板な行為の抽象化が目立ち、さらに試合そのもの（ボクサー固有の動きや戦略など）はまるで描けないという悪循環が起きている。記述そのものだけを見るならば、ボクシングに精通していた三島や右原はおろか平

林の「興業」の描写にすら劣る代物である。

ただ、上述したように、敗者の心理やボクシングを取り巻く群像に焦点が絞られることが多く、肝心の試合の場面については事後的な内的心理への還元か、ただ動作の比喩的表現を羅列した表象にとどまっている日本のボクシング小説の系譜を見ると、中上が試合の場面をまともに描けなかったことにも酌量の余地がある。つまり参照すべき先例もずらずべき定型もろくにないのだから中上の物語批評を担う象徴や比喩を過剰に重ねる文体は機能せず、そうした過剰な文体を使えば、三島が『鏡子の家』で行った《描写》とさして変わらないボクシングの戯画的表象が出来上がってしまう。まして、劇画というジャンルでは小説の象徴と比喩は事実上封じられてしまうのである。

大塚や大澤が述べるように、『南回帰船』では、中上の原作の指定、たとえば「たんぼの綿毛のように地図の皺が綿毛のように見える」といった比喩表現を、劇画では表象することができず、また独白の台詞は劇画に停滞感をもたらし、その速度の表象が失調する。さらに大澤が述べる「独白の違和」について、中上の『南回帰船』の場合とは逆の事態が劇画と小説との関係に起こることを、大塚英志が次のように述べている。

「この場面（中上の『軽蔑』の一場面―引用者注）が文学上表現しているはずの主人公の自己意識の在り方を劇画という形式に落とし込めないのである」。つまり小説で当たり前のように用いられている内面的な自己意識の表象を劇画はその形式の

中で処理することができない。この点は小説の舞台化・戯曲化をめぐるジャンルの抗争により浮上する問題と同様である。この点について、三島が自身の短編『橋づくし』に関連して以下のように述べている。『橋づくし』では「七つの橋を渡るあひだ、一切会話が禁じられているので、セリフを使用することができない」ため、「戯曲化は不可能である」(31 p.213)と考えていたが、その後、「榎本滋民氏が見事に芝居にして見せてくれたのに私は哑然とした」(32 p.208)。また、三島は「登場人物が口を封じられたら、それこそ小説の独壇場で、心理描写といふ武器を駆使して、縦横に各人物の内面を探ることができ。だから私は、どんなに芝居、映画、テレビジョンの時代になつても、小説のためだけに残された人間の領域はあるといふ考へである。」(32 p.208)とも述べており、「心理描写」が「小説のためだけに残された人間の領域」という主張は期せずして大塚の主張を裏書するものとなっている。

しかし、この「描写による独白」が封じられたとき、小説のボクシング表象は機能不全を起す。先に見たように、ボクシング小説では、物語の線状性のなかで表象せざるを得ないため、ボクサーやセコンド・観客の複数の心理や動作を同時に重ねることは出来ない。寺山や前田は、試合の場面に回想での心理描写をカッティングすることで、この点を処理しようとしたが、この武器を封じられたとき、小説でのボクシング表象は意図や戦略的なゲーム性を失った、ただの行為の平板な羅列と化するの

ある。中上の劇画原作が直面した困難はまずこの点にある。

また、平林の一見荒唐無稽に見えるが実は戦後のカオス的社會に裏打ちされた「劇画的」設定と比べた時、中上の『南回帰船』でのアジア表象もまたあまりにも「フラットな」印象をあたえる。これは平林の依拠した戦後社會の实在を感じさせる手触りにも、三島のいわば人工的に構築された戦後のものの記憶を喚起させる物語の肌理にも、また寺山のいまだ戦後の痕跡が残る60年代の他ジャンルやメディア環境の表象をモザイク上にちりばめることであらうじて時代の「敗者」の身体を逆説的に浮き彫りにする手法にも、もはやどこにも頼れない地平で中上が格闘せねばならなかったことを物語る。

三島が『鏡子の家』で用意したような戯画的表象とそれを支えるナラティブの批評性と同様のものを仮にこの時期の中上に求めるるとすれば、『南回帰船』と同時期に書かれた『異族』との対応によつて補われる。「彼は逆に『異族』のなかで、人物と場所の描写にあえて平板で典型的なパターンを採用する。」「使い捨てで交換可能の存在とみなされた物語」と四方田犬彦が呼び、さらには「路地」世界崩壊の後に、なお作品行為を持続することの困難に、とりあえず作家はこの偏在する「アジア」への空間的漸近によつて、耐えようとしていたのだった。その意味で、『異族』の起稿より五年後の八九年から『漫画アクション』誌上に連載された劇画原作『南回帰船』は、求心的重力から見放された奇形の大作『異族』の作品上のアポリアをそのまま抱

え込んだ、痛ましい姉妹編と呼ぶに相応しい作品である。」と高澤秀次が評した『南回帰船』と『異族』との対比である。

そこではいとうせいこうの言う「平面のサーガ」への移行と模索がある。「同一なるものが分裂すること」つまり「時間が捨象され、物語を薄っぺらな空間の上に置き、徹底的に平面化せざるを得なくなる」という認識の下、「土地なきサーガ」「主人公なきサーガ」である三島の『豊饒の海』を意識しつつ、それをさらに（土地・時間という）「根拠のないサーガ」「サーガそれ自体を批判するようなサーガ」へと移行させる試みである。こうした認識においては、先の寺山の作品の「川崎敏三（そっくり）」のようなシュミラルを用いた記述戦略は批評的強度をもち得ない。中上の作品においては、もはやすべての人物が「使い捨てで交換可能な存在」「虚像として生きること」を強要され「た存在となったという前提の下で「エクステンジ」なんだ。皆な交換なんだ。」⁸という言葉の元に固有の歴史性を剥奪されて語られる。こうした平面性においては、失われた歴史の声なき声をきかんとする『霊媒』の戦略（つまり三島の『英霊の声』や中上のオリウノオバのような）もまた機能しない。歴史性が剥奪されすべてが「平均化」した「声」になつてしまえば、そこでの「声」はただの「数えられるもの」でしかありえず、「召喚」はただの「交換」でしかなくなるからである。路地という空間の固有性と霊媒による声の召喚とともに剥奪され、近代の主体概念を前提とした小説のナラティブの戦略が空

転する、すべてが「交換可能」になつたひたすら「平板な」場所。それこそが中上が8年前後に立ち向かひ格闘せざるをえなかつたものである。すべての批評的契機を消去してしまつた「平面性」のなかで、いかにして物語を生成させるか。『南回帰船』の平板な行為の記述はこうした視座から見直してみることが必要となる。

これは「世界の平板化が進む中でそれに対処しながらわたしたちはどのように生きていくか」「そのようなサブカルチャーの平板さこそがグローバルに勝利している世界」「その平板で匿名的な文学的想像力の価値をこそ考える必要がある」「それらの問題を考えるのに『異族』はよいケーススタディになるであろう」⁹という東浩紀らの状況判断とも共鳴するものであり、さらには三島の「知的概観的な世界観」とそれにもとづく『鏡子の家』『美しい星』『豊饒の海』へとつづく「フラットな世界」を表象するナラティブの模索や寺山の「平均化された」メディア時代の認識にも通じる、そしてそれを極限まで推し進めた闘争ともいえるものである。

だがしかし、中上には三島や石原が戦ふことのなかつたもう一つの「壁」であり「敵」である、劇画というジャンルとの抗争が待っていた。そこでは小説とは比較にならないほどの厚みを持つボクシング表象の蓄積があり、未経験だが隠れた天賦の才に恵まれた主人公が優れた名伯楽とライバルとの戦いによつてボクサーとしても人間としても成長するというプロット――

つまり三島や中上が抗してきたはずの近代文学の定型をさらに単純化した一種のビルディングスロマンが採用されることが多い(「あしたのジョー」「はじめの一步」「しばいたれ、タカ!」など)。⁸ また、ボクシング劇画において魅力の一つとなる「必殺技」(トリプルクロスカウンタ、デンプシールールなど)は小説で使われた場合は鼻白む効果(素人の草壁がタイソンを「血の神秘」で倒すというプロットと変わらない)を生むだけであり、だからといって、そこになにがしかの「批評性」を与えたら、今度はキャラクターへの感情移入ができなくなり(実際の競技とのズレが顕在化するかパロディになる)、劇画として成立しなくなる。

矢吹丈や幕の内一步の存在が体現するように、三島が言うところの「ヒーローの出現」を、そして近代の表現が模索した「ヒーローと作者の分離」を、スタッフの共同作業によって躍動する「キャラクター」を産出する劇画とアニメーションはやすやすと成し遂げてしまう。さらに敗者を時代の群像として描き出す手法はノンフィクションルポライターによって開拓されている。寺山が駆使したメディアやジャンルのテクストをコラージュする手法もすでにアニメーションによって消費され、目新しいものではなくなっている。⁹ そして三島と寺山がすでに気づいていた高度情報化時代の《偶像 表象の困難》という問いがある。

こうした困難な史的状况を踏まえただうで中上が模索した

物語批判と晩年のそれ自体への「フラットな」批評行為はしかし、『南回帰線』の原作と劇画の乖離が示すように、ジャンルを越境したとたん、何の意味もなさなくなる。文学が積み重ねてきた主体への批評や物語批判の戦略(いわばそれはイロニーやパロディなどの否定性を駆使した文体上の戦略)二重化のナラティブといえよう。はそのままの形では機能しないのである。¹⁰

おわりに

『南回帰線』の中上が引き受けざるを得なかった課題(そして中上の「欠点」がほかならぬボクシング表象において露呈してしまふ理由)とは、①三島など先行作家の小説観・物語観への批評という自らの戦略の持続、②自身の作品世界の物語的磁場の喪失とそれにもとづく文体・世界認識の変化(平面のサーガ)(いとうせいこう)への移行¹¹、③近代小説におけるボクシング(運動全般)表象の貧困さからくるレファランスの不在とそれへの批評の空転、④越境先の劇画のボクシング表象の豊饒さと定型(物語、キャラクター)の位置づけの違い、⑤さらにその地平で自らの物語批評を担う文体が空転し、失調をきたすこと、そしてそうしたジャンル越境による失調は現在の表現を担い考えるもの。「サブカルチャーの平板さこそがグローバルに勝利している世界」「平板で匿名的な文学的想像力」が直面せざるを得ないアポリアだということである。

しかしながら、振り返って考えれば、中上の谷崎論が早すぎた漫画への批評であつたのと同様に、「知的概観的世界像」と「肉体的制約に包まれた人間」の断層を意識し、決して主体同士が触れ合わないように綿密に構成された三島の『鏡子の家』はいわば早すぎたスーパーフラットな文学（セカイ系文学）であり、また文学の側から見た「人類補完的（主体融合的）な」サブカルチャーへの批評（そして「セカイ系」から「サヴァイヴ系」（宇野常寛）への振幅を示すのが石原慎太郎）だったのかも知れず、三島の、さらにその問いを極限まで引き受け「批評的方法による人物造形の自己否定にまで至った中上の『贗の偶像』としての営為から、近代文学とサブカルチャー双方への批評を引き出すことは決して不可能ではないはずである²⁶。

「ボクシング関係の書籍については森高イチロー『書を読もうボクシングを見よう』（『ボクシング最強の二冊』ワールドボクシング1986年1月号増刊 p.194-198）。

『近代文学におけるスポーツの表象について』足田雅昭・日高佳紀・日比嘉高編『スポーツする文学1980-89年代の文化詩学』（青弓社 2009・㊦）。

『権根和』『立凡パンチと三島由紀夫』（新潮社2007）井上隆史『80年代と三島由紀夫』（『三島由紀夫 虚無の光と闇』試験社2006）板坂剛『極説三島由紀夫 切腹とフラメンコ』（夏目書房 1987）などにそうした三島への考察がある。

㊦（以下）で念頭に置かれているのは中村の『贗の偶像』（筑摩書房1987）と

『言葉の芸術』（とくに『オイディプス王』と『野鴨』）（初出『群像』1984年5月・1985年4月）であると思われる。

㊧ ジャン・コクトオの遺言劇「オルフェの遺言」（『芸術新潮』1982・㊢）該言劇所は次の通り。「そこでこの『映像を以て語られた自伝』という形式の矛盾がひそむのであろう。なぜならコクトオ自身は出現することができない。コクトオはもうすでに、最初から、否、映画の始まる前からそこに出現しているからである。彼は所与の存在であり、眼であり、創造者である。しかし映像をもって彼が自伝を語ろうとするには、彼はまず、黒い馬のように、セジエストのように、未知の混沌のなかから『出現』しなければならぬ」（山内由紀人編『三島由紀夫映画論集成』ワイズ出版1988 p.31-48）。

この書評で触れられる『贗の偶像』の結末部の「そこで死に、忘れられ、もはや存在しない座敷の明るさ」（34 p.38）は、『天人玉衰』の「記憶も何もない庭」を想起させる。『豊饒の海』執筆中だった三島がこの「すべての効果が幻滅と空虚へと収斂されるように命ぜられているこの小説」（p.38）から読み取ったものは重大であると思われる。また、『美しい星』執筆後に書かれた久保田万太郎の追悼文で久保田の『運命くら』の台本に触れながら「走馬灯の影のやうに、おのおのが他の存在を消し取りながら、何ら結びつかずにすれちがひ、人間の生命の泡沫の詩を、この世の果ての静けさのうちに歌つてゐた。」（38 p.48）と書く三島の一文は、『美しい星』や『豊饒の海』の意図を期すして語っているようにも思える。

『裸体と衣裳』にも、「小説の主人公はかうして圧搾されつつ、行為へと追いつめられてゆくので、そんな手続きを無視して行動的ヒーローを作り出したつめられてゆくので、真の小説のヒーローと彼を呼ぶことはむづかしい。」（38 p.38）という一文がある。

このようなナラティブと読者との関係性において、それぞれの視点が相対化されることにより、表象の効果が異なるという「重化のナラティブ」（山崎義光）を、三島は長編小説において意図的に使用していた。この点

について、山崎義光「三重化のナラティブ―三島由紀夫美しい星と一九六〇年代の状況論―」(『昭和文学研究』3 2001・6)、拙稿「破綻としての原初」あるいは「分配される終末」―三島由紀夫の文学―自由観と「小説の終焉」について―(『原爆文学研究』8 2009・12)。

『源死の青春』『殴られるあいづ』には、ともに三島由紀夫の言及がある。「プロ・ボクシングの世界を描いた小説は数多いが、プロ・ボクサーの生活と匂ひの滲み出た小説は恐らくこれを以て嚆矢とする。」(89 p89)、「平林たい子さんが『殴られるあいづ』というプロ・ボクシングの内幕小説を書いたが、彼女に資料を提供した人の話を聞くと、あそこには現れる特殊な社会の人たちの心理的反応は微妙であつて、怒ると思つて書いたことが気にさへなかつたり、何でもないと思つて書いたことが気にさへなかつたりするさうだ。」(89 p89)と書いている。

そしてこの二つのボクシング小説が風俗小説作家と元マルクス主義者の作家の手になるという事実も80年代のナラティブについて考えるときの一つの視座になるだろう。この点については別に改めて論じたい。

ii. この点について拙稿「三島由紀夫における『闘争のフィクション』」(『三島由紀夫研究』2 2006・6) 参照。

12 『NUMBER』246 1990 7月5日号 p83。

13 厳密にはこの読解は『処刑の部屋』の克己(「スポーツマンの英雄主義」とは縁のない与太学生」31 p42)に関するものであるが、三島は石原の作品全般にかかわる特徴として提出している。

14 浅田彰・島田雅彦「天使が通る」(新潮社、1988)。

15 元日本バンタム級王者石橋と三島の関係については拙稿「三島由紀夫における『闘争のフィクション』」(『三島由紀夫研究』2 2006・6)を参照。
16 またこの部分の「益指」は敵を探る志向性や外界の把握の仕方が中西一金子戦の観戦記の文(決定版全集16)と対応しており、観戦記の物語外からの語りが峻吉の思考に寄り添う語りに変更されている。この観戦記について拙稿「三島由紀夫における『闘争のフィクション』」(『三島由紀夫研究』

2 2006・6) 参照。

17 三島はラジオドラマとして「ボクシング」(放送台本1964年11月21日第9回文部省芸術祭放送部門参加作品、日本文化放送協会より放送、決定版全集16)を書いているが、作品での試合の進行は「ラジオドラマというジャンル上の制約もあり」、もっぱらアナウンサーの実況により間接的に描かれることとなり、ここで述べたような瞬間的な動作と様々な心理の重ね合わせをどう描くかという問題は処理されていない。線上的な物語の進行に依拠するためそういった重ね合わせが描きにくく、また運動の「再現」に様々な制約をもつ言語芸術である小説がボクシング「描写」に不向きであることをあえる三島は知悉していたのかも知れない。

18 「はじめの一步」作画スタッフの述懐として「参考にならないくらい選手が速く動いている」「攻防一体で」「一瞬も止まっていない」ボクサーの動きをアニメで再現することには無理があり(余計なアクションを入れるとリアリティがなくなってしまう)、「スローモーションやアップなどの画面効果を取り入れたしかなかった」(『X-VISION』2008 SUMMER VOL.1 p76-79)というコメントがある。またボクシング映画での試合の「再現」では現役のボクサーに過去の名選手を、EXマイケル・マン(Mike Tyson)に元ボクサーに虚構の人物を、EX阪本順治(トシタケル)に演じさせて、「自然な」ボクシングシーンを演出することが多い。アニメーションの運動性の創造性について宮崎駿作品に即して述べたものとして榊祐一「アニメーション運動物語」(中山昭彦編「ヴァイジナル・クリティシズム」玉川大学出版部 2008・11)、斎藤肇「運動」の倫理」(『ユリイカ』1987)、近年のハリウッド映画のCGを利用した肌理と運動性の表象に「指標性」(パース)の危機と葛藤を見る藤井リ子「デジタル時代の柔らかな肌」(『入門現代ハリウッド映画講義』2008人文書院)。

19 実在のボクサーの技術と漫画アニメで表象された「必殺技」のリアリティのずれをめぐるネット上でそれぞれのマニアの「激論」が繰り広げられることとなる。また、夏目房之助は出崎演出の「あしたのジョー」に「これでテレビアニメにも美学ができる」と思つたとし、さらに川崎のほ

るが「ジョーの顔が翌日になって腫れてくるというリアリティ」を「緻密に演出して」している点を評価している（『少年マガジン名作セレクション』ジョー&飛雄馬 VOL.88 2003・9）。

※ 妙なところだが、アニメで言うのは森川ジョージ「はじめの一步」の試合の白熱した一場面が、突如として野中英次「魁!! クロマティ高校」のナンセンスな議論の場面に切り替わるような違和感でも言えるだろう（BGMは Shocking Lemon の Innerlight ではなく無論吉田拓郎の『純』であるべきだろう）。同一作品の中で劇画調とギャグマンガ調を交互に切り替えるという手法は、60年代にみなのと太郎「ボモボモ7」や赤塚不二夫「天才チカポン」(70年代後半の江口寿史「すまゐレリーズ」ではそれに加えて具体的な声優のアフレコを読者に指定するという念の入れようである)で試みられ、その後の少女マンガなどでの使用を通じて現在では一般化した手法とも言えるが、こうした漫画やアニメのナラティブを三島が先取りしたということになるのか、あるいはすでに漫画というジャンルによって消費され陳腐化してしまったというべきか、ジャンル論の問題としてまじめに考えてみるべきかもしれない。漫画のナラティブ批評の現在については夏目房之介・宮本大人・泉信行「マンガにおける視点と主体をめぐって」(『ユリイカ』マンガ批評の新展開 2008・6)、伊藤剛「アツカ・イズ・デッド」(NTT出版 2006)。

※ 前掲山崎義光「重化のナラティブ」参照。この点から、山崎が『美しい星』執筆時において採用したとする「重化のナラティブ」の技法は、それ以前から三島によって模索されていたと考えられることができるだろう。なお、『鏡子の家』から『美しい星』を経て、『豊饒の海』に至るナラティブの変遷と三島の資本主義も含めた世界認識との対応については拙稿「フラットなへの抗争あるいは「セカイ」という批評」三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ」(『日本学と台湾学』8 2006・9) 参照。

※ 山崎義光「小説の方法としての文体」(『三島由夫の表現』勉誠出版 2001・3 96~98)。また『ドルジエル伯』と『盗賊』のナラティブを比較検討したのとして武井・トゥンマン・典子『盗賊』ラディゲの『ド

ルジエル伯の舞踏会』との接点を通して」(『三島由夫の表現』勉誠出版 2001・3)。

※ このように考えると、江藤淳の表現に見られるような「これほどステイックな、人物間の葛藤を欠いた小説も珍しい」(『三島由紀夫の家』江藤淳著作集② p.119 初出「群像」1961.10)という「鏡子の家」批判の定説は検証される必要がある。この点について、「登場人物が絡み合わず葛藤を引き起こさない」という構成こそが三島の考える現代の「ニヒリズム」と「孤独」を描くための「最初からのモチーフである」ことを指摘する佐藤秀明「時代の表現・時間の表現」『鏡子の家』論「三島由紀夫の文学」(2006 試論社 p.82)。「鏡子の家」でどのようなナラティブの模索が見られたかについては、前掲拙稿「フラットなへの抗争あるいは「セカイ」という批評」三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ」を参照。

※ こうした複数の話法の切替えという視点から田中西二郎がモームに触れて述べる「メリ・ゴオ・ランド方式」という評価(『鏡子の家』新潮文庫版解説)も再検討の余地がある。なお、ジェンダーの観点からこの話法の問題に触れたものとして有元伸子「三島由紀夫『鏡子の家』におけるジェンダー化した語り」(『執筆女子短期大学人文社会科学科学研究集報』第8巻 2001・12)。

※ 付け加えておけば、大塚が述べるような、石原の登場人物が示す「恋愛の忌避」をすでに同時代に三島も(竜蔵は「愛」という観念を極度に恐れる 31 p.88) 江藤淳も「だが陶酔が覚めると、「愛」が生まれる。陶酔は自己充足的であるが、「愛」はお互いの存在を相対化し、「自由」ではなくしてしまふ」(『石原慎太郎論』江藤淳著作集② p.71 初出「新潮」1963・11) 読み取っている。

※ この部分は、大塚が別の石原論で述べているように「主人公たちの主体的行為がしばしば受身形で語られる」ことが「性的主体としての龍蔵が実是不在であることを見えにくくしている」(『石原慎太郎と見るもの禁止』『サブカルチャー文学論』朝日文庫 2007 p.96) という点と結び付けて読むべきだろう。

27 江藤淳『石原慎太郎論』『江藤淳著作集2』P77 初出『新潮』1969・11)。

28 この点について前掲拙稿「フラットなへの抗争あるいは「セカイ」という批評——三島由紀夫から80年代サブカルチャーへ」『日本文学と台湾学』8 (2009・9) 参照。

29 石原慎太郎『魯製』(『新日本文学全集』5 石原慎太郎集1963 集英社 p269)。

30 前田はこの年の文学界新人賞を『使徒』で受賞した新進作家であり、この『堕ちながら』が受賞後第一作である。前作を酷評した江藤淳も時評で「措辞が時々常套句に流れる欠点をのぞけば、思わず引きつけられるだけの筆力がある。こうした素材を十数年前に開拓したのは石原慎太郎氏であった。振り返ってみれば、ボクサー小説もすいぶん洗練されたものである。」(江藤淳『全文会時評』上 p468 新潮社1986)と一定の評価を与えていた。

31 原作者である梶原一騎のデビュー作が『勝利のかげに』(『少年画報』1953年11月号)——三島や立林と同時代——というボクシング小説であったこと、当時の漫画編集業界が文学へのコンプレックスを抱えた人間ばかりだったという逸話もこうした時代相への前史として(斎藤貴男『梶原一騎伝』新潮文庫 2002)興味深い。

32 60年代の身体観と敗者観を伝えるものとして上野昂志『肉体の時代』(現代書館 1986)。

33 敗者としてのボクサーやレスラーへのまなざしに満ちたこの(寺山投後編集の)『勝者には何もやるな』にはなぜか「文学的マドロス」と題された二島についてのエッセイが収められている(p182~183)。

34 『敗者には何もやるな』には初出誌は記載されていないが、1963年9月28日の対ジョー・メデル第1戦直後とみられる記載があることから、この一文が書かれたのは1963年10月前後であると思われる。

35 こうした「敗者の偶像」をボクシングを通して浮かび上がらせる手法を近年においてとつたものとして北野武『キッズリターン』(1996)があげ

られる。

36 立松和平『雨のボクシングジム』東京書籍 1986)には日本未公認団体IBF王者であるがゆえに、人々の記憶から忘れ去られたボクサー新垣論が描かれている。

37 後藤正治『遠いリング』(講談社文庫 1992)。

38 後藤正治『咬ませ犬』(岩波書店 同時代ライブラリー 1997)。

39 山際淳司『逃げろ、ボクサー』(角川文庫 1980)。

40 沢木耕太郎『敗れざる者たち』(文春文庫 1979)。

41 沢木耕太郎『瞬の夏(上・下)』(新潮文庫 1984)。

42 寺山修司『劇的想像力』(『地下想像力』講談社 1971 p34)。寺山はノーマン・メイラーのボクシング論「二分間に一万語」を「ここでは、リング上の二人のボクサーを劇にしている二人の体験者の声がきかれる」(p36)と評しているが、三島は安部公房との対話の中で「自分が孤立した、言語で世界を埋めればいいではないか」といふ「変な観点」(言語でぬりつづせば、世界が自分に帰属するといふ、ノイローゼ症状) (p0 p223)と批判的に述べている。

43 寺山修司『劇的想像力』(『地下想像力』講談社 1971 p34)。

44 寺山修司『劇的想像力』(『地下想像力』講談社 1971 p35)。

45 寺山修司『あゝ、荒野』(1966 現代評論社 p286)。

46 マーシャル・マクルーハン『人間拡張の原理』(竹内書店 1967)。

47 三浦雅士『メディアの逆説』(「メランコリーの水脈」福武文庫)。

48 寺山修司『あゝ、荒野』(1966 現代評論社 p184)。

49 寺山修司『あゝ、荒野』(1966 現代評論社 p144)。

50 寺山修司『あゝ、荒野』(1966 現代評論社 p145)。

51 この問題を『美しい星』と原爆表象に即して論じたものとして拙稿「概観的な時代の『終末観』と民族的憤激——三島由紀夫の原爆表象——」『原爆文学研究』36 (2007・12)「および『破綻としての原初』あるいは『分配される終末』——三島由紀夫の文学——自由観と『小説の終焉』について」『原

『爆文学研究』8 (2009・12)。

※この唐突なタイソンの登場とストーリー展開には「マイク・タイソンをそのままキャラクターで出すとかひどいでしょう」(東浩紀・前田聖「父殺しの喪失 母萌えの過剰」『ユリイカ 特集 中上健次』(2008・6)での東の発言)、「このような固有名詞の用いられ方はこの作品が小説であつたとしても殆ど致命的である」(大塚英志「まんがはいかにして文学であつたか」として文学はいかにしてまんがたり得なかったか『サブカルチャー文学論』朝日文庫 2007 a6)「限りなく陳腐であつたにもせよ」(高澤秀次「解題―南下するタンポポの種子を追つて」『2008』と辛らつた批評が重ねられているが、この作品の刊行当時(1980)に、他ならぬ日本の東京チームでタイソンの初単行本『バスターダグラス戦』(1980/11)が行われており、アクチュアルな風俗を取り込み読者のいまだ新鮮な記憶に訴えるという点ではそれなりに意味のある選択である(そもそもこの試合がないとタイソンの敗戦の場面がリアルに描けない)たなかの描写に影響がうかがえる。劇本版 p118~219)といえなくもない。

※大塚英志「まんがはいかにして文学であつたか」として、文学はいかにしてまんがたり得なかったか『サブカルチャー文学論』(朝日文庫 2007)、大塚英志「解題2 中上健次劇画原作『南回帰船』及び『明日』について」(中上健次『南回帰船』角川書店 2005)大澤信亮「マンガ・イデオロギ―特別編」(『COMIC新現実』VOL.6 2005・8)。

※原作版『南回帰船』角川書店 p103~111)を読む限り、中上はボクシングの技術や戦略に対する深い理解を持っていたとは思われない。劇画版のたなか亜希夫の(おそらくはタイソンの試合映像などをつぶさに検証した)と思しき選手の体重移動や構図にまで目配りの利いた造形『南回帰船3』(1990・11・19 双葉社 p150~222)と比べるとその点は「層際立つ。何よりも中上が10ページ足らずでしかもほとんども行為の羅列と抽象的な指示のみで処理しているボクシングシーンをたなかの2ページも費やして展開している」と両者のボクシング表象への意識と表象の濃度の違いが垣間見える。むしろたなかの方が中上に比べてはるかに情報が多くか

つ「リアル」に書くことに成功しているのであり、ここにボクシングを描く定型を多く持っているジャンルの記憶(それを活用できない中上の困難)を見ないわけにはいかない。

※この点については前掲高澤論 大塚論 大澤論を参照。

※大塚英志「解題2 中上健次劇画原作『南回帰船』及び『明日』について」(中上健次『南回帰船』2005 角川書店 大澤信亮「マンガ・イデオロギ―特別編」(『COMIC新現実』VOL.6 2005・8)。

※中上健次『南回帰船』(角川書店 2005 a6)。

※こうした独白による失調と停滯感を逆手にとってギャグの効果を生み出しているのが野中英次『魁! クロマティ高校』(講談社)である。

※大塚英志「まんがはいかにして文学であつたか」として、文学はいかにしてまんがたり得なかったか『サブカルチャー文学論』朝日文庫 2007 p104)。また大塚は手塚治虫から少女漫画に至る内面表象への模索を例にとりながら、中上はジャンル選択をミスしたとも述べている。大塚同書 p105~102。

※四方田大彦『貴種と転生 増補改訂版』p312。

※高澤秀次「解題―南下するタンポポの種子を追つて」p235。

※いとうせいこう「平面のサーガ」(『中上健次全集3』)解説 集英社 1990)。

※中上健次『異族』(小学館文庫 p575)。シナリオライターの口から語られるこの「交換」の発想は、文化の伝播や王朝の変遷を隠喩的に意味しているが、それが「交換」という時間性を剥奪された言葉で語られることについてその「平面性」が際立つ。

※この点について、川口隆行『原爆文学という問題領域』(創言社 2008 a224 227)。同著の書評論文である拙稿「遂行する憑依あるいは分有される単独―一つの方法的批評の試み―」『原爆文学研究』第7号 2008・12)を参照。

※であるがゆえに、近年の美術史批評で見られる複数の異なる歴史的なイ

マージュをあえて重ね書して解読する「アナクロニズム」(「ディディ・ユベルマン」)の試みもまた歴史の重層性と不透過性を前提として行われる戦略であり、こうしたフラットな世界観の中では批評的強度を失う(あるいはそれがフラットな還元と交換に抗ってその中に歴史の痕跡を発見しようとする批評的身振りなのだとも言えるのかもしれない)のである。この点について拙稿「原爆文学研究への一補助線―表象不可能性とイメージをめぐるノート―」(『原爆文学研究』4 2005)。

『東浩紀・前田聖「父殺しの喪失、母明への過剰」』ユリイカ 特集「中上健次」(2008・9)。

『無論』これは、劇面やアニメーションが小説に較べて進化した、高度だということの意味するわけではない。そこであらわになるのはあるジャンルで有効だった表現上の戦略が他のジャンルにおいて機能せず逆にそのスタンスが批評されてしまったということ、しかもそれが理論的にはすでに同様のものを提出していた表現者(中上の物語批評と谷崎批判)においても残酷に露呈し、かつそれが一見破綻したとみられる形式(『鏡子の家』『南回帰船』)によって提出される事象である。大塚英志のサブカルチャー論が小説の文体上の問題(「エクリチュール」)をすべて捨象し物語構造に乱暴に還元して行うのは、こうしたジャンルのメディア的性質の差異を理解することであり、この残酷なジャンルによる批評の意味を中上の貧しさではなく「日本の近代そのものの無残な現場報告として認知したうえでやはり、批判すべき」(大澤信亮「マンガ・イデオロギー特別編」『COMIC新現実』VOL.6 2005・9)ものとして歴史的重層的にとらえ返すべきだろう。

『だが、森佐智『限り屋』(2001)、少年画報社、新井英樹『シユガー』『RIN』(2002)講談社』など、そうした定型を意識しつつ微妙にすらされた作品も近年表れている。

『このプロットもボクシング漫画の定型(素人の天才が突如覚醒して経験者を倒す)のパロディだともいえるが、『南回帰船』が主人公の成長譚でない以上、このパロディもまた転写する。

『寺山が主題歌の作詞を担当した「あしたのジョー」の力石徹の死をジョーが伝えられる場面などがその典型である。

『このように考えると、戦後のアクチュアリティへの問いとそれを支える「二重化」のナラティブを駆使した『鏡子の家』『美しい星』に大島渚が映画化の強い希望を持っていたという逸話(「フアシストか革命家か」『58』)は、違和を先鋭に表象する映像作家大島にどのようなナラティブの映像化が可能であったのかを想起させ興味深い。

『大塚英志や宮台真司が述べる現代のサブカルチャーにおける「イロニーの失調」(ベタの支配)とこうした「二重的アイロニーとの関係」(つまり三島なアイロニーの戦略が現在においてどこまで機能しているのかという問い)は、考察に値する課題だといえよう。

『この点について、前掲東浩紀・前田聖「父殺しの喪失、母明への過剰」、いとせいの「平面のサーガ」、いとう、東の発言を受けて、「セカイ系文学」「ポストモダン文学」との対応をにらんだ岡和田晃「青木淳悟 ネオリベ時代の新しい小説(ヌーボーロマン)」(『社会は存在しない セカイ系文化論』2008)を参照。

『宇野常寛「ゼロ年代の想像力」(早川書房 2008)。

『拙稿「フラットな」への抗争あるいは「セカイ」という批評―島由紀夫から80年代サブカルチャーへ―』(『日本学と台湾学』8 2008・9)参照。

『大塚英志は、アニメーションなどのサブカルチャーに自己概念的な主体造形の傾向がある(近代文学では前提となる自己と他者の心理の断絶が感じられない)社会性が充ち足りている点についてたびたび論じている』(『サブカルチャー文学論』朝日文庫 2007 『COMIC新現実』VOL.4 など)。また、現代の「セカイ系」小説や映画をにらんだより詳細な分析は渡辺大輔「セカイへの信頼を取り戻すこと」岡和田晃「青木淳悟 ネオリベ時代の新しい小説(ヌーボーロマン)」(『社会は存在しない セカイ系文化論』2008)を参照。

[2010.4.17 於台湾]

『やなせよしはる 静宜大学外語学院日本語文学系助理教授』