

たかがバロウズ本。  
Version 1.0.4 $\beta$ 2

山形浩生<sup>\*1</sup>

2003年6月16日

<sup>\*1</sup> ©2002–2003 山形浩生 本著作権表示を残す限り、山形の著作権保有部分については全体・部分を問わず自由な複製再配布を認める。また本著作権表示を残し、改変部分を明示する限りにおいて、自由な改変と再配布を認める。



## 序文と謝辞

こんな本をまとめなきゃと思ってから、長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い長い時間がたった。バロウズ本を更新しなきゃと思ったり、某社のシリーズでバロウズの伝記を書けと言われてたり、いままで書いたものをちゃらっとまとめて、と言われてたり。でもほかのことならちゃらっとまとめるのもありだけれど、これだけはなんかそうお手軽にすませる気にならなかった。たぶんバロウズについての本が書けるのは、これが最初で最後になるだろう。そんな気がしたからだ。どんな本を書いたって、バロウズの解説書という制約がある以上、ベストセラーなんかになるわけがない。むしろあまり売れない本になるだろう。そしてその結果をみんなが見てしまったら、たぶん次はないだろう。絶対とはいわないけれど、当分の間。だとすれば、その最初の一発にすべてをつめこまなきゃいけない。

ホントは、これはうまいやり方じゃないんだろう。実際には、小出しにして、軽薄でのりやすい人たちを適当におだててだましつつ、なんかこう流行を作っていくとか、そういうことを考えたほうがいいんだろう。この本だって、七冊くらいに分けてやって、ネタを適当に使い回しながらお小遣いを稼いだほうが、キャッシュフロー的にはいいだろう。さらに産業育成ってことを考えると、こんなにぼく一人で何もかもやりつくして、あとにペンペン草も生えないような本をいきなり出さない方がいいんだろう。本論が決して書かれない「序説」だの「序論」だのを二冊くらい書いて、それから柳下にでも「バロウズと映画」なんて本を書いてもらってどっかでキャンペーンで映画とうまくタイアップして、なんてことを考えたほうが、日本の景気回復に多少なりとも資する意味からもよろしいのではないか、とも思う。ねえ純<sup>ちゆん</sup>ちゃん。じゅんちゃんと言えば、石川淳もどこかで言っていた。「文学では答えが出るだけでは市が栄えない」と。

でも、ぼくにはそんなことをしている余裕がない。ぼくにはもう時間がない。あと数十年しか生きられないのに。それに、こういう考え方を口実にして、答えを出そうという努力すらしらない人たちのなんと多いことか。そして答えから逃げるうちに、みんなもとの問題すらわからなくなってきた、おどおど立ちつくして、自分が何もしないことを正当化することでマンパワーを浪費しているだけ。市は栄えるどころか、市そのものがあるのかな

いのかもわかんなくなってる。よそうよ。答えを出そうよ。正解がなくなっただって、近似解くらいは出してみなきゃ。それで市がつぶれたら、そんなものはつぶれるがいい。もともとぼくは、小説や詩には関心はあるけど、ブンガクなんてもんはどうでもいいのだ。だいたい文学ってなんだい。文学いますぐ逝ってよし。答えを出す気がないなら「学」を名乗るんじゃねえ。ついでに日本の景気もくたばるがいい。失われた10年が失われた30年にでも半世紀にでもなるがいい\*<sup>1</sup>。ぼくには余裕もないし、チャンスもあるかどうかかわからない。いましかない。この一発に全部ぶちこまなきゃいけない。一撃必殺。伝記、だけじゃない。作品、だけじゃない。それもこれも、文章の話も、技法の話も、取り巻きどもの話も、外野の話も、社会の話も、経済の話も。まじめな話も、ふまじめな話も、まじめくさったとんでもない冗談も。これまで言われたことも、これまで言われていないことも、この先言われるであろうことも。すべて。

そう思ってこさえたのが、この本だ。

この本で、ぼくはなんとかそれに近いことを実現したと思う。まだこれでも多少漏れていることはある。あれとかこれとか。でも、まあ83.7%くらい(当社比)はなんとかなっている。もうこの先、バロウズについてわざわざ本を出す必要はないだろう(小遣い稼ぎにやるかもしれないけれど)。死ぬ前にもう一回、何か考え直す部分が出てくる可能性もある、かな。でも……いや、いまはわからない。

この本のテーマは、平たくいえば自由ってことだ。バロウズはどういうふうに不自由で、そこからどうやって自由を得ようとして、そしてなぜ挫折したか。

いま、あなたは驚いたかもしれない。バロウズって、挫折したの？ 多くの人は、バロウズは成功した自由の勝ち組だと思っている。でもそうじゃない。そしてそこにこそ、バロウズ小説に見るべき重要なポイントがあるのだ。

これはぼくにとっても、ちょっとは頭の痛い話ではある。そしてあなたたちにとっても。一応、ぼくたちは自由というものがいいものだということになっている社会に暮らしている。でも、それについてきちんと考えることはあまりに少ない。バロウズの小説には、そういう自由の可能性を追求した部分もある。でも、そういう部分は実はあんまりおもしろくなかったりする。おもしろいのは、かれが不自由で、とらわれていて、縛られている、そんな部分だ。それがなぜなのか、そしてそれがぼくたちの自由の選択にとってどんな示唆を与えてくれるのか それをみてみよう。

\*<sup>1</sup> どのみちこんな本が出ようと出まいと、よほどの風桶話がない限り日本の景気に一切関係はないので真に受けないように、と書いておかないと本気にする人がいるんだもんね。変な時代だよ。

同時にぼくは、小説を読むことの意味とか機能、みたいなこともちょっと考えている。いまの自由の説明で、ぼくはバロウズの文は不自由なところがおもしろいと述べ、そしてそれがどんな示唆を与えてくれるか考える、と言った。でも実際には、これはこんな二段構えにはならない。実際には、ぼくたちがバロウズの小説を読むこと自体が、そのつまらない自由さと、おもしろい不自由さを同時に味わうことになるわけだ。そしてそれを味わうこと自体が、自由のありかたや意味についての示唆を受け取るのと同じことだ。それは必ずしも意識的なプロセスじゃない。またその示唆も、人ごとに通過するフィルタがちがうし、反応できる水準がちがうために、結構ちがったものになってくる場合も多い。でも、ある程度の共通性はあるはずだ。そういう、読むということが人にどんな作用をするのか、というあたりについて、本書では少し考えたつもりだ。でも、これはどこまでできているか、必ずしも自信はない。

そして、これから 21 世紀において、小説がどんな可能性を持っているのかについても、本書では触れた。これはバロウズの小説そのものを離れる話題だから、あまり本書では深入りしない。でも、書いときたいのだから。だから糸口だけは示して置こう。機械ブンガク史の第一章、人間のブンガクと機械のブンガクの橋渡し役となるのは、ひょっとしたらウィリアム・バロウズかもしれない。

ずいぶんとまあ、かように欲張りな本ではあるのだ。

この本ができあがるまでには、いろいろな人にお世話になった。

まず最大の感謝が捧げられるべきは、神保町の古本屋にウィリアム・バロウズの出物があることを教えてくれて、その後も翻訳だのコメントだの『バロウズ本』での協力だのいろいろな世話になった柳下毅一郎。ありがとう。おぬしがいなければ、ぼくがバロウズにこんなに深入りすることもなかっただろう。ありがとう、ありがとう、ありがとう。そしてその出物の出所となったと思われる鮎川信夫氏にも感謝を。もちろん、あれを売り飛ばしたのが別の人だったならその人に感謝しよう。その場合でも鮎川信夫は、日本にバロウズの下地を作っておいてくれたという意味で、やはり感謝に値する。ありがとうございます。

さらにちょうどいいときに資金源を提供してくれた昭和天皇にも感謝しておこう。ども。

そして『バロウズ本』を見てすぐに、どこの馬の骨ともわからないチンピラに翻訳をやらせようとその場で決意したペヨトル工房（以下すべて当時）の今野裕一氏。ありがとう。また、その翻訳を実際に担当した木村重樹、小川功、黒田一郎の各氏。トレヴィルの

川合健一氏。白水社の後藤達哉と藤波健の両氏。河出書房新社の小川一郎氏。パロウズを読み通すのはなんだかんだ言っていたいへんだ。この人たちがぼくにパロウズ小説翻訳の仕事をくれなかったら、ぼくはいまほどの精度でパロウズの小説なんか読むことはなかっただろう。ありがとうございました。

また、いっぱい山ほどたくさん留保はつけるし、言っていたことは一言半句がまるで無内容ではあったのは事実ながら、一応当時パロウズのちょっとしたブームづくりにある程度貢献してこうした訳書の刊行に多少の影響を与えた武邑光裕にも、ちょっとだけ感謝はしておく。どもども。ぼくは最近、人間が多少は円くなったのである。

さらに季刊『NW-SF』でパロウズにいろいろ言及し、「パロウズってなんかすごいらしい」とぼくに思わせてくれた山野浩一と山田和子の両氏。ありがとうございます。さらには、ジュディス・メリルと浅倉久志の両氏にも。浅倉（大谷）訳のメリル『年刊 SF 傑作選 7』[113] に記載された「おぼえていないときもある」[28] があればこそ、「パロウズってなんかありそうだ」という興味も続いたというもの。ありがとうございました。

さらに本書のドラフトに目を通し、誤植や論理構成の甘さ、内容的な誤りについて数々の指摘をしてくれた katokt、山根信二の両氏、及び名無しさん@2 ちゃんねる、その基盤を作ってくれた林玲子（仮）にも感謝。ありがとう。

また、本書を書くにあたっては L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X を全面的に使った。奥村晴彦『L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X 2<sub>ε</sub> 美文書作成入門』[133] とかれの日本語 T<sub>E</sub>X 情報ページ\*<sup>2</sup>、およびその関係者には最大級の感謝を。ふつうこういう本は参考文献には入れないけれど、たぶん本書を書くにあたって一番参考にしたのはこの本だと思う。もちろんそもそもの T<sub>E</sub>X や L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X や Xemacs や MKEditor をはじめ各種フリーソフト開発者\*<sup>3</sup>や、そのパッケージを握ってくれた人たちに負うところは大きい。ありがとう。

そして読者のみなさんにも。お待たせしました。が、待った甲斐はあった、でしょ？

そして最後にだれよりも、地獄をさまようウィリアム・S・パロウズに。ありがとう、さようなら。これがあなたの蜘蛛の糸の、ほんの一部にでもなりますように。

二〇〇二年晩夏

東京-香港-リロングウェ

山形浩生 <hiyori13@alum.mit.edu>

\*<sup>2</sup> <http://www.matsusaka-u.ac.jp/~okumura/texfaq/>

\*<sup>3</sup> 厳密に言えば MKEditor はソースが公開されていないからフリーウェアだけれどフリーソフトではない。が、そういう細かい話はここではとばす。

# 改訂履歴

## 1.0.4 $\beta$ 2 (-2003/06/16)

- 『裸のランチ：復元テキスト』についての記述追加 (p. 66)
- エンドマックス所在地訂正
- 4.2.5, 4.2.6 の見出し名訂正
- その他誤植フィックス

## 1.0.3 $\beta$ (-2003/04/08)

- 『ウォッチメン』の作者まちがいを訂正
- 「D.3 バロウズの研究書」に Goodman [74] の記述追加 (p. 288)。
- バロウズのナイキ CM 録画発見。それをもとに「11 最語ども」の引用改訂 (p. 236)。
- その他誤植フィックス

## 1.0.2 $\beta$ (-2003/02/13)

- 読者からのタレコミを元に誤植・表記ミス等を訂正

## 1.0.1 (2003/02/10)

- 書籍版にもとづき誤植等訂正
- 「D.3 バロウズの研究書」に Sobieszek [150] の記述追加 (p. 288)。
- ビブリオグラフィーと参考文献記述追加。
- 本改訂履歴追加。

## 1.0.0 (2002/12/28)

- 書籍版用原稿フィックス



# 目次

序文と謝辞	i
改訂履歴	v
<b>第Ⅰ部 総論</b>	<b>1</b>
第1章 はじめに	5
1.1 そういう本によろこそ。 . . . . .	5
1.2 想定読者 . . . . .	15
1.3 本書の構成 . . . . .	16
第2章 バロウズの二つのスタイル	19
2.1 スタイルその一 文のスタイル . . . . .	19
2.2 スタイルその二 ライフスタイル . . . . .	25
2.3 両者の共通点 . . . . .	26
2.4 その帰結 そしてぼくたちにとっての意義 . . . . .	29
<b>第Ⅱ部 ウィリアム・バロウズの自由：その生涯と作品、そして既存 評価について</b>	<b>31</b>
第3章 ウィリアム・バロウズ：履歴書	35
3.1 家庭環境 . . . . .	35
3.2 学歴 . . . . .	37
3.3 職歴 . . . . .	38
3.4 身体的特徴／病歴 . . . . .	40
3.5 賞罰 . . . . .	41
3.6 主要な友人・知人 . . . . .	41

3.7	人事評価 . . . . .	53
第4章	バロウズの小説	59
4.1	「だって、たかが小説じゃん」 . . . . .	59
4.2	バロウズの著書略史 . . . . .	62
第5章	他人の評価	79
5.1	気持ち悪くて退屈でわけわからない . . . . .	79
5.2	社会風刺・批判としてのバロウズ：その1 . . . . .	81
5.3	社会風刺・批判としてのバロウズ：その2 . . . . .	85
5.4	マイノリティのカミングアウト作品としての評価 . . . . .	86
5.5	テキスト理論を体現した小説としての評価 . . . . .	87
5.6	アメリカ小説のオブセッションを体現する小説 . . . . .	94
5.7	小説そのものとしての価値の評価 . . . . .	96
第III部	ウィリアム・バロウズの不自由：ことばと記憶と死をめぐって	101
第6章	バロウズ世界の経済・政治・社会	105
6.1	バロウズ世界の経済 . . . . .	105
6.2	バロウズ世界の政治と社会 . . . . .	115
6.3	まとめ . . . . .	123
第7章	バロウズのモチーフたち	127
7.1	バロウズとドラッグ . . . . .	127
7.2	バロウズにみるおかまの性 . . . . .	134
7.3	ニーズの代数：バロウズにおけるコントロールの一般モデル . . . . .	138
第8章	小説にしかできないこと	145
8.1	『ジャンキー』/『裸のランチ』とバロウズのことば . . . . .	145
8.2	カットアップ/フォールドイン：その成功と失敗 . . . . .	149
8.3	カットアップ以後： . . . . .	184
8.4	小説家バロウズの評価 . . . . .	187

第Ⅳ部	ウィリアム・バロウズ：その未来と総括	193
第9章	バロウズの周辺領域	197
9.1	周辺のバロウズ受容	198
9.2	小説への影響	206
9.3	アルゴリズムとしてのバロウズ	208
第10章	おわりに	221
10.1	総括	221
10.2	山形式読み方の一般性について	223
10.3	あなたにとっての意味	225
第11章	最語ども	235
11.1	最語。	235
11.2	あたまくん。 (Rilli Sucks.)	237
第Ⅴ部	補遺	239
付録A	バロウズ年表	241
付録B	バロウズ主要作品	245
B.1	WSBの著作	245
B.2	バロウズのレコード、CD、ビデオ	250
B.3	バロウズ関連の映画、ビデオ	252
付録C	日本での受容	253
C.1	鮎川信夫	253
C.2	諏訪優と飯田隆昭	255
C.3	武邑光裕	258
C.4	フルズメイト	266
C.5	山形浩生&柳下毅一郎	269
C.6	その他	274
付録D	バロウズ研究者のために	281
D.1	ビブリオグラフィ	281
D.2	伝記	283

---

D.3	バロウズの研究書 . . . . .	285
D.4	雑誌特集・アンソロジー・インタビュー集 . . . . .	289
D.5	資料の購入 . . . . .	291
D.6	アーカイヴ . . . . .	293
D.7	インターネット . . . . .	296
	参考文献	313

# 表目次

5.1	<i>City of Words</i> [166] 分析対象別使用ページ数 . . . . .	95
8.1	The の出現率：通常文とカットアップ/フォールドイン . . . . .	153
8.2	Be 動詞の出現率：通常文とカットアップ/フォールドイン . . . . .	154
8.3	おもしろいフレーズ (IP) の出現率 (単語ベース) . . . . .	159
8.4	カットアップ 2 の圧縮効果 . . . . .	175
8.5	カットアップ使用率の推移 . . . . .	185



# 第I部

## 総論





---

というわけで、まずは総論的なことから。ぼくの言いたいことは、この部分でほぼ語り  
尽くされるので、これを読んで納得した人はそれ以上この本を読む必要はない。



## 第1章

# はじめに

### 1.1 そういう本によろこそ。

バロウズ本によろこそ。

ぼくが昔こしらえた、海賊出版趣味冊子『バロウズ本』 [175] の冒頭でこう書いてから、もうはや十五年以上がたとうとしている。うーむ。ウィリアム・バロウズをとりまく日本での状況は、それからずいぶん変わったところもある。なによりも、翻訳が山ほどでた。これはすばらしい進歩だ。しかもその大半が、それまでとは比較にならないほどよい翻訳だ(なぜってほとんどぼくがやっているのだもの)。かつては、翻訳がろくになくて、みんな言いたい放題のことを言っておったのであるな。それが一時は、読もうと思えばバロウズのほとんどの著作が読めるようになっていた。その後、絶版になっちゃったものも多いいけれど、それでも探せば見つかる。「バロウズは電脳ナントカのサイバー司祭だ」とかいう話をだれかがしても、ぼくの三文御託を待つまでもなく、二、三冊邦訳書をパラパラ読み飛ばせば、「なんかちがうゾ」ということはわかるのである。

一方、ウィリアム・バロウズの一般的な人気というか知名度も、一時的には上がった。なによりも大きかったのは、映画『裸のランチ』の公開だろう。やっぱ映画は強い。この映画公開後の一年くらい、『裸のランチ』はどんどん増刷がかかって、ぼくも不労所得がかなり増えたことであるよ。さらには、バロウズのショットガン・ペインティングなるアート作品の連作なんかも、日本で展覧会が開かれたりしたし、他にもいろんなミュージシャンの作品にゲスト出演してみたり、映画にもいろいろ出たりして、さらに日本でやったかどうかは知らないけれど、ナイキのコマーシャルにさえ出ちゃったりして、えらく出現頻度があがっていたのだった。これが九十年代の半ばくらいだろう。

でももちろん一方で、それに反比例するように、小説面での話題性というか目新しさは

どんどん失われていった。そもそも死ぬまぎわの頃は、小説もおとなしくなってきたというかじじくさくなってきてみんなを失望させていたし、各種メディアへの登場も、どう考えてもその時点での当人の人気の高さを反映したものではなかった。むしろ、それはある世代の、ある文化背景をもった人への目くばせとして使われていた。ある意味でそれは、ウッドストックのリバイバルとか、あるいは最近の日本のコマーシャルで、やたらに仮面ライダーだの平面ガエルのピョン吉だのウルトラマンだのが出てくるみたいなもので、ノスタルジーをかきたてるための道具ではあったわけだ。

そしてもちろん、なんといっても、いちばん変わったことと言えば、当のバロウズじいさんが死んじゃったことだろう。なんかブンガク研究とか美術研究というものは、作者が死ぬまでは栄えないそうで、というのも、下手になんか書いて、次の作品でぜんぜんちがう傾向のものを出されてしまうと研究者の面子が丸つぶれだからだそう。一方商業的には、絵とかアート作品は、作者が生きてるうちが華で、作者が死んでからも値を保てる絵というのは少ないそう。作者が生きててプロジェクトをいろいろやって、話題づくりをしないと価値が保てないだろうね。バロウズも、もう昔ほど派手なことはやりようがないし（死んでちゃ無理だよな）商業的にはだいが枯れてしまった感じだろう。アカデミズム方面では、論文がたくさん出てきたりしているのかな？ わからないし、興味もない。

### 1.1.1 バロウズの価値、ということ

というわけで、とりあえずまあ、日本のバブルとともにバロウズの大衆的な人気の大きな山がきて、それからだんだんそれがひいていって、一山越した感じになっている。なんとなく、もうみんなの記憶の奥のほうに退いてしまって、このまま「ああ、そういう人もいたなあ」くらいの感じになってきている。いずれそれも薄れていって、やがて忘れられていくんだろうか。

しばらく前なら、ちょっと古めの作家でも、文学全集に収録される、なんて手をつかって生き延びることもあっただろう。シュルレアリストやダダイストたちみたいに、なんかの芸術運動や社会運動とのからみで記憶されることもあっただろう。でも、バロウズでそれがあるだろうか？ もう、文学全集の時代じゃない。集英社の緑色の『世界の文学』は結構すごいシリーズで、ぼくはあれでいろんな小説が読めたことをとても感謝しているのだけれど、もうそういう時代はあり得ないだろう。小説そのものが、そういうジャンルとして自立する力をもう失っているから。そしてそこで、かつて文学全集みたいなものが描き出していたような、「ブンガク」とかいう全体像が意味を失ってきているから。

部分的には、たとえばビートのリバイバルがあって、ケルアックが再評価されるなんてことはあるんじゃないか、と思う。佐野元春<sup>\*1</sup>あたりがいかにもそんなことを仕掛けたりしそうじゃないか。あれは十年後にも、大学生くらいのモラトリアム気分にはぴったりとハマる部分があるだろう。日本ではさておき、たとえばアメリカではケルアックはいつまでも読みつがれる。バックパッカーたちは本当にケルアックが好きだ。バンコクのカオサンロードにはバックパッカーたちが本を売り買ひする古本屋がたくさんあるけれど、そこにはいつでもケルアックがいっぱいある。いまから20年後にヤンショウで出会うバックパッカーたちも、片手に『路上』を持っていることだろう。それがどんなツボにはまり、どんなニーズに応えているのかは、だれにでもとってもよくわかると思う。

でも、たとえば二〇五〇年になって、ウィリアム・バロウズを読むのはどういう人だろうか。そのとき、ウィリアム・バロウズは、どういう世間的なニーズに応えるだろうか。そしてその世間的なニーズとは別に、バロウズが二〇五〇年の読者に与える効用って、どんなものなんだろうか。いや、それ以前にだね、ウィリアム・バロウズは、過去、そして現在、いったい人々にどんな効用をもたらしてきたんだろうか。

この本で、ぼくはそういうことを考えている。ぼくはウィリアム・バロウズ (and/or その小説) には、現在も、そして将来的にもある種のニーズに応える力があると思うし、当分続く効用があると思っている。この本では、なんかそれを見えるようにしたいと思っている。

考えてどうなる？ そんなものを見せてどうする？ それはいまの読者が自分で判断すればいいことだし、二〇五〇年になったら、そのときの人たちが勝手に判断すりゃいいことじゃないの？ うん、そうなんだ。実は自分でもよくわからない。ぼくはもう、ずいぶん前から、いわゆる小説論とか文学論とかのたぐいは読まなくなっている。だって、つまらないのだから。読んでおもしろい小説はあるし、読んでおもしろい書評もある。これらは目標がはっきりしているから、理解できる。でも小説論ってなんのためにあるのか、大学生の頃はわかっていたような気がしたけれど、最近ぼくはますますわかんなくなっているのだ。

にもかわからず、ぼくはいま、ウィリアム・バロウズについてのあれやこれやを、本一冊まるごと書こうとしている。

---

<sup>\*1</sup> 通俗音楽製造者。直球純情前向き路線の1960年代古典ロックンロール野郎。ニューヨークの小さなスタジオからあい・わな・びーういじゅーつなーい！ だった人

### 1.1.2 小説について語る、ということ

一つには、そういう本が日本語ではほかにない、ということがある。まあ座興で一冊くらいあってもいいだろう。いずれどっかの大学生が、なんかの機会にアンチョコに使ったりもできるかもしれない。そういう連中が、たぶんこの先七年くらいで千人くらいはいるだろう。

あと、ほかの人たちがぜんぜんそういうことをやってくれないから、というもある。ブンゲーヒヒョーとかさ、そういう小説を読むことについての能書きをもうちょっと考えないとだめじゃないの？ これから文教予算だって厳しいんだしさ。別に小説に、実用性なんか要求しない。でも、それが人々に何らかの効用をもたらすことは言わなきゃ。目端のきくギャラリーがへんてこな絵描きを売り出すみたいに、多少なりとも新しい価値を生み出す活動をしなきゃ。それもお金をつっこんでPR かけて流行らすんじゃないで、それ自体が自分で価値を生み出すような、そういうことを考えなきゃ。ところが他の連中はだれもそんなことを考えていない。考えずに何をしているかというところ.....オナニーだ。

ほかの連中の書いたバロウズ論とかを見ると、ぼくにはその下心が露骨に透けて見えてしまって、とっても恥ずかしい気分になる。ああ、この人は現代思想っぽい話がしたいのね、とか、この人はつまりオカルト話がしたいのね、とか、この人はとりあえずバロウズという名の出てる文を書いてみたいだけね、とか、この人は安易に書評を引き受けて苦労してんのね、とか。バロウズの文章の多くは、自分や他人の文を適当に切り混ぜて並べた、カットアップという手法が使われている。だからやろうと思えば、その一部をとりだして、たいがいのことは言える。バロウズがいい加減に使っただけの他人の文だってあるわけだけれど、そこから自分の都合のいいところだけをとってきて、なんだかんだと聞いたふうなことを言うのは、そんなにむずかしいことじゃない。ちょっとお酒をのんだ上で夜更かしして、意識をもうろうとさせれば、言葉尻をとらえてくだらないヒョーロンを書き散らすくらいのはすぐできる。だもんでみんなそれをやる。だけどそういうのを読まされると、こいつは酒が足りなかったな、とか飲み過ぎて支離滅裂だな、とか、ぼくにはわかっちゃうのだ。ねえ、やめようよ、そういうこじつけが「評論」だとか思うのはさ。それって自分で自分の首を絞めてるのがわからないの？

そして英語圏で出ている本を見ても、パカな本ばかりなんだ。個人崇拜に堕した伝記作家どもだのアーティストくずれだのが、なにやら文化的アイコンとしてのウィリアム・バロウズがどうしたこうしたとか。そうでなければ、ポストモダンブンガクをまさに実践しているなんとかとしてのバロウズ。コミュニケーションの断絶と不可能性を体現した手法としてのカットアップ。くだらないな、と思う。そんなのばかりなら、もうだれも小説

なんか読まなくなっちゃうな、と思う。もうちょっとそうじゃないやりかたって、あるんじゃないかな。ぼくはそう思うのだ。

いや、日本語であろうとなかろうと、ウィリアム・パロウズに関してぼくは他人が書いたものを読んでおもしろいと思ったことはほとんどない。ぼくはすでに、パロウズの小説を読んだ量とその精読率の積で考えたら、世界でトップ二〇にはまちがいなく入るくらいたくさん読んでいる。どんなことがどこに書いてあるか、ほぼわかっているし、その読み方について他の人に新たに教わるべきことなんかほとんどない。やろうと思えば、パロウズの生い立ちにすべてを還元する文だって書ける。ポストモダニズムの文脈のなかにパロウズをおさめることだって、お茶の子さいさいだ。

でも、そういうのが見当はずれだ、というのぼくは知っている。小説を読むとき、だいじなのはそんなことじゃない。そして小説を語るときにだいじなのは、絶対にそんなことじゃない。

ホントに小説なんて、何だかんだ言いつつほとんど何の役にも立たない代物なのである。要は暇つぶしだ。社会が豊かになってきて、みんなが曲がりなりにも暇を持てるようになってきたから、みんな映画だの小説だのテレビだのを見るようになって、それでもまだ暇なので、それについてあれこれ言うようになって、さらには他人があれこれ言うのを読んでさらに暇をつぶす、というそれだけなのである。どうすてきに暇つぶしができるか？ 語るべきは、そういうことなんだ。昔ぼくは、ある人が小説を読んだり映画を観たりしたときのことを本当に雄弁に物語るのは、「どうだった」ときかれたときのその人のことばではなくて、むしろそのことばに伴う間とか、ことばを探す身振りとか、目つきとか、そんなもののほうじゃないか、そしていつか小説を語るというのは、みんなが（たとえばネット上ででもいいや）集まって、なんとなくいっせいに遠くを見るときか、そういうのをするお茶会みたいな行為になるんじゃないか、なんてことを書いたことがある [181]。本当は、その遠くを見るときに遠い目つきとか、身ぶりとか、そんなのを再現できるような、そんなものが提供できるといいのだけれど。それはさっきいった、小説としてのニーズとか効用の話でもある。

### 1.1.3 パロウズのおもしろさ、ということ

残念ながら、この本がそこまではいけてないのは自分でもわかってる。でも、ぼくがパロウズを読んで、本当にいいと思っているところ、本当にだいじだと思っているところを、なるべくストレートに出そうとしている。

それはまず、かれの自由に対するスタンスだ。かれがあこがれ、そして果たせなかった自由。そこにパロウズのおもしろさはある。ぼく個人は、パロウズの自由へのあこがれが



よくわかる。そしてそれが挫折したことを、痛々しく残念だと思う。そして、それが挫折するしかなかったということも、なまじわかつちゃうからとつてもつらいな、と思う。そしてその一方で、それが挫折なのかどうかよくわからないという点も、とつても悩むところだ。かれにとっての自由は、必ずしもぼくたち読者を含む周囲の人間にいい影響を与えていない。むしろ不自由な部分のほうが、いい結果を生んでいる。さあこまった。どうすればいいんだろう。バロウズの小説は、それを考えるための材料を（反面教師的にはあれ）くれる。それがかれのおもしろさの一つだ。それをこの本では、なるべくきちんと説明したいと思っている。そういう話で悩んでるのは、ぼくだけじゃないはずだからだ。それはいまの先進国に生きる多くの人が真剣に（同時にちゃらんぼらんに　だって人は忙しいのだもの）考えていることだからだ。

そして、それを説明する過程で、こんどバロウズを読む人が、そんなに苦労せずにいろんなツボにたどりつけるようにしてあげたいな、と思うのだ。バロウズの自由へのあこがれがどこに出てるのか。そして、あこがれる以上バロウズは自由ではなかったわけだけれど、その自由でなさというのはどこに出ているのか。さらに自由を求めての挫折がどうあらわれているのか。それが小説全体の中でどう機能しているのか。「自由はすばらしい」とバロウズがあちこち書き散らしているわけじゃない。かれのやっていること、かれの書いていること、そしてかれの書き方。そういうのに、いろんな自由とその挫折が顔を出す。多く人は、それを読んで、すでにそれが意味するものをなんとなく感じているはずだ。それをきちんと位置づけて説明してみよう。いずれ、その人たちが同じ方法をほかのところで応用できるように。解説書ってのはそういう役目を果たさなきゃいけないと思うから。

ずいぶん昔のことであらう覚えだけれど、どこかの書評新聞で「一作のすばらしい小説にめぐりあおうと思えば、われわれは九作のクズ小説とつきあってもいい」「われわれが最新の現代小説を読む理由は（中略）クズの山の中に思いがけなくも光り輝く原石を発見する瞬間を夢見るからである。たとえばそれが夢でしかなくても、それくらいの覚悟がないと現代小説は読めないし、それにつきあうことが現代の読書人の務めでもある」と書いていた人がいた<sup>\*2</sup>。言いたいことはよくわかる、ような気がしないでもない。でも、ぼくは九作のクズ小説とつきあってもいいとは思わない。ブンガクの先生なら、そういう苦行をするのは仕事だから「務め」かもしれない。でも、ふつうの人はそんな「務め」なんか果たす義務はない。そして小説について語る意味があるとしたら、その光り輝く原石の、光

<sup>\*2</sup> 10年以上前に本書の材料として書いていた文中の引用。具体的にだれの文が思い当たる人がいればどうぞ連絡。



り輝き方を読者に伝えて、その光り輝きのある場所を教えて、みんなの苦行を減らしてあげる、そういうことなんだと思う。そしてもし現代小説を読むのにそんな覚悟がいるとすれば、それはブンガクとかの先生がたがちゃんと仕事をしていないからなんだ、と思う。かれらが何か心得違いをしているからだと思う。「光り輝く原石」を示すかわりに、それをさらに煙に巻くようなまねをして、人々をかえってその原石から遠ざけている。それがいま小説ってものが衰退してる理由の一つじゃないか、と思うこともあるけれど、まあそれはないだろう。評論なんてものがそれほどの力を持ったことなんかないんだから。でも、その原石の光があることは言わなきゃいけない。

ぼくはこの本で、そういうことがしたい。バロウズについては、それができると思うのだ。

#### 1.1.4 バロウズのつまらなさということ

その一方で、もう一つしたいことがある。それは、バロウズのつまらなさを示すことだ。

あたりまえの話だけれど、ウィリアム・バロウズの本はだれでも読んで楽しめるような、そんな本じゃない。『ノヴァ急報』なんか実際に手にとった人の中で、10ページ以上読み進んだ人が何パーセントいるだろうか。『裸のランチ』だって、まあ最初の場面くらいはなんとかかすとしても、その後30ページ目あたりから、さっきのとどう関係しているのかわからないぜんぜんちがう話がはじまって、多くの人はそこらへんで嫌になってきて投げ出す。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』だってそうだ。あれは、バロウズの普通の叙述への回帰、普通小説への回帰、と称される。それまでのだれにも読めない実験小説から、一応主語述語のある文章を全面的に使った、物語のある小説になっているからだ。でも一般的な感性からすると、あんなのが普通の叙述などとは言うも口幅ったい。バロウズはこれまで、ちゃんと主語述語のある文をあまり書かなかったから、相対的には普通っぽく見えるかもしれない。でも世間一般の常識からすれば、あれだってあっち飛びこっち飛びして、とうていまともなお話なんかじゃないのだ。多くの人にとって、あれは散漫で構築力や密度のない、退屈な小説でしかない。

つまり、多くの人にとって、バロウズの小説はつまらないのである。

ところが世の中にあるブンゲー批評と称するものは、それをちゃんと指摘できない。

いまの文芸批評には、おもしろいとかつまらないとか、そういう人が本を読むときのいちばん基本になる感情を説明する語彙もなければ理論体系（体系どころか断片すら）もない。というか、いまの批評と称するものは、ある意味で小説のつまらなさに寄生しているいやらしい存在なのね。つまらない小説の、つまらない重箱の隅をやたらにつついて、どうだあたしはこんなことまで読みとったぞ、このつまらないどうでもいい部分に三回ひね

りを加えて煮込むとこんなことが読めたような気がするぞ、えらいだろう、それが読みとれなかったきみたちはみんなバカね、と言って威張るだけだ。人によっては、その重箱そのものをいっしょうけんめいながめて、なにやら理屈をこねてみせる。きみたちみんな、しょせん重箱の中にしかいないのよ、と。別に重箱業者が弁当業者よりえらいなんてことはないんだけどねえ。それだけなんだもの。

でもそこで当然起こるはずの疑問がある。なぜこの人だけがそれを読めて、ほかの人は読めないんだろう。さらにだね、そんな他の人には読めないようなことが読めてしまうのは、単にデムパな人だというだけのことじゃないだろうか？ さらに、そこまでしてなぜそんなことを読みとってみせなきゃならないのか、それは一体小説全体からくる総合的な印象の中でどのくらいの割合を占めるんだろうか？ いまのブンゲー批評は、そういうことを考えないし、考えることができない。そしてそれをごまかすために、最近の文芸批評はますますジェンダーだのコロニアルだの、社会的に立場の弱い連中にすりよって、そいつらのご機嫌伺いをするようなまねをすることがえらいと思ひこむようになっている。自分たちのやっていることに自信がないもので、そうやって既存のPCな価値観にすりよることでは自分の存在意義を見いだせずにいるのだ。やればやるほど小説そのものは脆弱になっていくのに。ついでに言えば、男女同権はある程度現実に行進してきたし、植民地主義の影響もだんだん薄れてきて、徐々に是正されつつあるのだ。したがって、ジェンダーなんたらやコロニアリズムなんたらで問題にされている「問題」というのは、具体的な対処方針以外は片がついている。それを今頃、現実世界で話の方向性の目処がついた頃になって、それを得意げに蒸し返して「問題だ」と騒ぎ、弱いものの味方ヅラして見せる  
同じ日和見するんでも、もっとタイミングを考えればいいのに。

もちろん、人は社会的な動物だし、小説が訴えかける感情も、ある程度はその他の価値観に依存するのは事実だろう。ただ、そんな答えが決まっているものをやったってしょうがないのだ。ジェンダーなんたらって、どうせ「男女差別はいけないけれど男女の性差も尊重しましょう」って結論になるだけだし、コロニアリズムなんたらは「植民地主義は深い傷跡を残してよくありませんね」という結論に落ち着くだけなんだもん。もし小説がなんてものが今後価値を持つとすれば、それはもっと先鞭をつけなきゃならない。もっと答えの出ていないものに答えを出して行かなきゃならない。いま、これからも薄れることなく存在し続ける課題に訴えるものだと思う。そうじゃなきゃ、だれがそんなものを読みたがるね。そしてそれが小説全体の持つおもしろさの総体に占める、割合というかインパクトみたいなものも、定性的にせよ考えなきゃいけない。要するに、あることを読みとるための努力と、それがもたらす小説的な便益とで、B/Cを多少は考えてやんなきゃいけないのだ。さもなきゃ、だれがそんな努力をするね。そしてそれを考えるためには、つまらな

い部分のつまらなさをはっきり指摘しなきゃいけない。あるいは、ある部分をつまらないと思う人が、なぜそこをつまらないとしか思えないのか、その人に欠けているものはなんなのかを指摘しなきゃいけない。

たとえば、だ。かつてはおもしろかったけれど、いまはおもしろくなくなっている部分がある。バロウズに限らずだれの小説についても、あまり人がきちんと言わないことがあって、それは時代は変わるということだ。『チャタレイ夫人の恋人』は、むかしは裁判モノのエロ小説だったかもしれないけれど、いまはぜーんぜんそんなことはない。『ロリータ』は、昔は発禁モノの一大問題小説だったけれど(いやもちろん実際にはちがうけれど、世間的な興味はそんなものだ)、いまは中学生が期待して読んで、わけわからずに投げ出す小説だ。サドの小説だって。それは、時代が変わったからだ。当時の文脈の中で、こうした小説は社会的な意義を持っていた。いろんな規制緩和が行われる中で、こうした小説はそれに先鞭をつける機能を持っていたし、それがブンガクとかゲーヂュツとかいうものの価値の一部だった(んでしょ、大島渚くんに渋谷竜彦くん)。もちろんナボーコフは『ロリータ』についてそういう見方をすべて退けるだろうけれど、まあ世の中作者の思い通りにはいきませんわい。でも、それは当時の価値だ。環境が変わったいま、その分の価値はもはや失われている。したがって、いまそうしたものに対する評価は、当然変わってしかるべきだと思う。が、そういう作業というのを、ぼくはあまり見たことがない。

バロウズだってそうだ。バロウズの「価値」と言われているものの多くは、実は1960年代から1970年代の社会経済的な時代背景と、そしてその時期の左翼リベラルインテリが持っていた世界認識に依存しているのだ。これははっきり示せる。もしそうであるなら、すでに左翼リベラル系価値観がかなりくずれ、高度成長やオイルショック、高インフレを背景にした当時の社会経済条件も完全に変わってしまった現在、バロウズの「価値」のかなりの部分はなくなったことになる。また、バロウズの小説は、ジャンキーやゲイの「カミングアウト小説」として歓迎された面もあることは忘れてはいけない。それは当時は非常に高い価値を持っていたし、当時それをやったことでバロウズに敬意を払うのはもっともなことだ。でも、それは現在小説を読む人には、あまり関係ない。当時の人は、小説でゲイのセックスシーンが出てきただけで、感動した(喜んだか激昂したかはさておき)。現在は、その程度じゃだれも感激しない。では、もうその部分の感動や価値は、歴史的な使命を終えて、もう減価償却されてしまったのだ。かつてはおもしろかった部分も、数十年たつうちに、まったくおもしろくないものになっている。それをきちんと指摘しようではないの。そういう部分をつまらないものとしてふるい落とし、必要なら博物館に安置して忘れることで、バロウズの本当におもしろい部分が浮き上がってくる。

少なくとも理屈の上ではね。

### 1.1.5 バロウズの周辺とその先のこと

そしてそれにともなって、おもしろく読むためのいろんな仕掛けや小技も見せていきたいと思う。理想的でストイックな話をすれば、小説はその小説だけを見ればよいのであって、作者の周辺雑記だのなんだのは読む必要がない、ということになっちゃうだろう。それ自体として自立しないような小説は小説じゃない、ということになるだろう。ぼくも、高校から大学生くらいのときはそう思っていた。

しかしまあ、ミーハー的な興味というのはいつの世にもある。ボリス・ヴィアンが「四十までは生きんよ」と言って、自分の映画の試写会にて三十九歳で見事に死んでしまった、とゆー話を聞くと、やっぱカッコいいとしか言いようがないし、トマス・ピンチョンや沼正三の正体探しというのも、ゲームとしては面白いかもしれない。そしてそれがあつて、小説を使った暇つぶしがもっと楽しくなるなら、それはそれでいいことにちがいない、と最近になって思うようになったのだ。

そしてそれをどうせやるなら、あまり祭り上げることなく、冷静に見てやろう。そのほうがいろんなものが見えてくる。バロウズといえども人の子である。かれの行状だけを見ていると、あちこち放浪しては定職にもつかず、だれにも読めない小説を書き散らしながらも二〇世紀のカルトアイコンとして君臨　こう書くと、なかなかカッコいい。しかしこの前半がほとんど親がかりだとか、つくった子供も親に預けてほうったらかしだったとか（でも、監獄にぶちこまれた時は助けにきてくれたという）、一歩下がってみると、少なくともぼく感覚からするとそんなにカッコいいとは思えない。映画「バロウズ」で、バロウズが兄のモーティマーと対談する場面があつて、両者ともごちなくて、なんかこう、お互いにまごついていて、痛々しいというかほほえましいというか [14]。その、一見したかっこよさとその実際のあまりかっこよくない部分との差というのは、実はかれの小説のありかたともちょっと関係している。それを見てやろうじゃないか。

そしてもう一つ、まわりの人がどうバロウズを理解し、利用していったのか。それがどんな「後継者」を生んだのか。そこらへんを理解することもだいじだ。それはさっき言ったような、バロウズの持っている効用とかニーズについて、いろいろ物語ってくれるものではあるからだ。そして、それを手がかりに、小説とかアートとか、そういうものの将来をちょっとかいま見せるような話も少しできるんじゃないか（なあって、もうその部分は書いちゃったから、できるのはわかっているのだ）。ぼくは、いずれ小説は自動化されるだろうと思っている。小説だけじゃない。ほぼあらゆるアートやエンターテインメントは、コンピュータのアルゴリズムで表現されるようになり、そしてそのアルゴリズムをもとに「作者」というものなしに量産されるようになると思っている。ウィリアム・バロウズの

本には、その可能性のかけらが見えている。それをどう実現するかというアルゴリズムが示されている。つまりウィリアム・バロウズは、作品と、それをつくるアルゴリズムの分離の先鞭をつけた。これはもうバロウズそのものについての話からはかなりはずれてしまうのだけれど、ええい、ほかにあてもないし、ここで書きちゃえ。それが万が一現実化したとき、バロウズはその大先達として永久に生き延びることになるだろう。

と、これはそういう本になっているのだけれど、興味をもっていただけましたでしょうか？ では先を読み進んでいただきたい。が、その前に……

## 1.2 想定読者

この本は、一応はウィリアム・バロウズがだれかってことくらいは知っている人を想定して書いてある。一応、麻薬中毒でおかまの変な作家で、カットアップとかいうのを使得のりとはさみで小説を書いて、奥さんを射殺した、現代アメリカの作家だ、というくらいの知識はあるもの、と考えている。んでもって、小説も一つくらいは読もうとしたことがある（そしてもちろん三〇ページいかないうちに挫折した）というのは前提にしてある。

だからといって、まったく予備知識のない人が読んでも意味がないかといえば、そんなことはない。そういう背景的な知識は、本書を読めばそれなりに身につく。そしてこの本のテーマの一つは、バロウズの一般的な人気ってのはむしろライフスタイルのせいなんだ、ということだ。だからこの本を読んで、ウィリアム・バロウズのライフスタイル面についていろいろ情報を仕入れることで、実は世間的に理解されているバロウズ像のかなりのところにはまでは迫れるはずなんだ。そしてその部分の情報さえ頭にいれたら、あとは「ああ、『ノヴァ急報』は十ページ読んだけど挫折したよ、あははは」と言えば、もう立派にバロウズ通の顔ができる。ちなみに、バロウズの小説（特に初期のやつ）をまとめて通読したやつなんてほとんどいない。バロウズ論を書いたような人にも、何人が会ったことがあるけれど、みんな十分ほどしゃべったところで「いやあ、実はわたしも途中で挫折しまして、あっはっは」とかぬかすのだ。それがどうも符丁になっているらしい。

本書は、そういう知ったかぶりサークルに入る役にはたつだろう。そんなところに入ってどうなる、といえはまあどうにもならんものだけれど、でも一応胸は張れるときもある。毛唐のアーティストとかがきて、「おまえ、何やってんのぉ」ときかれたとき、「おれは日本のバロウズをほとんど訳してるのだ」と言うと、結構露骨に態度がかわったりするぞ。そういう御利益は、あるといえはある。

そしてもちろん、本気でバロウズについて調べたい人も、本書を読めばそれなりのこと



はわかる。書き方はふざけた部分もあるけれど、中身はそれなりのものを提供しているから、安心していい。参考文献一覧もつけたし、その他情報源もつけたし。パロウズの研究者なんていうのがこの日本に何人いるのかは知らないけれど、その人たちに必要な情報の八割くらいは提供できているんじゃないかと思う。

### 1.3 本書の構成

本書はいくつかのパーツにわかれている。

まずは総論だ。パロウズについて、ぼくがどんなことを考えているか。ここで本書のだいたいのトーンは決まっているし、論旨もほぼ出尽くしている。本書の残りの部分は、これを念入りにもくり返しているだけだ。

次に、パロウズの伝記的な話を片づける。すでに述べたけれど、これは結構だいじだ。パロウズの人気のある程度の部分は、この伝記的なエピソードからきている。したがって、これを大まかに頭に入れておくと、理解に役立つ部分もあるし、ほかの人が騒いでいるのをみたときにも、かれらが何の話をしているのかわかりやすくなる。同時に、パロウズの周辺人物について昔書いたようなものもぶちこんであるので、あまり不足はないはずだ。

同時に、それと関連して作品を時代を追って見てやる。これは年表でもある程度用が足りるのだけれど、でも少し時代を追ってまとまりごとに見てやることで、理解しやすくなる中身もある。ここまでがパロウズの基礎知識。

ついでにパロウズについて世の中の人々が何を言っているか（そしてそれがなぜか）を簡単に整理する。さっきも書いた通り、世の中のブンゲー評論家の大半は大して頭がいいわけじゃないから、言ってることも数通りのパターンをいろんな人が何度も反芻<sup>はんすう</sup>しているだけなんだ。でも、中にはちょっと気の利いたことを言っている人だっている。それをおさえよう。ついでに、その人たちがなぜそういうことを言うのか、その背景もおさえよう。

そこからさらに派生するかたちで、パロウズの生きた（特に初期の世界観が構築される頃の）時代の社会経済環境を見てやろう。下部構造は上部構造を規定する、とマルクスも言っている（それともエンゲルスだけな。どっちでもいいや）。パロウズの経済環境は、かれの作家としての活動をかなり露骨に規定しているし、またかれの世界観は戦後の1950年代から1960年代にかけての世界情勢に密接に影響を受けている。そしてその世

界が1960年代から1970年代—1990年代と時代を追うにつれて変わるのだけれど、それはバロウズの小説の変化とかなり対応しているのだ。これを少し見てやろう。これはさっきみた、他の評論家が何を言っているかという問題とも密接に関係する。

その上で、ぼくがバロウズのどこを評価すべきだと思っているのかについてまとめよう。中心となるのは、カットアップの果たす役目だ。実際にかれのカットアップ時代の小説を読んでいって、そこでいったいよき読者（つまりぼく）が何を読みとっているのか、感じているのかを説明する。そしてなぜその読み方が可能で、それが何をベースに成立しているのかを記述しよう。ついでにみんなが興味を持っている、セックス、ドラッグ面の話もここでまとめる。そこで重要となる「コントロールの一般モデル」という考え方とその問題点、およびそれがバロウズの小説に与えた問題点を指摘する。

その次には、ちょっとバロウズの小説を離れた話について書いている。小説以外のバロウズの活動を見て、バロウズの影響を受けた人々を見て、バロウズにインスパイアされたソフトをもとに、これからの小説とかアートについてちょっと考えてみた。これを与太と思うか、ありそうな話と思うかはあなたの勝手だ。

そして最後はまとめと追悼文だ。いままでの話をまとめて最初のところで挙げた問題人はバロウズからどんな価値を引き出せるのか に、多少なりとも答えてみよう。それと、昔書いた追悼文だ。本書でぼくは、ある種の区切りをつけたいと思った。だからこれらの追悼文も、本書でまた別の意味を持たせられるんじゃないかと思う。

補遺は、データ集にゴシップ集と落ち穂拾いだ。中心となるのは日本でのバロウズ紹介の話。その他、関係ない話も。バロウズについての本なんか、たぶんこの先出せないだろうから、この際につめこめるだけつめこんでおくのだ。さらに、バロウズの研究とかをしてみたい人のために、ネタもとや既存研究書、資料入手先なんかをまとめておいた。

これはそういう本だ。





## 第2章

# バロウズの二つのスタイル

ウィリアム・バロウズを語るにあたって認識しておく必要のあることがいくつかある。まず、ほとんどだれもかれの小説なんか読んじゃいないということ。にもかかわらず、かれにはそれなりの大衆の人気があるということ。したがって、かれの大衆的な人気は明らかに小説以外のところからきているということ。

これは当然しごくのことなのだけれど、一般にバロウズが論じられる時には（おそらくは意図的に）これが混乱される。作品の持つテクニカルな前衛性（というか小むずかしさ）が文化的なシンボルとしての存在根拠にされて、それがさらに大衆的な人気の根拠にされるのが通常のやりかただ。バロウズはこんなにわけのわからない小説を書いているから文化的なシンボルになっているという部分と、バロウズはこんなわけのわからない小説を書いているのに文化的シンボルになっているというのを、通常の議論ではごっちゃにして論じてしまう。でも、この二つは実はかなり話がちがうんだ。

にもかかわらず、両者は根っこのところで共通するものを持っている。

ここではまず、かれの持つ二つのスタイル　文のスタイルとライフスタイル　について、別々にみてやる。そしてその両方に共通するものをざっくりと取りだしてみることにする。そこから、たぶんバロウズ　人物も作品も　が持つ魅力みたいなものもわかるし、ぼくたちにとっての意味も、ちょっとは見えてくる。

### 2.1 スタイルその一　文のスタイル

ウィリアム・バロウズの小説といえばカットアップやフォールドインが即座に連想されるほど、バロウズの小説スタイルはその技法と密接に結びついている。

カットアップっていうのは、適当に本や新聞を選んで、それを縦横に切って並べ替え、

できた文をそのまま使ってしまうという技法だ。フォールドインというのは、そのうち切るのさえ面倒になってきて、そこらにある字の書いてある紙を折って（フォールドして）並べてすませようという技法だ。後者のほうが、各パーツが多少長めになるという傾向はある。それでどんな文章ができるかというと、たとえばこんな感じだ：

リーが目覚めると背骨が震え、別のタバコの煙の匂いが部屋の中　かれは色嵐に洗われた通りを歩いた脊椎液体スローモーションで大理石の道と銅製の魚市にやってきた　末端下水の運河に沿って　青二才少年少女がピンク肉体の庭を手入れ　両棲類吸血生物はほかの肉体に息づく　二重セックス悲しくてまるで沼地デルタの浸水地が変わらぬ空まで　肉体が流通するのは淀んで腐って緑水みたいに　紫の菌状エラで　やつら肉体に息づく　腐食製緑酵素がからだを溶かす中にゆっくりと入りこみ　食べるエラは宿主の呼吸リズムに調整され　紫のエラを通じて食べては排泄しゆっくりと沈澱する下水の雲のなかを動く　やつらは片割れとして知られるベアをなす　透明なシャム双生児が一つのからだを出入り　語るのはゆっくりした肉移植やウィルス・パターンで性器下水吐息を交換してお互いに出し入れするゆっくりした紫エラは半覚醒で残酷な白痴笑いを浮かべオルガズム・ドラッグの末期中毒患者たちを黒い石に刻まれた標識の下で喰う： [45, p. 95]

すばらしい靈感に満ちた文章。隠喩と直喩のはざまを自由にすりぬける、レトリックの奸計と呪縛から解放されたことばたちの持つ多義性が織りなす、戦慄するほどに多彩なイメージの喚起力。そう思った（思おうとした）あなた、お調子者とはあなたのことよ。なんじゃこりゃ。わけわからんぞ。そう思ったあなたが正直で正しい。文章に「正しい読み」などあるのだろうか？　と一昔前の陳腐なテキスト理論の支持者なら言うだろう。なにをどう感じるかは、その人の自由ではないのか？　はいはい、自由ではあるし、勝手な妄想を抱くのは確かに勝手だけれど、それでバカにされずにすむと思ったら大丈夫がいた。自由には責任が伴うのです、と小学校で習わなかったか？　ここは、目を覚ますとヤクの禁断症状がでてきて、悪寒がしつつ、まわり中がなんとなく金属と魚っぽく見えてるのね。そしてそこに自分以外に誰かがいる（またはいた）。そしてその相手に対する欲望と、金属っぽさをきっかけにして、バロウズ特有の SF がかった性的な妄想とがからみあってる部分。「ベア」とか「食べる」というのが、相手と自分が一体化したい欲望を反映させているわけ。特にできがいい部分でもないし、さらにある程度の予備知識がないと、なにがなんだかわかるわけがないんだもの。でも、こういうやりかたで実現できるメリットもある。それは本書のあとのほうで説明しよう。

こういう技法は、一九六〇年代頭くらいに出てきたもので、次の四つくらいの要因がな

んとなくからみあって、だんだん成立してきた技法だ：

1. バロウズが代表作『裸のランチ』を書くときに（意識的というよりは、結果的にそうってしまっただけみたいだけれど）、雑多に入り混じった原稿をそのままいい加減に並べたら、なんかおもしろい感じになったということ
2. 編集者がそれで何もいわず、しかもそれがそこそこ売れたこと
3. バロウズの愛人で友だちのブライオン・ガイシンが、コラージュやモンタージュといった絵の技法が文でも使えることを実証してみせたこと、
4. テープレコーダや、映像と音声を別トラックに保存する映画やビデオなどのテクノロジー的な目新しい実験への興味

カットアップというのを技法として初めて意識的に使ったのは、いま出てきたブライオン・ガイシンだった。この人がなぜこんな技法に興味をもったかといえば、こうすると文に隠されたサブリミナルなメッセージがあらわれてくるから、という話だった。たとえば『裸のランチ』を酷評する書評があったとする。「同性愛と麻薬中毒者の醜悪な世界を漫然と描いた死ぬほど退屈な本」といったような文をカットアップすると、「麻薬は醜悪」「同性愛は死ぬ」といった文があらわれて、それが実は書評者のサブリミナルな主張をあらわしているし、そして実際に書評を読む人にとっては、文の表面上の意味よりもそうしたサブリミナルなメッセージこそが伝わるのだという。

これはもちろん、英語という言語の性質も若干関係していて、カットアップの途中で主語をちょんぎられた文章は命令文になってしまうために、できあがる文章も強いメッセージを持っているかのような印象が出る。日本語では、助詞などで明示的に命令文をつくる必要があり、また主語の省略が非常に一般的であるため、翻訳にあたってはかなり恣意的な操作が必要になる。たぶん支那語でのカットアップは日本語よりずっとおもしろいものになるんじゃないかな。

まあガイシンらの議論の正しさはおいておこう（ある程度は正しいだろう。同性愛や麻薬に好意的でない人は、『裸のランチ』を好意的な目で読むとは思えない、という意味において）。ガイシンは、この考えに基づいて、同じ文章内でのカットアップを好んで行い、のちには一つの文の単語をすべての組み合わせで並べ替え続けるという実験ばかりを好んで行うようになる（異様に退屈な代物である）。かれの主眼は、文の中の隠されたメッセージを発見することだった。

一方のバロウズの場合も、サブリミナルというのは重要な概念であり続けた。バロウズは、酔っぱらって射撃ごっこをしているときに、奥さんを射殺してしまったことで有名だ。基本は、まあ軽はずみな事故のようだ。でもそれについてバロウズは、悪い霊が自分に入り込んで、ああいう行動をさせたのだ、と繰り返し主張していた。なんだかんだ言いつつ

かれは奥さん殺しを後ろめたく思っていて、だから頭の中に入り込んで他人にやりたくないことをさせてしまうという、暗示とか憑依とかというのが実在してくればとてもありがたかった。妻は自分が殺したのではなく、何かの暗示や霊が自分の意に反して身体を動かして、妻を殺したのだと言えれば、バロウズとしてはとても安心できる考えだったからだ。

でも、バロウズは同じ文だけでなく、むしろ異なった文同士をカットアップするほうを好んだ。これには二つの意味がある。まずはダダやシュルレアリズム流の、偶然性に基づく併置の意外性を求めてのカットアップ。この意味で、バロウズのほうが画家だったガイシンよりもずっと、コラージュなどの絵画的技法に忠実だったと言えるかもしれない。かれの（理論上の）主眼は、文脈の中で単語やフレーズを独立させることだった。そして文脈にとらわれていた言葉や文章を伝統的な文法などのしぼりから解放し、自由にすることで、そうしたことばや断片の持っていた「真の」意味をあらわにすること。それがバロウズの狙いだった。つまり、カットアップやフォールドインは、ことばのレベルにおける「自由」を実践するための手段だったわけだ。

そしてもう一つ、かれには重大な狙いがあった。それは、ある特定の文ではなく、この世界・現実全体に隠された意味やメッセージを発見し、そしてそれを書き換えることだった。

かれがしきりに小説の中で唱える理論がある。それは、現実というのはあらかじめ録音された何かを再生したものにすぎない、ということだ。過去に起こったことは、すべて記録の中にしかない。したがって、その記録を書き換えれば、現実を書き換えられる。いまある記録は、体制や支配層の都合のいいように創り出された現実だ。その真の意図は、ブライオン・ガイシンが唱えたように、カットアップによって暴露できる。同じ文をカットアップすれば、それはその文の著者の意図をあらわにする。そしてこの世のさまざまな文をカットアップしたら。それは、この現実、この世界の「著者」の意図を暴露することになるはずだ。バロウズはそう考えた。そしてバロウズはそこからさらに考えを進めた。暴露された「現実」に潜む意図をカットアップによって独自に書き換え、再構成することで、この現実も変えられるはずだ！

これはかれにとって、きわめて重要な理論だった。というのも、かれにはまさに書き換えたい、なかったことにしたい記憶があったからだ。

それが何の記憶なのかは、残念ながらわれわれには知るべきがない。おそらくは、奥さんを殺してしまったことだろう、というのがだれしも思いつくことだ。そして、それを裏付ける材料もある。奥さん殺しに関するかれの物言いは何度も変わっている。まずはウィリアム・テルごっこ中の事故。だが次に、弁護士のアドバイスで、銃の暴発事故だったと主張している [153, p. 35]。これは裁判上の戦術ではあったが、しかしそれから十年以上

経った *Paris Review* のインタビューでも、ウィリアム・テルごっこをしていたことをかれは否定している [89, p. 167]。その後はまた、ウィリアム・テルごっこの事故、という話に落ち着いたが、晩年は前出の「悪い霊に憑かれた」説を持ち出して来る。かれ自身の中ですら、奥さん殺しの一件は落ち着くことなく改変が続いていた。かれ自身、必死でその記憶 = 現実を改変しようとし続けていた。それを支援してくれる理論にとびつくのも、無理はないだろう。

だがもちろん断言はできない。実は子供時代に家庭教師にいたずらされたことだったのかもしれない（これもはっきりしない）。あるいは全然別のことなのかもしれない。

が、いずれにしてもカットアップを通じて、かれはその記憶から解放されなくてはならなかった。「テープを繰り返し再生して、それを繰り返しカットアップすればするほど、それらの持つ力は弱まる」これがかれの信念だった。自分でも読めないカットアップを執拗に繰り返したのは、かれがそのテープ 自分の記憶の中の現実 の持つ力を弱めたいと思っていたからだ。そのためには、ひたすらそれを切ってはつなぎ、切ってはつなぎすればいい。カットアップは、パロウズにとって救いの道でもあった。カットアップという技法そのものが、かれを悩ませる記憶から自由になり、その断片的記憶（そして自分の生）の「真の」意味をあらわにする手段となるはずだった。

しかしカットアップの実験を繰り返す過程でわかってきたのが、この技法がもとの文脈からことばを「自由」にするどころか、むしろもとの文章の雰囲気それぞれの断片に保存する手法として機能するということだった。この発見を応用してパロウズは、『ノヴァ急報』などの諸作と並行して、自分の故郷の古新聞や見せ物小屋、回想などの文章をカットアップして、意味はまったくわからないけれど懐かしさだけが漂う文章を大量につくり、短編としてまとめるようになる。『おぼえていないときもある』につながる諸作である。

そこにあらわれるノスタルジア、両親の思い出、子供時代へのあこがれ カットアップのサブリミナル理論や、ガイシンの影響下における「言語は宇宙からのウイルスだ」的な主張が、七〇年代に近づくにつれて徐々に薄れる中で、最後まで残ったのがこうした要素だった。そして確かに、それはパロウズのいちばん素敵な部分ではあり、カットアップの思わぬ副作用だった。しかしこれは今にして思えば、パロウズの狙いが失敗に終わったことを告げる副作用でもあった。テープをいくら切ってはつなぎ、切ってはつなぎしたところで、それが持っている思い出、記憶は一切消えることはなかった。むしろそのことばの一つ一つが、ホログラムのように記憶の全体を維持してしまっていた。カットアップによって現実を書き換え、記憶を書き換えるはずだったパロウズなのに、現実も記憶も、それを通じてますます切なく迫ってくるようになるばかりだった。



つまりさっき述べたように、カットアップというのは、記録済みのテープとしての現実を否定するための戦術であり、自分の記憶を消し、記憶から自由になるための戦術でもあった。でも、その戦術は破れてしまったところか、完全に裏目に出た。晩年の回顧趣味的な諸作の萌芽は、すでにこういう時期にあったのだろう。ただ、当時はそれがストレートに出ないでカットアップされていたので、具体的に何の話をしているのか本当に漠然としかわからなかっただけなのかもしれない。まだ、かれは自分が失敗して負けたことに気がついていなかった。

そして1980年代に入って発表されたのが、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』のシリーズだった。これこそが、実はバロウズが本当に書きたかった小説であり、バロウズがふつうの小説家として成長していれば、あんなカットアップのお遊びなんかとうてい出版してもらえなかっただろうから、たぶんこれがかれの処女作かメジャーデビュー作になったのだろうという柳下毅一郎の指摘 [182, p. 48] は、非常に鋭い。バロウズは昔から、少年小説や冒険SF、悪漢小説や西部劇にあこがれていた。1964年のインタビューで、すでに次作は西部劇になるんだ、と構想を詳細に語っている [89]。『シティーズ』等はそれを比較的ストレートに実現した、手法への耽溺も見られない、風変わりな冒険小説やウェスタンとなっている。カットアップも、少し雰囲気をつくるのに（そして一部章題やイメージの創出に）使われているだけとなる。ただし、章や段落レベルで物語を前後させたり、小説全体に相互参照構造を持たせることであいまいさを残し、未だに既存の物語的な構造から逃げようとする努力は見られる。そしてそれが同時に、この3作に共通する「現実」と「死」から自由になろうとする試みと通底している。が、おもしろいことに、これらの作品でそうした試みはすべて、作品のストーリーの中で失敗する。そして同時に、70年代からあった「小説家志望の少年」を通じた、自分の人生の回顧にも似た部分がかなり前面に出てくる。

その後晩年のかれは、もっぱら飼い猫やか弱い動物、そして思い出話を主体とした短い小説をポツポツと発表するだけとなった。最晩年にはもはや、かれは完全に記憶にとらわれて回想の中でのみ生きていた。かれのこの時期の作品の悲しさは、その思い出の悲しさだけじゃない。あれほど逃れて自由になりたかった記憶に、かれは完全にとらわれて、逃げ出せぬままに死んでしまった。その敗北感が、かれの晩年の諸作をとっても悲しいものになっている。

そしてもちろん、ほとんどのバロウズファンは、かれのこうした文体や内容のことなどまったく関知するところではないのだ。

## 2.2 スタイルその二 ライフスタイル

バロウズの圧倒的な人気(とまでは言わないにしても、根強い人気)を支えているのは、かれが一生にわたって送ってきたライフスタイルだ。

そこそこよい血統の出身。ハーバード大学で教育を受け、その後は定職にいついっさいもすることなく、世界中をふらふらと巡って過ごす。その過程で麻薬中毒となり、この世のありとあらゆるドラッグを試しつくしただけでなく、究極のドラッグを求めてアマゾンのジャングルにまで旅をしてしまう。親の仕送りのおかげで最低限の生活は保障され(クスリに使い果たすことは多かったけれど)、気が向けばウィーンでまた大学院に入り直したりして悠々自適。さらに四〇過ぎてから、カットアップとかいう、他人の文を切りつなぐだけの一見簡単そうなやり口で小説をでっちあげ、それでビートジェネレーションの代表格にのしあがり、世界の大小説家の一人になってしまう。晩年にはこれまた戸板にショットガンで穴を開けるだけの代物でアーティストも気取る。ビート時代のニューヨーク、今の香港なんかメジャーないほどいがかわしくておもしろかった(といわれる)国際都市時代のタンジール、六〇年代のスウィング・ロンドン、七〇から八〇年代ニューヨークのアンダーグラウンドなど、世界のおもしろい時代のおもしろい場所にはいつのまにかちゃっかり顔を出している。さらに家庭というものに一切しぼられることなく暮らし、ごくはやい時代からホモセクシャルであることを宣言しつつ、一方で結婚を二回もして、子供まで作っている。そのくせ奥さんはうまいこと射殺して、しかも事故ということであうままと逃げおおせ、その間のどさくさにまぎれて子供も親におしつけ、親の老後も面倒を見ることなくすませる。いつの時代にも、適当にボーイフレンドをつくり、あるいはタンジールではお稚児さんをいっぱい買ってはべらせ、しかも六〇過ぎてからも新しい愛人をこしらえては自分の身の世話を見させ、最後にはカンサスの田舎に引っ込んで、ここでもどうやらいろいろ若い男の子を身边にはべらせていたようだね。

書いているだけでうらやましくなってくるような、やりたいほうだいの勝手気ままな人生である。いっさい責任をとることなく、その時々で傍観者のおもしろいものをつまみ食いするというこの根性。土地にも家族にも、なんらかの運動にも積極的にコミットすることのない生き様。かれはビートジェネレーションの代表格とされてはいるが、年代的にもかなり上であり、またその後のビート詩人たちのヒッピー運動への傾倒などに対しても冷ややかだった点で、いまいちビート「運動」の中ではおさまりが悪い。作品的にも、ケルアックも含めてビートが一様に示している東洋仏教思想への言及もいっさい見られない。そもそもビートとつきあっていたニューヨーク時代、かれは作家ですらなく、年上の、変な教養があって後ろ暗いところもたくさん知っている兄貴分にすぎなかった。

ロンドンでも、ニューヨークのアンダーグラウンドの帝王とかいう話にしても、バロウズは何をしたわけではない。ただ。タンジールでも、基本は小説家くずれのヤク中の変なヤツにすぎない。後から考えてみると、ああ、あれがバロウズだったのか、という話だ。

また、かれは自分が小説家になるしかなかったのだ、ということをあちこちで語っている。しかしながら、これは通常みんなが想像するのはちょっとニュアンスがちがっている。自伝めいた文をいろいろ読んでみると、かれは「昔から小説家になりたかった」とは言う。しかし、「小説を書きたかった」とか「これこれを描きたかった」とかいう言い方をすることはまずない。かれは、小説家という優雅な知的無産階級のライフスタイルにあこがれていた人間であって（この点について、バロウズは少年時代の夢見としていささか自嘲的な書き方をしている。が、それを否定したことは一度もない）、何としてでも書かずにはいられないスティーブ・エリクソンのような作家とはちがうのだ。

バロウズは、こうしたモラトリアムの理想をすべて実現したがゆえに、高い人気を誇っている。もちろん、親ドラッグ、親同性愛的な作家としての人気もあるだろう。が、それに加えて、ここまで徹底して死ぬまでやりたい放題しおおせた人間というのは滅多にいないのである。モラトリアムの星としてのバロウズ。しかしその一方で、バロウズの名誉のためにも、かれのモラトリアムが現在とはまったく異なる環境の中で実現されていることは認識しておくべきだろう。ドラッグや同性愛に対するしめつけは、現在では考えられないほどの厳しいものであった時代に、かれはそれを公然と表明している。奥さん殺害を隠そうとしたこともない。家族的価値観もいまよりずっと強固だった戦後すぐの時代に、かれは敢えてそれに逆らうだけの強さをもっていた。それだから、かれの無責任はある意味で尊敬に値する無責任とはいえるかもしれない。

## 2.3 両者の共通点

カットアップなどの文体と、モラトリアムを貫徹したライフスタイル 両者の共通点は、その自由さの志向にある。そして、一方でそれは、他人のことを意に介さない身勝手さでもある。

ライフスタイルの面で見れば、かれの自由さと身勝手さは明らかだろう。なるべく他人との深い関わりをさけて面倒に巻き込まれないようにしてきた「透明人間」バロウズだが、それでもかれの身内は決していい目にはあっていない。ひたすらすねだけかじられて、葬式にもきてもらえなかった両親。その世話をおしつけられた兄。ろくに世話してもらえずに、冷たい父を恨みながら先だってしまった息子。そして（こともあろうに）射殺されてしまった妻。だがもちろんバロウズは、かれらのためにいささかなりとも自分の



自由を犠牲にする気なんかなかった。そして晩年の諸作で、それを深く後悔している。これについては後述。

小説のほうではどうだろう。『裸のランチ』や、そこからかなり下がるけれど『ノヴァ急報』や『ソフトマシーン』が二〇世紀後半の小説史に残る古典であることにはだれも異論はないだろう。個人的には『おぼえていないときもある』のほうが傑作だと思うけれど、でも小説史において重要なのは、作品そのものの出来ではない。むしろそれがどれだけ小説の地平を拡大したか、どれだけ他に影響を与えたか、そしてどれだけ話題性があったかということだ。ウラジーミル・ナボーコフは、『アーダ』や『目』がいかにも大傑作であろうとも、『ロリータ』を書いたちょっといかがわしい匂いのする作家として記憶されてしまう。同じ理由で、バロウズは『裸のランチ』で、同性愛と麻薬中毒の幻覚の世界をほとんど初めて公然と描いたショッキングな小説家だ（ちゃんと読むと、あんまりそういう話ではないし、それは発禁裁判騒ぎがあったから初めて話題になり、影響を与えることとなったのだけれど、それだってだれも気にしたりしないだろう）。それは小説で扱うテーマを拡大し、小説という表現に新たな自由をもたらした。それはだれにも否定できない成果だ。

また技法面でも、バロウズのカットアップは、ことばを既存の文脈から解放しようとした。ことばの持つ能力を発揮することで、ことばやフレーズを文法から自由にしようとした。それはある程度はうまく行った。最高のカットアップは、単語やフレーズ一つが持つ喚起力を最大に発揮することで、実にすばらしい喚起力　そして同時に、ことばの経済性　を実現してくれる（最高でないときは……これは言わぬが華）。これを最大限に活用したバロウズの傑作群は『おぼえていないときもある』の頃の諸作だろうけれど、でもそれを初めて全面的に採用した『ノヴァ急報』や『ソフトマシーン』は、小説の書き方の可能性にまで新たな自由度をもたらした小説として歴史に残る。

これはすべて、それまでなかった何かを小説のメインストリームに持ち込んだ、つまりは小説の自由度を拡大したという功績で小説史に残るわけだ。トマス・ピンチョンも『スローラーナー』の序文などでこれについては触れているし [138, p. 9]、『ハイ・リスク』の序文で編者のアイラ・シルヴァーバーグ（バロウズの取り巻きの一人である）も、『裸のランチ』を読んでカミングアウトする勇気が出ました、といたたいささか見当はずれの（だがそれなりに数は多いと思われる）思い出話をしている [144, pp. 5–6]。また、技法の面ではバラードがこの影響で『残虐行為展覧会』に代表される一連の濃縮小説を書いたのは有名な話だ。

しかし、テーマ面はさておき、技法面でのバロウズはとっても困った袋小路に入り込む。バロウズの文体は、最終的には読む側のことなんか気にとめない、ノイズの固まりの

ような文章となる。文脈や構造から解放されれば、確かに単語としての自由度はあがる。でもそれを極限までおし進めれば、それは受験生の暗記用単語集のような、脈絡のない単語の羅列となる。そしてそこには、もはや何の喚起力もなくなってしまう。基本的にはローカルなことば同士の関連で印象をつくりだし、その印象が特に脈絡もなからみあうのがバロウズ小説のおもしろさなのだが、従来の「小説」全体を支える物語的なフレームはなくなり、小説である必然性すらなくなる。別になくてもいいのだけれど、ある程度以上の長さの文を、何らかの構造なしに支えるのは非常にむずかしい。結局、バロウズの小説は、読者のほうに大きな負担を強いるものとなっている。だからこそ、みんなバロウズをろくに読みとおせない。それは読者のせいじゃなくて、バロウズのせいなんだ。

もともとバロウズは、表現すべき深い思索や、どうしても描きたいテーマを持った作家じゃあない。というか、かれは人に何かを伝えるために作家になったわけじゃない。それは『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』などが明らかに示しているとおり。かれは小説を書きたかったんじゃないで、小説家になりたかっただけなんだから。主張やテーマがなければ、それを伝えるための構造や展開はいらなくなる。逆にそれが、手法的な探求を極限まで押し進めることを可能にしている。そしてカットアップとは基本的に、「おれは何も伝えるべきメッセージを(あまり)持っていない。したがって読者は勝手に読みとりたいものを読みとれ」という技法でもある。

そして当のなぜバロウズが、自分でも読めないものを追求したのか？ それはさっき書いたけれど、かれの持っている「現実」と記憶に対する理論のせいだった。現実はいちいち記録されていて、それが再生されているだけだ。それをカットアップによって改変すれば、現実を書き換えられる。記憶を何度もテープに通して切り刻めば、記憶からも自由になれる。過去のあの忌まわしい現実が、なかったことになる。そう信じていればこそ、かれは必死でカットアップを繰り返した。それは人が読むためのものじゃなかった。かれ自身のオブセッションを解決するための手段だった。それが出版されたのは、ちょっとした偶然、といったほうがいいだろう。

だがカットアップは、バロウズの思惑とはまったくちがった効果を持ってしまった。カットアップは読者にとっても、言葉を自由にしてくれるものではなかった。そして一方でそれがバロウズを、記憶から解放してくれることはなかった。現実が変わることもなかった。逃げようとした記憶は、いつしかかれのところに戻ってくる。むしろことばを切り刻み、記憶をいっしょうけんめい反芻していじくりまわせばまわすほど、記憶はかれを捕らえて離さなくなった。記憶との戦いとしてのカットアップを考えたとき、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』の最後の一文はとても意味深だ。「スペインと同じように、わたしも過去にしばられている」 [23, p. 287]

書くことの自由と、書くことによる自由を同時に追求しようとしたバロウズは、そのどちらにおいても失敗した。そしてかれは、たぶんそれを認識していたのね。『シティーズ』『デッド・ロード』『ウェスタン・ランド』三部作は、人が死から逃れようとする小説なんだけれど、いずれも敗北と死で終わる。これは、かれ自身がすでに敗北を認識していた、ということなのか、それともすでにかれがそういう自由を求めたくなくなっていた、ということなのか。そして　もうバロウズには、できることは何も残されていなかった。

## 2.4 その帰結　そしてぼくたちにとっての意義

晩年のバロウズは、すでにもう外向きに書くのをやめていた。これは別にどうでもいい。書くことがなくなったらもう書かない。潔くていいなと思う。しかし晩年の諸作を読む限り、バロウズはこれだけやりたい放題やって、好き放題に生きてきたにもかかわらず、あまり満足していたわけではないようだ。

しかもそれは、まだまだやりたいことがいくらでもあって、あれもこれもしたりないという感じの不満ではない。たとえば、石川淳は死ぬまで作品の中である種の（バロウズとはちがうけれど）自由を追求し続けて、絶筆『蛇の歌』でもいささか不安は感じられたものの、新しい試みに挑戦しようという意欲とパワーを十分に見せていた。でも、バロウズはちがう。かれの晩年の著作を深く彩っているのは、後悔だ。

バロウズは、あらゆる意味での身勝手な自由を追求し続けた。文においても、生き様においても。他の連中が、その身勝手さの代償として早死にしたり、いきなり家庭に目覚めてみたり、途中で妙な宗教に走ったりして老醜と無惨なボケぶりをさらしている中、バロウズ一人は悠然と生き延びて、映画に出してみたりコマーシャルに出してみたり、カート・コバーンとCDを出したり、ミニストリーのビデオに出たりして時代の先端と戯れ続ける自由さを発揮し続けていた。それはもう、何の悔いもないまったく思い残すことのない人生であったはずなのだ。みんなバロウズを見て力づけられていたはずだ。家庭にも仕事にもドラッグにも捕まらず、無責任に自由に、しかもスタイルを持って生き続けることは十分に可能なのだ。早死にしたり、途中で脱落するやつらはいるけれど、それは根性と頭が足りなかっただけ。バロウズをごらん。ああやって最後の最後まで逃げおおせているじゃないか。ポジショニングとシャープな鑑識眼と、知性とセンスにちょっとした運さえあれば、それはわれわれにだって開かれている道であるはずだった。

そのバロウズが、最後の最後になって、あんなに深い後悔と、絶望を通り越したような諦めをもって、回想に終始するような作品しか書かなくなっていたことに、ぼくたちはある意味で失望させられるし、ある意味では「やっぱり」という感じを受けざるを得ない。やはりそうなんだろうか。あのバロウズにして、最後は省みなかった家庭のことを後悔す

るとは。常にやりたい放題で、何の悔いもないはずのバロウズが、こともあろうに一番避けていた家族を懐かしみ、惜しんでしまうのか。ある種の自由を体現していたはずのあなたも、やはり自由にはなりきれなかったのか。やはりそうなるしかないのだろうか。

『内なるネコ』以来、遺作『夢の書：我が教育』にいたるまで、これは世界のバロウズファンの多くが何となく思っていたことだった。みんなそれに対して「ああもうバロウズも終わったね」みたいな口をきいてしたり顔をしたりもした。だけれど、だれもきちんと考えなかったのが、なぜそうなのか、ということだ。自由なまま、身勝手なまま、さいごまで傍若無人に生きる　バロウズはそれに近いことをやっていたはずだ。やっぱり、ああなるしかなかったのだろうか。かれの死んだ直後の1998年にぼくはそう思った。そしてそれからいろいろ考えてみたんだけど……やっぱりああなるしかなかったんだ、と思う。そしてそうなる運命は、すでにかれの著書の中に書かれていたんだと思う。バロウズの好きなアラビア語の引用でいえば、メクトゥーブ。それは、すでに書かれていたんだ。一言で言えば、かれは死の15年くらい前に、記憶との戦いに負けたのね。そしてそれと同時に、コントロールからの解放を目指し、ひたすら自由を求めること自体がある種の不自由につながってしまうというパラドックスを、かれは身をもって味わうことになった。そしてそこからのかれの小説、かれの人生は、その敗北とパラドックスをゆっくりと受け入れてゆくプロセスだったんだから。

そしてぼくも、5年かかったけれど、その敗北を認識してあげなくてはいけないだろう。ぼく以外の読者のみんなも。そしてその先の何かを考えなくてはいけないだろう。それが自分たちにとって持つ意味も考えなきゃいけないだろう。

そんなのあたりまえだ、わかりきったことだ、と言えるあなた。すでに書かれているものを、すでに読みとったと思っているあなたは、この章の最初で述べたとおり、本書をこれ以上読む必要はない。それがどう「すでに書かれていた」か、どうかれが敗北したかは、すでにこの文章の中でも触れた。本書で論じることを、あなたはとうに知っているか、さもなければ本書の議論をそもそも理解する能力があなたには欠けているかのどちらかだからだ。

でも、そうでないあなたは、先を読み進んでほしい。

## 第II部

# ウィリアム・バロウズの自由：その 生涯と作品、そして既存評価につ いて



---

この部分では、事実関係をあげてゆこう。まずは、かれの伝記的な経歴について。そして、その作品史について。さらには、ウィリアム・バロウズがどんな評価を受けてきたか、という点について。

それぞれのパートは、必ずしもクロノロジカルにはなっておらず、むしろ主題別になっている。バロウズの人生は波乱に富んでいて時代を厳密に追っていくと収拾がつかなくなるし、また作品も、昔書いたものが最近になって発表されたりしているため、内容的な相似を重視したほうが見通しがよくなるからだ。





## 第3章

# ウィリアム・バロウズ：履歴書

総論で述べた中身を、これからもっと細かく見ていこうか。この章では、まず伝記的な経歴から見ることにしよう。

- 名前：ウィリアム・シュワード・バロウズ
  - 生年月日：一九一四年二月五日
  - 死亡：一九九七年八月二日：八十三歳 死因：脳溢血
  - 性別：男（ただし女役も可）
  - 職業：本業は作家。副業として画家、俳優
- 本籍（出生地）：アメリカ合州国ミズーリ州セントルイス、パーシング通り

### 3.1 家庭環境

#### 3.1.1 家系

地元では新興の名家。祖父の発明家ウィリアム・シュワード・バロウズが、キー入力式歯車式加算機を安定駆動する油圧装置を開発。これではじめて歯車式加算機を業務利用可能な信頼性水準にまで高め、American Arithmometer 社を設立。具体的には、1970年代まであちこちで見られた、キーがやたらにたくさんあるキャッシュレジスターを想像してもらえればいい。あれの原型が、このウィリアム・シュワード・バロウズの開発したマシンだ\*<sup>1</sup>。この会社が販売していた加算機が、バロース加算機である。同社は後にBurroughs Adding Machine Corp.（バロース加算機社）と改名。その後も装置は改良を続けられ、さらに減算、乗算が可能な装置を開発。計算と同時に帳票出力可能なマシンや初のポータブル加算機（重さ9キロ）も開発している。一時は、バロースの加算機は全米オフィスに欠かせないマシンともなった。余談ながら、第二次大戦後も同社はコンピュー

---

\*<sup>1</sup> 概説は [http://www.computer-museum.org/groups/Slide/Slide\\_Index.html](http://www.computer-museum.org/groups/Slide/Slide_Index.html)

タメーカーとして先駆的なマシンを次々と発表し続け、初のコアメモリ搭載マシン、初の仮想メモリやマルチプロセッサを搭載した驚異のバロース 5000 シリーズなどで名声をとどろかせている。同社は 1986 年に、初の実用タイプライター開発で知られるレミントン社の流れを汲むスペリー社と合併し、ユニシス社となった。

が、祖父ウィリアム・シュワード・バロウズは四十三歳で二〇世紀を待たずに他界。息子たちはバロース社の株をもらうが、遺産管理人に「計算機なんて将来性はないよ」と言われ、そのほとんどをすぐに売却した。その後のバロース社の株価高騰の恩恵はまったく被っておらず、また同社の経営にもタッチしていない。平均以上の裕福な家庭ではあったが、大金持ちとは思われていない家族である。

作家ウィリアム・S・バロウズは、もちろんこの発明家の名前を受け継いでいる。この偉大な祖父のイメージが、作家バロウズにプレッシャーを与えたのだという説をとりたがる人もいる。

#### 父親：モーティマー・バロウズ

祖父のバロウズ加算機社株を売却、その資金で板ガラス工場（製材工場説もあるが、重要ではない）を経営。ごく常識的な中小企業社長。一九六五年死亡。

#### 母親：ローラ・リー・バロウズ

アメリカ南部の出身だが、南北戦争のリー将軍とはまったく関係ない。父親はロックフェラー財閥のプレスエージェントで、PR による労使抗争の解決を図ったりしてかなり有能だったようだ。が、後にナチスドイツのアメリカにおけるプレスエージェントを引き受け、没落している。ローラ自身は靈感が強く、人づきあいが下手。手ずさびに「砂利石の庭」というみやげもの屋を経営したり、生け花の本 [16, 17, 18] を書いたりするが、地域や親戚とは長期にわたって疎遠な関係を保つ。次男ウィリアムを溺愛。目のある人にはたまに指摘される、バロウズの小説の女々しいマザコンっぽい部分は、この母親に端を発する。徴兵逃れの世話、OSS への口利き、お小遣い支給、すべてはこの母親の差し金だ。また、バロウズがペンネームとして使用する「ウィリアム・リー」という名は、母方の性を借用したものである。一九六九年に死亡。

#### 兄：モーティマー・バロウズ

1911 年生まれ。特記事項なし。ただし弟ウィリアムが常に母親にひいきにされ、またかれが気楽な生活を送ったおかげで家族の責任を全部押しつけられたことで、弟にはあまりいい感情を抱いてはいなかったらしい。1983 年に死亡。

### 使用人

1. コック：迷信に凝っていて、いろいろな呪文をウィリアムに教える
2. 家庭教師：イギリス人。幼いバロウズにいたずらしたらしい。

## 3.2 学歴

### 就学前

病気がちで神経質、幻覚症、内向的。かなり早い時期から物書きを志望し、パルプ雑誌やジュブナイル小説を読みあさりつつ、自分でもそれに類するものを書くようになる。

### 中学校：ジョン・バローズ学校

地元。同級生の子どもたちと馴染めず。その陰気さのため、近所の人々にも気味悪がられて避けられていた。ちなみに名前のジョン・バローズとは、かなり有名な自然派作家。つづりはウィリアム・バロウズと同じ Burroughs だが、両者に特に姻戚関係はない模様。

### 高校：ロス・アラモス農場学校（一九二九—一九三二）

全寮制の学校。ボーイスカウト的な教育方針に馴染めず、仮病を使いまくっては部屋にこもり、フランスの小説などを読みあさる。また、自分の同性愛嗜好に気がついたのもこの高校でのこと。同級生の少年に恋して、慕情を密かにノートに書き綴り、後日それを読み返して自己嫌悪に陥り、物書きへの志向を放棄する。中退。

### 大学1：ハーバード大学（一九三二—一九三六、専攻英文学）

本人は特に大学に行きたいという強い希望はなかった。むしろ、母親の希望に応えた、というのが事実に近い。ここでも大学の気取った雰囲気にならなかったものの、大学特有の変人たちとのつきあいはそれなりに楽しかったようだ。それまでセックスを知らず、赤ん坊はヘソから生まれてくるものだと思っていたバロウズは急速に啓蒙され、男娼買いと娼婦買いを覚えるに到る。

### 大学2：ウィーン大医学部（一九三七）

卒業旅行として、パリとウィーンで半年過ごす。医者を目指すが、盲腸で倒れたのと、ナチズムの台頭する街の雰囲気を嫌って中断。ユダヤ系女性イルゼ・クラッパーの亡命を助けるため最初の結婚。また、卒業と同時に、両親から月額二〇〇ドル<sup>\*2</sup>の小遣いが保証さ

<sup>\*2</sup> 『ジャンキー』では150ドルとなっているが [22, p. 14]、200ドルが正しいようだ [121, p. 65]。

れる。

大学院：ハーバード大学院（一九三八、専攻考古学）

高校、大学を通じての友人、ケルズ・エルヴィンスをたよってハーバードの大学院に入る。考古学を選んだことに理由はない。ナヴァホ語とマヤ考古学を学ぶ。このとき得たマヤ関係の知識は、後の作品にしばしば登場する。しかし、一時は本気で考古学者を志したものの、閉鎖的な学者世界を嫌って（と本人は言うが、こらえ性がなかつただけの見込みが強い）中断。

ケルズ・エルヴィンスとの共作で、六年ぶりに小説を書き上げる。

メヒコ市立大学（一九四九、専攻考古学）

アメリカでの麻薬所持による裁判から逃れるため、メキシコに移住。復員兵援護法の適用を受けるために入学。バロウズは、母親のコネでちゃっかり徴兵を逃れており、まちがっても復員兵などではないが、どういうわけかこの法律の適用は受けられた。マヤ考古学とメヒコ考古学の講義を受講。

### 3.3 職歴

軍志望（一九四〇、すべて却下）

第二次世界大戦を目前にひかえた一九四〇年、「お国のために役に立ちたい（より正確には、カッコいいヒーロー的な活躍がしたい）」と思い立ち、海軍と空軍将校として応募するが、肉体的な問題で落とされる。また CIA の前身である OSS に応募するが、これも人格的な問題で不合格。

開戦後、徴兵が来たが、将校になって命令を下すことにあこがれていたバロウズは、兵卒なんか嫌だ、というわけで、母親に頼んで軍にコネのある神経科医に、徴兵不適格の診断を下してもらう。

コピーライター（一九四一）

軍将校の応募をすべて蹴られて、ニューヨークで働きたいと思ったバロウズは、父親のコネで弱小広告代理店に入社。徴兵がかかるまでの半年足らずをここで過ごす。

害虫駆除業者（一九四二）

徴兵不適格が認められ、バロウズは徴兵により働き手の減ったシカゴに向かう。工場勤め（三日）、私立探偵（二週間）、バーテン（二週間）を経て、A・J・コーエン害虫駆除社に勤務。一日平均勤務時間二時間。あとは競馬場などで油を売る生活を八カ月継続。こ

これはバロウズの作家業以外の職歴として最長不倒期間である。八カ月……なお、映画『裸のランチ』冒頭で登場するのが、この時期のバロウズの暮らしぶりである。

#### 故売屋（一九四二—一九四五）

定職として行っていた仕事ではないが、チンピラ連中とのつきあいが始まったシカゴ時代に、コネとブツがあり次第、それをさばいては小銭を稼いでいた。『ジャンキー』冒頭のシーンがその当時の雰囲気を与えている。

#### 麻薬の売人（一九四五—一九四九？）

バロウズがモルヒネを使い始めたのが一九四五年。故売屋稼業のなかで手元にわたってきたモルヒネを使って見た結果、自分が中毒になり、自分の薬を買うために売人生活を余儀なくされる。非常にきちょうめんで優秀な売人であったが、自分の薬代にはなかなか追いつかず、副業として介抱強盗などにも従事。この当時の話は、『ジャンキー』に詳しいが、その他バロウズ作品のいたるところに登場する。

#### 物書き（不定期。一九五七年よりほぼ専業）

これについては後述。

#### その他

- 麻薬所持の保釈中に、親のみやげ物屋で配達係として勤務。
- 友人と共同で油田と農業に出資（一九四七年。より正確には、親に出資してもらう）。失敗。

#### 俳優業（一九六二、および八〇年代後半。不定期）

主な出演作品としては、「チャパックワ」（コンラッド・ルークス監督、一九六六）「砲撃開始！」（アンソニー・バルチ監督、一九六二頃）「デコーダー」（ムシャ監督、一九八三）「パイレート・テープ」（デレク・ジャーマン監督、「バロウズ」（ハワード・ブルックナー監督）「ドラッグストア・カウボーイ」（ガス・ヴァン・サント監督）他。おもに対抗文化の代表作家としてのネームバリューと、その無表情な存在感目当てで出演依頼がなされていたらしい。

その他、ミュージックビデオや朗読を中心としたCDへの参加、ナイキのCMなど。

画家 / 彫刻家（一九八六より。不定期）

バロウズが絵を描き始めたのは晩年になってからと思われているが、実はかなり前からそういう指向はあった。*The Naked Lunch* オリンピアプレス版のものについている紙ジャケットの挿画は、バロウズ自身の手になるものだ。ブライオン・ガイシンの作風を明らかに真似ようとしていてほほえましい。

その後は、カットアップ用に各種スクラップブックのコラージュを行っているが、特にまとまった形で発表はしていない。1980年代に入ってから、ショットガンペインティングと称する一連の作品を発表。基本は戸板をショットガンなどで撃ち抜き、それに彩色とコラージュを加えた作品である。バブル華やかなりし頃、日本でも展覧会が行われている。さらに、フォルダに色を塗ってみたり、コラージュを取り入れたアブストラクト風の絵画を描いてみたりもしている。展覧会カタログや画集も何冊か出ており、また晩年に出た本の多くは、こうしたかれ自身の絵を表紙などに使っているのを目にする機会は多い。

### 3.4 身体的特徴 / 病歴

左小指の第一関節切断（一九三九）

惚れた男につれなくされて、あてつけのため発作的に切断。

モルヒネ中毒（一九四五—一九五六）

「一応なんでも試してみる」という方針で、薬に手を出すうちに、故売稼業でモルヒネを入手。以来、中毒状態が続く。以来、十年以上にわたってありとあらゆる薬に手を出す。具体的な薬の種類やその詳細については、新版『裸のランチ』の補遺に詳しい。

「麻薬を使うのに、はっきりした理由はない。それ以外に何もすることがなくて麻薬をうっているうちに、気がつくと中毒になっているのだ」とバロウズは『ジャンキー』序文に記している [22, p.16]。同時に、「麻薬は刺激のためのものじゃない。麻薬は人生そのものだ」とも（邦訳の「麻薬は生き方なのだ」という鮎川訳は、若干意味を不明瞭にしている）。麻薬の世界も、麻薬の外の人生と同じ、人に利用されて苦しむだけの繰り返しにすぎない、という認識がここにある。ともあれ、一九五六年、厄年を迎えたバロウズは親からさらに五〇〇ドル引き出し、イギリスでアポモルヒネ治療を受け、中毒を脱する。

ただし、これ以降も機会があれば、ヘロインやモルヒネ以外の代謝系の中毒を起こさない薬にはちょくちょく手を出している。特に大麻はずっと愛用していたようだ。

### 3.5 賞罰

文書偽造による麻薬入手（一九四六、ニューヨーク。有罪）

処方箋を偽造してモルヒネを入手しようとしたために逮捕。

飲酒運転、風紀紊乱（一九四八、テキサス。有罪、罰金一七三ドルと免停六カ月）

飲酒運転中、ちょっとその気になって、妻と道ばたでコトに及んだところを逮捕。

麻薬所持（一九四九、ルイジアナ。保釈中に逃亡）

過失傷害致死（一九五二、メキシコ・シティ。保釈中に逃亡）

『おかま』で描かれた、ヤーヘ（イエージ）とボーイフレンドの愛を求めての南米旅行から帰ったパロウズは、どちらも得られなかったため、非常に落ちこんでいた。お金を作るために銃を売ろうとして、その買い手との仲介をしてくれるはずだったバーテンのアパートへ出かけたおり、かなり深酒をして、そのボーイフレンドの前で「ウィリアム・テルごっこの時間だ」と内縁の妻ジョーンの頭にシャンペン・グラスを乗せさせて、三メートルのところから撃った。パロウズは日頃から拳銃を持ち歩き、射撃の名手として知られていたし、それに居合わせた人々はみんなかなり酔っていてだれも止めなかった。弾はそれでジョーンに命中。

逮捕されたパロウズは、両親に頼んで弁護士と保釈金をつんでもらい、しばらく毎週月曜に出頭する日々が続く。しかし、やがて弁護士事務所が保釈金の上積みを要求してきたため、たかられるのを嫌ったパロウズは国外逃亡。

その他

- わいせつ文書執筆（一九六三年、勝訴）
- アメリカ文芸協会会員（一九八三）
- フランス芸術賞勲三等（一九八四）

### 3.6 主要な友人・知人

アレン・ギンズバーグ（友人、愛人、詩人）、ジャック・ケルアック（友人、作家）

二人とも一九四三年、シカゴでパロウズと出会う。当時、害虫駆除業をやっていたパロウズの周辺には、かれのセントルイス時代の友人を介して奇妙な知的不良集団のようなものができあがっていた。ケルアックも、そこに加わり、コロンビア大学の優等生だったギンズバーグも、だんだんそこにはまっていったわけだ。



ギンズバーグはもちろん、二〇世紀後半のアメリカ現代詩を代表する詩人だ。『吠える』『カディッシ』などの代表作はいまでも強い影響力を持っている。またヒッピー運動の一つの中核的指導者でもあった。ドラッグ、ベトナム反戦運動、ゲイ解放運動などにおいても大きな役割を果たしているし、ノーベル文学賞も受賞した天下の大詩人だ。

初めて会ったとき、バロウズは近くのレスビアン・バーでのケンカの話をしていて、そこで何気なくシェイクスピアを引用してみせたのでギンズバーグはいたく感心したという。また、いつもスーツを着こなして帽子をかぶって、超然と構えているのも目だったという。世代的にはバロウズのほうがかなり上だったため、裏の世界も熟知した教養ある反体制の兄貴分という感じでギンズバーグたちに慕われていたらしい。

特に一九五五年の「吠える」に端を発する成功で名声を確立してから先、ギンズバーグはあらゆる面でバロウズに援助を与えることになる。金銭的な援助、精神的な援助、出版社の斡旋など、バロウズがギンズバーグからうけた恩は計り知れない。特にジョーンの死後、ギンズバーグにさんざん世話をしてもらったバロウズはかれに恋心を抱くようになって、ニューヨークにきたときに迫っている。アレン・ギンズバーグは実は若い子のほうが趣味で、バロウズにそんな気持ちを抱いたこともなかったから面食らったそうだが、お情けで我慢してあげたとのこと。タンジールにバロウズがでかけた原因の一つは、その後あまりいい顔を見せてくれないギンズバーグに対するあてつけということもあったそう。さらにギンズバーグは、ニューヨークに出てきてドラッグ常用とアル中のどうしようもない存在だったウィリアム・バロウズ・ジュニア（息子）の面倒も見ていた。一九九七年、肝臓ガンで死亡。

ジャック・ケルアックは、『路上』でビート世代とその後の世界を放浪するバックパッカーにとってのバイブルを書き上げ、その中心的存在としてその後も作品を発表し続ける。数年の放浪の後にその体験をベースにした『路上』を数週間で書き上げ、そのときも思考がとぎれないように長いロール紙にひたすらタイプを続けたという話はもはや伝説の域に達している。『ジェフィ・ライダー物語』『荒涼天使たち』など、ダラダラしたナラティブのスタイルや、ことばを紙の上に散らした俳句のような作品などを書き続けているが、その後『路上』を越える本を書いたかどうかは、必ずしもわからない。

自分には物書きとしての才能がないと確信していたバロウズに、書き続けるよう励まし続けたという点で、作家バロウズの誕生に与えた影響は甚大である。『裸のランチ』『おかま』のタイトルは、ケルアックの案である。また、自分の作品の登場人物としてもバロウズをよく登場させている。

『路上』の成功による注目がうっとうしかったせいもあって、しだいに引きこもりがちになり、晩年はひたすらビールを飲んでテレビばかり見る日々を送っていたという。一九



六九年、暴飲のため肝臓をやられて死亡。

ジョーン・ヴォルマー（内縁の妻）

ギンズバーグやケルアックと同じグループでバロウズに出会う。墮胎経験二回、既婚、娘が一人で、非常に知的な反面、不安定な部分も持っていて、覚醒剤の常用者。セックスの経験は豊富で、ケルアックとも寝ている。バロウズとはセックスの面でも話題の点でもウマが非常にあったため、やがて同棲、妊娠。彼女の言によれば（とバロウズが伝えるところでは）バロウズは「ヒモみたいなすごいセックスをする」人物だったとか。妊娠してバロウズが墮胎に反対だったので、一九四七年にウィリアム・バロウズ・ジュニアを生む。バロウズにとってはイルゼ・クラッパー（後出）に継ぐ二人目の「妻」だが、入籍はしておらず、内縁の妻。ただし書類上だけだったイルゼとちがいで、本当に人生のパートナーとして役割を果たしたのはジョーンのほうだ。

その後、バロウズとは特に問題もなく暮らし続ける。ジョーンのほうも、バロウズのやることに口を出さず、バロウズも彼女の行動に文句をつけず、お互い勝手に行動。しかし、ニューヨーク、テキサス、メキシコシティと、常にバロウズと行動をともにしていた。一九五二年、メキシコシティでバロウズに射殺される。小説『おかま』に描かれた場面直後のことだ。

この事件は通常は、なにかパーティーの席上で起こったとされているが、実は宴会後で片づけをしていない部屋にバロウズが商談にやってきて、待たされていた時に起きたというのが正しいらしい。いたのはバロウズ夫妻のほか三人だけで、しかもその一人は席を外していた。バロウズはお金に困っていて、自分の拳銃を売ろうとしており、メキシコシティの外人向け酒場のバーテンの紹介で、それを買いたいという人物に会うことになっていた。その場所が、酒場二階にあるそのバーテンのアパートだった。すでにバロウズはかなり飲んでいて、買い手がなかなかあられないので退屈して、ウィリアム・テルごっこをしようという話になった（ただし「ウィリアム・テル」ということばが出たかどうかは、バロウズ自身の証言も時代ごとによって変わっているし、目撃者二人のうち一人はそのことばを記憶していない）。みんな酒が入っていたし、何よりもジョーン自身が率先してグラスを頭に寄せたりしたから、だれも止めなかった [121, pp. 194–196]。

バロウズのこの一件についての発言は、最初は「ただの事故、不幸な事故だ」というものだった。実際、酔っぱらいの非常に軽率な行動から起きた不幸な事故、というしかないらしい。その後、裁判を有利にはこぶため、弁護士の入知恵で「銃を落として暴発した」という主張を行っている。また、一時のインタビューでは、ウィリアム・テルごっこという話を否定している [89, p. 167]。いろいろ詮索まみれの質問ばかりされてうんざりしていたせいもあるんだろう。『ウィリアム・バロウズと夕食を』の編者ヴィクター・ボクリ

スの軽薄きわまりない「奥さん殺しちゃったときどんな気分でした？」[12, p. 59] みたいな慎みのかけらもない野次馬どもや、ゲイだからじつは密かに女を憎んでいて、それが表にでたとか、ジョーンがほかの男とも親しくしていたのを実はバロウズは嫉妬していたとか（クローネンバーグが映画『裸のランチ』でにおわせている解釈）とか、いろんな邪推がとびかっているのに対するいちばんふつうで穏やかな説明だもの。

でも特に八〇年代に入ってからバロウズは「いや、わたしは殺してはいない、外部の邪悪な霊に憑かれてそれが殺した」などと語り [34, p.28]、自分が妻を殺したことをほとんど否定しているとしか解釈できないような発言ばかりするようになる。

殺人者については、ある人がこんなことを書いている：

もっとも、おれがみた殺人者、正しくは殺人容疑者たちは、“自由”への渴望と“愛”への希求に引き裂かれたたましいを歌いあげるパイロンのような人物ではなかった。彼らは皆、メモの手を止めて耳をそばだてねばならぬほどの小さな声でぼそぼそいいわけをした。真犯人は別にいるといたり、被害者が殺してくれとあったのだと主張したり、気がつくと死んでいたのだとひとつとのように語った。悪のたましいは、あまりに暗くて直視できないか。

強盗殺人の罪に問われた死刑囚陸田真志は、美人哲学者池田晶子との往復書簡をまとめた『死と生きる』（新潮社）の中で殺人の本質に理性（ロゴス）で迫ろうと賢明の努力をみせている。だが、殺しの瞬間については「彼（兄）が斧を振り下ろすのと同時に、私も殺害を行っていました」とそっけない。いつもはきっぱりと潔い自己省察を見せる人なのに、「ただ、“殺すんだ”という観念がそこにあったように思います」。ここだけがじれったくなるくらい、ぼんやりしている。この見えにくさは何だ？ [159]

バロウズも、歳を追うにしたがって、これに似た心理状況になったんだろうか。「あのときこうしていれば」と後悔して何万回もその記憶をなでまわして反芻するうちに、それがあたかも他人事のような、自分の外の非現実的な映像のように思えてきてしまったんだろうか。

この記憶を、かれは小説の中では書いていない。直接ふれているのは『おかま』の序文くらいだろうか。そしてだんだん、特に晩年の小説ではその自分に取り憑いてジョーンを殺した悪霊をいっしょうけんめい小説のモチーフとするようになる。

殺人研究者としても有名な柳下毅一郎は、殺人に対してあまり深く哲学的・文学的に考察してしまいがちな人々をいましめている。現実の殺人者は、われわれの想像もつかない

くらいに凡庸なのだ、と [184]。パロウズの殺人についても、あまり深読みしてもしかない部分はある。しかし一方で、殺人がそれなりに深い痕跡を人の精神に残すのも事実のようだ。パロウズにとって、彼女を殺すことで、パロウズは出口なしの状態に追い込まれる。それと同時に、これはかれにとって最も忘れたい、否定したい一件となる。そうした一種の弁明を行うためにも、かれは書くしか手がなくなった。折しも『ジャンキー』が出版されたパロウズは、物書きという立場にしがみつくに到る。この意味で、作家パロウズを生んだのは、まさに妻の射殺という事故であった。

#### ブライオン・ガイシン（友人、画家）

一九五四年にパロウズがたどりついたタンジールは、うろんな連中がひしめく町だった（詳細は第6章を参照）。世界各国からの亡命者あるいは流れ者。ポール・ボウルズとジェーン・ボウルズのような作家、そしてブライオン・ガイシンのような画家もいた。

ちょっと変わったかれの名前は、もともと普通に「ブライアン」になるはずだったが、役所のまちがいでブライオンになってしまったとのこと [78, p. xvii]。英語の発音は適当だから、みんな「ブライアン」と発音しているけれど。作風は、日本の書道みたいな雰囲気の様を並べたものが中心で、それ以外にもコラージュ、テープレコーダの実験、そしてドリームマシンの開発などを行う。ドリームマシンというのは、スリットの入った走馬燈みたいなものだ。ランプに乗せると空気の流れでくるくるまわり、見つめているとそのスリット経由で光源がちらちらと見え隠れし、フリッカーする。それが催眠状態のような幻覚を引き起こす、というもの。また、タンジールではモロッコの山岳住民ジャジュカ族の風習と音楽に惚れ込み、かれらの演奏を売り物にした「千夜一夜」というレストランも経営もしたが、「ジャジュカ族に呪いをかけられて」倒産。無一文でパリに戻っている。

タンジールでは、多少面識のある程度だったパロウズとガイシンの交遊が始まったのは、一九五九年のパリでのこと。非常にエゴが強く、自分のことならいくらでもしゃべり続けられるガイシンにパロウズはひかれ、同じビート・ホテルに暮らして毎日のように会っている。暗殺教団親玉ハッサン・イ・サッバーの話や、著しい女嫌い、そして何よりカットアップという技法をパロウズに教えるなど、『裸のランチ』以降のパロウズの作品に著しい影響を与えた人物。パロウズとは *Minutes to Go*, *The Exterminator*, *Third Mind* など共著、さらに『内なるネコ』の豪華版イラストなども提供している一九八六年、肺ガンで死亡。

#### ことばをもみ消せ：ブライオン・ガイシンのテープ実験

ブライオン・ガイシンは、一応は画家である。日本の書道とアラブの書道を組み合わせたと称する独特の絵はそれなりに面白く、最近はやりの3Dステレオグラムに似ていなく

もない。近年では音楽よりも刺青で有名なジェネシス・P・オーリッジはガイシンの大ファンで、いつぞや来日の折りも「ブライオンの絵は、観ていると、そのままずっと中に入って行けるんだ」と、3Dステレオグラムで交差視ができる人の自慢話のようなことを言っていたから、案外両者の共通性は根深いのかも知れない。

しかし大半の人間がかれを知っているのは、ウィリアム・バロウズに「文章は絵画より五十年遅れている」と言って、カットアップを教えた人物としてであろう。また、もとローリング・ストーンズのブライアン・ジョーンズをモロッコのジャジュカ音楽に引き合わせたのもかれだ。ガイシンの音的な活動は、この「カットアップ」テープ版とモロッコのジャジュカ音楽の二本が柱である。後者は、聴衆兼仲介者として関わっただけだが、ワールドミュージックの先駆に近い部分もあるとは言える。

一九五〇年、ガイシンは耳にしたジャジュカ音楽にほれこんで、モロッコに二十年以上住み続けた。かれの関心は、音楽自体と同時に、その魔術的な意味にもあった。ジャジュカ音楽は牧神信仰から発したものであり、悪魔祓いにも使用されていたという。また、ジャジュカの村では、強い兄弟愛に結ばれた楽士（男）たちと家を守る女たちの間に断絶が存在した。彼女らは独自の隠語体系を持ち、独自の牧神向けの儀式をも持っていた。ホモであり、非常な女嫌いだったガイシンは、男たちの友愛と、男に隠れて何やら企む女たち、という考えに非常に説得力を感じたらしい。

ジャジュカ音楽を録音したくてテープレコーダをいじるようになったのが、次のカットアップへのきっかけとなった。六〇年、パリに移ったガイシンはバロウズと再会し、同棲を始める。紙とハサミを使ったカットアップは、この頃ガイシンがバロウズに教えたものだ。もともと詩も音楽の一種であるべきだ、と考えていたガイシンは、モロッコとその音楽についての文を書きつつ、それをそのまま音楽化したくてカットアップしていったのだという。また、アフリカの語りや歌の持つ魔術性に惹かれていたかれは、それを西洋言語でも実践してみたかったらしい。やがて、これにテープレコーダが応用される。

カットアップ以外に、ガイシン考案の技法として「並べ替え詩」がある。n語の文の単語を並べ替えて別の文章をつくる、というものだ。同じ単語が複数使われていない限り、全部でn!通りの文（文法も何も無いが）ができる（ $n = 2$ なら2通り、 $n = 3$ なら6通り、 $n = 4$ なら24通り、 $n = 5$ なら120通り……）。ガイシンは、これを全部並べたてる。正常な人間なら、3つめ以降は読む気もおこらない。これを他の音源と切り刻む（あるいはテープレコーダでこの並べ替えを行なう）というのが、ガイシンの試みである [11, 77, 53]。

ご想像の通り、これは聞かされて嬉しい代物ではない。かれのこの作品がBBCラジオで放送されたときは、史上二番目の不評をかったというが [78, p. 193]、まあ当然だろ

う。しかし、これによってかれは、「サウンド・ポエトリーの父」と呼ばれるようになった、という。「バロウズが紙とハサミを使ってやったことを、おれはテープレコーダで行なった」というのがガイシンの主張である [78]。「こうすると、今まで聞いたこともないような音やことばが出てくるんだ」と。技術的な面では、バロウズのボーイフレンドだったイアン・サマーヴィルという技術者の貢献も大きかった。

ガイシンの理論は、バロウズと非常によく似ている。人間の原罪とは、コミュニケーションである。コミュニケーション能力が発達しすぎたため、人間は自然から疎外されて、現在の八方塞がり状況に陥ってしまった。コミュニケーションとはことばであり、しかも時間をこえてコミュニケーションする能力、すなわち書きことばである。それはイブ(女)が創造されたときに始まった。したがって、ことばは女であり、女は罪であり、諸悪の根源である、と [78, pp. 59-63, pp. 249-263]。テープによるカットアップで、ことばはもみ消される。並べ替えて、ことばが生みの形であらわになってくる。新しい結びつきによって、新しいことばが生まれ、ことばが新しい世界の中に産み落とされるのだ、と。抽象絵画が絵の具そのものをオブジェ化したように、この試みはことばそのものをオブジェ化するのだ、と [77]。

で、これは有効だったのだろうか？ ガイシンはそう思っていたし、バロウズも当時はそう考えていたようだ。しかし八十年代に入って、バロウズのほうは「テープレコーダについてはいろいろと実験してみたが、文章の創作にはまるで役にたたなかった。第一に、しゃべることと書くことの決定的な違いがある」 [12, p. 25] と述べている。これをかれの成長と見るか、単なるもうろくと見るかは意見がわかれる。

一方のガイシンは、機械によることばの並べ替えの有効性を疑わなかった。もっとも、その実践はかなり以前に放棄していたが。終生女嫌いを通じたかれが固執していたのは「コミュニケーション(=女)が原罪である」という考えだった。もちろんこれは、正しくも間違ってもいない。何を規範とするかで、罪の概念は変わってくるのだから。だが、コミュニケーションの否定によって、かれはますます厭世感を強めてゆく。愛もない、友情もない、あらゆる人間関係が否定され、一人虚空に取り残されるような、そんな世界観をつのらせてゆく。「自分はこの惑星に間違っただけで配達されてきた」「この地球にわれわれがいるのは、さっさと立ち去るためだ」というガイシン。結局、自分のテープの試みによっても、ことば(運命)はもみ消されることもなく、世界はどうしようもないところまでできてしまった。晩年のインタビューはそんな悲哀を漂わせている。かれが死んだのは八五年だったろうか、八七年だったろうか。ぼくはよく覚えていない。



モーリス・ジロディアス（出版者）

オリンピア・プレス（OLYMPIA PRESS）の社長。この出版社は、パリで英米から観光客相手に裏部屋でポルノを売っている出版社だった。焼き畑商法であり、客が中身を吟味して買うことなどまずない出版物が専門だが、同時に各種の「問題作」を出して話題づくりを行う商法がかなり成功している。なにせ時代的に、それまでは考えられなかったような野心的な試みが数多くなされ、発表場所を求めてウロウロしている時期。バロウズの諸作が出た *Traveler's Companion* シリーズでは、他にベケットの『ワット』『モロイ』『マロウンは死ぬ』、アレキサンダー・トロッキの諸作、ヘンリー・ミラーやロレンス・ダレル、ジャン・ジュネの諸作、そして有名なナボーコフの『ロリータ』などが刊行されている。いまにしておもえば、かなりすごいシリーズだったわけだ。ただし、契約や支払面でかなりルーズな人物であったのは有名で、『ロリータ』の権利や支払いをめぐるナボーコフと壮絶なバトルを展開しているし [126]、その他の作家からもたびたび訴えられている [65]。

バロウズに関する限り、かれは編集的なことは一切していない。バロウズが持ってきたものを右から左へ出すだけ、という状態だった [12, pp. 41–42]。が、正直いって、まともな編集者や出版者であれば、『ノヴァ急報』や『ソフトマシーン』を果たしてそもそも出版したろうか、というのは疑問であり、中身をまったく吟味しないかれの姿勢は結果的にかえってよかったのかもしれない。かれがいなければ、『裸のランチ』もバロウズの主要作品も日の目を見ることはなかったかもしれない。

ウィリアム・バロウズ・ジュニア（息子）

一九四七年生まれ。バロウズの息子。

ウィリアム・バロウズの息子というだけで、あまり幸せな人生を送れそうには思えないだろう。そのとおり。そもそもなぜこの子ができたかといえば、別にウィリアム・バロウズが子供をほしがったからではないのだ。ジョーン・ヴォルマーが妊娠しちゃって、バロウズが中絶反対論者だったから、というだけだ。母親を射殺し、自分にほとんどかまってくれない父親に対する感情はかなり複雑なものだったらしい。メセドリンやモルヒネをはじめとする各種ドラッグ常用、重度のアルコール中毒で肝臓を完全にやられ、肝臓移植手術を受けてもなおアルコール常用がとまらなかった。 *Kentucky Ham* [57], *Speed* [56] という優れているとはいいがたい小説を二冊書いて、一九八一年に内臓出血で死亡。ちなみに *Kentucky Ham* は、ニューヨークやパームビーチをうろろしつつドラッグをやりまくって、最後にケンタッキーの病院に収容されて、その顛末をひたすら医者にしゃべり続けるというまとまりのないシロモノ。 *Speed* も、祖父母の元でずっと育てられていた著者が、友だちといっしょにニューヨークに出てきてひたすらありとあらゆるドラッグを

求めてさまよい、アレン・ギンズバーグにさんざん迷惑をかけながらハメをはずし、自分に会おうとしない父親に恨み言を述べつつ、そして最後にまた祖父母の家に帰る、というだけの、小説と呼ぶのも恥ずかしい代物である。

#### ジェイムズ・グラウアーホルツ

愛人兼秘書。もともとアレン・ギンズバーグのところに弟子入りしたが、ギンズバーグに迫られてそれを拒否。一九七四年にギンズバーグ経由でバロウズと会う。バロウズ（当時六〇歳）には会った二日目に迫られて、これは拒まなかった（年寄りには趣味ではなかったそうだけれど）。顔も外見も、特に可もなく不可もない人物で、いったいなぜ二人がすぐによろこびを出そうとしたのかはよくわからない。

ただし、秘書としての能力は非常に高く、七〇年代後半からのバロウズの朗読ツアーの仕切や、かれの著作原稿の整理、出版者の交渉などはすべてジェイムズ・グラウアーホルツが行っている。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』あたりから、バロウズの作品を最終的に編集して作品に仕上げるのは、ほとんどかれの仕事となっている。営業的能力も高い。またバロウズとの関係もその後ずいぶん深まってきて、映画『バロウズ』でかれは、「自分こそがバロウズの真の息子だ」という電波な発言を胸を張って行っており [14]、非常にどろどろした部分をむき出しにした人物でもある。

#### ボーイフレンドたち

また、各時期のバロウズのボーイフレンドについては、若干知っておくといいかもしれない。かれらは、小説のいろいろな部分に登場する。メキシコシティにいた頃の、あまり乗り気でないボーイフレンド、ユージーン・アラートン。これは仮名だが、その後あちこちで本名のルイス・マーカが出されるようになったので、もう本名解禁なんだろう。かれについては『おかま』にくわしい。とにかく面倒に巻き込まれるのがいやなごくふつうの人で、バロウズに対して特に強い気持ちもなく、ジョーン射殺の現場に居合わせて、その後はバロウズを完全に避けるようになったようだ。ロンドンでいっしょだった、イアン・サマーヴィル。バロウズはかれとは本当にうまくいっていたようだ。さらにイアン・サマーヴィルは音響エンジニアだったため、その頃のバロウズのテープによるカットアップ実験などにも積極的に協力していたが、自動車事故で死亡。

また、バロウズのタンジールでの愛人お稚児さんだった、キキくんは重要だろう。当時十八歳のスペイン人の男の子。一応、お金で買った相手ではあったが、日がなヤクばかり打ち続けているバロウズの身の回りの世話までしてくれており、かなり親密な関係だった。しかしその後、バロウズがイギリスに麻薬中毒の治療を受けにいっている間に、かれはキューバ人のバンドリーダーとマドリッドに去ってしまう。バロウズが帰ってみると、

部屋にはもうだれもいなかった。そしてキキくんは女といるところを愛人に見つかって、刺殺されてしまったというニュースだけがバロウズを待っていた。この話はよく小説のモチーフとしても使われる。

バロウズの最後のお稚児さんは、マイケル・エマートンという子で、『わが教育』のラスト近くに写真入りで登場する [48, p.221]。かれもまた、バロウズといっしょに自動車事故にあったあとで拳銃自殺をとげている。このようにバロウズのボーイフレンドたちはみんな、なぜか次々に事故や自殺にあってバロウズに先立つ。

#### その他

その他、バロウズと関わりをもった人間は無数にいる。メジャーなところとしては、まずタンジールで出会ったポール・ボウルズとジェーン・ボウルズ。ポール・ボウルズはもちろん、『シェルタリング・スカイ』をはじめとする各種の小説で知られるし、ジェーン・ボウルズは一般受けはしないながらも通好みの佳作をたくさん書いており、バロウズとはそこそこのつきあいがあった（が、タンジール時代のバロウズは昔本を一冊書いただけのボロボロのジャンキーで、ボウルズ家のほうはあまり快くは思っていなかったらしい）が、その後バロウズがだんだんヤクを断ち、まともになるにつれてだんだん仲良くなってはきたようだ。

また、LSDの教祖で六〇年代のアメリカではいまのオウムや統一原理のごとくPTAの目の敵にされたティモシー・リアリーも、特に何の影響を与えたわけではないけれど、一応ドラッグ時代の戦友として知っておいていいだろう。ただしバロウズは、リアリー自伝『フラッシュバック』の序文でリアリーたちについてあまりいいことを書いていない：

その年の暮れ、ティモシーやかれの同僚をマサチューセッツ州ニュートンに訪ねてみると、どうもみんなそういうドラッグ（引用者注・サイケデリックドラッグ）に対して、救世主的とはいわないまでも期待を抱きすぎていて、こちらの期待したほど科学的な態度をとっていないように思えた。 [44, p. 11]

当人の自伝の序文でこれなので、実際にはもっときつい意見を持っていたであろうことは想像に難くない。ちなみにこのリアリーの自伝そのものに、バロウズは一瞬しか登場しない [97, pp. 146-147]。

クスリといえば、かれのモルヒネ中毒の治療を行ったデント医師とそのアポモルヒネ治療というのも、バロウズの作品にはよく登場する。モルヒネを塩酸で煮るとこのアポモルヒネができて、それで禁断症状を抑えられる、という。このジョン・ヤーベリー・デントはちゃんと実在して、特に薬物嗜癖がらみの憂鬱症についてはかなりの権威らしい。また神経学会誌の編集も担当している。後にウィリアム・バロウズが、各種の薬物経験につい



て論文を発表できたのも、それがこのデント医師の編集を担当している雑誌だったからということがある。かれのアポモルヒネ治療がどのくらい正当性を持つ治療なのかはまったく不明だが、パロウズには効いた。また、人を中毒させてコントロールするモルヒネという存在を加工すると、逆にそのコントロールから逃れるための物質ができるという事実が、パロウズの作品に与えた影響はそこそこ大きく、これらは特に『ノヴァ急報』にたくさん登場する。

メキシコ時代の殺人裁判を担当したベルナーベ・フラードについては時々言及がある。やり手ではあり、賄賂や偽証などありとあらゆる手をつかいまくりクライアントに無罪を勝ち取る手口は、結構有効だったらしい。が、もちろん金には汚く、パロウズもやがては愛想をつかしている [153]。また直接の知り合いではないものの、四十年代から五十年代にかけてメキシコシティのドラッグ総元締めだった、ローラ・ラ・チャタなる人物は、『ジャンキー』ではルピタという名前で登場するし、その後のパロウズ小説に頻出する「塩漬けメアリー」などのモデルとなっている [153]。

パロウズ自身の知己ではないが、小説によく出てくる人物としては、暗殺教団（アサン教団）の開祖と呼ばれる通称「山の老人」、ハッサン・イ・サッバーの名前は知っておこう。伝説では、かれは山に酒池肉林の楽園をつくり、そこへ暗殺者となる若者を呼んで各種ドラッグを使わせ、暗殺の仕事をやりとげれば生きても死んでもその楽園に戻れる、と告げて暗殺者にしている。このためかれの手下たちは命知らずの猛攻撃でイスラム世界でおそれられていたという。ただしそういう人物や暗殺教団は実在していても、実際にかれがいたはずの山へ行ってみるととてもそんな楽園が実現できるような場所ではなく、かなり尾鰭がついた話らしい [78, pp. 96–97]。

この人をパロウズが（ガイシンを通じて）気に入っているのは、一つにはかれが大麻を使う反体制の存在だからであり、そしてもう一つは、かれがカットアップの開祖でもあるからだという。実はハッサン・イ・サッバーは、ペルシャかイスラムの宮廷でかなりの高官だったのだが、ある日かれが重要な演説をすることになったとき、政敵がその原稿を切り刻んで並び替え、それをそのまま読んだハッサン・イ・サッバーの演説もまったくむちゃくちゃになり、そのためにかれは失脚して、恨みをいだいて暗殺教団を興した、というのがガイシンの説明だ [78, pp. 97–98]。ただし、これが事実かどうかは不明。

またパロウズの最初の妻は、イルゼ・クラッパーだ。ジョーンは内縁の妻だったので、正式に入籍した妻はイルゼだけだ。ハーバード卒業旅行でウィーン遊学中に知り合ったユーゴスラビア出身のユダヤ系女性だった。戦前すぐの時期でナチスのユダヤ人狩りが厳しくなっていた時代であり、パロウズは彼女の国外脱出を助けるために結婚。パロウズの母親は、財産目当ての変な女にちがいないとかなり難色を示したそうだが、それにもめげ

ずに書類手続きを完了し結婚。彼女が無事にアメリカにつくと、きれいに離婚して、その後にはたまに顔をあわせるだけの友達づきあいが続いたという。

それと思想的影響として、ヴィルヘルム・ライヒとコルジブスキーを挙げておこう。ライヒはナチスの分析としてきわめて優秀な『ファシズムの大衆心理』などで有名な精神分析医で、結構優秀だったのだが、やがてあまりにセックスにこだわりすぎた理論展開をして、相手にされなくなる。孤立するうちにやがて頭がトンデモな方向に向いてしまい、セックスのオルガズム時には人間はオルゴンエネルギーなるものに満たされ、そしてそれが生命のエネルギーなのだ、という変な理屈をこねだす。だから人間はセックスをたくさんしてオルガズムをたくさん迎えることで精神病でもなんでも直るのだ、という理屈だ。この理論に基づく「治療」に対していろいろ苦情が出てきたために、ライヒ系のクリニックが閉鎖を命じられ、ついでにライヒの著作が焚書にあうというかわいそうな立場に追い込まれた。このためライヒ支持者たちはさらに孤立し、さらにトンデモな方向に走る。

ライヒはその後、そのオルガズム時に人を満たすというオルゴンエネルギーは実は地球上のあらゆる生命体に満ちており、空中に漂っているのだ、と主張。そしてそれは有機物（木）とかで捕らえられ、そして電池のように金属に蓄積できるのだ、という得体の知れない主張をはじめ。この理論から作られたのが、バロウズお気に入りのオルゴンボックス。木の箱の内側を金属で張っただけの、お茶屋さんの店頭にあるお茶の葉を入れておく大きな箱とまったく同じ構造の代物だ。その中に入ると、オルゴンエネルギーにひたされて若返ることができる、というヨタ話を真に受けて、バロウズは自宅にもこれを据え付けて中に入っては喜んでた。

コルジブスキーは、一般意味論を唱えた言語学者だが、バロウズがいったいその理論の全体像を理解していたのかは不明。かれは、コルジブスキーの、シニフィエとシニフィアンは別なんだと言っているだけの発言以外一切引用していない。

そして最後に、ネコたちがいる。これは、かれが一九八〇年代半ばにカンザス州ローレンスに引っ込んでからの嗜好らしい。もともとかれは別にネコに大した感情を抱いてはいなかったどころか、ネコいじめが大好きだったのだ。『ジャンキー』には、リー（バロウズ）がヤク切れの際にネコをつかまえて、ひっかかれて血まみれになりながらもいじめぬき、最後に杖で殴り殺そうとして、大家のおばさんに止められてやっと思いとどまるシーンがある [29, p. 123、完全版で復元された部分で邦訳版には含まれていない。]。また 1948-49 年頃のルイジアナでは、バロウズは近所のネコの脚を縛って水責めにするのが大好きだったそうで [121, p. 157]、また『ジャンキー』完全版でも復元されなかった草稿にはこんな下りがあるという；

クスリをやっていると、おれはネコをいじめて怯えさせて愉しむのだ。ネコを窓

からぶら下げたりちょっかいを出したりして、向こうが噛んだりひっかいたりするのを待つ。それから、思いっきり力をこめてそいつの横っ面を張り飛ばす。ネコを風呂に入れて、水の中に押し込んでやる。[121, p. 157]

またその 20 年後の 1970 年代半ばの時点でも、ロバート・パーマーによれば、バロウズはタバコを落とされてネコを平然と殴ったという [135]。そこからすると、信じられないような豹変ぶりではあるけれど、カンザスでかれは常に五 - 六匹のネコに囲まれ、そのネコたちに自分のかつての(いまは亡き)知人たちを投影しては、回想にふけていたようだ。その様子は『内なるネコ』などにくわしい。友人や知人たちにまつわる後悔と、かつて虐待したネコに対するうしろめたさがいつしか結びついたのであろうか。

そこから発展して、かれはマダガスカル・メガネザル(レムール)たちにも妙な愛情を寄せるようになる。なぜかれが、そんな地球の裏側のメガネザルなんかに興味をおぼえたのかはさっぱりわからない。でも『ゴースト』の巻末に、かれはわざわざメガネザルを絶滅から守るための団体の連絡先まで載せて、メガネザル保護を訴えるようになっていた [46, p.87]。

### 3.7 人事評価

以上、小説以外の部分で見るバロウズは、マザコンで内向的で人見知りする、こらえ性のない、そのくせプライドだけは人並はずれて高い人物である。まわりからつれない扱いを受けた、と不満が多いが、こんな自意識過剰で身勝手な人間なら当然である。ふつうはこういうつまはじき状態が続くと、多少は自分の性格を改める気になるのだが、バロウズの場合、身勝手が高じてヤバくなると、母親が出てきて助けてくれる。大学だって、勉強したかったわけでもない。親の希望だったからというだけ。卒業後も、まともに就職しないでも暮らせるだけの金が親からもらえたため、職を探す必要もなかった。かっこ良さそうだと思った仕事に応募はするけれど、落とされれば派手に恨んでみせるし、たまに採用されても、楽な部分ばかりでないことを知るとやめてしまう。なにかやりたいことのために努力するなどということは皆無。麻薬を始めたのも、ほかにすることがなかったからだ、と自分で言っている。「幼い頃から作家になりたかった」と言いつつ、そのために何かしたわけでもない。結婚しても奥さんはほったらかし。子供ができてほったらかし。

バロウズがさまざまな麻薬を試しているのは事実である。ただし、それは「自分のからだを使った実験」などというえらそうなものではなく、そもそもが単に、おもしろ半分で行っていた売人が売り物に手を出したというだけの話にすぎない。いろいろなクスリを片端からやり尽くしたことをもって、かれをすごいとする見方もあるけれど、一方で当時はそんな人はいっぱいいたんだよねー。日本でだって青山正明が『危ない薬』でその体験を

克明に記録している [5]。モラトリアムの塊のようなぶーの人、それがバロウズである。

こういう人々の常として、どういうわけか常にいろいろと支援してくれる人がでてくる。それは最初は母親であり、続いてははやい時期からアメリカを代表する詩人としての評価を高めていたギンズバーグ（かれは身の世話から出版の口利きまで、ありとあらゆる支援を提供している）、ジョーン・ヴォルマー、そして最近ではジェイムズ・グラウアーホルツ。ちなみに、ここに挙がった母親以外の人のすべてとバロウズは性交渉を持っている。バロウズには、そういうベタベタした甘え上手なところもある。逆にこうしたよりかかる相手のいない時期には、変な男にひっかかっていいようにむしられ続けている。それはたとえば『おかま』時代のユージーン・アラートンや、パリ、ロンドン時代の一部のボーイフレンドたちや、タンジールのキキ。

また、各種の仕事や業績ではどうだろう。

バロウズは、いろいろな時期に、かなりコアな人々とタイミングよく接触するというおもしろい才能を持っている。ビートジェネレーション草創期に、ギンズバーグやケルアックと会っていたり、パリのビートホテルに暮らしていたり、妙に華々しい時期にタンジールにいたり。なにか盛り上がりがあったから、それを追いかけてそこへ出かける、というのではない。たまたまその場に居合わせる、というなかなか人にはまねのできない能力だ。

しかしそれらの場所で、かれはいつも傍観者であり、外野的な存在だった。たとえばビートジェネレーションで、ふつうはギンズバーグ、ケルアック、バロウズと並び称される存在だ。しかし、ビートのビートたるスタイルをいちばん体現していたのは、ケルアックだろう。それこそいまのバックパッカーの精神的な祖だとすらいえる。いまでも世界各地のバックパッカー宿には、かならず『路上』を抱えたやつが見つかる。ケルアックの影響力は、未だに健在だ。さらにそのビートの精神をひきついだその後のヒッピー運動にあたっては、インドや東洋かぶれな面まで含め、ギンズバーグがシンボルとしてもさらには実際の政治力を発揮するという意味でも主導的な存在だった。

これに対して、バロウズはなにかの運動などで実際に旗をふったこともないし、その作品が何かメインにすえられることもなかった。ビートにおいてはかれは、年上のいろいろ知ってるクールなおじさんだった。『裸のランチ』は、書いていいことや正しい書き方の範囲の拡大という時代の流れの中では、一定のポジションを占めているけれど、それがなにかをどこかに導いたわけでもない。

さらにギンズバーグはいま言ったようにヒッピー運動の指導者だし、バロウズともつきあいのあったティモシー・リアリーは、もちろんサイケデリック運動の指導者であり LSD の教祖として君臨していた。かれらは実際に（きわめて脳天気で幼稚なしろものとはい

え) 社会変革の旗をふり、具体的に世界を変えようとしていた。タンジールでも、文化人的なサークルがあり、その中心はポール・ボウルズだった。ボウルズは、白人移住者たちのコミュニティの中心ただでなく、(半ば色に目がくらんで、という部分はあるけれど) モロッコ人たちの作品をなんとか紹介しようとして、各種の活動を展開している。

バロウズは(当時はお稚児さん遊びと自分がドラッグからたちなおるので精一杯だったこともあるけれど)、タンジールでもなにもしていない。

また八〇年代頭に、ニューヨークのアーティストたちが集まってバロウズの再認知をはかろうと、ノヴァ・コンベンションというイベントを企画したりしているけれど、それもバロウズはみんなに適当に担ぎ出されただけだ。

つまりバロウズは、まったく何にもコミットしない人物なんだな。家族にも、子供にも、なにかの運動にも、仕事にも。執筆業だけは続いたけれど、それも成り行きっばい(まあそれがいけないわけじゃないが)、コミットできるかもしれなかった恋人たちは、すぐに死んでしまうか、あるいは自分を受け入れようとしなかったというのは、まあ運が悪かったのかもしれない。でもそれ以外でも主体的に何か行動する、ということもめつたにない。ウィリアム・バロウズっていうのは、そういう人物だ。

ある意味で、この徹底した自己中心的な生き様は、小気味よいものではある。そうした大きな運動の多くは、あたりまえだが一時的には盛り上がり、その盛り上がりと齟齬をきたした人たちをすぐに圧殺してしまう。たとえばケルアックのように。そしてすぐに盛り下がり、同時にそれに関わっていた人たちも引き潮にのまれて消えていく。たとえばリアリーのように。バロウズは、そういう事態には遭遇せずにすんだ。

また一方で、ヒッピー運動の人々が、いっしょうけんめいかれらなりに、正しい生き方とか望ましい社会のありかたとかを考えたあげくに、結局へんなインドのいんちき導師にひっかかってみたり、ニューエージだのホーリスティックだのに走ってみたり、急にカソリズムに回帰してみたり、あるいは一知半解の感情的エコロジーなんか血道をあげたりするのを、ぼくたちはいくらか見ている。バロウズは、そうはならなかった。晩年最後の、メガネザルかわいいといった発言は、ついにこいつもエコロと動物愛護に走りやがった、という失望を感じさせるものではあったけれど、でもそれもほんの数年で終わってくれた。それはある意味で、コミットせずに冷静に見ていたからこそ、正しい判断ができたんじゃないか。ぼくたちは一時そう思ったこともあった。そしてそれがかれのかっこよさでもあった。

ただ、こうして実際にいろんな人との関係の中で見ると、それは思っていたほど独立したものでなかったことがわかる。独自のポジションをがっちり築いて、そこから独自の



視点をもってものごとを見ていたわけではない。いろんな人にさんざんおんぶにだっこで、面倒を見てもらいながら、なんとはなしにコミットを避けていただけだったことがわかる。親のすねかじり、ギンズバーグやボーイフレンドたちの世話への依存、奥さんや子供の犠牲。ぼくだけかもしれないけれど、バロウズのかっこよさというのは、ある種の完全な自己完結性だと思っていた。だれの世話にもならない。自分のことは自分で、他人のことにも口出ししない。これはバロウズが作品のなかでもよく推奨している態度だ。干渉しない。Mind your own business. でも実際のバロウズは、実はそれほどきっちりした自己管理のできた人物ではなかったんだ。自分で言っているほどには、mind your own business の人ではなかった。

さらにもう一つ、バロウズが独立するというか抜け出せなかったものがある。それが記憶だった。バロウズの小説は、ジョーンの死から書き出るために書いたものだ、とバロウズは『おかま』序文で書いている。が、かれは結局、書き出すことはできなかった。それどころか、晩年に向かうにつれて、ますます記憶にからめとられていく。これについては後の章で述べよう。

また、バロウズの小説には一貫して「外部からの侵略者による人間の操作」というテーマがある。これは多くは、現代の管理社会批判的な文脈でとらえられることが多い。でも一方でそれは、基本的には奥さんの射殺に対する弁明であり、「自分がやったんじゃない」と言い張るための方便である。一九八五年「おかま」序文は、それまで言及を避けてきた妻の死についてはじめて自主的に語っているが、その方便を否定するには至っていない。単に「悪の勢力に憑かれてやった。だからその勢力を明確にするため、自分は書き続けるんだ」と述べているにとどまる。

もちろん、そんな悪の勢力はない。でも、なんとかしてあることにしたい。なんとかしてそれを記憶からぬぐいさりたい。バロウズは常にそう思い続けてきた。現実はなく、単にそれを記録したテープしかない、だからそのオリジナルのテープを書き換えれば、現実も変わる。バロウズが作品中でしつこく唱えるこの理論が、バロウズ個人にとってどういう意味をもつのか。記録したテープはまさにバロウズの記憶そのもの。それをなんとかして書き換えたい、そしてそれによって現実を変えたい。そのないものを探ろうとする迷いと逡巡は、バロウズの小説世界に人間味を与えているし、それが見つからないことで、バロウズ特有の哀しみと喪失感は生まれている。いつかかれは、その「外部の悪意」が存在しないことを認めることになるだろうか。その時、バロウズはようやく書くことから解放されるはずだった。

でも、結局かれが解放を迎えることはなかった。もはや発表も考えず、内にこもるよう

---

にして、バロウズはひたすら書き続け、そして死を迎えることになる。

先を急ぎすぎた。これについては後の章で、かれの作品を見渡してから改めてふれよう。





## 第4章

# バロウズの小説

### 4.1 「だって、たかが小説じゃん」

ではこんどはバロウズの小説を見ていこうか。

まず、ウィリアム・バロウズの小説を読むにあたって理解すべきいちばん大きなポイント。それは、バロウズの小説のほとんどの部分が、まともに読めたものじゃない、ということだ。それはいちばんバロウズらしいと考えられている『裸のランチ』や『ソフトマシーン』『ノヴァ急報』なんかに特にあてはまることだ。

これは、ぼく一人が言っていることじゃない。あのSFの古典『虎よ！ 虎よ！』のアルフレッド・ベスターだって言っているそう。「まったく、あの子の編集者は何をしていたんだい」と [129, p. 360, 野口幸夫の引用]。ウィリアム・バロウズの十八番になったカットアップの技法をそもそも開発し、バロウズに教えた画家ブライオン・ガイシンだって言っている。そしてそのブライオン・ガイシンの証言を信じるなら、当のウィリアム・バロウズ自身が、自分のやったカットアップは二度と読めない、と認めていたそう [78, p. 51]。さらに、『裸のランチ』や『ソフトマシーン』『ノヴァ急報』を最初に出したパリのオリンピア・プレスの編集者は、バロウズにもらった原稿にまるっきり目を通してない。アレン・ギンズバーグの勧めにしたがって、右から左へ流してただけだ。

たいがいの人は、まさかそんな、と思う。だって、みんななんだかバロウズは二〇世紀のアメリカ文学を代表する大作家だとか、『裸のランチ』で人生が変わった、とか言っているじゃないか。ほかの人は、なんかこのわけのわからんところから、何かを読みとっているにちがいない、と思うのは人情だろう。そして、なんだか読んでもわけわかんなくてつままないのは、何か自分の知らない秘密があって、それさえ理解すればこの変な文字の連なりがいきなり豊かな感動あふれる世界に変貌するにちがいない、と思っている。これは多くの人が、小説ってものを読むときの態度だろう。

その一因は、いまの国語教育ってのがまさにそういうふうな教え方をする（というかし

ない)からだ。ある文章を読んで、それがなぜ優れているのか、いまの教育でははっきり説明することがない。「小僧の神様」を読んで、どこをどういうふうに読めばこれがおもしろく、すぐれたものであるということがわかるのか、ということを見せてくれない。きくのは「なぜ主人公はおすしをおごってあげたのでしょうか」って、どうでもいいよ、そんなことは。ぼくが知りたいのは、他人がおすしをおごられる話を読まされて、ぼくたちがなんでありがたがらなきゃいけないのか、ということだ。その価値というのがどこにあるのか、ということだ。でも、それはいつまでたっても教わらない。その一方で、「文学史」とかですぐれたブンガクだのすぐれないブンガクだのいう話は教わったりする。だから、みんな何か価値の尺度があるのに、自分はそれが理解できていない、というコンプレックスを抱くことになる。

でも安心していい。ウィリアム・バロウズには、そういうブンガクはない。というか、たぶんそんなブンガクなんて、どこにもないのだ。あるのかもしれないけれど、でもそんなものは知らなくたってなんにも困りゃしない。しょせんは小説、好きなように読んで、自分にあわなければほかのモノに手を出せばいい。それだけのことだ。曾野綾子という常識のないバカな二流小説家が、「あたしは二次方程式の解の公式なんか知らなくても困らなかった」とわめいたおかげで、教育指導要領からは二次方程式が消えてしまったけれど、でも二次方程式の解の公式なんかよりはるかに、ブンガクなんてものは知る必要がないんだもの。

そして、そういうおブンガク的な身構えをなくすための第一段階として、バロウズの小説の多くは、実はバロウズ自身がうんざりするくらいの部分がかかなりある、ということは知っておこう。読んで、わけわかんなくても、それは必ずしもあなたの責任じゃない。そういうものなのだ。書いた当人がまともに読めない物を、読者が読み通せないからといって責められる義理はないやね。

バロウズの小説は一言一句がすばらしい、というようなことをいう人は、いる。「その隅々に現代性がみなぎっている」とか。まあ、感じることは人それぞれだから、と物分かりのいいことを言ってもいいのだけれど、でもそんな無理をしなくてもいいのに、という気は、やはりどうしてもしてしまう。そんなことを口走るやつには『ソフトマシーン』を一気に読ませるといいのだ。たぶん一冊目の半分までいかにいううちに便所に立つ回数が増え、あくびが出るだろう。例えば好みもあるだろうけれど、個人的には『ソフトマシーン』に頻出する原住民男色乱交シーンってあまり趣味じゃない。

でも、それならなぜバロウズはあんなに大仰にほめられて一目おかれているんだろうか？

一つには、歴史的な経緯がある。まず、当時の社会経済環境に基づいた陰謀史観がバロウズの小説には色濃く反映されていて、そしてそれは読者の多くにも共有された史観だった。これについては6章で説明する。さらにウィリアム・バロウズが『裸のランチ』を発表した頃には、描かれているテーマ的にも、書き方的にも、ああいうのはきわめて目新しかった、ということ。同性愛を公然と描いた小説ってというのは、その頃はあまりなかった。あまりなかっただけじゃない、そんなものは書いてはいけないというかなりはっきりしたコードがあった。そしてカットアップみたいな変な書き方をした小説もなかった。ジョン・ケージが、二十四秒だか五分八秒だかいう、ずっと何も演奏しない曲をやったときには、それは非常に目新しかった。音楽でそういうこともできるという可能性を広げた。あるいはデュシャンが、小便器を「作品」と称して出したとき、それは目新しかった。それと同じだ。そういうことを実際にやって、それを認めさせたという点で、バロウズはみんなに一目おかれ、二十世紀の小説の歴史に名前を残している。

バロウズに対する世間の評価のかなりの部分は、この歴史的な文脈でだけ意味を持つものだとぼくは思っている。注意しなきゃいけないこと。それはあくまで歴史的な意義であって、それをやった作品そのものが必ずしもすぐれてるってことにはならないということだ。いま、そのジョン・ケージの「曲」をきいてありがたがっているヤツはバカだ。いま、便器を拝んでるやつもバカだ。それにはあるとしても、まあせいぜいが各種記念碑を訪ねるくらいの意義しかないのに。でも、そういうバカはいやになるほどたくさんいる。そして『裸のランチ』などのバロウズ作品をありがたがっているやつだって、それと同じようなバカなのかもしれない。

ぼくたちが知りたいのは、そういう歴史的な評価以外の部分だ。

というわけで、その準備としてこの章ではバロウズの小説史を見てやる。これはその後の章において、世間のいろんな人がバロウズをどう評価しているかのパターンを見る際のベースとなる。

その上で、ぼくがバロウズの小説のどんなところを評価しているのか、ぼくがバロウズの小説に何を見ているのかを説明してみよう。それは特にバロウズの十八番となっているカットアップについての話となる。それが実現しようとしているもの、そして実現しようとするほど実現できなかったものを説明してみよう。

それは、「記憶」と「自由」をめぐるものとなるはずだ。

そしてそれは、バロウズの小説の核心でもある、とぼくは思っている。

## 4.2 バロウズの著書略史

バロウズの著書は、アングラ出版社によるものも含めると膨大な数となる。重複するものも多く、とてもすべて書き尽くせないし、そもそも本人からしてすべて把握しきっていない。また、小説の多くは明確な主人公もストーリーも持たないものであり、個別に解説する意味は少ないため、ここでは時代別にグループ化して説明しよう。

### 4.2.1 執筆初期

- 『ジャンキー』（一九五三、完全版一九七七）
- 『おかま』（一九八五）
- 『麻薬書簡』（一九六三）

『ジャンキー』が出版されたのは一九五三年であり、一九五二年に出版決定の知らせを受けたバロウズは、妻の射殺で獄中の身だった。これまでも親に散々迷惑をかけ、しかも世話は兄に任せっぱなしで、余罪があるためアメリカにも戻れない。友人のギンズバーグもケルアックもまわりにはいない状態で、バロウズが唯一すがれたのが、「自分は本を出した。自分は作家なんだ、もうこれしかおれには残されていないんだ」という認識だったことは想像に難くない。

このバロウズ草創期の三作は、いずれもほとんど自伝そのものと言っていい。ウィリアム・リーの筆名で発表された『ジャンキー』は一九四五年の麻薬の味を覚えてから、一九五一年にイエージを求めて南米旅行に出発する直前までを扱っている。最初はバーテン時代のコネで故買屋をやっていたバロウズの手元にモルヒネがまわってきて、それをジャンキーたちに何度か売りさばくうちに、特にこれといった理由もなく（またみんなに止められたのに）自分でも使ってみようになる。そしてやがて、ドラッグのために処方箋詐欺や介抱強盗にも手を染め、各種のドラッグに手を染めながら、ジャンキー同士、あるいはジャンキーと売人との間に広がる、隠語と疑心暗鬼とだましあいの世界に深入りする。ドラッグの入手しやすい地方を求めて転々としつつ、いずれ究極のヤク、さいごのヤクが見つかるのではないかと夢想するところで小説は終わる。まだ自分の創作能力や脚色能力に自信のなかったバロウズは、極力客観的でクールな書き方を保つように努力しており、麻薬売人やジャンキー、ホモ、コソ泥といった裏の世界を扱っていることもあって、ハードボイルド的な味わいの強い小説になっている。

『ジャンキー』後半の、メキシコシティの部分から始まるのが『おかま』である。この書物が書かれたのは、妻の射殺を経て保釈となってメキシコシティにいた頃。ボーイフレ

ンドの気を引こうと努力するリーが、「イエージ<sup>\*1</sup>っていうすげえヤクがあるから探しにいこう」と相手を旅行に誘い、結局はかれにふられる、というストーリー。テーマといい執筆時期といい、バロウズにはセンチメンタルになるべき要素がたっぷりあった。できあがったのは、もの悲しくも美しい、純愛小説である。センチメンタルな部分をごまかそうとして、主人公はやたらにしゃべりまくり、ジョークを飛ばす。『裸のランチ』以降の作品に満ちるブラック・ユーモアのルーツはここにある。さらに、ここに描かれた話は、奥さん射殺の直前までのできごとであり、小説中の各種トラブルがその後の射殺事故を予見するものだったような書かれ方となっている。

一九五三年、保釈中にメキシコを脱出したバロウズは、こんどこそ幻のイエージを発見すべくコロンビアに向かう。イエージは見つかるものの、それはかれが期待していたような、すべてを解決してくれる究極のドラッグではなかった。『麻薬書簡』はその道中と、それをなぞるギンズバーグの道中の手紙を集めたものである。

#### 4.2.2 出世作：裸のランチと関連書

- 『裸のランチ』（オリンピア版 1959、グローブ版 1962, Restored Text 2003）
- *Dead Fingers Talk* (1963)
- *Interzone* (1989)

1957年、モルヒネ中毒から立ち直ったバロウズはマリファナクッキーをむさぼりつつ憑かれたように執筆を開始する。そしてすさまじいつぎはぎ編集の末にできあがった断片的な章を、パリのアレン・ギンズバーグに送っている。ギンズバーグがそれをあちこちの出版社に持ち込むが次々にボツとなり、バロウズはかなり落ち込む [39, pp. 24–26]。1958年にはバロウズも、スーツケースに原稿を詰め込んでパリに到着。ギンズバーグのすすめで、抜粋をあちこちのアングラ雑誌に送るうちに、アメリカのアングラ雑誌 *The Big Table* に掲載された抜粋を見て、それ以前に一度どころか二度もボツにしたパリのアングラ出版社オリンピア・プレス（フランス語読みではオランピアだが、英米人専門の英語出版社であったので、ここではオリンピアと表記する）が再び興味を示し、かくして『裸のランチ』刊行が決まった。オリンピア・プレスのモーリス・ジロディアスは「最初にボツにしたのは、内容的にはすばらしかったんだが、原稿がネズミにかじられたりしてあまりにひどい状態だったので、清書しろということだった」と述べてはいるが、たぶんウソだろう。ボツと聴かされたギンズバーグが激怒したという話だが、単に清書してこいというだけならそんなに怒るわけがない [12, pp. 41–42]。かくして1959年に無事出版されたの

<sup>\*1</sup> 朗読の録音をきくと、バロウズはこの Yage をヤーへと発音していることも多い。したがって機会があればそう直したほうがいいのかもかもしれない。



が、ジャック・ケルアック命名の本書『裸のランチ』初版だった。

出版社としての編集作業は皆無。「十日で原稿をあげろ」と無理な注文がつき、雑多なセクションがいい加減な順番で印刷所にまわされ、ゲラができた時点で構成を考えるはずだったが、その出鱈目な順番が「なんとなくいい感じ」だったので結局手は入らず。

『裸のランチ』に一貫したストーリーはない。多数のエピソードの集積となっている。だからこそ、上で述べたような「出鱈目な順番」のままでもかまわなかったわけだ。そのエピソード同士は、ちょっとした登場人物などで漠然とつながってはいるが、必ずしもはっきりした関係があるわけではない。

『裸のランチ』は、序文もふくめて二十三章というか二十三のエピソードで構成されている。最初のオリンピアプレス版ではあちこち削られてもっと少ないエピソードになっていたが、その後復元された。二十三という数字はバロウズのマジックナンバーであり、おそらくは意図的にこのエピソード数が選ばれたことは想像に難くない。それぞれは、唐突にはじまって唐突に終わる。警官から逃げて地下鉄に乗り、ジャンキー仲間の間を徘徊するニューヨークの（バロウズ自身とおぼしき）ジャンキー、<sup>アネクシア</sup>併合国からフリーランドへ亡命したベンウェイ医師（これもまたバロウズの分身）の各種ドラッグ治療の説明とその失敗作が引き起こす暴動、各種の（絞首プレイを含めた）乱交パーティー場面、医者 of 妙な問診、各種ジャンキーのエピソードなどが続き、そして最後の「萎縮した序文」で、ジャンキー世界への絶望が語られ、そして初めてごくわずか、カットアップが使われている。

評論家のスカールは、『裸のランチ』には神話的な構造があるから『ジャンキー』より優れているのだ、と主張している [148, pp. 40–41]。その神話的構造というのは善と悪の戦いという構造だそう。「インターゾーンの党派」で見られる、液化党（すべてを同化しようとする画策）、送信主義者（中央からの送信によって万人をコントロールしようとする画策）、分裂主義者（クローン集団で世界を乗っ取ろうとする画策）が悪の勢力であり、それに対する実際主義者たちが解放を目指す善の勢力だという図式だ。で、登場人物の中でもA・Jが解放勢力で善玉であり、ジョークと暴露によって人々を解放しようとするが、サルバドール・ハッサン・オリアリーがウソで人々をだまし私服を肥やす抑圧者側なのだ、というわけ。

が、この読み方を積極的に支持すべき理由はあまりない。A・Jもハッサンも、乱交パーティーをやって無理矢理男や女を絞首刑にしては喜んでいるだけだ。確かにハッサンはテレパシーによるコントロールを使い、あちこちで買い占めをやっては私腹を肥やす。が、別にかれは抑圧勢力を代表しているわけじゃなくて、各種党派と取引しつつ商売しているだけだ。A・Jは悪質なプラクティカルジョークを気取った連中にしかけて喜んでいるだけで、別に解放勢力らしいことは何もしていない。また両者ともイスラム・インコーポ

レイテッドという、何をしているのやわからない組織の関係者だ。両者は対立しつつ協力している。後に『ソフトマシーン』『ノヴァ急報』、あるいはそれ以降の各種作品で見られるような、善悪の闘争というテーマはほとんど存在していない。

さらに、その外にもっと大きな構造がある。「ベンウェイ」の章を見るとわかるように、『裸のランチ』の世界は、フリーランド共和国と管理社会<sup>アネクシア</sup>併合国とで構成されている（それ以外にも、ニューヨークやベルリンやその他いまの世界の都市や地域は存在しているので、それだけというわけではないようだが）。これはもちろん、アメリカとソ連を戯画化したものだ。インターゾーンはその中間にある中立地帯で、各種の党派はその中でのセコい派閥抗争でしかない。だからスカールの主張する「神話的構造」は、とても矮小な印象しかもたらさない。また、この「神話的」な話が登場するのは、ごく一部だけだ。邦訳で280ページある本文のうち、関連した部分は50ページ程度にすぎない。したがって、それを『裸のランチ』の中心的なテーマとして考えるのは拡大解釈がすぎる。

また『裸のランチ』は、独立したエピソードを併置することで、後のカットアップが実現したことをもっと大きなブロックで行っている、という評価もある。しかし、これも見当はずれだろう。たとえば併置することで両者のコントラストが強調される、あるいは両者の共通性が強調されるというのであれば、併置が意味を持っているともいえるだろう。しかし『裸のランチ』にそういう効果は見られない。エピソード間で似通ったものが多く、雰囲気やトーンもあまり変化がない。ちがったエピソードを併置しつつ、それはいつの間にもやがぐちゃぐちゃした固まりと化してしまう。『裸のランチ』とは、ある意味であらゆるエピソードがまったく同じ、誇張とやりすぎと行き過ぎを経て、末期のジャンキーのようなどんよりした世界に到達した、そのどんより感やぐちゃぐちゃ感なのであり、個々のエピソードの内容など実は副次的なものでしかない、とすら言えるかもしれない。明らかに読んでいて印象の変化が出てくるのは、序文が終わって「I can feel the heat closing in」といきなり口調と文のスピードが変わるところ、そして最後の「萎縮した序文」になったところ。ここだけだ。

さて『裸のランチ』を有名にしたのは、各種の裁判である。まず、『裸のランチ』の抜粋を掲載した雑誌が、郵便法違反で次々につかまる。そしてボストンでは、本屋がわいせつ文書販売のかどで逮捕。こうした裁判のなかで強調される「文学的価値の高さ」が『裸のランチ』評価に大きく寄与したのは事実であり、またわいせつ裁判の対象となったという事実が売上に大きく貢献したのも、これもまた事実である。

この『裸のランチ』と同時代に、『吠える』『ロリータ』『北回帰線』などが登場し、いずれも激しい議論を巻き起こしていること、そしてその議論のおかげでいずれも売上がかなり伸びていることは記しておこう。この六〇年代初期という時代は「こんなことを書い

ていいの！」「こんな書き方をしているのか！」という解放と発見の時代だった、とトマス・ピンチョンは『スローラーナー』序文で書いている [138, p. 9]。『裸のランチ』も、それをめぐる一連の騒ぎも、そうした時代の産物だったのだ。

邦訳は非常にはやい時期に行われ、訳者鮎川信夫と当時の編集者の見識の高さがうかがえる。ただし、旧訳はオリンピア版によるものであり、その後何度か再刊されたときにも改訂はほとんど行われていない。グローブ版の邦訳は、1993年になって映画の公開にあわせて出版。

*Dead Fingers Talk* は『裸のランチ』の構成を変えて、その後の『ソフトマシーン』などの素材とあわせた再編集版。イギリスでは（おそらく内容的な問題のため）他の著作が発売できず [124, p. 3]（これが自主検閲だったのか、公式に発禁措置が出たのかは不明）それをかわすための苦肉の策、である。また、*Interzone* は晩年のバロウズが金に困って発表した、これまた『裸のランチ』の初期バージョンからの抜粋。もともと『裸のランチ』の作業タイトルは『インターゾーン/裸のランチ』だったが、最終的にまとめたものからはかなり削られた。そしてその一部が、アレン・ギンズバーグの資料の中から見つかってバロウズに送られ、その中の特に「WORD」という長めの章を中心に、当時書かれた小話をあわせて出版されたものである。

さらに2003年になって、『裸のランチ：復元テキスト』 [52] なるものが、かれの晩年の秘書を務めていたジェイムズ・グラウアーホルツらによって発表されている。グラウアーホルツによれば、バロウズはもともと初版のオリンピア版を『裸のランチ』本来の姿と考えており、その後アメリカのグローブプレスが出した現在の形は、ギンズバーグと編集者が（長さが足りないと判断して）古いバージョンに基づいて勝手に作ってしまった部分がある、とのこと [118, p. 242]。さらに、オハイオ州立大学のバロウズ資料の中から、紛失したと思われていたオリンピア版のオリジナル原稿（実はいったん出版社が紛失したため、実際に出たのはその後バロウズたちが急ごしらえで作ったものだった）が出てきた [118, pp. 243-4]。したがって、それをもとにオリンピア版の原型に忠実な「完全版」を作ってみた、というのがこの「復元テキスト」の主旨である。

ただし、この処理を疑問視する声も多い。当初はどう思っていたら、バロウズが本当に不満に思っていたなら、その後数十年にわたり自分の満足のいくバージョンを出す機会はいくらでもあった。でも、かれはそんなことはしなかった。そしてその間に人々が読んで影響を受けてきたのは、このグローブ版のほうだったし、バロウズ自身、朗読会などで使うのはグローブ版だった。これは編者たちも指摘していることである [118, p. 245]。それなのに当人の死後に、取り巻きが勝手に昔の原稿をいじってでっちあげ、それを「完全版」と呼ぶのは正当化されるのか？ また編者たちは、スペルミスや段落の区切り、記



号の用法などもなおしたと書いている [118, pp. 245–6]。同じ理由でそれは正当なんだろうか？

さらに『裸のランチ』が緊密な構成を持つ小説ではなく、多くのエピソードの集積である以上、テキストの細かい追加・削除が小説としてそれほど大きな価値の差をもたらすだろうか？ 研究者なら書誌的な興味は持つだろうけれど、読者としては、ぼくはそれほど大きな印象の変化は感じなかった。が、人によってはちがう印象を持たれるかもしれない。ともあれ、今後アメリカでは『裸のランチ』は一応この復元テキストが基本となるようだ（イギリス版は、どうもそのまま現在のものが流通するようだ）。が、まずはこの比較で一発、お手軽で簡単な論文くらいは仕上がるんじゃないかな。

### 4.2.3 カットアップ三部作

- 『ソフトマシーン』（一九六一、改訂版一九六六、一九六八）
- 『ノヴァ急報』（一九六四）
- 『爆発した切符』（一九六二、一九六七）

『裸のランチ』でとりあえず作家としての地位を獲得したバロウズは、雑多なエピソードをいい加減に並べる、というやりかたが気に入ったのだろう。さらにその最後の部分で行った断片の羅列に注目したようだ。また、ブライオン・ガイシンと出会い、カットアップという技法を手にいれる。出来合いの文を出鱈目に切り、出鱈目に並べかえて新しいことばの連なりを産み出す手法である。そしてそれをさらに発展させた（というより、切る手間を省いて省力化を計った）折り込み法（フォールド・イン）により、『裸のランチ』以降の数年間、かれはすさまじい量の本を世に出す。

ただ、語り口はいささかエキセントリックなものだが、追っているテーマは『裸のランチ』から一貫している。麻薬の売人（あるいは麻薬そのもの）とジャンキーの関係を、「言語」を含むこの世のありとあらゆる人間関係にまで拡大適用し、それを「ウィルス」「寄生虫」とその宿主の関係として描いた、ほとんど強迫観念のようなバロウズの小説世界は、『裸のランチ』以降さらに先鋭化され、その一方で一般性を失った。もっともバロウズ自身は「いずれみんなも慣れて受け入れるようになる」と思っていたようだが。『ソフトマシーン』『ノヴァ急報』『爆発した切符』などの諸作は、具体的な風景をほとんど持たない、観念とおぼろげな記憶のみが交錯する、時に美しい、時に耐えがたいほど退屈な、不思議なブレンドの小説となっている。

この小説群については、あとの章でもっと詳しく検討する。ここではちょっと、この三部作に共通する世界観とオブセッションについて、昔『ノヴァ急報』につけた解説を読んでいたところ。

## ノヴァ急報のこと

「ノヴァ（超新星）の爆発は天変地異をもたらすといわれている。地球の内紛を扇動するため他の銀河系から、ウイルス的寄生物、破壊的な昆虫、悪霊などがやってきた。そして人間の肉体に侵入し、精神を操り、崩壊をもたらす……つまりノヴァを創出するのだ。こうしてノヴァ警察は、犯罪者と同じ心性をもって人間と自然を根本から切り離し、解決できない矛盾や政治の悪化を招き、全地球的爆発を策謀している。バロウズは、ヒロイック・ファンタジーに抜きがたい物語性を排し、黙視録的シュルレアリスムというべき断片的エピソードのカタログを作りあげた。本書は『裸のランチ』『柔かい機械』『爆発した切符』とともに四部作をなすバロウズの代表作であり、サド、ジョイス、ロートレアモンの文脈のなかで反SFの先鋒を突進し、SFのSFを切り拓いたものである」

## 『ノヴァ急報』サンリオSF文庫版の裏表紙解説全文

『ノヴァ急報』は、一九九五年に山形訳で刊行されたのだけれど、それに先立つ一九七八に、かのサンリオSF文庫の第一回配本作品として諏訪優「訳」で刊行されたのでした。その昔、おませな中学生だった山形くんは、この旧訳を読んで、さっぱりわけがわからず、「ぼくは頭が悪いのかしら」と真剣に悩んだものでしたが、そんなことは（たぶん）なかったのですねえ。裏表紙の名解説を読んで、「黙視録的シュルレアリスムって、おっかなそうだけど何だろう」と思ったり、「サド、ジョイス、ロートレアモンの文脈って、一体何かしら」と自分の知らない世界の広さに日々おびえていたのは、今となっては懐かしい思い出だ。反SFの先鋒を突進！ ワオウ！ こういうことを知らないで、この『ノヴァ急報』ってのは理解できないのかしら……

さて、それからはや二十年\*2。ぼくは未だに「黙視録的シュルレアリスム」のなんたるかを知らないし、「サド、ジョイス、ロートレアモンの文脈」とゆーのも、もはや知りたいたとすら思わない。知っているのは、この名解説が（残念なことに）全然間違っているということだ。まず本書では、善玉・悪玉の区別は非常にはっきりしている。ノヴァとノヴァ・マフィア、これが圧倒的に悪者だ。「人間と自然を切り離し、解決できない矛盾や政治の悪化を招き、全地球的爆発を策謀している」のはノヴァ警察ではなく、このノヴァとノヴァ・マフィアたちなのである。もちろん、それを食い止めるべく、パルチザンたちと手を組んで活躍するノヴァ警察は、圧倒的に善玉である。なんとと言っても、イギリスやタンジールで作家に扮しているエージェント（『裸のランチ』などという本を書いたそう

\*2 1995年当時。

だ)は、このノヴァ警察の捜査官なのですもの。この意味で、『ノヴァ急報』はヒロイック・ファンタジーと大差ないのである。

もうチト詳しくいってみよう。ノヴァとノヴァ・マフィア<sup>\*3</sup>たちは寄生生命体で、後進惑星の未開生命体(たとえば地球の人間とか)にとりついて、それを自分たちの利益のために好き勝手に操っている。もちろんそれを宿主に気づかせないような偽装はちゃんとどこしてあって、たとえば人間は「言語」が自分たちの一部だと信じこんでいるが、これはその寄生体の偽装がいかにもうまく働いているかを示すもので、ホントは言語というのは異星からのウィルス寄生体なのである! 具体的にはかれらは「言語」によって、記憶=現実を都合良く書き換え、煽動を行うことで宿主どもをいいように操るのだ。かれらは宿主のことなどまるで考慮せず、吸い尽くせるだけ吸い尽くしてから、次の宿主を求めて宇宙をさまよう。もちろん、こういうまい話のあるところには、いろんな詐欺師やペテン師、気狂いや偏執狂が群がってくる。

一方、寄生された側も完全なバカではないし、長年やってるうちにウィルス側も気のゆるみでいろいろへまをやらかすので、中には気がつくやつも出てくる。「ギョッ、おれって寄生されてるんだ!」こういう連中はパルチザンを組織して、このウィルスに抵抗することになる。

また、宇宙にもそれなりの正義とか法律があるらしく、ノヴァ警察はこういった一方的な搾取を取り締まるべく活躍する。そしてパルチザンと手を結び、ノヴァ犯罪者の摘発に努めるのである。もちろんこうした事態を審議、調停するための法廷もちゃんとあって、宿主側がそこに提訴したりもする。

こうしてノヴァ犯罪者たちの侵略状態は脅かされる。ノヴァ犯罪者たちは既得権を手放したくないので、宿主側のいろいろな内部抗争を煽って自分たちから注意をそらそうとする。また、緊急避難というか、ナントカの船板というか、どうしてもやむを得ない事態だったのだと強弁したりもする。が、しょせんは時間稼ぎにすぎない。ついにノヴァ包囲網に囲まれ、かれらが追放・逮捕される時がやってくる。それが「全地球的爆発」だ。もちろんノヴァ犯罪者/ノヴァ・ウィルス側としては、そんな「爆発」なんか起きてほしくないのである。気づかれぬまま、うまい汁を吸い続けたいのである。

おそらく裏表紙解説者は「警察は権力の走狗だ」といった図式が念頭にあったので、ノヴァ警察を悪者にしてしまったのだろう。もちろん、旧訳があちこちで原文の意味を正反對にとりちがえているせいもあるだろう。確かに、バロウズはもちろん元ジャンキーだから、現在の警察機構にはいろいろうらみつらみもあるし、あまりいい印象はもっていない

<sup>\*3</sup> 原文は nova mob。邦訳ではノヴァ暴徒としてしまったが、これは今にして思えばまちがいだった。もちろん『ダッチ・シュルツ最期のことば』なども書いてギャングの好きなバロウズなのだから、当然この mob はマフィアのことだし、ノヴァ・マフィアと訳するのが適切だったろう。

い。しかし一方で、OSI (CIA の前身) に志願したこともあるし、警察という存在そのものには結構好意的だったりするのだ。ただしその一方で、警察は警察独自の論理があって、過剰取り締まりや汚職なんぞも発生し、組織は肥大化してこれまた人々を弾圧する場面も当然出てくる。いいことばかりではない。そういう批判は本書にも当然入っている。が、あまり強くはない。

『ノヴァ急報』のこのテーマというかストーリーというかは、『裸のランチ』『ソフトマシーン』から『爆発した切符』へと続く、ウィリアム・バロウズのカットアップ・フォールドイン作品群の一つである。執筆時期は、他の作品と同じく六十年代初期。麻薬中毒から立ち直り、パリ暮らしを経て一時タンジールに戻った時に完成したらしい。読みやすさの『裸のランチ』、わかりやすさ(比較的)の『ソフトマシーン』、完成度の『爆発した切符』と並べてみると、本書の特徴は明快さだろう。「異星からのウィルスの侵略」といったテーマが一番はっきり読み取れるのが本書だ。冒頭の「最語」に見られるようなプロパガンダは、他の作品にはまず登場しない。このため本書には、他には見られない切迫感があって、それが本全体のテンションを高めるのに貢献している。

本人の発言によれば、『裸のランチ』『ソフトマシーン』は現状を描いた作品で、なんだかよくわからないが人々を侵略してコントロールしている(しようとしている)存在の活動場面と述べている。『ノヴァ急報』はそれに対して実際の戦闘シーンを描いたもの、『爆発した切符』はある種の処方箋や対抗策を述べたものということになっている。ただし一方で、これらの本がほとんど不可分というか似たり寄ったりで、一つの本で余ったものを次の本で使い、という具合に成立したものだということも本人は認めている。<sup>\*4</sup>

#### 4.2.4 カットアップ以後：安定期

- 『勇者(ワイルド・ボーイズ): 死者の書』(一九七一)
- *Port of Saints* (一九七三、改訂版一九八〇)
- 『おぼえていないときもある』(一九七三)

『ソフトマシーン』三部作で、カットアップ/フォールドインという技法に関する実験を一通り終えたバロウズは、読み易い物語的な手法に戻ってくる。「いずれ読者もカットアップに慣れる！」と主張していたバロウズも、多少は妥協することにしたらしい。モロッコとパリ時代に書きためたストックをほぼ使い果たして、ようやく新規の材料を書くようになったせいもある。また同時に、前三部作がまったく商業的には失敗で(あたりまえだ)、その後本を出してくれるところがほとんどなくなってしまったことも大きな要因

<sup>\*4</sup> 初出 [178]

となる。このため、この時期はひたすら小出版社からのパンフレットまがいの作品が増えており、かろうじて本になった長めの作品がこの三冊だ。

ここでバロウズは、少年時代の記憶を以前よりもずっと大量に小説に織り込むことで、別の味わいを出している。人づきあいが下手で夢見がちだった少年時代の話が、『おかま』で見られたような感傷を作品に取り込むにあたって非常に有効に機能している。

また、映画的な手法の多用もここではじまる。「宇宙はすべて、だれかがあらかじめ記録したテープの再生にすぎないんだ」という『ノヴァ急報』などでの強迫観念的な主張が、ここで映画という洗練された形で提示されている。前三部作では、現実には現実スタジオでっちあげられた映画にすぎず、それが何度も何度も上映されているだけで、それがノヴァギャングによる現実の操作なんだ、とされていた。そのオリジナルのフィルムを手に入れて改変することで、人々は現実に対するコントロールを自分の手に取り戻せるんだ、というのがこれまでの主張だったが、『ワイルド・ボーイズ(猛者)』*Port of Saints* はまさに、全体が映画として構築されている。

ただし、その意味合いはこれまでとはちがう。映画としての現実に対する処方箋の部分は、もはやワイルドボーイズには見られない。<sup>ワイルドボーイズ</sup> 猛者たちは現実スタジオを急襲して現実を変えたりはしないのだ。どの作品にも出てくる<sup>ワイルドボーイズ</sup> 猛者たちは常に映画の中や回想シーンの中で、いま、ここにいる読者たちからは遠い場所にいる。またかれらの転生の儀式のようなものも、小説全体を構成する映画の枠組みからは決して離脱しない。ノヴァ急報などに見られた、いま自分の身の回りで何かが起きているという切迫感もここにはない。映画としての現実に対して自分たちがいますぐ行動すべきだ、というような訴えや処方箋も一切ない。かれらは戦い続けているのだけれど、いったい何に対してかれらが戦っているのかは、一貫してよくわからない。わからないまま、戦闘シーンが映画や本の中からカットインしてきては、それが遠ざかり、消える。

スクリーンは月面クレーターでの爆発と沸き立つ銀の斑点。

<sup>ワイルド・ボーイズ</sup>  
「**猛者**はもうスグそこ」

暗闇が荒廃した郊外に落ちる。遠くで犬が吠える。

薄暗い場末の星が吹き散らされて横切る輝く虚空、**猛者**微笑。

『ワイルド・ボーイズ(猛者)』ラスト [42, p. 246]

同時に、作家バロウズの分身が頻出するようになるのもこの『ワイルドボーイズ』からだ。これまでの作品でも、作家リーや、ある意味ではベンウェイ医師など、作者の分身的な存在は結構出てきてはいた。しかしながら、作家であることについての内省が強力に出



てくること、そして作家としての無力感や挫折感が前面に出てくるようになるのは、この『ワイルドボーイズ』からだ。作家志望の陰気な少年オードリーの、少年時代の孤独と、そしてそれと裏腹の懐かしい故郷の思い出。それがこうした、遠く彼方で無目的に戦い続ける<sup>ワイルドボーイズ</sup> 猛者たちの姿と重ねられ、そしてやがて悲しく消えてゆく。

『ワイルド・ボーイズ(猛者)』も *Port of Saints* も、ほとんど内容的にちがいはない。『ワイルド・ボーイズ(猛者)』を作る過程の編集作業で捨てたものを集めて作ったのが *Port of Saints* であり、当然雰囲気も文体も似ているし、出来も大差ない\*5。 *Port of Saints* のラストは、これまた<sup>ワイルドボーイズ</sup> 猛者たちが現れては遠ざかって消え、そして唐突にダッチ・シュルツの最期のことばが挿入されて終わる。また、同書の一九七三年限定版には、バロウズの当時のお稚児さんだったジョン・D・C(ジョン・ド・チャデネデス)のコスプレ写真(といっても普通の写真に適当にキャプションをつけているだけだが)なども挿入され、懐かしさとノスタルジーを醸し出している。

『おぼえていないときもある』は短編集であり、これまであちこちのアングラ雑誌に発表した短編をまとめたものである。一時は「長編だ！」と強弁していたが(これがバロウズの強弁なのか出版社の意向なのかは不明) やがてあきらめたようだ。もっとも、『裸のランチ』が長編なら、これも長編というのは確かに言えなくもなさそうではあるのだけれど。長編に見られる気負いと強迫観念はなく、非常にヌクヌクした、なつかしい世界が展開されている。目に見える風景ではなく、精神の中に展開される一瞬の風景をそのまま切り出してきたような短編ばかりであり、そのいずれもがきわめてバロウズ的なイメージにあふれている。一時流行ったインターテクスチュアリティの塊のような美しい書物。『猛者(ワイルド・ボーイズ)』 *Port of Saints* とのつながりでは、作者の分身である作家志望の男の子オードリー・カーソンのエピソードと、回想らしき短編が多数おさめられていることで、読後の印象がかなり類似していることは指摘できる。

#### 4.2.5 停滞期

- 『ダッチ・シュルツ最期のことば』(一九七五)
- 『映画ブレードランナー』(一九七九)
- *The Job: Interviews with William Burroughs* (ダニエル・オディール編、一九七〇)
- *The Third Mind* (一九七八、ブライオン・ガイシンと共著)

七〇年代は、バロウズが不活発な時期であった。この時期の一つの特徴として、『猛者

\*5 もっともバロウズ自身は、*Port of Saints* のほうがずっとできがいいと発言している。

(『ワイルド・ボーイズ』)や『おぼえていないときもある』で導入された、小説世界を映画スクリーンとみなす手法が、こんどはさらに徹底して映画シナリオとなって登場している。禁酒法時代のギャング、ダッチ・シュルツの生涯を描いた『ダッチ・シュルツ最期のことば』や『猛者(ワイルド・ボーイズ)』を未来のニューヨークに移住させたような『映画ブレードランナー』は、映画シナリオという形式の制約から、これまでのバロウズ作品に見られない明確で読み易いものとなっている。これらにおいてのカットアップは、病気や意識不明時の記憶の混乱を表現するためのツールとしてのみ機能している。

『ダッチ・シュルツ』は、一九二〇年代禁酒法時代のアメリカに実在したギャング、ダッチ・シュルツをモデルにしている。シュルツはギャング間の抗争で撃たれ、生死の境をしばらくさまよった。そしてそれを尋問してなんとか犯人をつきとめようとする警察に対して、カットアップじみたうわごとを返すだけだった。ウェルズ『市民ケーン』が「ローズバッド」の一言を手がかりにケーンの一生をたどったように、バロウズはかれのうわごとをもとに、ダッチ・シュルツの一生を再構成しようとする。完全な映画シナリオ仕立てとなっており、バロウズ自身も速記者役でカメオ出演しているのはご愛敬。

『映画ブレードランナー』は、同名の有名な映画とはまったく関係がない。タイトルは、アラン・E・ナースの小説からとったそうだが、不詳。超福祉国家と化し、福祉の受益者が特権階級と化したアメリカを嫌い、ワイルドボーイズ的な集団がリバータリアニズム的なコミュニオンをマンハッタンに形成する。そして生物兵器から生まれた新しい民族浄化細菌 B23 と、それに対するワクチンをめぐって、エスタブリッシュメントとワイルドボーイズがマンハッタンで一大チェイスを展開する。が最後に実は.....

フォン・ウンルー博士開発による人種別の細菌兵器とその変異版による大災厄というモチーフは、『ソフトマシーン』の最後や『猛者(ワイルド・ボーイズ)』にもちょっと登場したけれど、本格的に取り入れられたのはこの『映画ブレードランナー』が最初だ。

この時期には理論的な整理も試みられている。インタビュー集 *The Job* は、インタビューという形式でそうした整理を試みたものであり、女や政治、小説の技法について非常にまじめな議論が展開されている。*The Third Mind* は、カットアップをバロウズに教えたブライオン・ガイシンとの共著のかたちをとり、そうした技法の主旨と、その応用や展開を、具体的な作品に即して説明した本である。いずれもバロウズ理解には非常に役にたつ。理解してどうする、という疑問は当然あるけれど。

#### 4.2.6 冒険小説三部作

- 『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』(一九八一)
- 『デッド・ロード』(一九八四)

●『ウェスタン・ランド』(一九八八)

ウィリアム・バロウズが『裸のランチ』以降に多少なりとも一般的な支持を受けるようになるためには、八〇年代になって『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』の刊行を待たねばならない。

基本的に、この『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』に始まる三部作は、『<sup>ワイルド・ボーイズ</sup>猛者』の延長線上にあると見ていい。その語り口は、『ジャンキー』でのハードボイルド、『おかま』のセンチメンタリズム、『裸のランチ』の誇張に満ちたブラックな笑い、カットアップなど、これまでのさまざまな手法の集大成となり、それが物語的な構成をもって編み込まれている。また、ハッサン・イ・サッパ、<sup>ワイルド・ボーイズ</sup>猛者軍団、失われた都市、突然変異ウィルスなどのモチーフ面、あるいは登場人物面でも、これまでのバロウズ作品の集大成であり、古参ファンを喜ばせてくれる。いままでに比べれば格段に読み易く、若干物足りない気さえるほど。

『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』では、三つの物語が並行して進む。現代と、海賊時代と、突然変異による疫病に世界がおそわれ、そのミュータント同士が勢力争いをしている(らしい)超古代の紅夜の都市の時代。この三つの世界が、アストラル投影や各種の肉体入れ替わり、突然変異を通じて行き来されている。話は最終的に、かつて奴隷解放を掲げてマダガスカルに共産主義アルカディアを築きあげようとする海賊たちと、世界のコントロールをはかる小人物や官僚組織、権力亡者たちとの戦いが展開され、最後にその海賊たちの敗北の物語に収斂してゆく。そのプロセスで、現実を書いた本を回収するように依頼される探偵クレム・スナイド、そして記録者=作家志望のオードリーの物語(そしてかれらの失敗と敗北)もからむ。また柳下毅一郎は、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』をさして、これがもともとバロウズのやりたかったB級娯楽冒険小説だと指摘している。

『デッド・ロード』は、ウェスタン小説だ。主人公の死亡記事からはじまり、この小説は(しばしばバロウズ自身の分身となる)キム・カーソンの誕生から死に至る物語だ。ひ弱な虚弱児童が、やがて拳銃を手にするるとすぐに銃の名手として頭角をあらわす。そして他人事に口出しをしたがる、諸悪の根元のようなお節介な連中と戦う。そしてその中で、かれは各種のタイムトラベルを行い、同時にこの地球から抜け出して宇宙へと向かったりする。ただし、小説としての評判はあまりよくない。時間旅行のため、話がいたりきたりするので、読みにくいし、相変わらずの果てしない同性愛シーンは退屈。最後にキムは、時間や地球からの離脱を果たせず、冒頭の死亡記事のように、撃ち合いで死を迎える。

『ウェスタン・ランド』。このタイトルをきいたとき、みんな『デッド・ロード』の記憶があったので、これはてっきり西部劇の続きにちがいないと思ったのだがさにあらず。こ



れはエジプトの死者の国のことだ。柳下毅一郎は『西方浄土』なる邦題を冗談半分で提案していたけれど、意味としてはこのほうが近い。

あらすじ：エジプト人たちは、死から抜け出そうとしていたのになぜミイラを作っていたのか？ 男の肉体に寄生してそれを食う女のせいだ。しかしながら、女を伴わずに男二人で、黄泉の国であるウェスタン・ランドに赴けば、不死が実現できるのではないか。しかし、その道はエイズによって封じられつつあった……そして著者の分身「死人のジョー」は、老作家としてその死者の国に赴き、書くことを通じて不死を実現しようとする。しかしながらその試みは、人間の歴史が流れる汚れた川によって遮られ、作家は不死に到達できない。そしてかれは、もう自分が書けないこと、書くことがなにもなくなったことを悟る。「急いでくれ、もう閉店時間だ」すでにもう手遅れだという響きを残しつつ、この本は（そしてこの三部作は）終わる。

この三部作に共通するテーマは、なんらかの束縛、特に死の運命からの自由を求める戦いと、そしてその最終的な敗北だ。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』ではそれは各種の肉体を通じたコントロールからの離脱だ。肉体を次々に取り替えることで、登場人物たちは死からのがれようとする。しかしながら、こんどはその反復そのものが、何も変化しない、死と大差ない状態と化してしまう。『デッド・ロード』では、時間と地球からの離脱。時間から逃れることで、人は死から逃れられるのではないか。そして『ウェスタン・ランド』では死そのものからの離脱がストレートに論じられている。かつて、カットアップ三部作にあった、何らかの行動によって現状が変えられる、といったある種の希望はここにはない。さらに、『ウェスタン・ランド』の老作家にバロウズ自身の姿を見るなというほうが無理だ。バロウズはこの『ウェスタン・ランド』を書いた時点で、すでにもう自分の執筆活動は終わったと感じていたようだ [121, p. 612]。

#### 4.2.7 ネコ三部作

- 『内なるネコ』（一九八一）
- 『ゴースト』（一九九五）
- 『夢の書』（一九九五）

この最後の三部作は、ある意味でバロウズにとっては手ずさびのようなものだ。全体を覆うトーンは、絶望とあきらめ、というのがいちばん適当だろう。それをかれは、ネコをはじめとする動物たちを媒介にして描こうとする。

『内なるネコ』は バロウズのネコたちとの関わりと、そしてそのネコを媒介として昔のいろいろな知人との思い出について書いた本だ。カンサス州ローレンスに引っこんでから、バロウズはたくさんネコを飼い始める。そのネコたちをバロウズは愛し、ネコたちの

話を書きつつ、それぞれのネコにかつての知人たちの姿を重ねる。ジェーン・ボウルズ。タンジール時代の愛人で、バロウズを捨てたキキ。メキシコのアンヘロ。ギンズバーグ。バロウズはネコを見ながら、そうした人々の回想にふける。ときどき、動物を虐待する人間たちへの怒りを表明しつつ、かれはネコたちの先行きを案じる。

なお、バロウズのネコ好きは本当に歳をとってからのものだ。『ジャンキー』には、リー（バロウズ）がヤク切れの際にネコを虐待しまくるシーンがある [29, p. 123、完全版で復元された部分で邦訳版には含まれていない。] し、ほかのところでもバロウズがさんざんネコをいじめて喜んでいたのが目撃されている。

『ゴースト』は、もともと発表済みの中編をいくつか組み合わせて作ったものだ。この本では、『内なるネコ』のネコたちが、マダガスカルにメガネザルになっている。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』にも登場した、自由の国を目指す海賊キャプテン・ミッション。かれだけは、メガネザルたちをはじめとする動物たちの霊的な世界との交流ができる。しかし、人間たちは悪い霊に憑かれている。そしてこの霊（それは言語という形をとる）による支配のために、人間たちは自分の中の動物との交流を失い、次々にいたいけな動物たちを娯楽のために虐殺し、絶滅させる。だがやがて各種の疫病が世界中で人間たちを襲い、人々は数百万単位で死ぬ。苦しみ、もたえ、ワクチンを開発しようと必死であるがきつつ、死んで消え失せる。そして一方では、人間と各種動植物とのハイブリッドが次々に出現し、地球を覆う。

ある意味でこの本は、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』に始まる三部作を、手短にまとめなおしたものと言ってもいい。

『夢の書』では、バロウズはひたすら 夢と、そして自分の過去の回想にふける。いろいろな夢が特に脈絡もなしに並べられ、そしてその夢の中で、かれは「死者の国」にしきりに出入りする。そこには、かれの知り合いたちがたくさんいる。ティモシー・リアリー、ハーバート・ハンケ、ギンズバーグ、ガイシン。かつての恋人たち、友人たち、そして家族もみんなそこにいる。目を覚ましたバロウズは、ふたたびそうした過去の人々をめぐる回想にふける。何もしてやれなかった、愛することすらしてやれなかった息子。心配ばかりさせて臨終をみとることすら、葬式に出ることすらできなかった母親。自分を捨てて、スペインで別の愛人に刺殺された恋人。この本は、カンサスでのバロウズのお気に入りだったエマートンに捧げられているけれど、そのエマートンはバロウズといっしょに自動車事故にあい、そしてその数ヶ月後に拳銃自殺をとげる。本書のラストは、その話が淡々と描かれる。「変化がある……すべて正しくなおせるだろうか？」

#### 4.2.8 落ち穂拾い

- *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs*(2000)

ウィリアム・バロウズが死のまぎわまで書いていた日記をまとめた死後出版。もともと発表を考えていない日記だから、記述は特に一貫はしていない。ドラッグの取締に対する怒り、ネコたちへの愛着と、死んだネコたちへの哀悼、かつての友人たちや親への懐かしさをこめた思い。そしてこの時期に次々に死んでいった、ギンズバーグやリアリーなどの思い出。それらが、ちょっとした身辺雑記や夢の記録と混じって散発的に語られている。雰囲気としては『内なるネコ』遺作『夢の書』などととても近い。

決して世紀の名日記ではない。すでにある程度ウィリアム・バロウズを読んで、そのなんたるかを知っている人々がその最後の記述に触れるとともに、7ヶ月分ほどの日記の中に見え隠れする、これまでのさまざまな小説やエッセイのテーマやキャラクターなどを見つけだすために読む、といった性格の本。

最終日の記録で、バロウズは自分のネコに対する気持ちを整理しなおして、こう記述している [49, p. 253]:

愛 それはなんだ  
もっとも自然な鎮痛剤それだ  
愛

これがバロウズの絶筆だった。これを書いた数日後にバロウズは死ぬ。あまりにお約束のできすぎたクサイ話のような気はする。が、これに深く感動する人ももちろんいる。『ジャンキー』で究極のドラッグを夢想したバロウズが最後に到達したのが「愛」だった？ どう思うかは、読むあなたの勝手だ。



## 第5章

# 他人の評価

さて、ここまでが小説の概略だ。こんな小説を書いてきたパロウズは、二〇世紀後半のアメリカ文学を代表する作家だ、なんて言われているわけなんだが.....

いったい何が評価されているんだろう。ぼくの評価を出すまえに、まず世間が何を見ているのかを見てやろう。

### 5.1 気持ち悪くて退屈でわけわからない

退屈。わけわかんねー。なにこれ。わかるところはグログロ。パロウズについていちばん多い評価は、たぶんこういうものだろう。気持ち悪くて、退屈で、繰り返しが多くて、散漫ででたらめ。まえに引用したカットアップの例を思い出してほしい。脈絡のない断片がひたすら並ぶ作風。物語的な構成がほとんどない変な小説。パロウズの評価でいちばん多いのは、こういうものだ。パロウズを無作為に抽出した人間に読ませたら、たぶん90%以上の確率でこういう感想を抱く。

ただしもちろん、そう思うような人は、そもそもウィリアム・パロウズの小説なんか読もうとはしないのだ。それだけに、こういう見解を雄弁に述べてくれた書評は貴重だ。これをいちばんよくあらわしているのが、1963年に「タイムズ文芸付録」(*Times Literary Supplement*, 通称 TLS)に載った“Ugh...” [173]という書評。これは、いま挙げたパロウズについてのいちばんふつうの評価、といえるだろう。

この書評の論点をまとめるとこうだ：

- パロウズの文章の多くは長ったらしく切れ目がない。
- 同じようなモチーフ（下水、エクトプラズム、ゼリー、写真、観覧車、ムカデ、サンショウウオ、恥毛など）が何度も繰り返されて、どこを読んでも似たような感触で退屈。
- パロウズの小説を買ったやつは、読んでない。みんなタイトルと一部の馬鹿な評論

家のヨイショ、そして英米での発禁処分につられて買っているだけ。

- グロい。誉めている人たちは、それが現代アメリカ社会の非道徳性に対する批判なのだというのが、舞台はアメリカじゃないところばかりだし、批判（であるはずの）部分とそうでないところと、書きぶりはまったく同じ。
- フォールドインという手法で、同じ材料を並べ替えて量産するのがすごいというけれど、どの部分も味わいがあまり変わらないのだから並べ替えたって効果は同じ。
- ブラックユーモアと称されるところも、スカトロ料理が延々と並べられるだけだったりして笑えないんですけど。
- 言論の自由と称してこんなものばかり出していると、同じ出版社の他の本まで評価が下がるし、いずれ言論の自由自体も疑問視されちゃうので、文壇と称するところはこういうものを出したり誉めたりする前によく考えるように。ダメなものはダメだと言って葬ろう。

多くのバロウズ支持者たちは、この書評を世間的無理解の代表例みたいに言い立てる。が……言いたかないがぁ、この人が書いていることって、全部本当なんだよね。『裸のランチ』から『ソフトマシーン』や『ノヴァ急報』などバロウズの小説をどれでも読もうとした人ならみんな同じ印象を持つはずだ。「バロウズの小説を買ったやつだって、実はまともに読んではいないのだ」という指摘はまさにその通り。そしてこの、フォールドインに対する批判や、風刺性に対する批判も、短い中に主張の根拠も示されていて、ぼくは90%まではきわめてフェアで正当な評価だと思う。

この書評に対してはすさまじい量の反論が投稿されて、TLS 空前絶後の大論争が続いた。しかしながら、これに反論する人たちのいいぐさは、実は一つを除いてこの書評に対するきちんとした反論にはなっていない。

もっとも多い反論は、この最後の部分についてのものだった。これは自主検閲のすすめに他ならない、言論の自由を自ら否定するものだ、と。これは特にこの書評対象となった本の版元であるジョン・カルダーやヴィクター・ゴランツなどが猛然と反論した。これらについては、バロウズの小説自体とはあまり関係ないのでここでは触れないけれど、でもこれって確かに大きなお世話ではあるのだけれど、別に内容的に不適切だから検閲しろと言っているわけじゃない。というか、わいせつだからとか、反体制だから検閲しろと言っているわけじゃない。単に、つまらない本は出すな、と言っているだけで、こんな本は出版する価値がない、と言っているだけなのだ。これを自主検閲のすすめとか、言論の自由の否定とか言えるの？ が、まあ軽率とは言えるかもしれない。

さて実際のバロウズの小説についての話で、マイクル・ムアコックらは、これが社会風刺なのだ、書評子はそれが読めていない、と批判した。書評子がうんざりすると述べたと

ころは、ブラックユーモアなのだ、と。現代社会の醜さを描いているのだ、と。また、カットアップなどの新しい文学手法上の実験であることを評価すべきであり、そうした実験をはなから否定してかかっている書評子は偏見を持って書評を書いている、というわけ。

これが反論になっていないことは明らかだろう。書評子は、それがブラックユーモアを意図したものであることは十分に承知している。文学手法についてのバロウズの主張も知っている。その上で「でもブラックユーモアには読めない」というのが書評子の批判なんだから。「新しい文学的手法と称するものが、効果をあげていない」というのが書評子の批判なんだから。さらに書評子は、なぜそれがブラックユーモアに見えないか、どうしてカットアップがあまり有効とは思えないかについてきちんと説明している。ところがそれに反論した人たちは、なぜそれが有効かについては説明していない。

一方、当のバロウズ自身も登場して反論を行っている。かれの主張は、書評子が退屈と罵倒する絞首刑の部分は、現在の死刑制度がかつてのマヤの人身御供制度と類似性を持つことを指摘することによってその野蛮さを批判しているものであり、したがって意義深いのだ、というものだ。が……ほかのバロウズ擁護者たちのだれ一人として、絞首刑ごっこの部分がいまの死刑制度に対する批判である、なんていうことは読みとれていない。風刺としての有効性は疑問視せざるを得ない。ましてバロウズに好意的な人たちがひいき目に見てさえ読みとれないことを、一般の人に理解しろというのは無茶な話だ。

この種の書評に対してバロウズは「書評家評」という文で「おれのやりたかったことを理解せずに、先入観を持って書いている」と非難している [39, pp. 287–292]。でもかれの擁護者でさえ、バロウズのやりたかったことは理解できていない。それに先入観があると言えるだろうか？ 多く的人是に、この書評子が読んだような感想を持つだろう。その意味で、この書評子はそれなりの仕事をしている。むしろバロウズのほうが、書評子のやろうとしたことを理解せずに批判していると言えるかもしれない。またむしろバロウズ擁護者たちのほうが、先入観を持ってバロウズの小説を読んでいるがゆえに、批判だ風刺だ新手法だといったことに過大な評価を置いているんじゃないか。

というわけで、ぼくはこの書評を非常に高く評価している。そしてこれをベースに考えることで、既存のバロウズ評価の多くが実はかなりピントはずれなものであることも見えてくる。以下では、そのピントはずれぶりをちょっと見てやろう。

## 5.2 社会風刺・批判としてのバロウズ：その1

今も述べたように、TLS 論争でムアコックらは、バロウズのテーマのためにそれを評価しようとしている。バロウズは、現代社会の醜さを誇張して描き出し、戯画化することによって批判しようとしている。かれの書くものが醜悪でグロテスクなのは現代社会が醜悪



でグロテスクだからなのであり、それを率直に描けるだけの勇気を持ち合わせていることこそがバロウズの優れているところなのだ、というわけ。

そして、「批判といったって、別にそれを非難している様子は一向になくて、むしろ嬉々としてグロい場面を描いているじゃないか」と言われると、「いや批判しているのではなく、現在の世界の状況を赤裸々にありのままに描き出しているものであり、それに対する何の道徳的審判も下してはいない」と逃げる（これが非常にせこい言い逃れでしかないことは言うまでもない。ありのままじゃないじゃん。どっかでバロウズの小説のありのままに首の吊りあいに幽体離脱ごっこをやっているところがあつたら教えてよ）。

また当のバロウズ自身も、自分の作品の価値をある種の社会批判においている。『裸のランチ』というタイトルも、「人があるとき、自分が何気なく食べているものをハッと見直したときに、フォークの先にあるものがむきだしになって目に飛び込んでくるのだ」という意味だそうだし、また首吊りごっこが死刑反対だという議論はさっき紹介した通り。

バロウズの小説が社会批判として機能しうるのには、二種類のレベルがあるのだけれど、これがその第一だ。小説にいろいろスカトロとか、首吊りとか、汚かったりグロかったりするものが描かれていて、それが現代社会に対する批判だという話。

で、これはホントだろうか？ ぼくはこの議論にまったく説得力を感じない。

まず主観的には、そういう部分を読んでそれが社会風刺になっているとは、ぼくはちっとも感じられなかったということがある。人が首を吊りあって、死ぬときにエクスタシーに達して射精するという話が何の風刺なの？ 主人公に途上国のポン引きが声をかける

それは何の戯画なの？ バロウズの小説には、いろいろ醜い部分やきたない部分が出てくる。でも、それを社会と対応づけて見るべき必然性というのはどこにあるんだろうか。多くの擁護者の「あれは風刺だ戯画だ」という議論は、「現代社会は汚いんだから、汚いモノはすべて現代社会の風刺だ」と言っているに等しい。たとえば火曜日の朝にゴミ集積所に山積みになった生ゴミを見たとして。それを腐敗した現代社会の風刺だ、と言おうと思えば言える。が、多くの人には敢えてそんなことは思わない。それはその人たちがバカだからではない。批評が批評として機能するには、それを対応づけるためのフックが要る。バロウズの小説には、多くの場合それが欠けている。TLSの書評子が批判しているのもそういうことだ。かれは、「バロウズの描写には、著者として書かれている内容に対する不賛成の意志がまったく表明されておらず、無批判に並べられているだけだ」と指摘する。

もちろん、それはぼくや TLS の書評子が鈍いだけかもしれない。わかる人にはちゃんとわかるのかもしれない。が……どうもそうではないことも、この TLS の論争でわかっ

てしまった。あの『裸のランチ』の首吊りごっこが、当のバロウズの言うような死刑反対の風刺だ、などということを読みとれた人は、擁護者批判者を問わずだれもいない。かれの意図した批判は、まったくだれにも共有されていないのだ。だれにもわからない批判なんて、批判としての意味をなさないではないの。

さらにもう一つ。TLSの最初の書評者が、バロウズの小説がいかにかうんざりするシロモノかを指摘するために挙げたのは、『裸のランチ』の「イスラムインコーポライテッドおよびインターゾーンの党派」における、ゲテモノ料理の羅列だった。

ゆでミミズ入り透明ラクダの小便スープ

イラクサ添え、オーデコロン漬け

日光むしアカエイの切り身

くされ卵の黄身とすりつぶしナンキン

ムシの辛味ソース付き

クランク室ぬきとり油いため

後産子牛肉

爆弾ウィスキー漬け

糖尿ぬたリンバーガー・チーズ砂糖..... [25, p. 183]

さて、これは何を批判しているのだろうか？ ここは別に、何かを批判しているわけじゃないのね。単に、料理の質が低下した、という発想がスカトロ料理のアイデアにつながり、そしてそのアイデアそのものをいろいろ展開するおもしろさによって各種料理が次々と並べ立てられているだけなのだ。

ある意味でこれは、とってもガキっぽいお遊びの耽溺だと言っていい。小学生が、何かというと「おまえウンコ食べるんだろー」だの「そういうおまえ、しっこ飲んでるだろー、やーい」だの言っただけの喜ぶように。そういうのに夢中になっているガキは、とても楽しそうではある。ここでのバロウズも、結構楽しそうだ。

そしてこういうエピソードが、ウィリアム・バロウズの得意とする小話（ルーチン）であることも注意する必要がある。それは基本的にはジョークなのだ。『おかま』でバロウズの分身たるリーは、たとえばアフリカで奴隷商人からお稚児さんを買う話を、相手が席をたって聞く相手がいなくなるまで延々と続けている。それは何かの批判のためだろうか？ そうじゃない。かれは単に、語ることそれ自体、あるテーマやモチーフを展開することそれ自体の楽しみのためにルーチンを続けている。

バロウズには、そういう性向があった。これはブライオン・ガイシンが、カットアップ技法を極端に追求しすぎたバロウズについて呈していた苦言と同じだ。「あいつは何か思いつくと、とにかくそれをとことん追求せずにはいられないんだ。カットアップも、おれは途中でほどほどにしとけと言ったのにあいつはひたすらやり続けた」[78, p. 51] と。

また、こうしたルーチンの多くは、たとえばバロウズの朗読会などで笑い話として提示されていることも考慮しよう。徹底的に身勝手に、虫垂が右にあるのか左にあるのかも知らない藪医者で、船が沈没するときには真っ先に女装までして逃げ出すベンウェイ医師のエピソードは、何かの批判としておもしろいわけじゃない。ひたすらダメ人間ぶりがこれでもか、と繰り出されるのがおかしいだけだ。寿限無寿限無という落語がある。あれをたとえば、名前にあまりにこだわりすぎる人々への風刺である、と主張することは、不可能ではないだろう。あるいは、名前にこだわって凝った名前を子供につけたがる人々の現状をありのままに描き出したものだ、という言い方もできなくはないだろう。歯止めがきかなくなりがちで、資本主義社会における人々の欲望への批判であると強弁することもできるだろう。あるいは、シニフィエの暴走によるシニフィアンを抑圧と、それがもたらす暴力的な帰結を描くことで、表象だけが暴走する現代シミュラクル社会に対する極めて鋭利な問題提起となり得ている、といったヨタ話だって、できないわけじゃない。問題はそれに説得力があるかどうかだ。もちろんちょっと気の利いたコメントとして、添え物的にこうした議論を展開することは可能だろう。だが、そこにあの落語の価値の中心があると主張するのは無理がありすぎる。人々があの落語で笑うときは、そんなことで笑っているわけじゃない。バロウズの小話もそうだ。上にあげたスカトロ料理の一覧だって、批判としておもしろいわけじゃない。その他の部分だって、批判性のためにそこにあるわけじゃない。首吊りとか射精とかいうテーマを、まわりが見えないガキっぽい集中力で追求しただけで、おもしろさや価値があるとすれば、それはそのしつこさにあるのだ。

それを批判として見てしまうのは、ロールシャッハテストみたいに、むしろそう見てしまう人のほうの問題なんだろう。また、そういうガキのお遊びを笑って許す立場もあるけれど、時にはそういうのをしつこく聞かされてうんざりする人もいる。バロウズの文章に対する反応　うんざりするという TLS の評者、それを朗読されて喜ぶ聴衆　は、このように単なるバロウズのしつこさやくどさに対する反応と考えるべきだ。そして、そういう描かれ方が目に入らず、単に描かれているものだけ見て風刺だ批判だと苦しいこじつけしかできない人たちは、単に文章に対する感覚が鈍いのだと思う。

## 5.3 社会風刺・批判としてのパロウズ：その2

パロウズの社会風刺や批判については、もう一つのレベルがある。それは、個別の描写からくる風刺や批判ではなく、登場人物たちの関係　お望みなら権力関係と言ってもいい　に基づくものだ。ジャンキーと売人の関係、何かに中毒させて、依存関係を確立し、それを通じてコントロールする仕組み　これはパロウズのあらゆる小説のほとんどあらゆる部分に登場する構造だ。これがある種の社会風刺や寓話として成立している、という見方がある。

この、ある権力関係を描いたものとしてのパロウズ小説という立場を強くとっているのがエリック・モットラムという評論家だった。ええと、この人がそんなに特筆するほどの偉大な学者かというと、そんなことはない。ただ、パロウズにかなりはやい時期から目をつけて、丸ごと一冊パロウズを論じた初の評論書を発表して、さらにパロウズとの連続インタビューをBBC ラジオで行ったりした [124] のが功績といったところ。平たく言えば、かなり早い時期にパロウズにツバをつけたのが手柄だったわけだ。そしてその初の評論書が *Algebra of Need* [123]　この権力関係を集約したことばをタイトルに冠した本だった。

さて、この最大の特徴はといえば、それがクソつまらないということだ。かれはパロウズの言うことを全部うのみにして、それをそのままオウム返しに繰り返すだけなのだもの。「『ソフトマシーン』は、こんな場面でこんな人たちが出てくる。こいつが支配しようとして、あいつが抵抗する。『ワイルドボーイズ』たちは、アメリカ的価値観から脱落して、新しいユートピアを創り出す」。はいはい、それは読めばわかります。で、それがどうしたっ！　おまえは何が言いたいのじゃ！

一事が万事この調子ではあるので、モットラムの論点というのも難しいものではある。かれの主張は基本的には、パロウズは各種のコントロールの形を描き出している、ということだ。それはドラッグを通じたものや、セックスを通じたものかもしれないし、もちろん言語を通じたものかもしれないし、依存症や嗜癖や宗教儀式、官僚制を通じたものかもしれない。しかし、その構造は似ている。最初は少量から始まって、人が何らかの効用を得るために各種の刺激物に手を出す。でも、やがて人はそれに中毒して耐性を生じ、同じ効用を得るための必要量がどんどん増える。そしてそれを提供する売人に対して、ますます多くのものを代償として差し出さねばならなくなり、逆に権力やドラッグや言語（そしてそれを提供する連中）にコントロールされる存在になり果てる。パロウズは、そこからの解放を目指し、コントロールのない自由な世界を描いている、というのがモットラムの主張だ。

そしてもちろん、現実の世界もまさにそうした形での中毒とそれを通じたコントロールの構図は至る所に見られる。バロウズの小説は、そうしたコントロールからの解放を訴えているという意味で、社会風刺や批判として成り立っているというわけ。

実はこれは、モットラムの独創なんかではない。バロウズ自身があちこちで述べていることだ。したがって何も目新しいことはない。またこの人は、バロウズがお好きなトンデモ科学を真に受けて、それをもとに科学批判なんぞをやっている、かなりイタい人物ではある。が、まあバロウズの小説中のこの権力構造をいろいろ羅列してくれたのは、ご苦労さまである。そして、かれの言っていることは（もちろんバロウズ自身が言っていることだから当たり前だが）まちがっちゃいない。そしてそうした権力関係の描写が、世界のいろんな権力関係に対する風刺となっているのは、確かに事実だ。

とはいえ、これは一方で、バロウズが生きた時代精神の影響を色濃く受けたものだった。特にその「コントロールのない自由な世界」という解放の見通しにおいて。これについては次章で詳しく検討する。

#### 5.4 マイノリティのカミングアウト作品としての評価

さらにもう一つ。バロウズは、元ジャンキーであり、同性愛者であり、しかもそれについて昔から公然と認めてきた。バロウズの小説でも、ドラッグらしきものやゲイの場面が頻出する。

人によっては、それがバロウズの小説の価値だ、という。ゲイやドラッグは、現代社会では抑圧され、疎外されている。それを公然と描き、みんなが目を背けているものを人々に見せたことにバロウズの価値があるのだ、という発想だ。

確かに、そういう面はないわけじゃない。バロウズが書いたようなものを一九五〇年代に書いたというのは、確かにすごいことだ。そしてそれがもっていた影響力は、かなりでかいにちがいない。それは明らかに、いろいろな突破口を開いた。まずそれはトマス・ピンチョンらをはじめとする作家たちに、こうした新しい書き方ができるという展望を与えた。起承転結も物語もない変なモノを書いてもいいんだ、内容でもこういうのを書いていいんだ、なんでもありなんだ、という解放感を与えたという [138, p. 9]。さらにドラッグ中毒や同性愛を公然と描くことで、当時やっとはじまったばかりのゲイ解放運動なんかには、精神的に大きな支援となっただろう。バロウズ関係の書籍編集なんかをしているアイラ・シルヴァーバーグは、自分の編纂したアンソロジー『ハイ・リスク』序文で、その体験について述べている。自分は、『裸のランチ』を読んでカミングアウトする勇気が出たんだ、と [144, pp. 5-6]。ぼくは個人的には、それはかなりトンチンカンな見方だと思うし、そんなのは『裸のランチ』の価値とはあまり関係ないことなんじゃないか、とも思



う。でもそれは、一部はぼくがこの二十一世紀に暮らしている人間だからそう思ってしまうんだろう。たぶん、当時『裸のランチ』がもっていたインパクトのかなりの部分は「おお、同性愛とか麻薬の話とか、書きちゃっていいのか！」というところにあったにちがいない、とは思う。そして発表当時の『裸のランチ』の価値が、かなりの部分はそういうところにあったことも否定しない。

ただ、それをもってパロウズの価値と言っていいんだろうか。ぼくはダメだと思う。少なくとも、現在においては、そういう価値はまったくない。

というのも、幸か不幸かいまは当時じゃないのだ。さっき挙げたシルヴァーバーグ編『ハイ・リスク』 [144] は、いろんな性的倒錯を描いた小説を集めることで（SMとか性転換とか飲尿とか）そうした行為に対する認知度を高め、現代社会における不当な弾圧にみんなで抵抗しようではないか、というのを掲げたアンソロジーだった。これの発行は一九九一年だったけれど、その時点でこうした物言いのアナクロぶりは目を覆いたいくらいだった。いまはすでに、そうした性的な行為はすべて、キワモノとしておもしろ半分に消費される対象となっていて、むかしのようにそれを単に出すだけで何かが達成できる時代ではない。もちろん本当に、そうした行為や嗜好が十分な市民権を獲得できているかといえば、そんなことはないのかもしれない。アメリカのような一部の後進国では、まだまだゲイやドラッグは徹底的に弾圧されているのかもしれない。そうではないところでも、実は各種の差別はもっと巧妙に隠蔽されつつあるとさえ言える。が、それに対しては、それなりの巧妙な対応が求められる。単にゲイを描きましたとか、セックスが出てきますとか、そんなだけの小説はもはや大したインパクトを持たない。

つまりもしカミングアウト小説としてパロウズの小説を評価するのであれば、その価値は一部の後進地域以外ではもはやなくなってしまった、ということだ。いま、ぼくたちが、パロウズの小説を読む理由は、単なる歴史的な文書として以外はまったくないことになる。

それではパロウズの小説のまともな評価とはいえない。そういう面でパロウズを評価するのは、評価しているようでありながら、実はもはやパロウズを過去のものとして葬り去るに等しい。それじゃもったいない。

## 5.5 テクスト理論を体現した小説としての評価

さて過去の遺物としてパロウズを評価する考え方に対して、パロウズの小説の持つ現代的な価値を認識しようという考え方ももちろんある。その一つが、ポストモダン・脱構築

的な評価だ。バロウズの小説には、ポストモダン・脱構築的なアイデアがたくさん盛り込まれています、よってバロウズの小説はすごい、現代的な価値を持っています、という議論だ。この代表選手として、ロビン・ライデンバーグ *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William Burroughs' Fiction* [108] を見てやろう。が、その前に……

ポモ評論というやつは、非常にワンパターン化している。かれらの定石は、二元論の解体とか二項対立の解体というやつだ。二元論とか二項対立というのは、白と黒とか、健康と病気、男と女、精神と身体、犬派と猫派、正気とキチガイとか、デジタルとアナログとか、部分と全体とか、静と動とか、文明と野蛮とか、SとMとか、善と悪とか、グリとグラとか、そういう対になってるいろんな概念だ。なぜそれを否定したり解体したりするといいのかをここで説明する余裕はない。対立があるとけんかが生じるのでよくない、くらいに思っておけばいい。

そして次の定石が、なんでも近代社会による構築物。狂気も、子供も、病気も、女も、科学も、作者も、歴史も、あらゆるものは近代資本主義の要請によってねつ造された社会的構築物だ、という話。だからそういうものについてあいまいな扱いをしたりしていると、ポイントが高くなる。ついでに、もはやゲーデルの不完全性定理とハイゼンベルグの不確定性原理とついでに冷戦構造の終結により、こうした社会的構築物の虚構性があばかれ、いまや世界は非決定的なものになっている、てなことも言えるとよさげだ。

さらにもう一つ、抑圧と称して書いてないことをいくらでも持ち出せる手口もあるけれど、それはここでは出てこないので省略。またフェミニズムだとかコロニアリズムだとかとのからみも省略。

さてライデンバーグがバロウズのどこを評価しているかということ、それはバロウズの小説がポモ的アイデアを体現したものになっていることだ。具体的は、バロウズの小説では心身二元論をはじめとする各種の二項対立を否定解体されていること、「作者」が解体されていること、そしてそうした非決定論に読者を慣らす教育的な働きがあること、などだ。上で述べた、ポモ評論の評価ポイントがそのまま一通り入っている。が、ホントかな？

まずライデンバーグは、どのようにしてバロウズの小説が二項対立の解体を行っているかと主張しているのだろうか。中に出てくる各種の対立構造を抽出して、それがなくずしになる様を列挙しているのだろうか？ いいや。いろんな事例の挙げ方はとてもおざなりだ。唯一しつこく議論されているのは、『裸のランチ』のしゃべる肛門のエピソードだ [108, pp. 19–48]。



このエピソードを簡単にまとめると、おならで曲を演奏したりする芸人がいるでしょう。あれの話だ。その芸人は肛門でいろいろ曲を演奏したりして、やがて工夫するうちに、おならで肛門にことばをしゃべらせることもできるようになってきました。そして、上の口と下の口での会話なんていう芸で評判を取るようになりました。ところがそのうち、しゃべれるようになった肛門はつけあがって、勝手に歯をはやしたりして食事もするようになって、ついにはご主人様に反抗するようになってきました。「おれは自分だけでしゃべれるし食べられるし、ウンコもできる。だから上の口なんか要らないよ」というわけで、だんだん上の口はなにやら粘液で覆われ、やがてふさがれてしまいました。そして脳に指図されるのもいやだということで、脳もシャットダウンさせられてしまい、上のほうで残るは目だけになりましたとさ、というものだ [25, pp. 163–165]。

ライデンバーグおよび他のポモ屋さんたちに言わせると、脳は精神または言語であり、肛門は肉体だ。このエピソードは、肛門が口に勝ったという話なので、つまりは肉体が精神に勝った話だ。西洋近代ロゴス中心男性優位資本コロニアル主義における心身二元論においては、精神が肉体よりえらいものとされていて、それがここではひっくり返されている、というわけ。

でも……そうか？ だって、芸人の脳主導で肛門にしゃべらせようとするまで、肛門はまったく何もしていなかったわけだ。肛門は脳の助けを借りるまでは永遠の停滞を義務づけられていたのである、という議論だってできるわけだ。捉え方にはいろいろある。そもそも本文では、これはバロウズの常連のやぶ医者どもが、イソギンチャクやナマコみたいな穴一つですべてを済ませるような形の新しい人間を作れないか、という議論をしている時に、その一例として引き合いにだされるものだ。エピソードとしての力点は、二項対立の解消の可能性ではない。ライデンバーグらの主張は、恣意的な我田引水でしかない。

さらにもう一つ。なぜ数ある『裸のランチ』のエピソードから、このお話を抽出しなくてはならないのか？ それは『裸のランチ』ひいてはバロウズの小説全体において、どこまで一般性を持つのか？ 実はライデンバーグは、そういった検討を一切行っていない。この小話が採りあげられたのは、ほかの評論家のだれかがこの話を分析していたかららしい。しかしながら、このエピソードは別に特に印象深いものでもない。しゃべる肛門のアイデアは、そこそこ印象に残るけれど（映画『裸のランチ』でも使われていた）それ以外の部分は正直言って、言われるまで思い出せなかった。それが全体を貫くモチーフになっているわけでもない。また、他のエピソードがこの小話と共通性を持ったものが多いわけでもない。バロウズの小説には、いろんな小話が出てくる。でも、そこに必ずしも一貫性があるわけじゃない。

バロウズは、コルジブスキーの一般意味論がどうしたとかで、二律背反の either-or の

考え方はよくないとかあちこちで発言している。でも実際には、バロウズはやたらに二律背反二項対立を使う。精神・肉体という二元論はよくない、身体を離脱した新しい生き方があるはずだ、と言ってバロウズは幽体離脱みたいな話をする。でも肉体を離脱するとか言う時点で、それは肉体と、そこから離れる何か（精神でも、人格でも、幽体でもなんでもいいけど）があることを想定している。だから、これは立派な精神・肉体二元論だ。そして肉体を捨てて精神だけで、というのは、立派に肉体に対する精神の優位性を唱えていることになる。

男と女、というテーマでもそうだ。バロウズの小説、特に初期の小説にははっきりと女嫌いのテーマが出ているのだ。「女：基本的なまちがい」という有名なエッセイだってある。後期だって、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』『ウェスタン・ランド』には女嫌いが一貫している。かれの世界では、女が諸悪の根元で、男と女と言う二律背反の二項対立はきわめて明確だ。ライデンバーグは、そこから目を背けて、バロウズの苦しい言い逃れ（「女は基本的なまちがいかもしれないが、男だってまだまだ改良の余地がある」）を引用して「非決定だ！」とごまかそうとする。でもそれはまたもライデンバーグの恣意的な我田引水だ。

すると、二項対立の解体なんてことはちっとも言えないじゃないか。

さらに、バロウズの小説は作者という神話を解体している、という点においてポモ理論を体現している、というのもライデンバーグの主張だ。作者という神話の解体というのは、もちろんカットアップやフォールドインの技法に顕著だ。他人の書いた文章を切り刻んで自分のと混ぜた場合、それはだれが作者なのだろうか。このようにして、バロウズは作者をあいまいにする、というわけ。そしてそれ以外の部分もある。たとえば『ノヴァ急報』の最後の署名が二重化されていることをライデンバーグはあげつらう。

『ノヴァ急報』の最後のページで、バロウズはこの計算機械の確実性、「結末性」の有限的な性質をサボタージュしようとする。なにやら大根悲劇役者が自分の死亡場面を引き延ばしすぎてそれがついに笑劇となって崩壊するように、バロウズは絶えずサインオフを繰り返し、何度も決定的な脱出と沈黙をアナウンスし続ける：

フェードアウトつぶやく：「傷ついた星雲を横切ってあらゆる街角に恋人がいる」

（中略）ゆっくりかき消える 線路上できみをかれに告げた 確かにすべておしまい （中略）

(中略) だからレコーダをまわし続けてあんだのその重金属ケツを宇宙船に押しこむんだ やったか ここにはいまや録音以外何もない そのすべてを即座に遮断しろ 静寂(中略) 今度はゆっくり もっとゆっくり 止 シャット・オフ これっきり [45, pp. 172-174]

バロウズはこうした結末の非決定性に、小説の最後の身ぶりを二重化することによって追い打ちをかける：

まあ、わたしとしてはきみに伝えるのにこれが精一杯ってところで紙が都市の机上でカサカサと.....さわやかな南風がはるか昔。

一八九九年九月十七日ニューヨーク上空

一九六四年七月二十一日  
モロッコ、タンジールにて  
ウィリアム・バロウズ

テキストはサインオフして日付がついているが、署名の時間と場所は二重化されて不確定になっている。この印刷された作者の名前はこのテキストの文句なしの署名と所有権を構築するのだろうか？ [108, pp. 114-115]

はあはあ。バロウズのテキストは、このように作者をあいまいにする。近年のブンゲー批評の世界では、なんか作者の死というのがご大層なことになっているようだ。このように、バロウズの小説は見事にポストモダンを体現しておるのです、というわけだ。

そりゃ結構なんだが.....しかし、まず。それがどーした。あらゆる文章は、多かれ少なかれ他の文章の影響を受けている。まったくオリジナルの文章などというものはあり得ない。

ジェイムズ・ボイルは、この手のポストモダン・テキスト論者の議論そのものが、往々にして「ロマンチックな作者」というフィクションに深くよりかかったものであることを指摘している [13, p. 59-60]。つまり作者批判とか作者の死という物言いは、作者というものが文章に対するフリーホールドに近い所有権を持っている、という思いこみに基づいて、それを嬉しげに批判してみせているだけなのだ。このライデンバーグの引用部分でも、「文句なしの署名と所有権を構築するのだろうか？」という最後の問いはもちろん反語で、署名が二重になっているから、それは明らかではないのだ、ということをライデンバーグは指摘したつもりなわけだ。つまり、「ロマンチックな作者」つまりこの文章の絶

対的な創造者・所有者みたいな概念が確固としてある、ということ为前提にして、この議論は成立している。

でも、そもそもテキストを「所有」できるのできないのという物言い自体がピントはずれだということに、この人は気がついていないだろう。知的財産の理論を見ればすぐわかることだけれど、知的財産の「所有」はほかの物理的なモノの所有権とはちがう。文章には通常の意味での所有権はない。ぼくはこの文章を、たとえばこの液晶モニタを所有しているような意味では所有していない。というのも、そもそも所有権を含む権利っていうのは別に不動産の何かじゃなくて、社会的な約束事だからだ。あるものの所有権を認め、それを独占的に利用享受することを認めることには社会的にメリットがある。だからこそ、社会的に所有権ってものを認めようという話になる。でも文章は、通常のものとはちがう。ぼくがこの文章を享受したところで、あなたがそれを享受できなくなるわけじゃない。したがって社会的に、これを独占的に利用享受するのを認めるメリットはないし、また現実にそんなことは不可能だ。著作権というものは(一時的には)存在する。でも著作権というのは、所有権とはまったく別の概念だ。だから作者の名前が印刷されていようといまいと、そもそもだれもこのテキストを「所有」なんかしていないのだ。強いて言うなら、全人類がそれを所有している。したがって、ライデンバーグがここでやっていることは、単に自分の思いこみを自分で批判して得意になっているだけだ。ブンゲー批評は自分たちがテキスト読解の最先端を行っているつもりで、実はそれは法学(ブンゲー批評の連中が、堅苦しい不自由なテキスト読解の見本として嘲笑する分野だ)のはるか後塵を拝しているわけだ\*<sup>1</sup>。

ちなみに蓮実重彦が『物語批判序説』[80]で「作者の死というのは行きすぎで、ほどよく作者であることが重要だ」と書いたのは、いまぼくが述べたようなことをうーんともったいつけて述べているだけの話だ、と好意的に解釈できなくもない。

結局のところ、そもそも問題のたてかたが勝手な思いこみを勝手に否定しているだけだということ。そしてもう一つは、それがことさら有効に行われているかということだ。

さらにバロウズ自身は、自分がカットアップの材料を選び、成果の中から使える部分を選んだのも自分だということを強く主張している。さらに各種のエッセイでも、バロウズは「作者である自分」という自意識を非常に強くうちだしている。作者の発言と、その小説とは必ずしも一致しないけれど、ライデンバーグの主張するようなことをバロウズ本人はまったく意識していないことは確実だろう。

さらに、それ以前の問題がある。ライデンバーグはしきりに、バロウズの小説の非決定

\*<sup>1</sup> もっとも現実の制度面では、これがどんどん崩壊的に著作権の野放図な拡大方向に向かっているのは事実。Lessig [105] 参照。

性が重要、てなことを言う。たとえば上の引用でも「今度はゆっくり　もっとゆっくり　止　シャット・オフ　これっきり　」という部分をライデンバーグは、結末の非決定性と呼んでいる。でも、そうか？　現実のすべてはテープの録音で、それを粉碎しなくてはならない、と主張していた小説の最後で、そのテープが止まってテープレコーダも止まる　これは非決定性なの？　かなり決定的に、抵抗勢力の勝利を描いているんじゃないの？　もちろん、具体的にいつだれがどうした、というような話はわからないけれど、それを言うならこの小説全体がそこまではっきりしたストーリーを持っているわけじゃない。小説の漠然ぶりの中では、かなり決定的な終わりかただと言っていいんじゃないかとぼくは思う。だいたいそもそも小説における決定性とか非決定性って何？　そしてそれは、単に作者が下手で收拾をつけられなかったのとどうちがうの？　こうしたことについてのきちんとした考察は一切ない。

またライデンバーグはその他にもカットアップについて、「だんだん読者を、非決定的なテキストのありかたへと導く教育的な効果がある」と述べている。が。あるかあ、そんなもの？　そしてもし読者を教育するのがその文章の狙いであるなら、それは成功しているだろうか？　していない。バロウズの著作を読むうちに、だんだん非決定的なテキストに慣れてきて、いまでは非決定性でもばりばり読みこなせます、というような事例があるなら話は別だが、そういう雰囲気は特に見あたらない。途中でわけがわからなくなっておっぼり出しました、という人ならたくさんいるが。さらに、そういう教育をしていただくとかいいことがあるのだろうか？

というわけで、ライデンバーグの「評価」は、実は評価になっていない。精神肉体の二項対立の解体と批判を体現しているはずの部分は、実はそういう風には必ずしも読めない。バロウズ自身はいたるところ、二項対立ばりばりだ。さらにまた作者の解体も、いまさらの話だし、実際にそれが実現されているとは思えない。そして教育的効果も、何の裏付けもない。さらに　非決定的なテキストに慣れると、なにかいいことがあるのか？　これもライデンバーグは指摘できていない。結局……なにもできてないじゃん。

ライデンバーグのやっていることは、単に現代思想っぽいキーワードをもってきて、それをきちんと定義することもせずに、うわつつらだけそれっぽいところをバロウズの小説から持ってきて悦に入っているだけだ。デリダはこう言っている。クリステヴァはこう言っている。バロウズのテキストには、ひねくればそれに近いことを言っていそうなところもある。しかしながら、それと正反対のことを言っているとおぼしきところもいくらかも出てくる。それではバロウズの小説のまともな評価とはいえないでしょう。



ライデンバーグにも、いいところはある。バロウズは、その発言や描写の内容で評価してはいけない、そのカットアップなどの形式や表現で評価しなくてはならないとして、第一部では実際の小説に即したかなりよい分析を展開している。バロウズの、ドラッグをもとめて徘徊するようなジャンキー的日常を描いた文のダラダラ感はどこからきているのか、とかね。そしてそれがカットアップ導入によっていかに変わるか、とか。カットアップは、文の速度を変えることができているんだ [108, pp. 60–64]。

しかしこうしたファインディングを達成しているのに、第二部に入ったとたん、ウィリアム・バロウズにおける器官なき身体がどうしたこうした、とまさに第一部で否定していたはずのテーマや描写に基づく評価がひたすら続くばかりだ。それでは何の意味もないではないの。

ライデンバーグ以外にもポモ的な視点からバロウズを評価している人はいる。が、やっていることは五十歩百歩だ。というわけで、結局ポモな方たちはバロウズの何を評価しているのか？ 何も。かれらは評価しているわけじゃなくて、単にはしゃいでいるだけだ。強いていうなら、バロウズのカットアップには、自分勝手になんでも読みとれることをかれらは喜んでいる。かれらにとって、バロウズの文章は一種の鏡として機能している。かれらはそこに、自分の思いこみを見て取る。実は他の部分ではほかのことや正反対のことが読みとれるんだけど。ある意味で、バロウズの小説が持っている、なんでも読みとらせてくれる自由さ加減をライデンバーグに代表されるポモ評論家は評価しているのだ、といえるのかもしれない。

でもその自由は本当に評価すべきものなんだろうか？

## 5.6 アメリカ小説のオブセッションを体現する小説

バロウズにおける、その「自由」というものに注目して分析してみせたのは、トニー・タナーという人だった。

かれが現代ブンゲー批評の文脈でどう評価されているのかは知らない。でも、議論は明快だ。かれは1971年の大著 *City of Words* [166] で、アメリカ小説を支配しているテーマの一つとして、自由であることを挙げている。そしてそのテーマを重視するあまり、アメリカ小説の多くは、ちょっとでも自由を脅かす可能性のあるものについて、えらく過敏になっているのだと主張している。そしてそれが高じてくると、この現実が実は何かに支配されているんじゃないかというオブセッションにつながる。特に小説においては、言語という形での制限を受けなくては何も伝えられないけれど、でも言語に制約されることは

表 5.1: *City of Words* [166] 分析対象別使用ページ数

ページ数	内容
4	はじめに
18	序
17	ナボーコフ / ボルヘス
14	エリソン
21	ベロー、ヘラー
24	パーディー
<b>32</b>	<b>バロウズ</b>
12	エントロピー概念
27	ピンチョン
22	ヴォネガット Jr.
28	ホークス
30	バース
13	有象無象 (バーセルミ、チーヴァー、プロティガン他)
22	アップダイク
27	ベロー、ロス他
22	マラマッド
28	メイラー
21	キージー
28	結論

一方で自分の自由を制限されることでもある。アメリカの小説家たちはこの矛盾に悩まされる。アメリカ小説は、こういう不安と恐怖に貫かれているんだ、と。

タナーはこれを軸にして、ナボーコフからバーセルミから、ヴォネガットからメイラーからありとあらゆる現代アメリカ作家を実に手際よく論じきっている。そしてもちろん、ウィリアム・バロウズはなんとまあ、かれの説に実にぴったりあてはまってしまう作家なのである。言語は外宇宙からのウィルスで、それによって人類は支配されているのだ、というバロウズの主張。だから人は言語ウィルスの支配を脱して沈黙に達しなくては、というバロウズの主張。ほとんどできすぎに近いくらいのはまり方だ。そして、言語の支配を脱するために、いままでとは別の言語の使い方をしろというカットアップ、断片的なストーリーを配して短いエピソードの集積を作ること、ストーリーによる支配を脱しようとするスタイル。たぶんタナーも書きやすかったんだろう、*City of Words* の中でバロウズの章は、32 ページと最大のページ数を割いてもらっている (表 5.1)。



どんぴしゃすぎて、これ以上特に付け加えることもないくらいだ。ぼくの評価は、このトニー・タナーのものほとんど同じだ。が、ぼくはパロウズのその後を知っているという優位性がある。

この本が出版されたのは、1971年。タナーは、パロウズの小説をカットアップ三部作までしか読んでいない。そしてそれに基づいて、パロウズが今後も言語の実験を続けるだろうとかれは推測している。でも実際には、パロウズはその後、カットアップやフォールドインによる実験を続けようとはせず、それを放棄はしないまでも大幅に縮小している。そこで何が起きたのか？ それを考えることが重要だ。

そしてそれに基づいて、パロウズの描くぬくぬくとした懐かしい風景の評価というものもちがってくる。タナーは、それがパロウズの自由の到達点にある、一種のユートピアだと見ている。ことばにコントロールされずに「現実」を見たらこう見えるはずなのだ、という原風景が、かれのニューオーリンズの子供時代の家や下水の記憶、縁日のショーなどの風景なんだというのがその議論だ。つまりそれは、カットアップやフォールドインによる自由獲得が成功した結果として生じているものなんだ、ということだ。ぼくはそれが、パロウズの自由追求の失敗の結果現れてきてしまった、かれの敗北の証だと見ている。そしてそこからいろんな話が出てくるんだが……それについてはまた先にゆずろう。

## 5.7 小説そのものとしての価値の評価

さて、TLSの書評に対する反論にはもう一人大物として、アントニー・バージェスが寄稿している。かれの主張は「社会的な影響云々を離れて、文学作品そのものとしての価値において評価は行われるべきだ」というものだった。

これがムアコックらの「社会風刺」評価とは真っ向から対立するものであることは認識しておこう。社会から切り離された社会風刺はあり得ないものね。パロウズの擁護者たちの中でも、意見はまるで一致していないのだ。

残念ながらこの投書で、バージェスはパロウズの「作品そのものの価値」がどこにあるのかを述べてくれていない。しかしながら、かれは文芸評論のようなものも山ほど書いていて、その小説観はある程度明らかだ。そしてパロウズについてもかれが何を評価していたかは、ある程度推測できる。

それは、小説という形式でしかできないことをやっている、ということだ。

バージェスの持っているこの小説観をもっともストレートに表現したのが、バージェスによるジェイムズ・ジョイスの名解説書である *Joysprick* [15] だ。

この本で、バージェスは小説家を二種類に分類する。一つは、ことばをある世界を描き出すための透明なツールとして使おうとする小説家。そしてもう一つは、ことばをことばそのものに耽溺する形で使う小説家。これは必ずしもきれいに分かれるものではない。でも前者の例は、J・K・ローリングでもいいし、北杜夫でもいいし、フィリップ・ロスでもスティーブン・キングでもいい。そしてもちろん、ジョイスは後者の代表選手だし、ウラジーミル・ナボーコフもそうだし、バージェス自身もここに入るだろう。ウィリアム・パロウズも、文句なしにこの後者に入る。

この本でまずバージェスが示すのは、ジョイスの『ユリシーズ』の英語が実にへんてこな英語だということだ。『ユリシーズ』は文句なしに二〇世紀を代表する小説の一つに数えられるだろう。でも『ユリシーズ』が天下の名文だと主張する人は、単なる権威主義者でしかない。原文を読んだ人、いや翻訳を読もうとした人でもわかるだろうけれど、あれは通常の意味での名文 流麗な格調高い文章 で書かれているわけじゃない。むしろガタガタした、ぎこちない感じさえする、悪文とさえ言える文章だ。たとえば冒頭部。

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A Yellow dressing gown, ungirdled, was sustained gently behind him on the mild morning air. [86, p. 3]

最初の単語でいきなりコンマが入って、次に plump Buck Mulligan と同じ母音のはねるような音の単語が三つ続く。これを書きながらぼくはもう 10 回もこの文を読んだのでもう慣れちゃったけれど、最初の感じからいえば、しょっぱなでいきなりつまずいて、そのまま三歩つんのめりながらおととと、と飛び跳ねている、そんな感じの導入部だ。妙に似た音の音節が固まっているのも意識にひっかかる。そしてこの後すぐに会話が始まるけれど、そのまわりの状況はほとんどわからないまま、省略だらけの得体の知れない会話がしばらく続き、風景の全体像がわかるのはずいぶん先だ。

バージェスは、*Joy'sprick* の冒頭部で、まずこの『ユリシーズ』冒頭部をタイプ 1 の「ふつうの」小説に翻訳するところから始める。ダブリンが夜明けを迎え、街が朝日に照り映えて、主婦たちが井戸端会議に花をさかせる そして文はこの冒頭部の舞台となる塔にズームインして、バック・マリガンとスティーブン・ディーダラスを軽く紹介しつつ、情報量の豊かな会話が交わされる。読者の頭には舞台がくっきりと描かれ、主人公たちの一挙一動が目につくように描き出される、色鮮やかな記述。

そしてこの『ユリシーズ』の見事なライトの後で、バージェスは述べるのだ。こんな風に書かれていたら、『ユリシーズ』には何の価値もなかっただろう、と。『ユリシーズ』の価値は、その美しい描写とか華麗な文章にあるのではない。そしてその価値はもちろん、ディーダラスたちの抱える苦悩が現代的なものだからとか、それが社会的な問題を鋭

く描き出しているからとか、ストーリー展開が壮大だとか、そんなところにあるのでもない。『ユリシーズ』のストーリーがいかにくだらないものかは、ウェイン町山やガス柳下が指摘しているとおり [109, p. 127]。

バージェスは述べる。『ユリシーズ』、そしてその他のジョイス小説の価値は、それがまさにこうしたタイプ1作家のように書かれていないところにあるのだ、と。それが文学史に残る作品となっているのは、まさにそれが、あまり絵画的な要素を持たない、一般的には悪文としか言えないもので描かれているからなのだ、と\*<sup>2</sup>。

なぜか。それは、タイプ1の流麗壮大な描写による透明な言語の使い方の小説は、絶対に映画（そして今後登場するであろうバーチャルリアリティでもなんでもいい）に勝てないからだ。百聞は一見にしかず。街や人の描写がいかに真に迫っていようと、それを画面でドーンと見せられるのには絶対に勝てない。この方向には、小説の未来はない。この方向でいかに見事な成果をあげても、同じ成果をもっとうまく（そして読者にとって低コストで）達成できる映画やテレビ番組が必ずある。多くの権威主義的な知識人は、本とか文章といった形式に何か独自の価値があるかのようなことを言いたがるけれど、そんなことはない。すべてのものは、その効率性によって評価されるべきだ。ある世界を描き出したのなら、その評価はそれがどれだけうまく描けているかで決まる。この点で、小説は勝てない。「自分の想像力で好きなように補い拡張できるのが本のよさだ」という時々きく言いくさも、「ある世界を描き出す」という目的を前提にした場合、逆に欠点でしかない。それは文章が、世界を描き出すにあたっていかに劣っているか、いかに価値が低いかということを実にあらわしているのだ。

これに対してタイプ2の作家がいる。変なことばをたくさん使う作家。それを読んでも何か頭にある世界が描き出されるわけでもない。何が起きているかもよくわからない。読んでもいたるところ違和感ばかりでひっかかってばかり、一向に先に読み進めない。そんな作家たちだ。駄洒落、語呂合わせ、韻、文字の遊び、決まった形式への固執 そんなのばかり。表面的に読めるストーリーなんかより、そっちのほうが大事だったりする変な小説や詩。でも、そこにこそ小説の、小説固有の価値があるんだ、とバージェスは主張する。こうした作家たちは小説や文章にしかできないことをやっている。『ユリシーズ』冒頭部の言葉のつんのめり感を、映画で表現できるだろうか？ 無理だ。

それは必ずしも万人が享受できるものじゃない。おブンガク屋さんは『ユリシーズ』のすばらしさがわからないのはダメなやつだ、と言いたがる。でもそれは、駄洒落の好きな

\*<sup>2</sup> もちろんこの見方をあらゆる人が共有しているわけではない。ナポーコフは名著『ヨーロッパ文学講義』で、各種の小説をなるべく具体的に絵画的に図化して読むことを徹底しており、その対象の中にはジョイスの小説も含まれている。が、さっき述べた通り、タイプ1とタイプ2の小説という分類はあくまで便宜的なもので、決してきれいに一線が引けるわけではない。

人とそうでない人がいるように、単なる趣味の差でしかない。タイプ2の小説が好きだから何かえらいわけじゃない。単に反応してる部分がちがうというだけだ。が、タイプ1の小説にしか反応できない人は、いずれ小説なんか読まなくなるだろう。それはかれらにとって不合理だからだ。

人によっては、タイプ2の小説のことばの違和感が非常にカンにさわる。ふつうのカルチャースクールの創作講座である『ユリシーズ』冒頭の文を提出したら、即座に書き直せと言われるだろう。一般に「よい」文とされるのは、もっと透明な、意味伝達ツールとしての文、まさにタイプ1の文だからだ。でも人によっては、その違和感がおもしろい。そのことばそのものが持つリズム、韻、字面の類似、意味の曖昧性、二重性、ことばにしかできないことがおもしろい。そして『ユリシーズ』や『フィネガンズ・ウェイク』は、そういうことばにしかできないことのオンパレードだ。そしてそれは、一瞬でみんなに真似され尽くして常識となってしまふような代物じゃなかった。いまなお、そこで行われたことのかなりの部分は、だれの追隨をも許さない(そしてだれもまだ現実的な利用法を考案していない)まったく新しい可能性として残っている。

ウィリアム・バロウズの小説もそうだ。そこでは、ことばでしかできないこと、小説以外の形式では不可能なことが追求されている。それは何か？ バロウズの小説を評価するのであれば、それを考えなきゃいけない。

念のため言っておくと、これは「実験小説」なるものを、実験であるがゆえに称揚すべきだ、という話ではない。実験であれば、その成功と失敗についてきちんと評価がいる、ということだ。その実験がかなりの部分(正確には99.5%)で失敗しているのは事実で、その点で「実験としても評価できない」という“Ugh...”の評価は短い一般向けの書評としては正しい。ただし、残り0.5%の成功がある。さらに一読ではわからない効用がある。バロウズの小説の評価は、その部分を考慮しなきゃいけない。

それが次の第三部のテーマだ。



### 第III部

ウィリアム・バロウズの不自由：こ  
とばと記憶と死をめぐる





第一部で見てきたのは、パロウズの自由さだったと言っていい。もちろんぼくは途中でいろいろケチをつけた。でも、批評家や世間的な人気は、パロウズの生き方の自由さ、そして手法などの自由さやラディカルさを評価してのものだ。が、それは本当だろうか。

……と書くからには、ぼくは本当じゃないと思っているのだ。だから第二部では、パロウズがいかに不自由だったかを見てやろう。そしてその不自由さの中に、パロウズの価値があるのだ、ということも。最初の部分では、パロウズが社会経済的な要因にいかに影響されていたかを見る。パロウズについて、社会を先導してそれを変えた、という評価をする人たちがいるのを第一部で見てきた。でもよく見てやると、必ずしもそうじゃない。むしろ、パロウズが社会に影響を受け、社会に変えられている。それを見てやろう。

そして次はパロウズのことばだ。パロウズは、ことばを解放しようとした。というか、人々をことばから解放しようとした。そしてそれにより、ぼくたちを捕らえて放さないこの現実や過去からも解放されようとした。でも、もちろんそんなことが達成されることはなかった。なぜそうなのか。科学的に考えてそんなことがあるわけない、というのも一つの答えだけれど(でもホント? 証明できる?) それ以上に、パロウズがその目的を達成すべく導入したカットアップという手法が、実はことばと過去と記憶があってはじめて成立する技法だったから、ということがある。かれの採用した手法が、その目的を裏切るものでしかなかった。でも、かれはそれにこだわり続けた。その理由はわからないけれど、推測はできる。それをこの部分ではやってみよう。『ノヴァ急報』などの、確信に満ちたアジテーションの時代から、やがてかれは、逃れようとして逃れられない人を描くようになる。かれの作品とその人生とは、ここでも分かちがたく結びついている。その様子をも追ってみよう。



## 第6章

# バロウズ世界の経済・政治・社会

バロウズの不自由さを論じるにあたって、まず見るべきなのは社会経済的な環境との関わりだ。バロウズは、こうした時代や社会の制約から自由だったと思われている。ドラッグや同性愛を公然と認め、女房を殺して平然、家族にもしばられずに、自分の道を突き進んだと思われている。が、実はそうじゃない。

いかにバロウズといえども、真空の中で生きていたわけじゃない。まわりに影響を受けながらいろんなことを考えるわけだ。人の経済状況は、人の生活感や経済感覚を当然規定する。マルクスじゃないけれど、下部構造は上部構造をかなり規定するんだから。さらにバロウズは電波なことをいろいろ口走ってはいるけれど、電波には電波なりに理屈があり（屁がつくかもしれないけれど）またそういう電波的なものの見方が生じる原因というものもある。そして、もしそれがマクロな社会経済環境に起因するものであれば、それが他の人たちにも共有される可能性は高い。バロウズ人気の一部は、反体制っぽいポーズをしたい連中が、なんかわからんけれど、エスタブリッシュメントにたてついた作家らしいということであまりあげている部分がある。なぜそういうのが成立するかを考えると、バロウズがどういう社会経済環境（およびその見方）に影響を受けているかというのは結構効いてくるのだ。

バロウズといえども、経済からは逃れられない。バロウズといえども、時代の思考からは自由にはなれない。ということで、この章ではその不自由さを検分してやろう。

### 6.1 バロウズ世界の経済

#### 6.1.1 インフレと家計と作家活動

前に、バロウズはモラトリアムの塊、と述べた。モラトリアムをささえるにはもちろん、そのためにかじるすねが必要だ。バロウズの場合、それは親が大学卒業とともに月に二〇

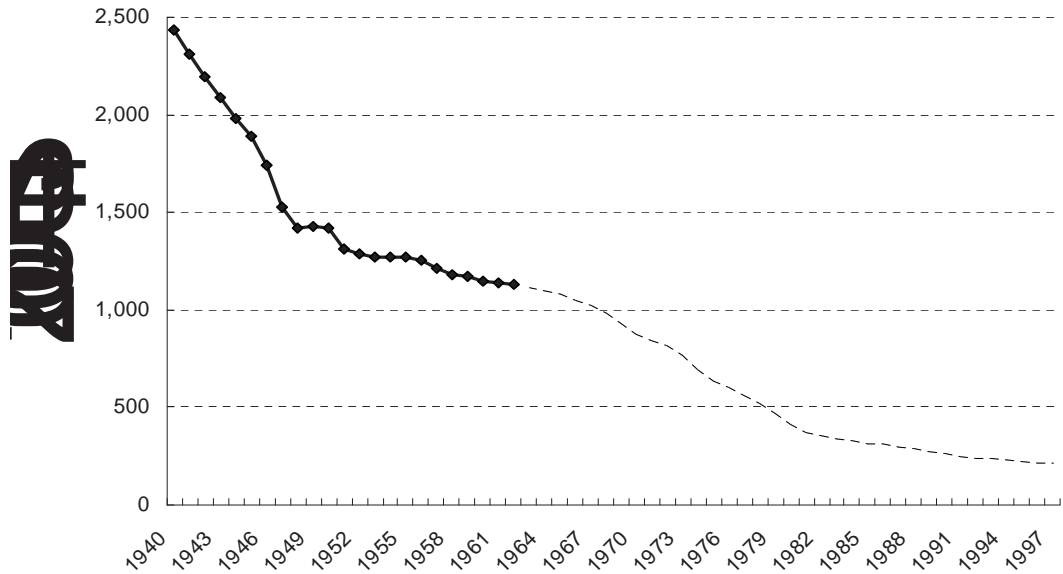


図 6.1: US\$200 の貨幣価値の推移

〇ドルずつ仕送りしてくれるという取り決めだった\*<sup>1</sup>。この仕送りは一九三七年から二五年間続いている。これについて検討を加えたのは、ぼくの知る限りでは他に旦敬介 [64] くらいだ\*<sup>2</sup>。この経済的な意義についてはもう少し分析があってもいいだろう。月二〇〇ドルという金額は、現在の価値に換算するとどのくらいだったのか？ そしてこのお金はどのくらいの利用価値を持っていたのだろうか？ そしてここで注意すべきなのは、その価値が当然ながら一定ではない、ということだ。

パロウズは海外暮らしが長いため、月二〇〇ドルの購買力をきちんと計算するのはむずかしい。ニューヨークでの一ドルとテキサスでの一ドル、さらにはメキシコやモロッコでの一ドルとでは、使いでがぜんぜんちがうからだ。しかし、購買力平価まで考慮した計算はちょっと手にあまるので、ここではとりあえず、単純にドルベースでだけ考えることにする。ドルの消費者物価指数（CPI）で見たインフレ率をベースに、それぞれの年における二〇〇ドルを二〇〇〇年のドルに換算してみた（図 6.1）。

金額だけで見ると、戦前の大学卒業時点では、月に二〇〇ドルという金額は、現在の感覚では月に二千五百ドルくらいにあたるものだったことがわかる。いまの為替レート（2002年7月現在で US\$1=¥120）で計算すると、いわばパロウズは月に30万円の仕送

\*<sup>1</sup> 『ジャンキー』ではこれが、信託財産からの収入ということになっている [22, p. 14] が、実は両親が自分たちの稼ぎの中から捻出し続けたものだ。これが当時としてかなりの高額であることは、これからの分析で観る通り。なぜパロウズの両親はここまでパロウズに甘かったのだろうか？

\*<sup>2</sup> ただし旦の検討はほかの小説作品の中から値段に関する記述を引き出して、通貨価値を推定するという複雑なものにとどまっており、このため通貨価値が50%もちがう1940年代の記述と1950年代の記述を同列に扱うという不十分なものになっている。

りをもらえる身分になったわけだ。これだけの金があれば、だれが就職なんぞするものか。数ヶ月ごとに職を変え、あちこち転々とするのも何の問題もなかったわけだ。

だがインフレ率の変動を見ると、おもしろいことがわかる。一九三〇年代末には安定していたインフレ率が、一九四〇年頃から上昇はじめ、それ以降まるで崖をころがり落ちるような派手な貨幣価値の下落が見られている（図 6.2）。インフレが特に激しかったのは、当然ながら第二次世界大戦後の一時期だ。それが一息つくのは、やっと一九五〇年あたり。そのときには、200 ドルの仕送りは現在の価値に換算して千五百ドルにまで目減りしている。いまの日本円の感覚でいえば、月 30 万円の悠々自適のリッチな仕送り（確かに多いわけじゃないが、でも一人暮らしだしバイトもしていたことを考えればまったく不自由しない水準だろう）をもらっていたと思ったら、それがほんの十年しないうちに、あれよあれよと言う間に月 13 万円に目減りして、ほとんどカツカツの暮らししかできない状態におちぶれたことになる。

さらにもう一つ、この二〇〇ドルの収入に対して、終戦後に支出側では大きな変化が生じている。モルヒネ、ヘロイン常用だ。かれがドラッグに手を出したのは『ジャンキー』によれば一九四五年頃。だがそもそも、ドラッグに手を出したきっかけが、目減りした仕送りを補おうとして故買稼業に手を出したせいだった。故買業をするうちに、かれは商品に手をつけてしまったわけだ。インフレがなければ、バロウズはドラッグなんかには手を出さなかったかもしれない。

いったいドラッグ関連の支出がバロウズの総支出のうち、どのくらいの割合を占めていたのかははっきりしないけれど、『ジャンキー』によれば、三ドル（当時の金額）のヘロインカプセルを一日最低三つは使っていたとのこと [22, p. 64]。これだけで一ヶ月に三〇〇ドル。しかも三つというのは、禁断症状をなんとかおさえる程度。本当に満足感を得るには、それ以上必要だったという。これだけでも月額二〇〇ドルの仕送りでは軽く足が出る。

モルヒネ使用の結果として、かれは仕送り以上の金をどうしても手に入れる必要が出てくる。また、物価上昇に伴って、二〇〇ドルの仕送りの価値はどんどん低下してくるため、本気で仕事をしなくてはならなかったのが一九四五年からの時期である。随時親に金をせびりつつ、ニューヨークからテキサス、メキシコ、タンジールという具合に、生活費の安い（そして麻薬の手に入りやすい）ところを探して移住を繰り返し、さらに復員兵向けの奨学金までだましとったりして、バロウズはなんとかモラトリアムを維持しようとしている。また、かれの移住にはもう一つ側面があって、各地でかれはドラッグその他がらみで逮捕起訴されており、保釈中に逃げ出している例も多い。これまたかれがあちこちを転々とする原因となっている。

だがそれにも限界はあった。メキシコシティでは復員兵奨学金を月額 75 ドルもらっていたし、物価は安かった。クスリはうまく政府の許可証をもらえたせいで安く手に入ったが（月のドラッグ費用が三〇ドルで済んだという [22, pp. 179–180]）<sup>\*3</sup>、ジョン・ヴォルマーに言われたこともあってクスリをやめることを決意。だが、こんどは酒に走ってしまい、メキシコでもほぼ文無し生活が続いていた。さらにヤク切れの苦痛に対処するために、弱い阿片類を必死で毎日探し回ることになる。「おかま」で主人公のリー（バロウズ）は、医者にたのんでコデインの処方箋を書いてもらうことにばかり精を出しているのもそのせいだ。

そして起きたのが、一九五二年の妻の射殺だった。

この事件ですら、間接的とはいえ経済的な原因に起因するものだというを指摘しておくのは重要なことだ。この事件が起こったのは、バロウズが金策に困って銃を売りにきた商談の席上だった。歴史に if はせんないことだが、バロウズの金回りがもうちょっと良ければ、ジョン・ヴォルマーはもっと長生きできただろう。そしてバロウズが作家になることも、ひょっとしたらなかったかもしれない<sup>\*4</sup>。

かれが本格的に作家として活動を始めるのは、この妻の射殺直後のことだ。もちろん、それがバロウズに与えた精神的なショックも大きかっただろう。でも同時に、この時の保釈金二二〇〇ドルや弁護費用の負担は（親がかなり負担したとはいえ）かなり重たかったはずだ。バロウズ自身、もはや三〇代後半に入って無職。先行き不安も大きかっただろう。ギンズバーグやケルアックはバロウズに、おまえは作家になるしかないと言い続けてきたし、特にギンズバーグは、ジョン射殺以降、バロウズを更正させるにはとにかく作家にするしかないと考えていたという [121, p. 204]。バロウズとしてもこの時点で、ほかに選択の余地はなかった。その結果として書かれたのが、一九五三年出版の『ジャンキー』であり『おかま』だった。

この後、バロウズはしばらく支出をおさえること（つまり麻薬を断つこと）でなんとか帳尻をあわせていたようだ。またグラフからもわかるとおり、その頃にはインフレもかなり落ち着いてきており、極端に貨幣価値の低下は起こらなかった。さらにタンジール移住で、小遣いの使いでは大幅に向上し、かれは安心してドラッグを再開し、男娼買いを続けている。が、一九五四年のタンジール移居前から、両親は仕送りの打ち切りを匂わせている [121, p.251]。妻を殺したことによる逃げ場のなさや弁明の必要、そして仕送り停止という経済的な危機が、作家バロウズの誕生には大きな意味を持っていたと考えられる。『ジャンキー』がまったく評判にもならず、自分の才能に絶望して作家への道を一時は

<sup>\*3</sup> 売人から買うとメキシコでもアメリカと変わらない水準で、一日最低でも 8 米ドルはクスリ代がかかったそう [22, pp. 176–177]。

<sup>\*4</sup> OD で死んでいた可能性も高いが。

投げていたバロウズが、いきなり『裸のランチ』を皮切りにほんの数年のうちに『ソフトマシーン』『爆発した切符』『ノヴァ急報』、そしてそれらのイギリス向け再編集版 *Dead Fingers Talk* と立て続けに小説を書くのも、創作意欲が云々とか、カットアップという手法によるブレイクスルーがあったとかいう以前に、とにかくお金が必要だったかららしい。これはこの作品群のほとんどを最初に出版したオリンピア・プレスのもーリス・ジロディアスも証言している [12, pp. 41–42]。そして一九六二年に、月二〇〇ドルのお小遣いはうち切られる。あとは一九七〇年に、母親の死によって遺産が一万ドル手にはいったらしい。

ただし、この三部作はまったく売れなかった。まあ当然だろうね。さらには、出版社もあまりつかなくなる。作品略史からもわかるように、六〇年代後半から七〇年代にかけて、バロウズは『猛者(ワイルドボーイズ)』をのぞき、メジャーな出版社からまともな本をまったく出せていない。したがってかれは、お金のためにありとあらゆるアングラ中小出版社から、モノグラフのような本を無数に刊行することになる。

長編が出なかったもう一つの理由は、バロウズはひたすらダラダラと自分で書き続けることはできるのだけれど、それを編集して本にまとめあげたり、ビジネス的な交渉を行ったりする能力がまったくなかったこともあるようだ。『裸のランチ』その他の小説は、ギンズバーグたちが編集を代行してあげていたようなものだ。その後は、ジェイムズ・グラウアーホルツが本格的に秘書として活動するようになる七〇年代後半以降まで、まとまった(構成のある)小説はないに等しい。

また、この時期はバロウズが各種朗読会などで小銭をかせいでなんとか糊口をしのいでいた時期でもある。それが多少かわったのは、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』の商業的な成功(あくまで比較的、ではあるが)だ。しかしその一方でニューヨークの物価高には耐えられず、住んでいたアパートの家賃倍増をきっかけに、物価の安いカンサス州ローレンスに引っ越している。また『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』に続く二作は、商業的にも批評的にも必ずしも好評とはいえなかったため、その後もバロウズは決して経済的には楽にならなかったようだ。かれがもともと出版するつもりがなかった『おかま』を一九八五年に出版したのも、ほとんど破産寸前の状況にあったためにほかに選択肢がなかったというのが大きな理由らしい。同じくその数年後に、『裸のランチ』で使わなかった部分を *Interzone* として出版したのも同じ理由によるものらしい [121, pp. 596–599]。

つまりかれの主要作品は別にやむにやまれぬ創作衝動にかられて書かれているわけではない。日々だらだら書いてはいても、それを敢えてまとめるのは単にお金がないからだ。同じくかれが死ぬまぎわまで書き続けていた理由の一つはまったく経済的なもので、書か



ないと食えないからというきわめて実利的な理由だったわけだ。

### 6.1.2 バロウズ作品の経済

インフレの話は、こうしたかれの生活面と執筆活動だけに影響しているわけではない。作品の中身にも大きな影響を与えていて、実はウィリアム・バロウズの作品を理解するにあたってとてもだいじなモチーフだ。ウィリアム・バロウズの世界は、インフレ世界だからだ。

バロウズは、世の中のあらゆるコントロールのモデルをドラッグの売人とジャンキーの関係の変形としてとらえている。売人は、まずジャンキー候補に無料ないし低価格で味見をさせる。そしてある程度それをやるうちにジャンキー候補が本当にジャンキーになってきたところで、だんだん値段をあげるわけだ。あまり急にあげると、最初のうちはまだ足抜けしかねない。だからゆっくりと値段をつりあげ、そして一方で渡すブツの品質も落とす。さらに多くのクスリでは体に耐性が出てくる。だから実際に、量を増やさないと効かなくなってくる。

最初は無料 依存症 必要量の増加 供給質の悪化 さらに需要量の増加という道をたどるうちにもはや歯止めが利かなくなってくる。そしてそれを手に入れるためのコストも、金銭的にも権力関係的にもますます増大してくるとというのが、バロウズ世界の基本パターンだ。そしてその一方で、満足度はどんどん下がってくる。最初の頃にあった満足は、もういまではほんの一瞬だけになって、あとはひたすら渴望しないために必死で量を増やす悪循環に入りこむ。これは、ドラッグだけじゃない。権力もそうだ。セックスもそうだし、一般人の浪費癖だってそうだ。そしてあるところまでくると、単にその依存症の習慣を維持するためだけにひたすら消費量を増やす段階がくる。これは経済的には、まさにインフレの進行そのものだ。こうした主題を中心に据えた作品としては、たとえば「不死」 [39, pp. 194-208] などがある。あるいは、バロウズが『ウィリアム・バロウズと夕食を』などあちこちでしているこんな発言：

「経済システム全体の問題もある……店に払う金はどんどん増えているのに受け取る商品はますます少なくなっている。これは世界中どこへ行っても同じことで、特別に西洋に限ったことではない」 [12, p. 150]

さてそれに対して実際のインフレ率の進展を見てみよう (図 6.2)。戦後の一時的な高インフレは、バロウズにとってインフレの恐ろしさと恨みを叩きこまれる体験だったはずだ。また、ここでは数値的には示せないけれど、かれが逃げた先のメキシコやモロッコでも、その後の途上国の成長 (あるいは各種の経済危機) の中で、かなりのインフレが生じ

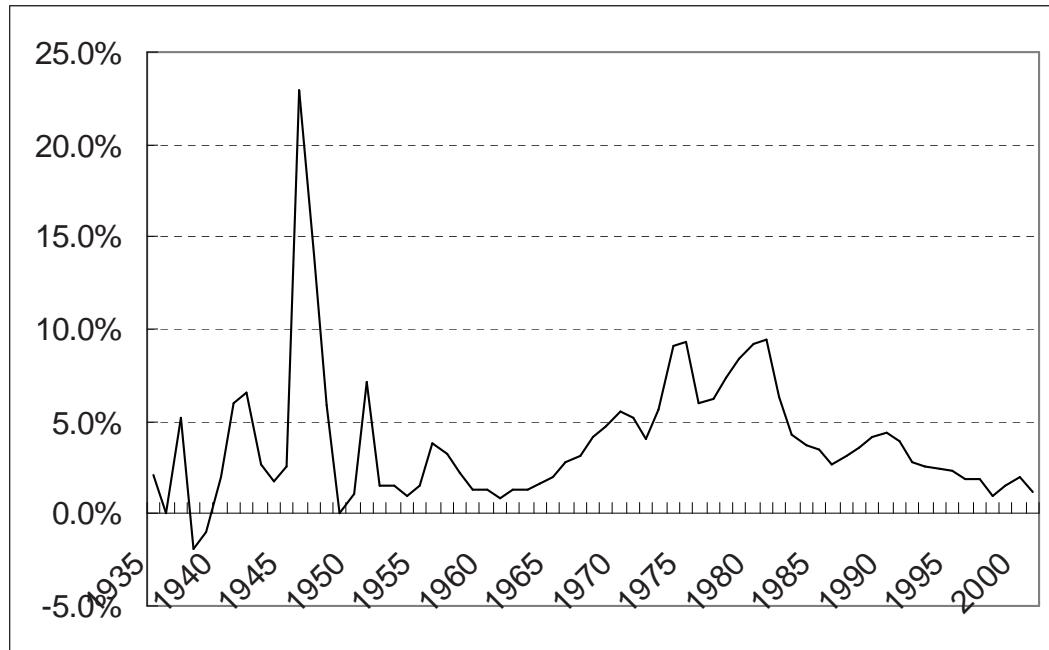


図 6.2: アメリカインフレ率の推移 (GDP デフレーター)

ていたことは各種の記録からうかがえる。

さらに一時は落ち着いたアメリカのインフレ率が、その後一貫してバロウズが主要著作を書きあげる 1970 年代まで、じわじわと上昇し続けていることがわかるだろう。「払う金は増えているのに、商品は少なく」。単純にインフレ（たとえば年率 5% とか）が続いているだけなら、払う金が増えるだけですむ。でもそれだけじゃなくて、インフレ率自体も増大しているからこそ、そういう事態が起きるわけだ。これはドラッグにとどまらず、バロウズが生活のあらゆるところで感じていた実感だったはずだ。バロウズにとっては「あの戦中戦後のインフレがまたくるのか！」という恐怖感があったはず。

もちろんウィリアム・バロウズは、なぜインフレが進行するか、などということについてはまったくの無知だった。一応、経済学っぽい説明をすると、インフレが進行するのはたとえば各国の中央銀行（あるいはお金を発行するところ）が安易な方向に走ってしまうから、というのと、あとは労働者がインフレ率を織り込んでそれを上回る賃上げ要求をするようになるから、というのがふつうの説明なのだけれど、でもバロウズはそんなことは考えなかった。なぜかといえば、かれが熟知しているドラッグの世界では、インフレ（というか、ドラッグという限られた財だけを見ているんだから単なる価格上昇だな）が進行するのは中央銀行のせいでもなければ労働者の賃上げ要求のせいでもなかったからだ。もちろんバロウズといえども、需要と供給の関係は知っていた。ドラッグの世界でも、供給のだぶつきによる財の価格低下は生じた。でもドラッグはもともと、非合法商品である以

上、情報の非対称性<sup>\*5</sup>がほかの財にくらべて著しく大きい。多少の価格のふれは、単なる売人とのかけひきに吸収される程度だったし、なによりもヤク切れ症状の苦しきから、需要者であるジャンキー側は、供給側ときちんと価格交渉できるような状態ではなかった。必然的にバロウズは、向こうの言い値に対するプライステイカーとしてしか存在できなかった。そしてそのプライスはひたすら上がるのが常態だった。なぜ上がるかと言えば、それは規制強化と、そして供給側の市場操作によるものだった。この認識は以下の発言からも明らかだ。

「二〇年代はヘロインが一オンス二十八ドルで買えた。(中略)ヘロインは現在一オンス九千ドルもする。二十八ドルから九千ドル。麻薬がインフレの見本となり、最も暴騰したものとして独走している」 [12, p. 116]

「四十年代初めにハリー・アンズリンガーが出てきて麻薬の市場価格をつり上げた。麻薬が非合法になったとたん、当然、法の執行が重要な素因となって値段があがった」 [12, p. 116]

「誰かがモロッコへ行って、国中の砂糖を買い占め、倉庫にしまい込み、市場から砂糖をなくすと、タンジールで砂糖一揆が起きる。市場に再び砂糖が出回るときは、値が上がっているという仕組みだ。ここのヘロイン業界でも同じことが繰り返し起きている。だが価格は前の二倍になっている」 [12, p. 116]

そしてもちろん、バロウズの政治観の中では、規制強化をする国と、市場操作をする供給業者や企業はもちろんつるんでおり、それこそがバロウズにとってはあらゆる形で人類をコントロールする悪であり、そしてそれがこの世の諸悪の根元なのだった。

こういう世界観の形成にあたって、かれのタンジールでの体験は大いに貢献したはずだ。タンジールの位置づけと文化的な風土については、ミシェル・グリーン の名著『地の果ての夢タンジール：ポウルズと異境の文学者たち』 [75] にかかなり詳細に書かれているので本格的に興味のある方はこっちを読むといいだろう。ここではちょっと、バロウズに関係のある範囲でタンジールの様子を書いておこう。

地中海と大西洋を結ぶジブラルタル海峡が、軍事的にとっても大事な位置を占めていることは言うまでもない。もっとも、これをお読みの大半の方は「軍事的」ということばの意味を具体的にはご存じないと推定されるが、それはおいておこう。イベリア半島側の都市ジブラルタルが、17世紀以来、未だに(スペインの度重なる返還要求にもかかわらず)イギリス領となっており、八五年まではスペインとの国境すら開いていなかったこと、ま

<sup>\*5</sup> つまり売人は仕入れ値や品質などについて十分な情報を持っているけれど、買う側はいまの相場価格とか品質についての情報が非常に限られている、ということ。合法商品ならほかで聞いてまわったりすることである程度買い手も情報を集められるけれど、非合法商品ではそれが難しい。

たモロッコ側のセウタが未だにスペイン領となっている、というあたりに、なんとなくキナ臭い匂いを感じていただければそれでいい [154, 63]。

タンジールも、ジブラルタル海峡のアフリカ側の突端に位置しているから、その軍事上の重要性を理解するのは無理としても、まあなんとなく想像くらいはしていただけるだろう。貪欲であこぎで、カッコつけだけは激しくせに節操のない大イギリス帝国がここを放っておくはずもなかったが、17世紀にジブラルタルとあわせて手を出したものの、ベルベル人の激しい反抗に会い、撤退を余儀なくされる。それでも、ここを他のヨーロッパ諸国に渡すまいと、1912年にフランスとスペインがモロッコを分割して植民地化した際にはすかさず割り込み、1923年にタンジールは八ヶ国（仏、英、蘭、伊、ベルギー、スペイン、ポルトガル、スウェーデン）の国際共同管理下におかれることとなる。インターナショナルゾーン、つまりはバロウズの小説の数々の舞台となっている、インターゾーンだ。

国際統治となったタンジールは、まず各国の外交競争的な様相を呈する。とはいえ、何も積極的な動きがあったわけではなく、お互いに相手を牽制していただけなのだけだ。ダニエル・シュミット監督の「ヘカテ」の雰囲気はこれに近かるう。しかし、欧州の列強がここに一堂に会しているという事実は、投資家にとっては極めて心強いものである。タンジールがこの状態から脱するなんて、1950年代までは悪い冗談でしかなかった。

金融関係の法制度はまったく未整備。法人税は皆無に等しく、関税も極めて低率。第二次世界大戦後、各国が為替規制や高い関税などで自国の産業と経済の建て直しをはかり、経済活動への規制を一様に強めたのを背景として、タンジールには税金逃れやマネー・ロンダリング、密輸業者や後ろ暗い金融家、犯罪者、ナチの残党などが一夜にして押し寄せる。バイルートや香港と並ぶ事業天国の地位を、タンジールも獲得する。このため一九四七年のタンジール人口13万人の二割は、欧米からの流入者たちとなったほどだ。事業を起こすのも（潰すのも）思いのまま。あらゆる可能性と自由が開けており、人は一瞬にして大金持ちとなり、一瞬にして破産した。もちろんここでの「人」とは、二割の欧米人たちをさす。文盲が人口の八割以上を占めるタンジール人たちにとっては、そんな生活は無縁だった。が、かれらにうまくたかれれば、通常では決して味わえない生活の片鱗をうかがうことができた。

同時に文化人たちにとっても、ここは天国だった。奴隷のように現地人をこきつかい、本国では刑事犯罪のドラッグや同性愛もまったく黙認。ガートルード・スタインをはじめ、ここに遊びに来る人は山ほどいた。中でも有名なのが、1931年に流行のミュージシャンとしてこの地を訪れ、そして1947年にこんどは作家として訪れたポール・ボウルズだった。翌年には妻ジェーン・ボウルズもやってくる。この二人を中心に、タンジールには一種の文化人サークルが形成される。

1952年にバロウズがここへやってきたのは、ドラッグや同性愛方面の期待と同時に、ボウルズ夫妻がここにいるからだった。ボウルズは1948年の『シェルタリング・スカイ』で世界的な名声を獲得。バロウズは作家としてのアドバイスを求めてバロウズを訪ねた。が、ボウルズは被害妄想の気が強い男だったこともあって、変なおかまのヤク中（当時のバロウズは『ジャンキー』しか出版作品がなく、とても作家とはいえなかった）なんぞと関り合いになる気は毛頭なかったし（今になって、病気で具合が悪かったなんて言い訳しているけれど）、バロウズのほうも、何かといじけやすい性格だったから、ボウルズが自分を無視するので頭に来て「あれは気取った陰険で嫌なやつだ」とギンズバーグへの手紙に書いたりしている [40, p.223]。<sup>\*6</sup>。またバロウズがここに来たのは、冷たいギンズバーグへのあてつけもあって、「おまえなんかいなくなつて、おれは平気なんだ」ということを示すためだが、こういう試みの常として、これは自分のほうに大きなダメージをもたらすことになる。こちらから連絡をとるのはプライドが許さないが、さりとて寂しさはつものばかり。ケルアックやニール・キャシディに「あいつに手紙するように言ってくれ」という情けない手紙を出したりするが [40, p. 200, pp. 203-207]、なしのつぶて。失意のバロウズは、ドラッグにおぼれ、スペイン人少年のキキに慰めを見出す。が、この子はやがて別の男と駆け落ちして、スペインで殺されてしまう。

そしてまさにバロウズがここにやってきたその年、1952年の暴動を契機に、タンジールは不況へと陥る。先行きの不安から投資も沈滞し、治安の悪化を怖れて金持ち観光客も減少、それまでの華やいだ雰囲気は急速に薄れる。1956年、モロッコは正式に独立を勝ち取り、タンジールの国際ゾーンも間もなく廃止されるのが現実となった。それからの数ヶ月、タンジールの銀行からは五千万ドル以上もの資金がヨーロッパに引き揚げられ、不動産相場は三割ダウン。失業者は街にあふれ、その不満はわずかに残ったヨーロッパ人たちにも向けられる。自警団による売春宿や男娼窟の摘発、麻薬の廃棄。バロウズの小説に出てきそうな光景だ。

ここで留意すべきなのは、バロウズがやってきてからタンジールの状況はひたすら下降線をたどっているということだ。ドラッグ環境の面でも、おそらくは物価面でも。「すべてはどんどん悪くなる」というバロウズの世界観は、おそらくこのタンジールでの経験にも裏打ちされている。そして悪くなったあげくに、ものすごい締めつけの警察国家が出現するというイメージも、ここの経験とおそらくは無縁ではない。

こうした動きを経て、タンジールはかつての魅力の多くを喪失してしまう。経済的なインセンティブを失い、同性愛者狩り（一時的なものではあったが）でエキセントリックな欧米文化人たちを大量に失ったこの街は、もはやこれといって売りのない、ただのモロッ

<sup>\*6</sup> それ以前に、ボウルズはビートの連中が全般に嫌いだったらしいが。



この港町となってしまう。残ったのは、かつてのバブリーな文化都市の記憶だけだし、文化人ではボウルズ夫妻くらい。そしてボウルズがもともとここに来たのは、かつてミュージシャンとして有名だった頃にそうした社交的な文化セレブリティであることを嫌ったせいだったのだけれど、それが皮肉なことにいまやこのモロッコでも、その華やかな時代の記憶を担う文化的なアイコンとして観光資源化されてしまったのだった。一九六七年、発狂したジェーン・ボウルズはタンジールを離れ、そのまま一九七三年に死亡。ポール・ボウルズはそのままタンジールに戻り、一九九八年まで生きていた。

現在のタンジールは、群がる自称ガイドを撃退するのに苦労する、ヨーロッパからの観光客にあふれた町だ。お望みなら、バロウズが『裸のランチ』を書いたあのムニリア・ホテルに泊まることもできるし、バロウズやボウルズの社交の場だったレンブラントホテルなども、一応は残っている。でも、当時そこでかれらが見ていたであろう風景は、おそらくほとんど跡形も残っていない。

## 6.2 バロウズ世界の政治と社会

バロウズのジャンキーとしての体験　つまり完全に受け身の、プライステイカーとしての消費者で、供給者に翻弄され続けるしかない　この体験がもっと大きな社会に対する見方と結びついたのは、かれがジャンキーとして暮らし、執筆していた時代の社会経済的な状況にも依存している。そしてその社会経済情勢が、バロウズの作品に見られる世界観にも大きく影響している。

まず一つは、インフレ的な世界観。これは本章のこれまでの部分で見てきた。そして次に、そのインフレを引き起こし、人々に依存症を通じた従属を強制しているのが、無用な規制で人々をしぼる国であり、供給者だ、という考え方だ。そしてその供給者は、たとえば大マフィアであり、あるいは大企業だ。それが国家の統制を逃れ、あるいは時に国家とツルむことで市場を完全にコントロールし、無力な消費者を翻弄する。そしてそれに対して消費者側ができるのは、テロやゲリラ活動しかない。こうした供給者側の圧倒的優位と市場支配の世界観が、バロウズの作品には色濃く見られる。それはまた、消費者や国民に対して、実は裏の陰謀が仕組まれているという陰謀史観に他ならない。

この世界観を肯定するような動きが、1950年代から1960年代を通じて世界的に存在していた。その一つはもちろん共産主義の拡大だ。共産主義の経済イデオロギーにおいては、まさに生産者と政府は同じものだ。そしてそれが、低い生活水準と窮乏と抑圧に満ちた恐ろしい世界だったことは、もはやだれでも知っていることだし、一部の「進歩的」知識人を除けば多くの人、少なくとも抑圧と各種の秘密警察の暗躍や強制収容所について

は昔から知っていた\*<sup>7</sup>。1960年代にはすでにサハロフやソルジェニーツインの活動・著作で、社会主義国内、特にソ連のスターリンのすばらしい活躍ぶりについては相当な情報が流れてきていたし、またパロウズも、あちこち自分で旅した経験もあって、昔から共産主義については否定的だった。秘密警察、粛正、スターリン……そういうことばは『ノヴァ急報』や『ソフトマシーン』にも頻出する。

もちろん……そのパロウズが後に、『猛者(ワイルドボーイズ)』や『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』などで描くコミュンが、理念的にはそれと大差ない原始共産制でしかないというのは、いかにも皮肉ではあるのだけれど。

ただし、スターリンが死んで、フルシチョフあたりが出てきた1950年代から1960年代にかけては、共産主義は品質面はさておき少なくとも量的に見た成長力においては資本主義を圧倒的に上回っており、いずれ資本主義陣営は劣勢に置かれるんじゃないかという恐怖があった[94, pp. 167–181]。実際、ソ連はその計画経済で一見かなりの躍進を遂げているように見えたとし、また多くの国々が社会主義・共産主義は優れたものとしてどんどん共産化を進めていったこともある。このように国家と大規模供給者が結託して消費者・人民を弾圧するという共産主義体制が、やがて世界を覆い尽くすのではないかという不安は、パロウズの大学卒業以降、執筆前も執筆中もずっと存在していた。もちろんそれは、共産主義が陰謀をたくらんで、たとえば若者たちを墮落させて……というまさに陰謀史観に結びつく。

そして資本主義側にも似たような状況があった。それは多国籍企業の拡大だ。たとえばジョン・K・ガルブレイスは『新しい産業社会』で、大企業が広告を通じて消費者の欲望を完全にコントロールし、多国籍化によって政府の規制からも逃れ、市場すら完全に支配してだれからのコントロールも受けることなく世界を支配する構図を描いている[71]。そしてこのガルブレイス的な見方は、2000年頃のIT革命議論がそうだったように、当時の半可通な知識人の間ではほとんど定番の見方だった。この見方では、多国籍企業が主であ

\*<sup>7</sup> ただしいまの人は共産主義をバカにして、ソ連は効率悪かっただのきいたふうな口をきくけれど、あれは実はすさまじい体制ではあった。いま、旧社会主義国に行けばわかるけれど、かつてほとんどの社会主義国はソ連のすさまじいコメコン経済援助があってこそ初めてまがりなりにも成立していたのだ。こうした国々の多くでは、GNPの数割をソ連が援助していた。つまりソ連は社会主義圏の総生産の相当部分を自国の生産力で下支えしていたのだ。そりゃあ無理も出るわな、という気はしなくもない。

また多くの人は、なぜ共産主義においては経済が統制経済になり、私有が否定されるのかをまったく理解していない。本来であれば、科学技術の発展により、生産性は無限に増大して、そこでは需要関数そのものが意味を失い、価格による需給バランスのコントロールが機能しなくなるはずだった。すべてが無限にある世界では、所有ということには意味はなくなるはずだった。だからこそ、無駄にものを作ってもしょうがないので、国が生産量調整をしましょう、という理屈が成立する。ちなみに松谷みよ子の名作児童文学『龍の子太郎』は、まさにこの共産主義のイデオロギーをうちだした名作だ。「ヤマメが無数にとれ、おむすびも野菜もいくらでもある世界なら、おかあさんがヤマメ三匹くらい喰ったからって龍にされる必要はなかったはずだ！」[110, pp. 183–186 要約] それはさておき、この理念自体は、パロウズが後年の作品でしょっちゅう持ち出す理想的で自由なコミュンと大差ないものではある。



り、国はそれにしたがうしかない存在でしかない。でも消費者から見れば、供給者と国とが結託して消費者・人民にしわよせがくるという構図という意味ではまったく同じ形式の陰謀史観だ。この見方が広まったのは、1960年代だろう。

さらに、このコントロールを裏付けるような知的風土みたいなものも、1950年代から1960年代にかけての先進国には根強かった。一つには、サイバネティクスをはじめとした制御理論と工学の発達。そしてコンピュータの発達からくる、各種の予測手法と計画手法の発達。そしてもう一つは、DNAの発見にともない、人間そのものがある種のプログラミングの産物だという認識が高まったこと、マーガレット・ミードらの文化人類学的な知見から、人間が文化的な規定（プログラミング）の産物として存在しているという認識が確立したこと、そして同時に行動心理学者B・F・スキナーを筆頭に、ミクロなレベルでの個別の人間も、各種外的刺激によってプログラミングできる存在だという認識もかなり普及したものとなったこと<sup>\*8</sup>。特にアメリカを中心としたこの知的風土がいかに社会的に強い影響を持っていたかについては、ハイムズ『サイバネティクス学者たち』[81]に詳しい。あのドラッグやLSDを通じた個人の解放を唱えたティモシー・リアリーでさえ、その出発点は、LSDを使って人々を条件付けしなおして、たとえば犯罪者を更正させる、ということだった[97]。バロウズも、直接間接にこうした知的な動向に触れていたのはまちがいない。たとえば1980年代に入っても、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』で「現実」を書いて海賊コミュニオンを救おうとするオードリー・カーソンの本棚には、サモアの人々が文明の抑圧から切り離されて性的な解放を実現しているという（誤った）通俗イメージを確立した、ミード『サモアの思春期』[112]が置かれている<sup>\*9</sup>。

戦中、戦後処理にともなうインフレの拡大。戦後の世界のグローバル化。社会主義の発展にともなう計画経済の進展。一方でコングロマリットの拡大。そのすべてに共通するのが、国民や消費者の翻弄であり、国民や消費者に対する陰謀という考え方だ。そしてそれを裏付ける文化人類学的な知見、さらにはそれをマクロなレベルで実現する計画予測技術の進歩と、個体レベルで可能にする心理学的な条件付け技術の発達。ウィリアム・バロウズの小説世界は、こうした第二次世界大戦後の社会経済環境をほぼそのまま反映しているわけだ。そしてこの世界観は、かれの作品の読み手にもかなり共有されていた。1960年

<sup>\*8</sup> スキナーは、自分の娘をスキナー・ボックスという箱に入れて（箱入り娘、ですな）、アメとむちの刺激を与えることで条件づけして育てた、という伝説がある。しかしその条件付けは失敗し、娘は精神的な障害を被り、やがて父親に対して損害賠償訴訟を起こしてやがて自殺した、というのがその伝説のオチだ。が、これはあくまで都市伝説であり、まったく事実ではない。スキナーの娘が箱に入っている写真はあがるが、それは赤ん坊が冬でも動き回れるように暖房をつけた遊戯柵でしかない。当の娘さんへのインタビューやスキナー家の友人たちの証言からも、そんな事実はなかったことが確認されているし、またその娘はふつうに健康な大人になって、親に対して特に恨みも抱いていないことが確認されている。

<sup>\*9</sup> *Cities of the Red Night* [23, p. 284]。邦訳は例によって何も調べておらず「サモア成年に達す」なる訳が当てられている [35, p. 360]。

代の、(まだ正気だった)ラルフ・ネーダーによる消費者運動。ベトナム反戦運動。ヒッピー運動。同時に発生してきた公害問題とそれに対する環境運動。これらはすべて、同じ経済政治社会文化的な風土をベースとしている。もちろん、それらに対する反発という形ではあるけれど。

だからこそ、ウィリアム・バロウズは反体制・反権力的な作家とされている。ドラッグの件はある。同性愛の件もある。そして奥さんを殺した件もある。そういう当人の行動が持つ、反社会的な面は当然考慮されるだろう。でもそれ以上に小説として見たとき、かれの評価の一つのポイントは、それが現代社会批判であるという部分だ。人々が言語や各種イメージによってコントロールされること、要らないものを供給者によって欲しがるようにし向けられるジャンキーとなること。人々はそこに、いろんなものの比喩を見てとった。そしてそのすべての基調となっている世界観、経済観は、当時のアメリカを初めとする世界に共有されていたものだった。前に述べたように、トニー・タナーは『言語の都市』で、現代アメリカ小説に共通するオブセッションとして「自分が目に見えぬ要因や力によって完全にコントロールされているかもしれないという悪夢の可能性」[166, p. 16]を挙げている。タナーはそれを、自由であることを重視するアメリカ的心理からくるものだとしているけれど、それだけでは不十分かもしれない。この戦後の20年ほどの時期、それまでの漠然としたコントロールへのおびえは、実際のテクノロジーや社会経済動向によって疑問の余地のない現実的な恐怖へと成長してきた。そしてそれはもちろん、アメリカ特有のものじゃなかった。だからそれはアメリカにとどまらず、世界の状況をかなり反映したオブセッションになった。そしてこのオブセッションを、誰よりも異様に強く持っていたのがバロウズだった。

だが、もちろん実際には資本主義社会は、ガルブレイスの主張したような多国籍企業の思い通りにはまるでならなかった。少なくとも、ここまで簡単にはいかなかった。大企業の役割は、過去30年にわたりむしろ縮小する方向にある。アメリカの大手デパートも、デトロイトの自動車王国も、あのIBMですら、LBOにおびえたり、無用な多角化と肥大化による非効率で往々にして自爆をとげたり、ヒッピーどもの手すさびみみたいなパソコンとインターネットのベンチャーに手玉にとられたりしておたついている(最近はやっと復活してきたけれど)、世界を支配しているはずの石油メジャーですら、一時的にはOPECごときに脅かされるようになった。各種分野での国営企業などの独占はくずれ、分割民営化がいたるところで猛威をふるっている。そしてウィリアム・ギブスンが『ニューロマンサー』を書いた一九八〇年代初期には、不動の世界的コングロマリットとして君臨し続けるものと思われていた日本の伝説のザイバツですら、いまや完全に瓦解しつつある。ポール・クルーグマンはこれをとらえて、意地悪な名著 *Peddling Prosperity* でガルブレ

イスをさんざん茶化して遊んでいる [93, pp. 13–15]。

また、アメリカのインフレも抑えられた。この詳細については同じくクルーグマン『クルーグマン教授の経済入門』でも読んでいただきたいのだけれど [95, pp. 87–99]、もはや世界の先進国において、問題はインフレではなく、むしろデフレだ。また、消費者も無力ではなかった。消費者運動はすでに大きな圧力団体となっており、いまや大企業が一消費者の告発クレームウェブページにおびえている状況はご存じのとおりだ。さらにクスリの世界ですら、需給バランスで価格は決まってきた。新しい産地が出てくるにつれていろんな薬が値崩れをおこしつつある。供給者だけが好きなように支配できる市場というのは、昔もなかったのだけれど、いまはさらにその妥当性を失っている。そして社会主義のほうはといえば……まあここで今さら説明するまでもないだろう。

同時に、各種の計画技術は……思ったほどうまくいかなかった。コンピュータ予測はボロボロはずれまくったし、大規模計画はあちこちで破綻して、その計画理論に基づいた各地のニュータウンなどは寒々とした荒廃に直面したところも多い。条件付けは、ある程度は成功したけれど、すべてをコントロールできるほどではないし、またそれを理論的に支えていたミードの研究も、実は結構眉唾ものであったことが後にフリーマンらによって示されることになる [69, 70]\*<sup>10</sup>。

未だにそういう世界観を信仰し続けている人は多い。1999年や2000年のWTO総会やIMF総会などでテロを繰り広げたNGOたちは、経済のグローバル化が進むことで多国籍企業が世界を支配しつつあると本気で考えているようだ。実はあらゆる企業がいまや生産販売を多国籍化しているというだけのことにすぎないのだけれど。かつての洗脳議論は、いまではブランドを通じた文化侵略という議論となって生き延びている。そしてかれらはもちろん、WTOやIMFやその他国際機関や政府がそういった多国籍企業と結託してグローバル化を進めていると確信している\*<sup>11</sup>。一部の古くさい左翼知識人は、いまだに世界を支配するコングロマリットとエリート産軍官メディア共同体という古典的な図式にしがみついている。

だが、もし小説が（あるいはその他芸術とか称するものが）多少なりとも時代の方向性を捕らえているとするならば、そういう世界観は小説の中においてだんだん衰退していくだろう。そして現実にそうなっている。パロウズが背景としていた社会経済環境はほとんどが崩れた。「自分が何かにコントロールされている」というオブセッションは、まだ健在ではあるけれど、その相手はかつてほど具体的ではない、もっとミクロなシステムに

\*<sup>10</sup> ただしこのフリーマンらの研究も、いささか独断的だという批判も出ており、まだ完全に白黒ついたわけではないらしい [146]。

\*<sup>11</sup> こうした見方は、一方的ではあるが完全にまちがっているわけではない。詳しくはスティグリッツ [157, 156]などを参照。

なっている。たとえばスティーブ・エリクソンに明確な陰謀史観を読みとることは、不可能ではないにしてもなかなか難しい。かれの小説を翻弄するのは、もっとぼんやりしたものだ。ウィリアム・T・ヴォルマンは、相変わらずある種の自由を追い求め続けているけれど、ことさら陰謀史観は見あたらない（もちろんこじつけられないこともないけれど）。キャシー・アッカーにしても、デビッド・ヴォイナロビッチにしても、そうした感覚はきわめて薄い。かれらの小説における基本モチーフは、「縛られたい」だもの。またウィリアム・ギブスンやブルース・スターリングの小説では、そうしたグローバリズムと多国籍企業の活躍は当然のものとして描かれ、なにか反抗すべきものではなく、単なる環境の一つになっている。何か一つ悪者を仕立てて、それを打倒すればなんとかなるという見方はもう成り立たないのは、（ハリウッド以外の）多くの人の目には明らかだ。たぶんこうした社会経済環境の変化とともに、小説のあり方も変貌してきているのだ。

1960年代頭の『裸のランチ』から特に『ノヴァ急報』までの作品群には、多くの人が指摘しているように、世界の現状に対する批判らしきものがある。人々を依存症に仕立て上げ、売人がジャンキーを造り上げてそれを搾取するように人々を依存させ、収奪する世界の体制——それは共産主義でもあり、資本主義社会の産官共同体でもある——に対する抗議と、そしてそれに対してわれわれ——バロウズと読者——がいまここでやれる、コントロールからの離脱への訴えかけがあった。それは1960年代の世界の状況を色濃く反映したものであり、そして世界のありかたを人々の力で変えられるという1960年代の文化社会的な認識をも反映したものだ。ことばを切ってコントロールを切れ。沈黙せよ。アポモルヒネで、おまえを中毒させているものから逃げ出せ。切符を爆破せよ。そうすることで現実が変わる。そしてバロウズにとって、それは勝ち目のある戦いだ。た。

そしてもう一つ、社会と個人の問題があった。1960年代においては、社会としての自由と個人としての自由は同じだった。何か大きな敵を倒せば、社会と個人は両方とも自由になれるはずだという認識があった。

しかしながら、それが1970年代になって、決定的に変わる。そしてそれは、バロウズの小説にもはっきり影響を及ぼしている。1970年代のバロウズの小説には、なにか否定すべき世界や支配体制があるわけではない。なんとなく、日常性が嫌いだとか、なんとなく役人根性の融通の利かない連中は嫌いだ、というのはある。そして、なんとなく世界がだんだん息苦しくなってきたようだ、という認識はある。でも、かつてのように世界を明確に支配している産官学共同体があるとか、それに対してなにか戦える、ましてそれに対して具体的に勝ち目がある、という描き方にはなっていない。『ワイルドボーイズ 勇者（ワイルドボーイズ）』で、**勇者**たちは遙か彼方のモロッコあたりで戦い続けているらしい。でも、その戦いがいったい何に対してのものなのか、実はよくわからない。なんとはなしに、この

だらけきったアメリカ中流社会っぽいものに対する反感は伝わってくる。が、その戦いが前面に出てくることはない。伝聞、または映画の記録でのみ、<sup>ワイルドボーイズ</sup>「猛者」たちの戦いは提示されている。

バロウズ自身の高齢化も、もちろん大きな原因だろう。人はいつまでも闘争的ではいられない。でもこれは同時に、1960年代のカウンターカルチャーの衰退と、その後の明確な敵のない世界のあり方と見事に対応している。ベトナム反戦運動は続いていたけれど、そのときにはすでにかつてのヒッピー文化や1960年代カウンターカルチャーは明白な衰退期に入っていた。これはハンター・S・トンプソンが『ラスベガス 71』で書いている感覚だ。

あの古くて邪悪な勢力に対する勝利がまちがいないって感覚。それは軍事的な意味での勝利ではまったくない。そんなのは必要なかった。おれたちのエネルギーが単純に広まり栄える。戦ったりするのは無意味だった。こっち側だろうとあっち側だろうと。勢いは完全にこっちのほうにあった。おれたちは、高く美しい波の頂点に乗ってたんだ……

だからいま、その後五年もたっていないいま、ラスベガスの急な丘をのぼって西を見てみるよ。しかるべき目さえ持ったら、波の最高点のあとがほとんど見えるから。あの波がついに砕けて引いていった、まさにその地点が。 [167, pp. 108-109]

つまりこの時期、世界がヒッピー化してアメリカやヨーロッパが決定的に変わるとは、すでにもうだれにも思えなくなっていた。むしろ1970年代初頭には、アメリカ大統領選は共和党のニクソンが当選したことで世の中は保守化し、締め付けが厳しくなるという見方が主流だった。

それに対する手段としては、ゲリラ戦とテロしかない、というのがカウンターカルチャーの一部のいきついた結論だ。でもそれを実践した連中は、マンソンファミリーを筆頭に、だれが見ても明らかにイカれていた。1972年のウォーターゲート事件、そして1975年のベトナム戦争終結は、カウンターカルチャーにとって一応の（意外な）勝利ではあった。ゲリラ的なジャーナリズム、そしてベトナムのゲリラ部隊への希望は、いやがうえにも高まる。でも一方で、当時のカウンターカルチャーのなれの果ての集団たちは、アメリカでもヨーロッパでもアジアでも、パティ・ハースト事件のSLAやウェザー・アンダーグラウンド、バーダー＝マインホフや赤い旅団、日本赤軍と反日武装戦線「狼」などとうてい一般性を持ち得ない無差別テロのタコツボに入り込んでいた。人民や社会を解放して個人の自由をも実現するはずだった運動が、いつのまにかその人民たちを虐殺してまわり、さらに組織内部でもきわめて抑圧的な篡奪と肅正を展開していたことが次々に明



らかになってきて、もうだれもこうした運動に希望を抱けなくなってしまった。パロウズの小説の、遠くで何のためともしれない戦いを続けるゲリラ部隊の<sup>ワイルドボーイズ</sup>「猛者」たちは、こうした時代認識の反映でもある。近くのゲリラやテロにはすでに希望を託せない人々が、遠くの「正しい」ゲリラ部隊のあり方に思いをはせる 『猛者(ワイルドボーイズ)』というの、そういう小説だ\*12。

同時に台頭してきたエネルギー問題がある。なぜ日本では『路上』ができないかという、ガソリンが高いのと、道路インフラが整備されていないからだ。日本全国を車でまわったら、ガソリン代と高速料金で一財産になってしまう。それじゃあ『路上』にはならず、なにやら大名旅行でしかない。日本で『路上』に近いことをやろうとすれば、鉄道に頼るしかないのね。そして現実には、日本のセコいビートもどきみたいなところもあったフォーク運動(と言っていいのかな)は夜行列車とかブルートレインとか、その手のものしか題材にしていない。

それがエネルギー問題によって、アメリカをも直撃することになる。OPECの出現に伴うオイルショックは、パロウズたちの安楽な暮らしを成り立たせてきた条件が、実はかれらの批判していたシステムにのっかったものでしかないことを、かなりはっきり描き出してしまった。同時に、世界的に公害が大きな問題になってきた。パロウズの書く短編では、このあたりからチマチマと公害問題や環境ネタが入ってくるようになるけれど、でもこれに対する態度はあまりはっきりしない。1970年代後半のパロウズは、いくつか映画の脚本もどきを書いただけだ。

そしてさらに1980年代。パロウズはもはや、社会を見ていない。かれはひたすら、自分の自由だけを考えている。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』『デッド・ロード』『ウェスタン・ランド』の三部作は死から逃れること(そしてその失敗)がテーマだからだ。記憶と肉体から逃れることで死から逃れる、あるいは時間の制約から逃れることで死から逃れる、あるいは女から逃れることで死から自由になる この三部作の登場人物たちは、こうした死からの逃避を試みながら、一様に失敗を迎えることになる。こうした本の中には、各種のコミュニオンが登場する。また、ある種のリバータリアニズム的な「他人に干渉しない、干渉されない」的な生き方も称揚されはする。けれど、その描かれかたはかなりおざなりだし、『猛者(ワイルドボーイズ)』からの進歩は特に見られない。むしろ、自分たちは自分で好きに生きて、他人のこと、社会全体の解放なんかは、そもそも考えるつもりもない、という意識のほうがあらわだ。そしてもう一つは、キム・カーソンズをはじめとする作者の分身のお話ね。この三部作は作家であることもテーマだ。人はどう

\*12 その意味で、Murphy[125]が述べるような<sup>ワイルドボーイズ</sup>「猛者」たちが1960年代学生運動をもとにしているという考え方は的を射ていない。確かに、それは念頭にはあっただろう。でも、パロウズの<sup>ワイルドボーイズ</sup>「猛者」たちは、それを直接モデルにしたのではなく、それに希望がもてないが故の空想として存在している。

して作家になるか。作家であるというのはどういうことか。それも、必ずしも作家一般ではない。自分ウィリアム・バロウズはいかにして作家になったか、という話だ。これは1970年代の『おぼえていないときもある』収録の作品でもすでに何度となく繰り返されていたネタだけれど、それがさらに深まる。社会とは関係なく生きる自分の死と、そして作家としての自分のアイデンティティ確認。バロウズの小説はますます内面化、自閉化してゆく。1990年代のバロウズ小説は、ひたすら回想と後悔の中に埋没してしまう。

## 6.3 まとめ

さてそれがどうした、ということなんだが。

1980年代以降はさておこう。ここで重要なことは、1960年代から70年代初期にかけてのバロウズ小説の方向性や内容が、その時代の社会・経済・政治的な背景をかなり正確に反映したのようになっていたということだ。そしてその背景と認識は、バロウズ一人ではなく、世界のある程度のインテリには、濃淡はあるけれどそれなりに共有されていた、ということだ。言い換えると、この時期にだけ、バロウズと社会の方向性が一致していた。

そしてそれがバロウズの小説がいささかなりとも一般性と人気を持ち、高い評価を得られていた時期でもあるというのは見逃してはいけない。確かにそれ以降でも、1980年代の『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』はちょっと売れたけれど、でもこれだけを取りだしてバロウズを評価する、という人はいない。バロウズ小説というのは基本的には『裸のランチ』であり、カットアップ三部作である。それ以降の小説は、その後バロウズがどういう方向に進んだかという興味以外の文脈で語られることはほとんどない。

するとどういうことになるだろうか。

本書は「自由」についてのものだ、とこの本の頭のあたりで言った。バロウズは、形式的にも内容的にも完全に好き勝手に書いているように思える。まったく独自の世界観や極度の陰謀史観　たとえば権力関係のすべてをジャンキーと売人の関係に還元しようとする見方　を発達させた希有な作家だと思われる部分もある。またジェニー・スカールはバロウズが世界を変えたということを大きな理由の一つとしてバロウズを評価している。ビートの代表的人物というバロウズの伝説が若者に社会変革をうながした、と [148, p. 98]。でも、実はその自由だったはずのバロウズも、そんなには自由ではなかったのかもしれない。まず見えてくるのはそういうことだ。3章で伝記的な検討を行ったときにも、バロウズはビートで必ずしも中心的な存在ではないことを述べた。バロウズ一人がいなくても、おそらくヒッピー運動や一九六〇年代カウンターカルチャーはほとんど影響を受けなかったはずだ。だからバロウズが時代を変えたわけではない。時代がバロウズを変えたんだ。やっぱりバロウズも、時代にとらわれていたし、自分を縛っている諸条件の制



約の中でしか世界を構築できていない。もちろん、人はそれ以外のことはやりようがない。まったく制約がなければ人は何にもできない。それでも、バロウズの小説とその経済社会的な条件との結びつきは、実はみんなが思っているよりずっと強いし、はっきりしている。

さらにもう一つ。バロウズの小説への評価は、実は小説そのものの評価よりは、こうした背景となっている条件への共感による場合が多い可能性が高い、ということだ。バロウズはすごいという人の多くは「バロウズの小説は現代社会の醜さを描き出した」とかいう表現を使うことが多い。でも、実はそれは、別にその描き出し方が独創的だったとか、そういうこととはあまり関係がないのかもしれない。たまたまバロウズと似た世代に生きて、似たような社会経済的な体験をした人が、なんとなく自分と似たような印象を表現している部分に親近感を感じているだけ、なのかもしれない。

それはあなたにも関わってくる話だ。あなたがバロウズの小説を読んでいまいちピンとこないのは、実はこういう社会経済的な背景を実感として理解できないから、なのかもしれない。欲しいものが手に入らないという環境を実感として味わったことがない世代だから（あるいは世代的にどうしても単に過保護だから）、なのかもしれない。戦時中の物不足はもとより、オイルショック時のトイレトーパー不足すら体験したことがなく、二桁台のインフレというのがどんなものか知らない、個人と社会の解放が同時に実現できるということを、世界のかなりの割合の人が同時に信じられた時代を具体的に想像できない人たち。それは、あなたたちが悪いわけじゃない。焼け跡体験だの全共闘体験だのをさも偉そうに自慢する連中にはうんざりするだろう。別にテメーがそれを選んだわけでも実現させたわけでもなくて、たまたまなりゆきでそこにいただけだろうに。何をいばってやがる。そしてたまたまそういう目にあわずにすんだからといって、あなたが別にそれを引け目に感じる必要なんかあるわけがない。ただ、そういうあなたたちは、バロウズの小説のある部分には反応できない可能性がある。そしてその「ある部分」というのは、まさに年寄りたちが「バロウズはすばらしい」と言って持ち上げる部分かもしれない。

ぼくの言いたいことがわかるだろうか。

そしてもしバロウズの価値がそれだけなら、それはその時代背景を知らない人にはわからないだろう。それ以外の価値をバロウズの小説から読みとれないなら、今後バロウズの小説が人々にとって持つ価値は、下がる一方になってしまう。

で、それ以外の価値があるのだろうか？ ぼくはあると思っている。次の章以降では、まず作品そのものを簡単にレビューしてから、その時代背景に依存しない価値を見つけだ

してみよう。



## 第7章

# バロウズのモチーフたち

さて、次の不自由として、バロウズのモチーフを採りあげよう。ウィリアム・バロウズにはいくつか定番と思われるモチーフがある。ドラッグと同性愛、そしてそれをベースとした権力構造だ。

これらを「不自由」として扱うことに疑問を抱く人もいるかもしれない。が、ドラッグと同性愛については、バロウズ自身がとても不本意に思っていたものだ、ということを考えてほしい。バロウズは、自分がドラッグ作家、ジャンキー作家と呼ばれることを非常にいやがっていた。また、ゲイ作家というレッテルも、あまり重視はしていなかったようだ。確かにかれはゲイだし、同性愛について小説の中で書くけれど、それを何かアイデンティティの根拠として重視するような、そんな小説にはなっていない。では、それらは何なのか？ こうしたレッテルは本当に不当なのか？ それを検討してやろう。

そしてもう一つの、権力構造の話。これが不自由であることを理解するには、ちょっといくつかステップが必要だ。バロウズはドラッグのジャンキーと売人の関係を抽象化して、コントロールの一般モデルという考え方を編み出した。そして自由を獲得するために、それを破壊すればいいのだと考えた。が、逆にそれが不自由に転化するプロセスについては、むしろ次章で詳しく見ることになる。本章では、とりあえずそのモデルのなんたるかを説明して、そのための入り口を準備するにとどめる。

### 7.1 バロウズとドラッグ

バロウズといえば、天下御免のジャンキー作家。かれの話をしようというとき、ドラッグの話を欠かすわけにはいかない……と思うのが人情だろうけれど、実際に各種バロウズ研究書はほとんどすべてが、このドラッグの話を欠かしている。なぜだろうか？

まず、バロウズ自身がやったドラッグはどんなものがあるだろうか？ これについてはバロウズ自身が1956年に「イギリス中毒学会誌」に送った「危険薬物中毒の熟練者から

の手紙」 [25, pp. 285–305] に詳しい。かれがやった各種ドラッグについて、接種方法、効果、他のドラッグとの組み合わせ上の問題などについて詳細に述べられている。アヘン系、コカイン、大麻、ナツメグ、スコポラミン、LSD、ペヨーテ等、拳がっていないのは最近開発されたエクスタシーなどの化学系ドラッグくらい（これも後に体験してみたい）。特にアヘン系のドラッグ（モルヒネ、ヘロイン他）については、各種の療法についてもコメントが詳細になされている。ありとあらゆるドラッグをやりつくした、という世評はほぼ額面通りと思って良いだろう。

で、ここからバロウズは、世間的な認知ではジャンキー作家だ、ということになる。これはつまり、バロウズはドラッグ摂取時に体験できる世界を描いているのだ、という認識だと思ってい。こうした作品はいくらでもある。バロウズ自身があちこちで言及するコールリッジ「阿片」やハンター・トンプソン『ラスベガス 71』の相当部分がそうだし、小説以外でもディズニーのダンボはウォルト・ディズニーの LSD 幻覚がもとになっているという説もある。音楽などではほかにいくらでも例があるだろう。そしてこの見方からすると、バロウズの小説がわけがわからないのは、ドラッグによる幻覚の世界を描いているからだ、ということになる。そしてそのわけのわからなさこそは、新しい感性を表現しているのだ、というのも多くの人々が持っている印象である。それだからこそてはやされる。ドラッグによって人は新しい感性を獲得して創造力を増すことができる、という考え方をする人は多い。たとえばバロウズの同志と思われるティモシー・リアリーなどがその代表格だ。バロウズはそれを実践し、一種のサイケデリック小説を書いているのだ、という考え方は強い。

ところが、バロウズ自身はこうした見方を非常に嫌っていて、あちこちでこれを完全に否定している。たとえば、バロウズの小説はドラッグを肯定しており、ドラッグの助けをかりて作品を書いている、という書評に対してバロウズは *New Statesman* 1966 年 3 月 11 日号にこんな反論を書いている：

指摘させていただきますが、わたしがデント氏のアポモルヒネ治療を受けた時点では、わたしは作家を名乗れるような実績はまったくなく、ほとんど何も書いておらず、「わが創造性のうごめき」は点滴器に（ドラッグを）詰めるだけに限られており、わたしの現在の評判の根拠となっている作品群のすべてはアポモルヒネ治療の後で書かれたものであり、わたしが治療を受けてドラッグ中毒から立ち直らなければ書かれることは決してなかったのです。（中略）わたしは何年にも渡り、LSD、メスカリン、シロシピン、ジメチルトリプタミンなどで実験してきたので、幻覚剤については実体験に基づいて語れます。こうしたドラッグは、有益である以上に危険だとわたしは考えます。（中略）現在では、わたしはいかなる状況であろうとこ

うしたドラッグは用いませんし、また他人にこうしたドラッグを使えと薦めることも絶対にありません。 [123, pp. 258–259]

この文や、他の各所での反論を総合するとこういうことだ：自分が小説を書き始めたのは、ドラッグ中毒から抜けてからだし、小説ではこうしたドラッグにとらわれてしまうことの危険性を訴えている。ドラッグを美化したことなんかないし、むしろドラッグ（広義の）からいかに脱出するかが自分のテーマだ。今はもうドラッグはやらないし、他人にやれと薦めることもない。よって、自分はドラッグを肯定していないし、自分の小説も絶対に親ドラッグ的なものではない、というわけ。

理屈はわかる。さらにかれがこういう発言をするのには政治的な背景もあることは理解する必要がある。バロウズの小説はどうしてもゲイ作家、ドラッグ作家というレッテルを貼られやすい。そして同性愛やドラッグに好意的だ、というのは、通常バロウズを非難するための根拠として使われることが多い。バロウズは、同性愛のほうは甘んじて受けてとしても、ドラッグ推進者として非難されるのは避けることで、多少なりとも自分への非難を減らしたいという気分もあっただろう。

そして、既存の多くの評論は、このバロウズ自身の発言をもとにして、バロウズの小説におけるドラッグの影響みたいなことについては敢えて触れないようにしている。触れていても、モットラムが上記のバロウズ発言を引用して行ったように、そうした影響について語る立場を嘲笑してみせるのが関の山となっている。また、伝記的なことにはなるべく触れずに、作品だけを論じるのがテキストなんかで流行だ、ということもあるのだろう。ドラッグのことも、奥さんの射殺のことも、一切触れないのが常道みたいだ。

が、それって不毛じゃないか、とぼくは思う。バロウズを評価するには、そのライフスタイルと作品の文体<sup>スタイル</sup>の両方を見なきゃいけない、というのがぼくの立場だ。奥さんの射殺事件は、本書でも見たように、かれが否定したい現実のおそらくは核心だ。そしてドラッグについても、本人が何を主張しようと、もっと冷酷に見てやる必要がある。伝記的な事柄に触れないのは勝手だけれど、でもかれの作品の構成やモチーフは、明らかにドラッグの影響下にあるんだから、それを指摘しない手はないじゃないか。

世間はその点、バカな評論家どもよりは冷静だ。いまでもバロウズはドラッグ作家だと思われているし、「麻薬患者の恐るべき実態」(『裸のランチ』邦訳帯より)を描いた作家として認知されているけれど、明確に反ドラッグ作家と認知されることはない。

それは、世間がバカで誤解していたり、悪意で曲解しているから、ではない。バロウズの小説を読まずに、伝記的な記述でのみモノを言っているからでもない。それはバロウズ自身のせいだし、バロウズの小説が確実にもたらしている印象なのだ。

同じく作者は反ドラッグ小説のつもりでいながら、世間的には親ドラッグ小説として読まれてしまっている小説にディック『暗闇のスキャナー』がある。なぜそうなってしまうのかについて、ぼくはかつてこう指摘した：

不適応者を擁護する一方で、かれらが自主的に行ったドラッグ使用だけ批判しようとするディックの論理展開は、あいまいにならざるを得ない。[177, p. 401]

これは、バロウズの小説にもそのまま当てはまってしまふ。バロウズは基本的に、ジャンキーという存在そのものは否定しない。むしろそれも一つの生き方なんだ、と断言する。それなのにかれらが自主的に摂取したドラッグそのものと、それを供給するシステムのほうだけは批判しようとする。だからバロウズのドラッグ批判は、どうしてもあいまいになる。かれの議論では、ドラッグの供給業者は、値段をつりあげてジャンキーたちをいじめる悪い連中だし、また政府は、それに対する適切な治療の導入や研究を怠り、いたずらにジャンキーたちを弾圧する抑圧者たちだ。じゃあ当のジャンキーたち自身は？ ただの被害者なわけ？ ジャンキーがジャンキーになるのは、売人たちにだまされるから、政府やノヴァギャングが謀略をしかけるから、なんだろうか？ それだけってはずはない。ジャンキーたち自身が、甘い考えで自主的に手を出したことについてはどう考えるんだろうか。バロウズはそれに対して特に明確な発言をしていない。ドラッグの売人自身も往々にしてジャンキーで、ジャンキー/売人連鎖の形でコントロール体系が成立しているのだ、というようなことは言う。バロウズとしてはそれで十分にジャンキー側への批判にもなっているといたいらしい。が、売人にならないジャンキーだっていっぱいいるんだよね。

バロウズは、ドラッグは特に役にたたないとは言ふこともあるけれど、ドラッグをやるな、と明確に言うことはない。ヤク切れの禁断症状はつらい、とは書くけれど、それ以上の悲惨な部分はバロウズの小説にはあまり出てこない。かれはコントロールを絶て、とは言ふし、ドラッグもコントロールのツールだとは言ふから、まあ間接的にはドラッグをやるなど言っていることにはなるのか。でもその一方でドラッグをやると長生きするとか、トンデモの領域に両足つつこんだような発言も平気です。そして、ドラッグは生き様であり、たまたまなってしまうものだ、という話を一貫してしている。バロウズ自身がジャンキーになった経緯だって、みんながやめろと言ったにも関わらず売り物に手をつけた結果だ。バロウズは、そういうジャンキー側の弱さや甘さは、あいまいにして不問にしよう。だからこそ、読者にはそれが「ドラッグはよくない」というメッセージには読めず、単に「ジャンキーをいじめるのはやめろ」というメッセージしか読みとれず、それが一歩進むと、「ジャンキーはよい」というふうには誤解されかねない。また、ドラッグ(的)なコントロール)の醜悪さを描いているはずの首吊りシーンやスカトロ場面が、むしろガキっぽい楽しみに彩られている点は、すでに述べたとおり。結果として、批判が批判にならな



い。グロテスクで醜悪なはずの場面が、グロテスクでも妙に楽しそうな場面になってしまっている。だから自分でどんなに否定しようとも、バロウズは親ジャンキーで親ドラッグ的な作家と見られてしまう。

そして作者の意図を離れて、作品そのものを見てみよう。バロウズの小説は、ドラッグにどう影響されているだろうか？

バロウズ自身は、まったく影響はない、と言いたがる。ドラッグからくる幻覚や意識の変化がアートや小説のビジョンと関係がある、という考えもはっきり否定している。上に引用した反論でも、自分が小説を書くようになったのはドラッグ中毒から立ち直った後だ、ということを執拗に述べている。ドラッグの影響下にあったときには書かず、そこから逃れて文を書くようになったことから、作品に対してドラッグの影響はないし、ドラッグの助けを借りて書いたりしていないのだ、とバロウズは言いたいわけだ。

確かにかれの小説で、ドラッグが直接的な形で出てくることは比較的少ない。『ジャンキー』ではもちろん、モルヒネの射ち方から調製法、ペヨーテ体験記など、各種のドラッグ体験がかなりはっきり描かれている。『麻薬書簡』『おかま』は、究極のドラッグとなるはずのヤーヘ（イエージ）を探す旅の物語だし、その中でドラッグに触れた部分はある（が『おかま』ではむしろ、ヤク切れの禁断症状の話が多く、ドラッグ摂取についてはあまり言及はない）。でもこれらは、バロウズとしては自分の主要作品以前のものだと考えているようだ。また、『裸のランチ』冒頭部は、警官に追われるドラッグの売人の風景で、ドラッグについての話がしばしば出てくる。その他、『ノヴァ急報』などでもドラッグについての言及はそこそこある。ただし、はっきりとわかる形で、ドラッグによる幻覚などが描かれることはあまりない。取り上げられるドラッグも、架空のものになってくる。一見すると、バロウズ自身の言い分を認めてあげてもよいような気はする。

が。これも説得力のある見解だろうか？ 残念ながらそうとは言えない。

まずバロウズは、タンジールで『裸のランチ』を書いている頃には、マジューン（マリファナ入りのクッキーかペースト）を大量に食べていたそうだと [39]。それがなければ『裸のランチ』は書けなかった、とも書いている [39]。つまりこと『裸のランチ』に関する限り、ある種のドラッグの影響下で書いていたことは厳然たる事実なのね。その後の作品がどうかはわからないけれど。するとかれの言い分は、しょっぱなから多少割り引いて考えざるを得ない。

マリファナ程度のものはドラッグのうちに入らない、という見方もあるだろう。では、実際の作品を見てやろう。ここでもいくつかのモチーフは、明らかにドラッグの影響のもとで書かれている。たとえば「重金属小僧」といったお馴染みのキャラクター。薬物の影

響下で、人の皮膚が青く金属的に見える、といった描写は、バロウズの小説に沢山登場する。これはある種のドラッグを摂取したときの人の見え方に近い。似たような例としては、たとえばハンター・トンプソン『ラスベガス 71』では、ドラッグの影響下で酒場の連中がみんな爬虫類に見えて、それが共食いしているように見える、というところがある [167, pp. 43-44]。これはつまり、冷たい光沢のある皮膚に見えた、ということだ。バロウズはそれを金属と表現している。

そしてもちろん、金属というのはドラッグにはまりすぎて、だんだん身動きがとれなくなって最後に無生物になってしまうという状態をも表している。これはたとえば、モルヒネをひたすら射ち続けて、完全にストーンドして身動きしなくなった状態をほぼ反映している。この体験については、バロウズ自身があちこちに書いているとおり。

またいくつかの、だれかに見られたり襲われたりするようなパラノイアックな場面がある。ドラッグの影響下で、こうした状態が非常に起こりやすいのは、経験者ならみんな知っている。マリファナ程度でも、急に自分の妄想が拡大したり、記憶が妙になまなましかったりするようなことはあるし、いっしょにいる相手が急に変な生き物に見えたり、何かたくらんでいるような疑念がふくらんだりすることはよくある。これもバロウズの小説での描写とかなりよく対応している。さらに、バロウズの小説に頻出するのは、禁断症状のときの飢餓感と、それに伴って訪れる寒さ、さらに妙にシャープな感覚だ。これもあちこちで説明がある。さらには、『おぼえていないときもある』に見られるような、同じできごとのしつこい反復と、そこからの一瞬の場面切り替え これも、マリファナなどでもかなり体験できる感覚だ。

つまり、バロウズはほぼ確実に、ドラッグ体験のさまざまな部分 売人との関係だけでなく、それがもたらす幻覚や強迫観念じみた過敏症、ヤクをきめているときの、完全にストーンドした様子、禁断症状時の妙に鋭敏な感覚などを小説の中はかなり盛り込んでいる。そして、それがバロウズの小説特有の雰囲気構築するのに、かなり貢献している。バロウズの小説は、確かによくあるサイケデリック小説とはちがうかもしれない。また書かれた時期はモルヒネ中毒から立ち直って以降かもしれない。でも、そこにはドラッグ小説としての要素がかなり色濃く存在する。

でもでも、とさらに反論することもできる。何かの体験をもとに、それを小説の中に織り込んだからといって、その体験そのものを肯定していることにはならないだろう、と。批判するためにそうした部分を盛り込んでいる、といえるのでは？

そういう可能性はある。が、まずそもそも、批判的に扱っているからといって、影響下でないことにはならない。いまあげた各種の部分は、バロウズの小説の印象においてかなり重要なモチーフとなっている。つまりドラッグの影響が強いことにはかわらない。

さらに残念ながら、実際の小説を読む限り、それが批判として描かれているという説を強く主張するのはむずかしい。この先のカットアップの分析で詳述するけれど、バロウズの小説のよい部分の多くは、失われた過去へのあこがれとその反復が基調になっている。たとえば『おかま』で主人公リーは、自分になびいてくれないボーイフレンドのアラートンを必死でふりむかせようとして、一瞬だけ成功しつつ、結局は失敗する。その失敗の記憶は、ヤク切れの禁断症状の記憶と深くからみついている。バロウズが、逃れたいと同時に逃れたくない悲しくも甘美な記憶として（拒絶されたから逃れたい記憶ではあるんだけど、でもそのとき一緒に旅行できたという思い出からは逃れたくないわけだ）そのアラートンとの関係をカットアップ的に回想するとき、禁断症状も、悲しくも甘美なものとしてよみがえってくるのね。そこで批判的な部分を読みとるのは無理がある。それは否定すべきものであると同時に、絶対に否定しがたい、否定したくない部分でもあるからだ。ほかの部分でもそうだ。あるいはドラッグのもたらす変な妄想らしき部分（たとえば首吊りごっことか、人が完全にストーンドして鉱物や植物になってしまうところなどが、ガキっぽい楽しみをこめて書かれていることものべた。そりゃ鉱物に退行しちゃうのは、いやなことかもしれないんだけど、それをおもしろがって派手に誇張することで、バロウズの書きぶりはそれを身につまされないものにしてしまう。さっきも書いたけれど、ドラッグ体験を批判的にふりかえっているような部分はほとんどない。

さらに反論を続けることもできる。バロウズの小説でだいじなのは、ドラッグそのものではない。ドラッグに対する依存症・嗜癖だ。なにかに中毒すること。それが、社会全体におけるコントロールの比喻として使われていることこそがポイントであり、それをバロウズは批判しているんだから、その一環としてのドラッグも当然否定されているわけだ、と。

これはとっても重要な指摘だ。バロウズの小説において、ドラッグをめぐるジャンキーと売人と警察との関係は、社会におけるすべての権力関係のモデルになっている。バロウズ小説におけるコントロールの一般モデルが、ここに登場している。

でも、これに対してもこう言い返せるだろう。バロウズは、ドラッグを中毒になるまで体験することで、それが世界のコントロールの仕組み一般にまで拡大解釈できることが認識できるようになった。もしそれが社会の風刺として有効であり正当なのであれば、それはつまりドラッグ体験が社会に対する批評眼を養うために有効であったという証拠ではないのか？ そしてそれが重要なら、つまりはバロウズの作品全体はドラッグ体験の深い影響下にあるんじゃないの？ さらに、社会全体がドラッグを通じた人間関係と同じであるんなら、相対的にドラッグ利用なんか大して悪くない、という主張を読みとることは十分可能だろう。

これはかなり意地悪な見方ではある。これをそのまま受け取る必要はない。バロウズが本当に心底ドラッグ否定をしているのだ、と見たければどうぞ。ただ、ドラッグ体験はバロウズの小説において、かなりのところに浸透していることは、どうやっても否定できない。それは細かいモチーフでもそうだし、ジャンキー/売人関係という世界観の面でも。バロウズ自身はそれを認めたがらないけれど、バロウズとドラッグとの関係を考えれば、かれがドラッグを忌み嫌うのは当然だし、素直に影響を認めるわけがない。また、ドラッグ批判という面でも、バロウズは決して成功していない。だから通俗的なバロウズのイメージである、ドラッグの幻覚世界を描いた親ドラッグ作家という印象は、バロウズ自身としては不本意かもしれないけれど、実際に作品を読んだとき決して誤解とは言えないものなのだ。

おそらく今後、バロウズを研究する人がいるなら、無理にドラッグの影響から目を背けるより、それを正面切って認めたほうがずっと生産的で有益ではないかと思う。40年前なら、ドラッグに影響を受けたとか、それをはっきり批判していない、ということは社会的な立場をまずくしたかもしれないけれど、いまはそんな必要性はあまりない。バロウズの文を探れば、それこそネタはいくらでもあるし、いくつかその糸口はここでも示したつもりだ。ライデンバーグが行っていたバロウズの文の速度に関する分析も [108, pp. 60–64]、その背後にあるドラッグの影響からとらえなおすことだってできるだろう。また、ドラッグの影響を否定したがったというバロウズの態度そのものを、支配からのがれたがるというタナー的な分析の対象にすることだってできる。残念ながら本書でそれを行う余地はないけれど、ここにはかなりおもしろい可能性がまだまだ残されている。結構穴場だよ。

## 7.2 バロウズにみるおかまの性

バロウズと言えば天下御免の同性愛作家ではあるし、その女嫌いは有名だ。そして1950年代当時には認知されていないどころか非合法ですらあった同性愛を積極的に描いているのがバロウズの価値だと考えていた人は多かった。バロウズを読んでカミングアウトする気になったというゲイの告白がときどき見られることからそれはわかる。そしてそれはたとえば日本で、いろんな現代文学のアンソロジーシリーズである『人間の文学』（河出書房）に収録されるにあたり、バロウズ『裸のランチ』が「性の解放」の巻に収録されたことから理解できよう [21]。そして、この「性の解放」という言いぐさからもわかるように、現代社会の抑圧が性に向けられていて、それを積極的に描くことはその抑圧に抵抗することなのだ、という見方は一時はかなり根強かった。ヒッピーのフリーセックス運動みたいなもんだ。

でも、バロウズの小説の中で、同性愛は実際にはどういう現れ方をするだろうか？ もちろん、各種の男の子たちのゲイシーンはある。が、実はその描かれかたは、必ずしもゲイということには左右されない部分がかかなりある。

バロウズの小説に出てくるセックスは二つに分類できる。

1. 他人がやっているもの
2. バロウズの分身がやっているもの

この二つは、その描写の密度のちがいですぐわかる。前者は非常に即物的だが、その分バリエーション豊かだ。一方、バロウズの分身がやっているものは、濃密で、詳細で、もの悲しい。前者では、首吊りや、体を縦半分に割ってアシュラ男爵のようにはぎあわせてしまうような、彼のエッセイや放言に近いこっけいなグロテスクさが感じられる。後者の持つ荒涼としたもの悲しさは、小説のほうだけに見られ、エッセイ類では決してお目にかかることはない。

それはいつも唐突に始まる。主人公と相手とは、操り人形のようにいきなりシャツを脱ぎ、ズボンを下ろしはじめる。あるいはどこか知らない町でガイドの少年を雇い、一日あたりを回った後で、夜に部屋に戻ってくる。と、帰り書けた少年が、突然ドアのところで振り向き、馬鹿にしたような下卑た笑いを浮かべて「だんな、やりたい？」とか言う。バロウズの分身は、それに応じて夢遊病のようにベルトを外しはじめるのだ。

後は濡れ場だ。それとも男の場合も濡れ場というのだろうか。「玉をまさぐりながら、ひねりをきかせてゆっくりと指をねじりこむ」「指にまとわりつく肛門のぬるぬるの匂い」などに続いて挿入だ。このパートの描写で特に有名なのが「融合する肛門」という表現である。相手と一体化したいという願望がものすごく強く、ペニスを根本まで差しこむ（あるいは差しこまれる）だけでは飽きたらず、さらに腰全体まで相手の腰に浸透してゆく、最終的には両者の尻と尻、ケツの穴とケツの穴同士までが融け合ってしまうというイメージだ。余談ではあるが、これが有名になったのは、ロンドンマガジンの書評子が「そんなことはあり得ない！」とコメントしたのに対して、J・G・バラードが「対立物が没入しあうという観点からとらえない限り（このイメージは）理解できない」などと難しい弁護を行ったため、おかげでかえってみんな混乱してしまったらしいが、そんな大層なものではない。

「融合する肛門」とともに、アストラル投影というものもある。霊体として相手と一体化したいという、これまた合一化への強い願望がもたらすイメージだ。バロウズのセックス・シーンで常に顕著なのが、この強い一体願望である。これについてはバロウズ自身が（珍しく自発的に）こんなことを言っている。



「セックスというのは、他人になりたい、他人の肉体に入りこみたい、という欲望からなるんじゃないかね？ 相手の人間になりたい、というのは同性愛において決定的な要因なんだ」 [12, p. 72、ただし一部翻訳を修正]

「同性愛のセックスでは、相手がどう感じているかズバリわかるから、相手の人間と完全に同一化できる。異性とのセックスだと、いったい相手がどう感じているのか見当もつかない」 [12, p. 72]

セックスというのが、本当に相手になりたいという欲望からくるのかどうかは知らない。個人的に言えば、ちがうんじゃないかと思う。ぼくにとってはそういうものじゃない。でも、ここでだいじなのは、バロウズにとってのセックスとはそういうものだったし、バロウズにとっての同性愛というのもそういうものだった、ということだ。相手との同一化が、バロウズにとっては、セックスと同性愛への基本的なドライブだった。同性愛なら相手と同一化できるのだ、とかれは断言する。しかし、これはおそらくウソだ。彼の描く濡れ場には、決してそんな理想的な同一化は登場しないのである。彼のセックス描写で鮮明なのは、はげんでいる最中に急に冷めきった感覚ではさまれる「クレゾールせっけんの匂い」だとか「腹に押しあてられるひんやりした洗面台」だとか「窓ごしに聞こえてくる犬の遠吠え」だとか交わっている相手とは決して共有されることのない自分一人の感覚であり、一体化しきれない自分という立場から出される客観的な描写なのだ。一体化への強い願望が示された後に続くこうした描写がもたらすのは、むしろ場ちがいなとまどいの印象であり、一体化しきれない悲しさである。だからバロウズの、バロウズ分身によるセックス・シーンはいつももの悲しい。「セックスの後で、あらゆる男は悲しい」と看破した人物がどこかにいたけれど、それとはちがう意味で、バロウズはセックスの最中からとても悲しいのだ。

バロウズの描く、同一化しているはずの自分の外にあるこうした客観的な匂いや肌ざわりや音は、その後もカットアップを経由して何度も反復される。そして、その度にぼくたちはあの場面の悲しみだけを反芻<sup>はんすう</sup>させられることになる。これによって、バロウズの作品を彩る悲しい喪失感が定着してゆく。

果たせなかった一体化の悲しさ　これだけをテーマにした小説が、彼の『おかま』である。

「映画館の暗闇で、リーには体がアラートンに向かって引かれるのが感じられた。アメーバ様の原形質の突起が、盲目の寄生虫のように飢えて、他者の体内に侵入しようと、その肺で呼吸しようと、その目を通して見ようと、そのはらわたと性器の感じを知ろうとしている」 [34, p. 70]

むろん、リーというのがバロウズで、アラートンというのはかれが一体化したい相手だ。しかし、リーは彼とセックスできることはあっても、決して理想の一体化ができることはない。そして、ちょっとでも拒絶されるといちいち落ちこんでは泣いてみせ、あげくの果てにテレパシーで相手の人格を再構成してやろうと夢見る。このあたりの情けなさや卑しさはほとんど目を覆いたくなるようなものがある。

「アラートンは苛立ったように身動きして、リーの腕をおしのけた。『べたべたすんなよ、まったく。さっさと寝てくれ』かれは寝返りをうって、リーに背を向けた。リーは腕をひっこめた。全身がこのショックでひきつった。心が血を流しているような、深い傷を感じていた。涙が頬をつたった」 [34, p. 155]

リーは最初から最後まで、相手を自分の思い通りに変えようとしてあれやこれやの手をつくし、相手をそのまま受け入れようとはしないのだが、自分のほうは、常時あるがままに受け入れてほしいと望み、当然拒否される。これについて彼はこう述べる。

「自分に合った性的対象を求める彼の探索は、妙に組織的で、性的でない。一つ、また一つと見込みを線で消してゆくのだが、そのリストは、最終的には失敗するつもりで編集したもののように見える。心のどこか深いところでリーは成功したいと思っていないのだが、自分が実は性的触れ合いを求めているのではないのだ、と認識するのを、リーは何とか避けようとしているのだ」 [34, p. 25]

奇妙なことだが、ウィリアム・バロウズにおける性関係は、最終的にはほとんど性的ではない「触れ合い」、ことに「心の触れ合い」へとたどりついてゆく。そして、それは彼が決して得ることのなかったものであり、憧れと挫折と喪失感の対象だ。おそらくこれは、大なり小なり我々の誰もが知っていることなのだ。彼一流のグロテスクなユーモアや極論めいた放言の中にボツボツと顔を出すこうした憧れや喪失感がぼくは好きだ。



そしてバロウズが、その触れ合いに近い何かを感じたとしたら、それはかつての母親との間であり、そして射殺してしまった妻との間で感じたものらしい。なぜ結婚したかについて、彼はこう語っている。

「なに、成り行きだよ。男とでも女とでも、いっしょに暮らしていて、相手ととてもうまくやっていると、いずれ惰性で、何となく関係してしまうもんなんだ。でも二度と起きないだろう」 [12, p. 62、ただし一部翻訳を修正]

ただの成り行きでありながら、二度と起きることのない妻との関係。この関係を自分の手で破壊してしまった後、バロウズの女嫌いは極端さを増し、一時はそばに女がいるだけでもいやだという状態だったという。そして彼はその後、ドキュメンタリー風の処女作『ジャンキー』とはまったく異なった、悲しさと恐怖と妙なノスタルジーを基調にした作品を驚くべきペースで生み出すようになる。そこでの彼の世界は、同性愛でもない、異性愛でもない。あるいはどっちでもかまわない。彼一人、我々一人一人が、悲しく、孤独に都市を歩いてゆく。そんな作品だ。<sup>\*1</sup>

### 7.3 ニーズの代数：バロウズにおけるコントロールの一般モデル

すでに述べたように、バロウズはドラッグ作家と言われるけれど、ドラッグそのもの（あるいはドラッグの幻覚とか）が重要なわけではないとされる。言われているほど重要でなくはないと思うけれど、でも確かに、かれはたとえばティモシー・リアリーのようには、ドラッグを使った社会変革を目指したりはしなかった。むしろそれを否定したのはすでに述べたとおり。大きなポイントとなっているのはドラッグそのものではなく、それをめぐる人間関係、ドラッグが媒介するいろんな権力関係だ。また、セックスも、バロウズはセックスシーンを描くこと自体に関心があるわけではない。一部の作家は、セックスが人間の本質を描き出すとか、セックスを描くことが人間の解放につながる、といった考えを持っている。でも、バロウズに描かれたセックスシーンの多くは、そういうものじゃない。悪質な冗談か、あるいはもっと悲痛な回想として描かれている。これもまたドラッグと同じく、人間関係を媒介するものとなっているわけだ。

そしてその人間関係とはどういうものか？ それは売人とジャンキーとの関係だ。売人は、最初はちょっとずつ無料でドラッグを味見させる。友達だとか、好意だとかを媒介に

<sup>\*1</sup> 初出 [176]

しながら。そしてやがて、ジャンキーが中毒してくるにつれて、関係は商売となる。これ以上は無料ではやれないよ、お金を払えば商品を買ってやる、ビジネスだというわけだ。でも、この時点ではまだ買い手市場だ。売人側は下手に出る。おれだって生活かかっているから、ホントはおまえから金なんかとりたくないんだけど、なんて言いながらも代金を受け取る。最初のうちは中毒も浅くて、ニーズも弱く、ジャンキーがドラッグをやめることも不可能ではないからだ。でも中毒が進むにつれて　つまりジャンキー側のニーズが高まるにつれて　商売の力関係が逆転してくる。事態は売り手市場になってくる。売人は、ブツの供給が干上がって手に入りにくいと言い出す。お金をもっとよこせと言い出す。どんどん値段をつり上げる。そしてジャンキーの弱みにつけこんで、ありとあらゆる面でかれらをむしり取るようになる。そしてやがて、売人はジャンキーをうっとうしい存在としてあしらうようにすらなってしまう。

ジャンキー側は、最初は遊びでドラッグをやる。でも、ドラッグはだんだん耐性が出てくる。昔は十分に満足が得られた量でも、しばらくするとそれでは満足が得られなくなる。使う量をどんどん増やしても、得られる満足はどんどん減ってくる。だから、中毒が進むにつれてますます売人にすがるしかない。時にはそんな自分が情けなくて、もうやめようと思っても思いつけど、やめられない。売人がその関係を無理強いしているわけじゃない。自分のニーズがあって、それを続けるしかない。そういう状況に追い込まれる。

同時にこれは、ジャンキー側だけのニーズによるものでもない。売人側も、ジャンキーから金やリソースをむしり取る以上のものをこの関係から得ている。それは権力だ。ジャンキーに対する権力。売人も、こういう関係がいやになることだってある。でも、自分が（ジャンキーにとはいえ）たよられている、必要とされているという気分が重要だ。売人もジャンキーなしではいられない。逆に見れば、売人はジャンキーに中毒しているのかもしれない。

これがバロウズの言う algebra of need　ニーズの代数だ。代数というのはわかりにくいけれど、それが数学的に決定づけられた必然的なプロセスなんだ、という意味だと思えばいい。それくらい普遍的なものだとバロウズは述べているわけだ。バロウズは自分もジャンキーと売人の両方をやっていたので、このモデルについては熟知している。そしてこのモデルはバロウズの小説できわめて重要なものとなっている。評論家エリック・モットラムはこれをかれのバロウズ論のタイトルにしているくらいだ。

なぜ重要かということ、この構造はバロウズの小説において、あらゆるところに入り込んでいるからだ。クスリでもそうだ。セックスや恋愛でもそうだ。言語もそうだ。権力でもそうだ。ありとあらゆるものは、必然的にこういう関係をたどる、とバロウズは主張している。

セックスや恋愛を考えてみよう。最初は相手がちょっとちょっかいを出してきたりして、気を引いてくる。そのうち、こちらがそれに応じて、一時的には幸せな相思相愛時代が続く。プレゼントの交換だの、お互いにいろんな便宜をはかったり。でもだんだん、相手のほうの気持ちが醒めてくる。そしてだんだん相手は自分をうとましがるようになる。それを引き留めようとして、こちらは与えるものをどんどん増やしていく。でも、相手の気持ちが離れるのを引き留めることはできない。相手が邪険にすればするほど、こちらは惨めな思いをしつつも、相手にすがりつくしかない。

そうじゃない例もある、かもしれない。でも少なくともバロウズの場合、事態はたいがいこういう道筋をたどった。『おかま』でのアラートンとの情事もそうだし、ギンズバーグとの関係もそうだ。プライオン・ガイシンとの関係はどうだったのかよくわからないけれど、その他のボーイフレンドはみんなすぐ死んでしまった。

ドラッグ以外のものでもいい。人は持てば持つほど、もっとほしくなる。そしてその限界効用は下がる。どんどんお金やリソースを割いて追加のユニットを手に入れても、そこから得られる満足度は下がって、どんどん割くりソースを増やすしかない。お金を貯め込むのが趣味の守銭奴でもいい。買い物中毒の人々でもそうだ。権力亡者たちでも同じこと。言語や情報でもそうだ。言語や情報は尽きることがない。集めれば集めるほど、いろんな見方やいろんな見解が出てきて、かえって状況がわかりにくくなることも多い。そしてそれを解決しようとして、人はさらに情報やことばを求めてしまう。

前に見た、インフレを考えてもわかる。インフレはバロウズにとって、まさにこの関係性の進行に他ならない。お金をどんどん出しても、買えるものはどんどん少なくなる。あるいは極端な例として、現実だってそうだ。人はこの現実には中毒させられている。だからこそそれに必死にしがみつく。でも、この現実に対するニーズが減れば、別の現実を実現することだってできるはずだ。でも、ジャンキーにとってドラッグが現実のすべてであるように、中毒してしまった人は、他の現実があることも考えられない。

そして人はそうやってコントロールされるのだ、とバロウズは主張している。ジャンキーがドラッグに中毒するように、人はいろんなものに中毒させられることでコントロールされる。ここにはコントロールの一般モデルがあるのだ、とバロウズは主張する。

そしてそのコントロールの一般モデルを使っているのは　つまりコントロールを実施しているのはだれなのか？　それは売人だったり、政府だったり、大企業だったりマヤの神官たちだったり。いろんな存在が人々をコントロールしている。でも、かれらを単純に倒すだけでは意味がない。なぜなら、コントロールしてる人々もコントロールされているからだ。かれらは、権力に中毒している。あるいは金に中毒している。あるいは名声に中毒している。かれらもまた、同じコントロールの一般モデルの配下にある。かれらを一人

倒してもだめだ。別のやつが下から持ち上がってくるだけ。かれらの強みは、われわれみんなが同じコントロールモデルの配下にいることからきている。その同じコントロールモデルが温存される限り、われわれはその抑圧から逃れることはできない。ジャンキーは売人を殺してもドラッグから自由にはなれない。別の売人にすぎるしかない。

だったら、そのコントロールの一般モデルから逃れることを考えよう。コントロールモデルを逆手にとって、そこから逃れる道を考えよう。そのモデルそのものを破壊することで、コントロールのピラミッドを破壊すればいい。

これがいろんな小説でのバロウズの主張だ。たとえば『ノヴァ急報』などに出てくるアポモルヒネ治療は、まさにこれを実践したものだ。モルヒネを塩酸で煮ることのできる物質により、ドラッグに対するニーズそのものを断ち切ろう、とバロウズは主張する。それによりコントロールのピラミッドは崩れる。

言語もそうだ。言語や情報に対するニーズを断ち切ろう。カットアップにより、自分でことばを作ろう。新しい現実を作ってしまう。それにより、言語や情報やいまこの現実のコントロールから逃れることができる。

この主張をどこまで真に受けるかはあなた次第だ。たぶん、ここでかれが考えているようなコントロールの一般モデルを考えることはできるのだろう。それがあらゆるコントロールに適用できるかどうかはわからないけれど。けれど、注意してほしいのは、ここではミクロの水準とマクロの水準がごっちゃになっていることだ。

ミクロの水準で言うなら、かれの主張はある意味で仏さんみたいなもんだ。あるいはヒッピーの主張でも。欲望にはきりが無い。そして欲望や煩惱にとらわれ続けることで人々は不幸を余儀なくされている。だから欲を捨てよう。煩惱や執着を捨てよう（つまり自分の持っているいろんな「ニーズ」を消滅させよう）。ギンズバーグやいろんなヒッピーのように、安易な東洋宗教指向を見せなかったバロウズが、根本のところでは実は仏教思想と似たようなことを言っているというのはおもしろい。が、まあそんなに騒ぐことでもないだろう。ある種の清貧思想は、アメリカだってソローとか長い伝統があるんだから。

でもバロウズの場合、それはいきなりマクロな主張に直結する。自分一人がそこから逃れるだけじゃない。すべての人が脱コントロールを果たすことで、いまの社会のコントロールの仕組みがすべて崩れる、という主張になっている。人々すべてがコントロールから解脱するために、テクノロジーを活用しよう。テープレコーダを使ってもいい。クスリ（アポモルヒネ）の大量生産でもいい。新聞のカットアップでもいい。それによって社会全体が一気に改革されるはずだ　バロウズはしきりにそういう世界を描く。『ノヴァ急

報』などの、マヤの神官からの奴隷たちの解放がそうだ。あるいはノヴァギヤングからの解放でもいいや。これが当時のヒッピー的社会変革運動の影響かどうかは、あまり考えるつもりもない(が、まあそうなんだろうね)。

そしてこのところに、実はバロウズ自身の矛盾がある。バロウズは、コントロールというのがトップダウンの押しつけではないことを、ある程度は認識している。それは個別のジャンキーと売人が持っているような、ミクロな権力関係　　なんならフーコー的な権力関係と言ってもいい　　に基づくものだし、その関係だって売人がジャンキーを一方的にいじめているわけじゃなくて、実はジャンキー自身の自主的な参画で成立している部分大きい。そしてその認識は、コントロールの一般モデルの構築にも反映されている。ところが、それをマクロな水準で適用するにあたって、かれはすぐにトップダウン型のコントロールに戻ってしまう。というか、非常に単純に「コントロールする側」と「その他コントロールされる人民すべて」という安易な二分法を導入して、いつの間にかその「コントロールする側」を打倒する話になってしまう。

現実が何かにコントロールされているというオブセッションがアメリカ小説には存在している、というトニー・タナーの主張については、前にすでに紹介した。その意味で、バロウズがコントロールにこだわるのはそれ自体が特に注目すべき点とはいえない。ただふつうの作家は、それをある種の不安として作品中に描き出す。でも、バロウズのユニークなところは、マジでそのコントロールを一般化して定式化(ある意味で)し、さらにそこから逃れるための一般解を考え出してしまったところだ。しかも、個人レベルじゃない。社会全体のレベルで。個人が何らかのコントロールから目覚める話ならいくらでもある。また何らかの特殊な条件に基づいて、ある社会が全体としてコントロールから逃れる話だってそこそこある。でも、バロウズの物語はそこで一般解を出そうとする。バロウズの小説が似たような話の繰り返しが多い一つの理由はこれだ。かれの小説はかなりの部分がこのコントロールの一般モデルを説明したり、その破壊を実践してみたりするものだ。同じような練習問題をたくさんやってみせているので、どうしてもそうになってしまう。

さらに作品の変遷史の中で、このモデルの使われ方を見てみよう。『ジャンキー』『おかま』『裸のランチ』ではこうしたコントロールの一般モデルはあまり出てきていない。すでに『ジャンキー』では、売人とジャンキーの関係はもちろん描かれている。でもそれは他の分野にまで一般化はされていない。また『おかま』でのリーとアラートンの関係は、この一般モデルをなぞるものではあるけれど、それが一般的なものだという描かれ方はしていない。そして『裸のランチ』では、いろんなエピソードが並んでいて、その中にはこの一般モデルに近いものもある。バロウズの<sup>ルーチン</sup>小話は、ものごとを極端に誇張することで戯



画化するものがほとんどだ。その中には当然、だんだんクスリの量が増えたり、異様なまでに食い意地が張ったり、ひたすらセックスに没入したり、といったエピソードも当然ある。でも、それがコントロールの一般モデルとしては描かれていない。単に、ものごとが極端になって崩壊してしまうというパターンのおもしろさ（あるいはくどさ）が狙われている。

このコントロールの一般モデルがはっきりと自覚的に使われるのは『ソフトマシーン』、そして何よりも『ノヴァ急報』『爆発した切符』においてだ。「『ソフトマシーン』では実態を描いた。『ノヴァ急報』と『爆発した切符』ではその解決策を描いている」とバロウズ自身が述べている。その実態と解決というのはまさに、人々がいかに抑圧されているか（つまりコントロールの一般モデルの配下にあるか）という話と、そこからどうやって逃れるか（つまり一般モデルをどう破壊するか）という話だ。

でも、『ワイルドボーイズ』では、すでにこのモデルがあまり顔を見せなくなってくる。コントロールされた現代社会に対抗するものとして登場するワイルドボーイズ軍団は、既存のコントロールシステムとはちがった原理に基づいて、自律的に動いているらしい。でも、そこんところは実はよくわからない。いろいろ儀式があったりはする。それは何やら西洋文明社会のものとはちがう。また内部でもヒエラルキーが明確ではないけれど、戦闘時には自律的に最適な形に展開するらしい。でもそれが実際にどう行われているのかはわからない。自律的というのは、必ずしもみんなが幸せに喜んで、ということではない。民主的、ということさえない。コントロールの一般モデルによる社会の統制だって、自律的ではある。『「複雑系」を超えて』のケヴィン・ケリーをはじめ、複雑系マンセー論者や自律システム翼賛論者は、トップダウン型のコントロールよりも創発的な自律型ボトムアップコントロールのほうが民主的で自由で優れている、という議論を展開したがる。でも、そんなことはない。フーコーが採りあげた一望監視型監獄 パノプティコンは、自律型の監獄となるけれど、それは民主的でも自由でもない。むしろそれは、権力の集中した部分がないが故に、一層変えにくく、どうしようもなく、絶望的なものかもしれない。

『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』では、このコントロールの一般モデルがちょっと復活する。が……そのモデルさえ破壊すればいい、ということにはならない。ストローブ船長の独立入植地は、自由博愛平等をうたい文句にして、従来型の世界とは一線を画する社会を構築したことはなっている。でも、どうやって？ オーウェルはすでにその問題を熟知していた。不平等と搾取を糾弾し、新しく作られる自由で平等なはずの社会が、即座に抑圧と不平等に転じ、倒したはずの社会をさらにグロテスクに戯画化したような代物と化してしまう仕組みをよく知っていた。それが大傑作『動物農場』だ。また『デッ



ド・ロード』のジョンソンファミリーは、他人のことには口出しせず、自分のことは自分でやる能力主義の人々の集まりだ。でも、ジョンソンファミリーの連中だって、なんでも自分でできるわけじゃない。商取引なんかを通じた相互依存関係はどうしても発生する。そして売買は、フェアな取引だけとは限らない。ジャンキーと売人の関係　コントロールの一般モデルの代表例　は、基本は商取引だけれど、でもそこには権力関係がどうしても発生する。かれがジョンソンの代表例として描くことも多い塩漬けメリーのモデルとなったローラ・ラ・チャタはかれがメキシコで出会った売人だ。だとすればジョンソン一家だって、コントロールの一般モデルからは自由ではない。バロウズは、たぶんその問題を知ってはいたんだろう。そう思いたい。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』の三部作で、ストロー船長の独立入植地はつぶされ、ジョンソンたちはますます弱い立場に追い込まれる。それはバロウズが、自分の主張する仕組みそのものが本質的にダメだということ（あるいは自分が批判しているモノと大差ないということ）を認識していたせいだと思いたい。

いまの作品史の中でのコントロールの一般モデルの使われ方が、前章で説明したバロウズ作品の時代的な影響と相関していることには注意しよう。バロウズの悩み、あるいは少なくとも作品の中の行き詰まりは、かれが生きていた時代の悩みや行き詰まりでもある。そしてまた、このコントロール一般モデルの使われ方が、カットアップやフォールドインの使われ方と並行していることは注意しよう。カットアップが増えれば、コントロール一般モデルの使用も増える。これはある意味で当然だ。カットアップというのは上でもちょっと述べたように、まさにこのコントロール一般モデルの破壊のための技法でもあるからだ。

が、それは成功したんだろうか？ これについては次章で詳しく検討しよう。

## 第8章

# 小説にしかできないこと

第二部の最後で、アントニー・バージェスの言う「小説にしかできないこと」を根拠としてパロウズを評価することができるだろう、ということを述べた。では、その「小説にしかできないこと」というのは具体的になんだろうか？

ウィリアム・パロウズの場合、それは二種類ある。一つは、もちろんカットアップやフォールドインといった実験的な手法だ。でももう一つある。それは、それまであまり伝えられたことのない裏の世界のことば 隠語や風習、符丁 を小説世界にとりいれたことだ。これについては、不思議なことにあまりコメントされたことがない。

この章では、この二つの面について検討する。それがどんなもので、どこが小説にしかできないことで、そしてそれがどの程度成功しているのか。まずは裏の世界のことば、という話から見てやろう。そしてそれから、本題に入る。パロウズのカットアップが、自由を得るための技法であったはずなのに、それが大いなる不自由をもたらしていること。そしてその最大の効用がその不自由から得られてしまっていること。そしてその不自由さが、いかにパロウズ自身をも縛ってしまったかを本章では検討する。

### 8.1 『ジャンキー』 / 『裸のランチ』とパロウズのことば

どんな分野でも、ある作家なりクリエイターなりアーティストなり（そしてその人の作品）が名前を残すための条件がある。それはもちろん、単に売れるものを作ればいいという話じゃない。「芸術性」の高いものを作ればいいというわけでもない（というか、そもそも「芸術性」ってなんだ？）大作家が、そのジャンルの王道にしたがって押しも押されもしない大作を発表したら、その時にはほめられる。でも、やがて忘れ去られるだろう。真に記憶されるためには、その分野やジャンルそのものの拡大や更新、生命力に貢献しなきゃいけない。

そしてウィリアム・パロウズ『ジャンキー』『裸のランチ』は、小説（少なくとも英語

圏の小説)の生命力に貢献してくれた小説だ。

たとえばジョン・ケージが、ピアノを一回叩いたあだけであとは何も演奏せずに、背景のいろんな音を人々に聞かせたとき、かれは「音楽」という概念を広げてくれた。そんなものまで音楽として考えていいのだ、という自由を与えてくれた。これが「ジャンルの拡大」の一つの例だ。ただし、そこには新しい生命力はなかったのね。あくまでそのジャンルの中で、頭で考えた拡大だった。定義のみなおしみたいな話だ。要するにこの人たちは、この業界のお約束ごとを知っていて、あえてそれを無視したわけ。だけれど、その新しい「音楽」がホントにおもしろいかどうかは、ぜんぜん考えられていなかった。

一方、ジャズやロックが音楽にもたらしたのは、まったくちがうエネルギーだった。ジャズやロックが音楽でない、という人はだれもいなかった。それは単に、洗練されていない粗雑な音楽だったわけだ。粗雑だから、伝統的な音楽の枠組みの中ではバカにされた。こいつらは音楽のお約束ごとをなにも知らない、といって。知っていてあえて無視した現代音楽の人たちとはちがって、わざわざ音楽の勉強なんかしなかったジャズやロックの人たちは、お約束ごとをそもそも知らなかった。でも、それがまったく新しい自由さ、ふつうの人にも受け入れられるおもしろさを作り出すことに成功した。それは音楽を通俗化したけれど、それを通じて音楽は新しい生命力を得た。そしてそのロックすら、各種リミックスやラップ、ノイズやハウスの出現で、さらに新しい力を獲得するようになる。

その両方が、適度に混ざることによって音楽は新しさと活力を維持し続けている。これについては、ジャック・アタリが名著『音楽/貨幣/雑音』 [7] で述べているとおり。

小説にも、この手の例はたくさんある。たとえばダダイストなんかやめた自動書記とかは、前者の例だ。一方、チャールズ・ディケンズは、いまは英米文学史の常連だけれど、かれはビクトリア朝ロンドンの、汚くて下品な下層階級連中のことばと生態をそのまま小説の中に持ち込んだ。それがかれのえらさだ。かれはそれによって、英語の小説が描ける世界を押し広げた。それまでの、貴族がのほほんとしていたりするような優雅な小説とはまったく別の舞台、まったく別の人々、まったく別のことばを、かれは英語の小説にもたらした。それ故に、かれは文学史に名前が残った。

あるいはダシール・ハメットやレイモンド・チャンドラーみたいな、いわゆるパルプ雑誌出身のハードボイルド作家たち。いま、ぼくたちはふつうにミステリー小説やハードボイルド小説を読む。でも、当時それがいかに異様なことだったか。そこにはまったくちがうことばがあった。犯罪者とかギャングとか、一般の中産階級の日常用語とはまったくちがう、変なことばをつかう世界だ。かれらはそのことばを英語小説 ひいては英語一般に持ち帰ってくれた。

バロウズは、中でも小説ジャンルの自由の拡大と、小説への活力の注入を両方やった希

有な人だ。ジャンルの拡大は、かれのカットアップと呼ばれる手法の導入で実現されている。これはできあいの文章を持ってきて、それを適当に切って、でたらめに並べることで新しい文章をつくろうというもの。これによってかれは、意味は通らないけれど、雰囲気だけはあつた文章をつくる技法を確立した。これについては、後のほうで詳述する。

『ジャンキー』『裸のランチ』でパロウズが実現したのは、ジャンキーや売人、捜査官たちがうごめく、だれも知らなかった世界とそのことばを、「こちら側」に送り返してくれることだったんだ。

それまでだって、みんなドラッグの存在は知っていた。それがやばいもので非合法なものも知っていた。でも、それが具体的にどういう効果を生んで、その周辺にいる人がどういう連中なのか、だれも知らなかった。人々が知っていた麻薬の世界は、警察が勝手にでっちあげたプロパガンダか、ギャング小説のわざとらしいチンピラの世界でしかなかった。それが『ジャンキー』でほとんど初めて、独自の論理と人間関係と隠語体系を持つ、独立した世界として描かれることになったわけだ。

そして『ジャンキー』ではそうした会話が第三者的に観察されるだけの場合が多かったのに対して、『裸のランチ』ではそれがすべてを支配している。『裸のランチ』冒頭部は、警官に追われている（と思っている）ジャンキー/売人のすばらしく生き生きとしたモノローグだ。全編、ジャンキー界の隠語にまみれ、たぶん最初に読んだ人はほとんど意味がわからなかっただろう。でもしばらく読むうちに、ちょっとしたほめかしや符丁に隠された意味がおぼろげながら理解されてくる。読者自身がその世界に浸り込み、その人間関係、そのことばの世界に身を持って没入できる。

ヨタヨタのジャンキーが、始終クスリを探してうろろしているところを描くことに、何か意義があるのか？ そんな連中のことばがわかって何かメリットがあるのだろうか？

ある。それは、自分の使っていることばの可能性、世界の可能性について目を開かせてくれることだ。そしてジャンキーたちの変なことば使いや人間関係も、その自分たちの知らない可能性を教えてくれる。そこにこの小説の価値がある。

あらゆる世界のことば、俗語体系、スラング体系には、それぞれ独自の論理がある。だけれど、それはなにもないところから出てきた論理じゃない。それは既存の言語をもとに、一定の変形ルールにしたがって登場してくる。これについての理論を確立した言語学者チョムスキーは、そのルールが人間の遺伝子に刻まれているとまで言う。そこまで言うかはさておき、たとえば暴走族が「よろしく」を「夜露死苦」と書いたり、やたらにギザギザした漢字を、万葉仮名みたいな使い方を書く。それは異様だけれど、そこにある種の論理性があることはわかる。だれかが、この暴走族風の漢字の使い方を真似ようとしても、なかなか真似られない。無理にやると、わざとらしく嘘臭くなる。でも、かれらが反

応している美的センスはわかる。そしてそれは、これまで使っていなかった脳の部位を刺激してくれるのだ。

『ジャンキー』でも同じだ。ぼくたちは、当時のジャンキーや売人たちのことばを知らない。知らないけれど、それがぼくたちも知っている言語の変形規則にしたがっていることを理解できる。自分たちも知っているその規則の別の現れ方を見ることで、ぼくたちはこのジャンキーの世界と自分たちの世界との、共通性とちがいを同時に感じ取る。それがこの『ジャンキー』の気持ち良さであり、新鮮さだ。そしてそうやって、人間という生き物として自分が持つ、言語的・人間関係的な可能性を感じ取る。そこに小説というものが持つ、本質的な価値がある。ディケンズも、ハメットも、最近では『トレインスポッティング』のアーヴィン・ウェルシュも、そして『ジャンキー』や『裸のランチ』も、その価値を確実に持っている。

そんなこと、テープレコーダやビデオや映画でできるではないの、というあなたはテクノロジーを過信しているのだ。そういうテクノロジーがなかった時代、あるいはあっても、関心をもたれずに、またはコストが高すぎたために、そうしたテクノロジーが適用されなかった世界のことも忘れちゃいけない。記録媒体のコストがこれほどまでに下がったのはごく最近のことだ。かつて8インチや5インチのフロッピーディスクがいかに高価なものだったことか。このために、ホビイストたちは片面ディスク(1990年頃にはそういうものが主流だった)の反対側にも穴を開けて、両面使えるようにするといった荒技を駆使してきた。それ以前も、カセットテープがいかに高価で、だから何度も何度も重ねて録音してテープがのびきるまで使っていた記憶を持っている人もいるだろう。でも、テクノロジーがないところでも人間たちはいた。かれらがおもしろいと思って記録したものそれは少なくともいままでは、文字以外の形では記録されなかったものだ。

それにインタビューでも座談会でも、あるいは会議でも、録音をそのまま記録したところで人の話し方はなかなかとらえきれない。その世界に入り込み、その世界のことばの特徴を集約して抽出する。それは未だに人間が文字によってしか実現できないことだ。そしてそもそも、何が記録に値するものか、という抽出を行うにも、人間と文字の介在は不可欠だ。

そしてそれは、単なる考古学的な興味じゃない。ゲイのカミングアウト小説は、社会的にゲイが容認されるようになったら、その歴史的役割を終える。でも、バロウズが伝えてくれた1940年代や1950年代のアングラコミュニティのことばは、当時もふつうの生活を送るぼくたちには異質なものであったし、そしていまなおそれは異質であり続ける。I can feel the heat closing in, feel them out there making their moves, setting up their devil doll stool pigeons, crooning over my spoon and dropper I throw away at Washington



Square Station... 異質でありながら、共通の何かを持つことばであり続ける。ぼくたち自身の可能性を示唆してくれるものであり続ける。そこにパロウズの作品、なかでも『ジャンキー』や『おかま』や『裸のランチ』の持っていた価値　そして今なお持ち続けている価値　の大きな一部があるのはまちがいない。

## 8.2 カットアップ/フォールドイン：その成功と失敗

さて残るはカットアップとフォールドインの話だ。

カットアップとは何か。それは、出来合いの文章をもってきて、それを切って、混ぜて、その切れ端をランダムに並べ直してなんかおもしろい組み合わせができたものを使う、という技法だ。フォールドインは、切るのが面倒なので、もとの文のページを折って並べるだけですませる方法だ。この両者は、細かく峻別する立場もあるけれど、やっていることは程度の差でしかないので、ここではいっしょくたに扱う。カットアップと言ったら、カットアップおよびフォールドイン、という意味だと解釈してほしい。

これは、手法としては目新しい。パロウズ自身が述べているように、ダダイストたちがやった、帽子からことばを取りだして詩をつくる手法を拡大したものだとは言えるだろう。また、もともとこれを示唆したのは、パロウズの愛人兼親友だったブライオン・ガイシンだという。「文章は絵画より50年遅れている」と称して、ガイシンは絵画の世界では常識になっているモンタージュの手法を文章に導入するよう実演して見せて、パロウズにもやってみるとけしかけた。が、当のガイシンは、それを発展させることはあまりなく、むしろ文章の単語を並べ替える実験ばかりやっていた。この手法である程度の長い散文を作ろうというのは、目新しい試みだし、それをかなり大規模に活用して小説まで書いたというのはパロウズの独創だと言っていいだろう。

またカットアップが意識的に行われたのは『裸のランチ』が書かれた後のことではあるけれど、『裸のランチ』もパロウズが適当に書き散らした（そしてネズミにかじられたりしていた）断片を、ギンズバーグたちがいい加減にまとめて印刷所に送り、そこから戻ってきた順に並べただけ、と言われる。これを全面的に鵜呑みにしていいかどうかははっきりしない（たとえば『裸のランチ』が全23章というパロウズにとってこだわりのある数の章でできていることは、おそらく偶然ではないだろう）。が、もしこれが事実であるとすれば、文という単位ではないにしても、断片をランダムに配置するという発想そのものはパロウズにとってすでにおなじみのものだった、とは言えるかもしれない。

さてもちろんカットアップには批判もある。まず、できあがったものがわけがわからない、ということ。また、カットアップはサルにでもできる、というのも批判としてあったらしい。これが具体的にだれによって言われたのかははっきりしないが、あるインタ



ビューの中で、カットアップへの批判にどう答えるかを尋ねられた際に、こうした批判があることがコメントされている。

が、バロウズ自身が言っている通り、「カットアップはテクニックの一つにすぎず、それが有効なときに使うというだけの話だ」。そしてその場合の「有効」とは、一つにはそれを使った人の目的がきちんと達成されているか、ということによって計測されなくてはならない。

そしてそれとは別に、著者の意図とは必ずしも関係ないところでカットアップが何を実現しているかを見てやる必要がある。これから見るとおり、バロウズの意図は結構トンデモなものが多い。だからそれが実現されているからといって、カットアップを評価すべき理由にはならない。でも、それとはまったく別のところで、カットアップには、カットアップの合理性がある。そしてその合理性を可能にしているメカニズムがある。それをまず理解する必要がある。

そしてそれを理解すれば、カットアップがいかにバロウズ本来の意図を裏切ったかがわかる。バロウズの行おうとしていたことが、いかに失敗したかがわかる。が、一方でその失敗にこそ、多くの人を感じるバロウズの文の価値があるのだ、ということも。

ではまず、バロウズ自身が何を主張していたかを見てやろう。

### 8.2.1 カットアップ：バロウズの主張

バロウズにとってカットアップは、いくつかの明確なねらいを持っていた。そしてそれは、いくつかのレベルにまたがっている。

#### 1. ことばのレベルで：

- 文を切ることで、ことばの文脈への隷属を排除し、単語を解放すること
- 同じことだが単語の新しい結びつきを発見すること

#### 2. 文のレベルで：

- 人の実際の認識形態と対応した文を作ること
- 文の隠された意味（サブリミナルな意味）を発見すること

#### 3. 人のレベルで：

- 人を支配する単語を減らす
- 人を支配する（中毒させる）言語そのものを破壊する
- 人を支配する（中毒させる）言語を再構築することで、支配（中毒）治療のツールとする
- そしてその破壊と再構築を、万人が自分でできるようにする

#### 4. 現実認識のレベルで：

- 言語（外宇宙からのウィルス）により押しつけられた偽の現実を否定する
- 言語を自分で再構成することにより、現実を書き換える

ごらんの通り、ことばのレベルや文のレベルのあたりで言っていることは、まあわからないでもないだろう。下の方に向かえば向かうほど、トンデモ度は増す。が、これは重要なのでちょっとそれぞれ解説しておこう。

まず、ことばは文脈に依存しているし、文脈によって自由度が大いに制約される。「あたかも……」と始めた文は、普通は「……のようだ」と終える必要がある。「ねらい」という単語にはいろんな意味があり、いろんな可能性があるのに、それをある文脈に入れることで、一つの意味しか持たなくなってしまう。パロウズは、それを解放しようとした。他の文章や単語と切りつなぐことで、各単語はその文脈内で決して持ち得なかった意味を持つようになる。これがことばのレベルだ。

次に、文のレベル。パロウズはカットアップが実際の人間の認識形態に即した表現形式だとも考えていた。通常、人は音楽をかけながら本を読んだり、あるいは新聞を読むときにも、いくつかの記事をいっしょに流し読みしたりして、普通の本みたいに、起承転結があるストーリーだけをノイズなしできちんと追っているわけじゃない。複数のストーリーや情報の流れを同時に追っている。カットアップは、その有様を文章的に表現したものだ、というわけ。これを根拠に、ある時期のパロウズは、いずれカットアップが万人に受け入れられ、ごくふつうの表現形式になるであろうとかなり本気で主張していた。

そしてこのレベルのもう一つの主張は、パロウズの強迫観念 トニー・タナーによればアメリカ作家すべての強迫観念 を反映したものだ。多くの文は実は表面通りのメッセージを持っていない、というのがパロウズの持論だった。多くの文には実は隠された意味があって、それが人間にこっそりと作用している。そしてそれが人間を支配しているのだ、という。ジョン・カーペンターの映画『ゼイリブ』（ひどい邦題だが）で、謎のサングラスをかけると主人公には人々を操るその隠されたサブリミナルなメッセージが見えるようになる。「従え」「疑うな」「買え」 それと同じように、カットアップすることでそうしたサブリミナルなメッセージが浮かび上がってくる、とパロウズは主張した。あるいは、その文をテープに吹き込んで逆回しにしてもいい。

そして次のレベルの話では、かれの強迫観念が全開になる。人は、言語によって支配されている。言語は外宇宙からのウィルスで、人間固有のものなんかじゃない。ことばが文脈によって制約されるように、人間も言語とそれを使う文脈によって制約されている。いくつかの単語が特にその役割を担っている。単語の特定のものに縛る the ということば、そして「A は B である」という形でちがいを無視しているんなものを同じものに制約してしまう be 動詞。ことばを切りつなぐことで、こうした単語を破壊できる、とかかれは主

張する。

さらに、個別の単語以外にも、言語全体がその制約を担っている。言語の文脈を破壊することで、人が支配から逃れるようになれる。そして、パロウズがモルヒネを処理したアポモルヒネによってモルヒネ中毒から脱したように、言語そのものを処理して作り替えることで、人々が既存の言語中毒から逃れるツールに仕立て上げられるはずだ。その作り替え処理がカットアップなのだ、ということ。

もちろん、その支配脱出を行うのは、自分自身でなくてはならない。そうでなければ、他の人が作った新しい「現実」にまたとりこまれて支配されるだけだからだ。カットアップは、万人が受け入れるだけでなく、実践するものでもあるはずだった。

そして最後のレベル。現実認識という話。ここにかれのもう一つの強迫観念が加わる。人はどうやって支配されているか？ それは「現実」というやつによってだ。人が現実だと思っているものは、実は単なる記録だ。何かが現実に起こったとどうやって確認できるだろう。たとえばぼくがある日に現実に出勤したとどうしてわかるだろう。それは出勤簿とかそういう記録によってだ。その記録が書き換えられてしまえば、現実も変わる。スターリンや中国はそれをやった。既存の言語を否定することで、既存の記録も否定できる。そして新しい言語を作ることで、新しい、自分の望む現実を作ることができる。

これがパロウズのカットアップに関する狙いのほぼ全貌だ。

さて、この中のものはいくつかすぐに検証できる。まず、最初の二つは、まあ妥当だろうとは言える。それが具体的にどういう効果をもたらしているかは、また後で検証しよう。

簡単かつ機械的に検証できるのは、特定の単語の頻度の変化だ。これはかれの思い通りになっているだろうか？

まずは The ということばから。これに対する糾弾が一番明確なのは、以下の『ノヴァ急報』冒頭部のハッサン・イ・サッバーのマニフェストだろう。

おまえらをおどかして時間の中に逃げこませたのはなんだ？ からだの中へ逃げこませたのは？ クソの中へ逃げこませたのは？ おれが言ってやろう。「the ということば」だ。異星人のことば「the」。異星の敵のことば「the」は「thee（汝）」を時間に閉じこめる。からだに。クソに閉じこめる。囚人ども、出てこい。大空が開かれた。おれ、ハッサン・イ・サッバーは the ということばを永遠に抹消する。

[45, p. 11]

そしてカットアップはもちろん、この the の圧制から人を解放する手段のはずだった。だからこそカットアップの始祖たるハッサン・イ・サッバーは the を抹消すると宣言して

表 8.1: The の出現率：通常文とカットアップ/フォールドイン

Normal				CutUp/FoldIn			
page.para	語数	The 数	比率	page.para	語数	The 数	比率
9.1	239	8	3.3%	13.1-14.1	453	33	7.3%
9.2-10.1	202	9	4.5%	67.1-5	349	15	4.3%
44.1-45.1	390	19	4.8%	94.5-95.2	373	12	3.2%
151.1	305	6	2.0%				
Total	1,136	42	3.7%	Total	1,175	48	5.1%

*The Ticket That Exploded* [24] をテキストとして使用。

いるわけだ。で、それが実現されているだろうか。通常の文章に比べてカットアップを使うと、the の出現率は減るだろうか？ 『爆発した切符』から適当にパートを選んで、それぞれに出現する the の数をまとめたのが表 8.1だ。

通常の文 4 サンプルで、the の出現率は平均で 3.7% なのに対して、カットアップ/フォールドインを使った部分では、出現率は 5.1% となっている。まるで減ってはいない。むしろ若干増えていることがわかる。まあ、最初の pp. 13-14 のパートの the 出現率が異様に多かったのにそれにひきずられているのかもしれないけれど、それ以外の部分を見ても、おおむね 3-4% 程度で、通常の文からまったく減った様子はない。もちろん、これだけのサンプル数では統計的な有意性は言えないし、またそれぞれのパートの選び方も、適当にパラパラめくっていい加減に選んだだけなので、サンプリングのバイアスが入っている可能性は十分にある。たまたま the の多そうなところ、少なそうなところを無意識のうちにぼくが選んでいるだけのこともかもしれない。後世のパロウズ研究者たちは、統計的な標本抽出理論をきちんと勉強して、厳密な研究を進めてほしい。

また、重要なのは the ということばそのものではなく、それをどういうふうに使つかという使い方の問題なのだ、という主張もできなくはない。が、その使い方まで分析して分類する余裕は今回はなかった。これについても後進の研究者たちの活躍を期待するものである。

が、少なくともこの簡便な分析においては、the を減らすというカットアップの使命は果たされていないようだ、ということがわかる。

もう一つパロウズの主張としては、be 動詞が邪悪だ、というものがある。かれがコルジブスキーの一般意味論に感銘を受けてあちこちで述べている説だ。アイデンティティを示す isこそが、各種の抑圧をもたらす諸悪の根元だというわけ。カットアップはそこか

表 8.2: Be 動詞の出現率：通常文とカットアップ/フォールドイン

Normal				CutUp/FoldIn			
page.para	語数	be 数	比率	page.para	語数	be 数	比率
9.1	239	8	3.3%	13.1-14.1	453	4	0.9%
9.2-10.1	202	6	3.0%	67.1-5	349	6	1.7%
44.1-45.1	390	21	5.4%	94.5-95.2	373	7	1.9%
151.1	305	8	2.6%				
Total	1,136	43	3.8%	Total	1,175	17	1.4%

*The Ticket That Exploded* [24] をテキストとして使用。

ら脱出するための手段でもあるはずだった。

これはどうだろうか。カットアップで be 動詞は減っているだろうか？ 同じ部分について、be 動詞の出現率を調べてみたのが表 8.2だ。

こちらはもっと有効ようだ。通常文での 3.8% の出現率に対して、カットアップではそれが 1.4% と、半分以下になっている。カットアップの導入により、be 動詞の数は確実に減っている。もちろん、バロウズが問題にしているのは「A は B である」といった文における be 動詞だけなのに対して、ここで数えているのはそれ以外の単に文法的な補助として使われている be 動詞まで含むすべてだ。したがって断言はできないし、ここでも先ほど問題にした標本抽出の問題は相変わらず出てくる。が、少なくともカットアップは be 動詞削減には有効かもしれない、ということは言える……のかな？

ここで注意すべきなのは、こんな検討そのものが無意味かもしれない、ということだ。カットアップというのは、別に自動的なプロセスではない。小説の中で採用されている部分は、カットアップした後で、バロウズの選別プロセスが入っている。その過程で、バロウズが意図的に be 動詞の数を減らした可能性はかなり高い。選んだカットアップ部分は、明らかに ~ing を多用することで be 動詞を使わないようにしている。したがって、be 動詞が減ったのはカットアップのせいではなく、バロウズの事後選択のせいだ、という疑いがきわめて高い。

そして論理的に考えてみても、カットアップ(だけ)でこうしたことばが抹消されるという発想は変だ。あるテキストを機械的にカットアップ/フォールドインしたところで、ことばは並べ替えられるだけで、文中のことばの出現比率は変わらないはずだ。

以上の検討により、バロウズのねらいの一つは実現されているとは証明できず、またそれが実現されるという見込みも薄いことが明らかとなる。

じゃあ、他のものはどうなんだろう。考えるべきことは二つあって、まずそのねらいが実現されているかどうかということ、そしてねらいが実現された結果何が起きているか、ということだ。つまりカットアップはどういうところで有効なんだろう。これを理解するためには、カットアップが実際に使われている場面を読む必要がある。

### 8.2.2 カットアップ 1：言語切り離しツールとしてのカットアップ

カットアップの一番ストレートな利用は、ことばを文脈から切り離して、個別の意味だけで利用する、というものだ。

全砲塔撃て

(『ノヴァ急報』より)

パルチザンを終結させる      スペイン風邸宅の塔を占拠せよ      32 番丘陵  
 緑空輪が庭園になだれこむ      レンズゴーグルチラつく高射砲      アンテナ銃刺殺  
 機銃掃射吸血鬼守備隊      ヤツらは薄れ行くからだを横に押しやり塔を占拠した  
 技師がコントロールのつまみをまわす      炭酸のソーダを飲んで、手の中に  
 ゲップ      ゲップ。

「あのクソ船長のソドミー野郎が      天王星の言う通りだ      こいつはいったい  
 どういう装置なんだ      ??      屁ほどの値打ちもありやしねえ      逆転スイッチは  
 どこだ?      あったぞ      応答せよ      ゲップゲップゲップ」

「目標オルガズム光線設置局      イェーテボリ・フリーランド      座標 8      2  
 7      6      スタジオを撮れ      委員会調書を撮れ      死童を撮れ      」

超音波セックス写真がビュー・スクリーンにチラつく      パイロットは震える電  
 気犬を釣り合わせた      アンテナ明り銃が敵の中樞神経をよじれつつ探しては手  
 探り

「フォーカス」

「完了」

「全砲塔撃て      」

掃射      響き      迫撃      傾き      刺し      殺せ      ヤツらの石本にエアハン  
 マー      ビービービー      ノヴァ警備隊に死を      吸血鬼警備隊に死を

パイロット K9 はサソリ警備隊を爆撃して灰室内突破を導いた      死童と委員会  
 調書の地      金網で仕切られた広大な灰色の倉庫      区画という区画に流動食で育  
 てられた死童の幼生がびんに詰められ      ミンラウドの死童      完全廃棄作戦  
 死童の胎児が緑の液体の中出ゆっくり身じろぎしてヘソの管から養われる      から



だが小さくされて何層も何層もの透明シートになり宿主の卵が割れた時そこに完全廃棄のメッセージが書き込まれる ミンラウドの石版からソフト・タイプライターで記入される

「灰室内突破 死童は撮った 委員会調書は撮った 」

「セックス機器とポルノ映画スタジオへと進め 本屋の裏にある カナル街五番、シュピーゲル・ブリッジとの交差点だ 」

「スタジオへと前進中 電気嵐 どうも交信が届かない 」

「パイロット K9、きみはやられている 後退だ 伏せろ」

医師どもはドラム音楽をかれのヘッドホンにフルボリュームで流した 「アポモルヒネをダブルで」 しばしば頭蓋骨縫合は傷を針金で写真水玉模様が映像バンクから 三分間で K9 は戦闘に復帰し運転しては黒昆虫高射砲に突入 敵の設備は目もくらむ白い閃光をあげて吹っ飛んだ 戦闘地域はイギリスとアメリカの広大な郊外強制収容所へと拡大 絶叫する吸血鬼警備隊が捕まって刺殺、閃光をどもりつつ

「全世界のパルチザンたち、撃て 傾き 迫撃 衝撃 刺し 掃射 殺せ 」

「パイロット K9、君は切り離された 戻れ 戻れ 戻れ、このくそったれな便所が丸ごと吹っ飛ぶ前に ただちに基地へ帰投せよ 音楽ビームに乗って基地に戻れ 例の対時砲火は避ける 全パイロット、パンフルートに乗って基地に戻れ 」

技師は炭酸ソーダを混ぜつつビュー・スクリーンで大混乱を調べていた 損害を見積もるのは不可能だった これまでに提出されたどんな数字も、行き当たりばったりいいかげんに出した数字だ 設備は粉々 人員には大損害 委員会調書は破壊 レジスタンスの電気ウェーブが、地球の精神スクリーンを覆い尽くしている 完全抵抗のメッセージが全世界の短波放送で これは懺滅戦だ ことばをずらせ 言語線を切れ 旅行者震動 戸口解放 写真がおちることばがおちる 灰室内突破 全国家のパルチザンに告ぐ 全砲塔撃て 」 [45, pp. 69-71]

ここでは、各単語は何かストーリーを構築するために使われているわけではない。ぼくが読んでも、何か具体的な光景が頭に浮かぶわけではない。だれかが何かを攻撃しているのはわかる。なんだか戦場のように、どこかの部隊がどこかを襲撃して、なにか銃撃が行われて、発砲命令や帰還命令が次々に出されている。どこかの司令部で、スクリーンにいろんなデータが表示されているような雰囲気もある。でも読者にわかるのは、具体的な映

像じゃない。むしろ断片的な音かもしれない。あるいはその雰囲気だけだ。「突破」「解放」「撃て」「殺せ」。戦争プロパガンダのような勇ましいことばが並び、それだけが文章のトーンを決めている。

パロウズの述べた、ことばの文脈からの解放と新しい関係、というこれがカットアップの第一の効用だ。ことばに、文脈はあるといえはあけれど（なにか戦闘シーンらしきものだという意味で）、非常に薄い。それぞれの単語は孤立しており、前後と明確につながっていない。 でつながれた部分をいくつか入れ替えても、全体としての雰囲気はまったく同じだろう。「しばしば頭蓋骨縫合は傷を針金で写真水玉模様が映像バンクから」という部分の意味をきかれても、だれにもわからない。ただ、戦闘シーンらしきものの中で、なにやら傷と、その箇所である頭の縫合と、それをおさめた写真と、といった漠然とした概念がいろんな可能性を持って（戦闘中に負った頭蓋骨の傷を針金で縫い合わせている写真？ それとも、そういう写真が映像バンクから出て戦闘中に散乱？）結び合わされる。

そしてそうしたことばが、新しい文脈 あいまいだけれど、力を持った新しい文脈を造りあげる。

Breakthrough in gray room. Photo falling. Word falling. Towers open fire

いまの部分にも出てくるこれらのことばは、そういう新しい文脈の例だ。もうすべてパロウズの十八番フレーズとなっている。パロウズは朗読のテープやレコードもいろいろ出しているけれど、これはもう定番だ。gray room ってなんだろうか？ 評論家によっては、これは暗室 (dark room) と普通の世界との中間にあるもので、「現実」の映像をねつ造する現場なのだ、なんて主張する人もいるけれど、そんなことはわからない。そういう読み方もできなくはないけれど、苦しいと思う（だって dark room でなくなったら、もう映像の現像なんかできないじゃない）。これらのことばやフレーズの価値は、そういう具体的な意味を持たず、雰囲気だけが屹立しているところにある。

フェードアウトつぶやく：「傷ついた星雲を横切ってあらゆる街角に恋人がいる」

(中略) ゆっくりかき消える 線路上できみをかれに告げた 確かにすべておしまい (中略)

(中略) だからレコーダをまわし続けてあんたのその重金属ケツを宇宙船に押しこむんだ やったか ここにはいまや録音以外何もない そのすべてを即座に遮断しろ 静寂(中略) 今度はゆっくり もっとゆっくり 止 シャット・オフ これっきり [45, pp. 172-174]

前に引用した、この『ノヴァ急報』のラストでもそうだ。nothing here now but the recordings. across the wounded galaxy. where naked tourbadours shoot snotty ba-boons. バロウズの小説世界には、こういう意味不明ながら印象的なフレーズがたくさん出てくる。それはいろんな小説のタイトルでもそうだ。『裸のランチ』ってなに？ 『ソフトマシーン』とは？ わからん。がなんとなく意識に残る。

こういうバロウズのフレーズが印象に残っているのは、ぼくだけではない。たとえば写真が落ちる (photo falling) というフレーズはアラン・ムーア&デブ・ギブズのコミック『ウォッチメン』[120]にもたびたび拝借されている(このコミックには他にもバロウズへの言及が見られる)。ソフトマシーンというバンドがあったのはご存じだろう。ローリー・アンダーソンが language is a virus from outerspace というのを多用するのは、たぶんもうちょっと頭でっかちな意図からだろうけれど。nothing is true. everything is permitted.

これは、ことばにしかできない。これを映像でやることは……たぶんむずかしいだろう。音でやることは、できるかもしれない。が、それをどうすればいいかはよくわからない。バロウズはテープレコーダの実験などでこれをやろうとしたし、また映像でも少し実験しているけれど、まともな成果は挙げていない。

つまり、バロウズはことばのレベルでは、当初の目的を達成できているといえるだろう。ことばは既存の文脈から解放されて、新しいつながりを得ることができた。そして、その目的が達成されたことは、一般の読者にとっても意義を持っていた。それはことばにしか達成できないある種の情動を引き起こすようなフレーズをたくさん作ることができた。つまりこの試みは、主観的にも、そして客観的にも成功した。

通常の文芸評論であれば、たぶんここで「だからバロウズの小説はすばらしい、バロウズはすごい、おしまい」としてしまおうところだろう(第五章「他人の評価」で見たバロウズ論はすべてそうしている)。が、本書は通常の文芸評論ではないので、それではすませないのである。言っただろう。この本では、バロウズのおもしろさと同時に、つまらなさも論じる、と。

たしかにカットアップは、おもしろいフレーズ、印象的なフレーズをたくさん作るのに成功している。が、バロウズの小説をきちんと読んだ人であればだれでも気がつくことがある。それは、この技法が印象的なフレーズの数十倍に及ぶ、まったくどうでもいいつまらないフレーズを作り出している、ということだ。

上の例文なんかでも、フレーズのかなりの部分は入れ替えても全体の雰囲気はまったく同じだ、とさっき指摘した。それはフレーズや単語が、相互に構造化されていないから

表 8.3: おもしろいフレーズ (IP) の出現率 (単語ベース)

page.para	語数	IP 語数	IP 出現率
13.1-14.1	453	2	0.44%
67.1-5	349	1.5	0.43%
94.5-95.2	373	2	0.5%
Total	1,175	5.5	0.47%

*The Ticket That Exploded* [24] をテキストとして使用。

また語数の小数点以下は、フレーズとして未完成と判断されるもののため

だ。それがお互いに依存していないからだ。入れ替えても平気だし、一つや二つなら削除してしまってもかまわない。全部削除してみるとさすがに文章の雰囲気は変わってしまうので、一定のボリューム確保は必要らしい。でも、個別のフレーズはまったく重要ではない。文全体として見た場合、それらは漠然とした雰囲気づくりに貢献しているだけだ。

そういう漠然とした雰囲気だけのフレーズの海の中に、ポツ、ポツとおもしろい印象的なフレーズが浮かんでいる。バロウズのカットアップ小説はそういうものだ。そしてそういうフレーズは困ったことに、かたまって存在しているわけじゃない。それにたどりつこうとしたとき、カットアップの特徴である、はっきりした文脈や構造を持たないということがネガティブに利いてくる。構造があれば、その構造を手がかりにしておもしろいところや要点を拾い出すことができる。ところがカットアップではそれができない。すると、読者としておもしろいフレーズを見つけるためにとれる戦略は二種類しかなくなる。

1. ランダムな箇所を選んで、うまくおもしろいフレーズに当たることを祈る。
2. しらみ潰し攻撃で、ひたすら順番に読んでゆく。

これがどのくらいの成果をもたらすだろうか？ それはこうしたおもしろいフレーズの出現確率に依存するというのは明らかだろう。これを具体的に計測した結果を示したのが表 8.3だ。ただしバロウズの多くの文ではフレーズを定義するのがむずかしいため、ここでは単語数をもとに計測している。

この結果を見ると、出現率は単語ベースで見て 0.5% 弱。あまり嬉しい数字とは言えない。ランダムにページを開いておもしろいフレーズに行き当たる確率は 200 分の 1 以下だ。あなたがコンピュータでもない限り、第一の戦略はあまり現実的とは言えない。

では第二の戦略はどうだろう。これは戦略などと言うまでもなく、普通の本の読み方ではある。こうしたフレーズの多くは単語単位で登場するわけではなく、複数単語の連続として登場する。さっき挙げたいくつかのおもしろいフレーズ例をもとに計算すると、お

もしろいフレーズの平均単語数は5単語ということだろう。すると、MWBIP (Mean Time Between Interesting Phrases) は、995語となる。あるおもしろいフレーズから次のおもしろいフレーズにあたるまでに、平均で995単語も読まなくてはならない。それもあくまで平均だ。これにどのくらいばらつきがあるのかは、もっとサンプル数を増やす必要があるけれど、それがかなり高いことは予想される。場合によっては2000語読んでもクズばかり、といった事態もあるだろう。

具体的なイメージをつかみやすくするために、MTBIP (Mean Time Between Interesting Phrases) を考えてみよう。一般の人の読む速度は、毎分200語くらい。995語読むには、5分かかる勘定だ。そしてこの速度はあくまで、通常の文を読むスピードだ。カットアップの文を実際に読んだ人ならわかるだろうけれど、あれは通常速度では読めない。これまた、カットアップがはっきりした構造を持たないことの裏返しだ。通常の構文をあてにできないために、どうしても単語ごとの必要時間は多くなり、そして必ず途中でどこを読んでいたかわからなくなって何度か同じところを繰り返して読む無駄が生じる。あくまで主観だが、通常の読む速度の1/2から1/3が相場だろう。

つまり、カットアップを読む場合、ふつうの人は平均で10分から15分に一度しかおもしろいフレーズに出会えないということになる。ブンガクなんて生産性のとてつもなく低い業界なので、おもしろいフレーズが15分に1箇所でもあれば満足できるのかもしれないが、通常の人はいくらでも我慢強くないのである。それならば、なにか故事成句集とか名言集でも読むほうが効用が高い、ということになるだろう。あるいは新聞の見出しでも追っていたほうがましだということになってしまう。

人が許容するおもしろいフレーズ、つまり「山場」の間隔はどんなものだろうか。たとえばカットアップと同じように、全体の構造があまり意味を持たず、山場がそれぞれ孤立して全体の効用を支えているアダルトビデオで、からみはどのくらいの頻度で入るか見てやろう。MTBF (Mean Time Between Fuck) は、2分50秒だ(手元の数本をもとにした実測値)。許容される間というか中だるみは、せいぜいその程度だと考えるべきだろう。しかもAVでは、ページをめくって読むという能動的な努力を何もせずにいい。そしてそれですら、多くの人はいくらでも早送りしてしまう。さらにアダルトビデオではからみ一回あたり13分くらいは続く。つまり、待ったあとの報酬がそれだけ続くからこそ3分の中だるみもみんな許容する。ところがバロウズのよいフレーズは、2秒で終わる。このぼくですらそこまで早漏ではないぞ。

さらに、アダルトビデオの場合、そのつなぎの材料もちょっとは構成を持っている。ところがバロウズの場合、雰囲気を作っている材料は、ある程度読み進んで雰囲気がわかってくれば、もう冗長なだけで情報量のまったくないノイズでしかなくなる。つまり、



10–15分にわたり読者はひたすら、ノイズを読ませられるわけだ。それに耐えるというのは、なかなかすごい要求ではある。

以上の定量分析まがいは、要するに何を物語っているか？ それは、パロウズのカットアップにある程度の成果があるにしても、それを享受するには多大なコストが要求されると言うことだ。カットアップというのは、そこまでのコストをかけてまで享受すべきものなのだろうか？

### 8.2.3 パロウズ小説のミクロ経済分析

すでに第6章で、パロウズの小説にマクロ経済的な分析を加えた。が、もちろんミクロ的な基礎づけのないマクロ理論がこの時世に通るわけもない。こうした文化的な事象の経済分析の試みについては、すでに Oblivion [132] などがあるが、定性的な記述にとどまっております。具体性のある分析にはなりおおせていない。また Waine [170] にも興味深い分析は見られるものの、記述が文化の非常に限られた側面に限定され、分析というより個人的な体験の記述に終始しているため、一般性に欠ける。そこでここでは、前節の分析をベースにして、カットアップのミクロ経済的なモデル化と分析を行い、さらにはそれを一般化して文化活動全般に適用を試みる。なお、モデル化にあたっては便宜的に新古典派総合と合理的期待形成の考え方を採用するものとするが、著者は必ずしもこうした立場を無批判に受け入れるものではない。

#### モデル化の前提

前節の分析を待つまでもなく、あらゆる文を読むには一定のコストがかかる。それはいちばん単純には、読むために時間が必要だということからも明らかだ。そしてもちろん、人がそのコストをかけてまで文を読むのは、それを上回る効用がそこから得られるからだ。これがモデルの大前提となる。

厳密に言えば、これは必ずしも正しくない。多くの場合、ある文を読むコストはだいたい一定だが、そこからどんな効用が得られるかは事後的にしかわからない。したがって正しくは、人が文を読むのはコストを上回る期待効用があるからだ、と言うべきである。しかし人が合理的期待にしたがうものと考えれば、このちがいは無視できる。

#### モデルの構築

では、 $n$  個のフレーズから構成されるカットアップの文章を考えよう。この文章が持つ総効用を  $U$  とし、それを享受するための総コストを  $C$  とする。カットアップの特性として、単語やフレーズが構造化されておらず、相互に依存していないという点をすでに指摘した。ここから、文全体を読む効用およびコストは、個々の単語やフレーズの持つコス



トや効用の総和としてあらわされるということが言える。 $k$  番目のフレーズの持つ効用を  $u_k$ 、コストを  $c_k$  で表すと、

$$U = \sum_{k=1}^n u_k$$

$$C = \sum_{k=1}^n c_k$$

そして人が文を読むのは以下が成立する場合であるということだ。

$$U > C \tag{8.1}$$

さて、カットアップの場合、おもしろいフレーズ (Interesting Phrase) とそうでないフレーズ (Non-Interesting Phrase) とがあり、それがランダムに入り交じっていることを指摘した。おもしろいフレーズの出現確率を  $0 \leq p \leq 1$  であらわす。さらに両者の間に顕著な効用の差があることを指摘した。特におもしろくないフレーズの多くは、最初のほうで全体の雰囲気を決めるだけで、その後はまったくノイズでしかないことを指摘した。ここでは各フレーズの取り得る効用として、おもしろいフレーズの効用  $U_I$  と、おもしろくないフレーズの効用  $U_N$  の2種類しかないとする。さらに、おもしろくないフレーズはノイズに等しいと主張したのだから、 $U_N = 0$  と想定しよう。おもしろくないフレーズも、最初の  $m$  フレーズは文の雰囲気を決める効用があるが、 $n \gg m$  であればこれは無視できて、一定の雰囲気効用  $U_{mood}$  があるものと考えればよい。

すると、おもしろいフレーズは  $np$  個あり、そのそれぞれが  $U_I$  の効用を持つことから、おもしろいフレーズの効用は全部で  $npU_I$  で表されることになる。一方、おもしろくないフレーズは  $n(1-p)$  個あるけれど、どれも効用は0なので、いくつあっても効用は0だ。そしてこれに、上で仮定した雰囲気効用を加えると、すなわち：

$$U = npU_I + U_{mood} \tag{8.2}$$

が成立する。

次にコスト側を考えよう。ここでは簡単のため、コストはそのフレーズを読むための時間コストのみと想定する。また、すべてのフレーズは IP/NP を問わず同じ長さを持つものとする。さらにある読者がこのカットアップ文を読む速度を  $v$  フレーズ/分とし、さらにこの読者の時間コストを  $r$ /分とする。すると、各フレーズを享受するためのコストは：

$$c_k = 1/v \times r = r/v$$

そしてこれが  $n$  フレーズあるので

$$C = \sum_{k=1}^n c_k = n \times r/v \tag{8.3}$$

が成立する。

式 (8.2)、(8.3) を式 (8.1) に代入して整理すると、以下の条件を満たすときに人はバロウズのカットアップを読むということがわかる：

$$\begin{aligned} 0 &< npU_I + U_{mood} - nr/v \\ 0 &< pU_I - r/v + U_{mood}/n \end{aligned} \quad (8.4)$$

そして  $n$  が十分に大きければ式 (8.4) の最終項は無視できるほど小さくなるので、最終的にバロウズのカットアップのミクロ経済モデルとして以下が成り立つ。

$$0 < pU_I - r/v \quad (8.5)$$

モデルの検討：文学・小説の価値と評価について

まずはバロウズを離れてこのモデルで遊んでみよう。いまの  $U_I$  というものをもう少し一般化して考えると、これは文学/小説的な価値、さらには文章一般の価値を表すものだと考えることができる。いったい人は  $U_I$  をどの水準に設定するか　それは人が文学とか小説というものにどれだけの価値をおくかという話だ。そして、それがその読者の社会的・生物学的な条件とどんな関係を持っているかを示したのが式 (8.5) だ。

そしてここからは、ウィリアム・バロウズを離れた、まったく新しい理論的な可能性がいくつか拓けるかもしれない。

式 (8.5) が述べているのは、人のある文に対する評価というのは、文そのものが持つ条件と同時に、読者の条件によって左右される、ということだ。ある人が文を評価するとは、式 (8.5) が成立するということだ。この式のうち、 $p$  と  $U_I$  は、その文にある程度依存する条件だ。ところが  $v$  と  $r$  は、読者だけに依存する条件だ。文の評価なんて人によってちがう、といわれる。が、このせりふは普通、思考停止の口実としてのみ機能しており、それがどうちがうのか、ということをかきちんと考察した例をぼくは寡聞にして知らない。本モデルは、これを考察することを可能にしてくれる。

まず明らかになるのは、「文学/小説的評価」と「文学/小説的価値」をかきちんと分ける必要がある、ということだ。これは「人によって価値観はちがうから」といったなまぐらな話ではない。一人の人間の同じ価値観の中でも、価値と評価がちがう、ということだ。主観に基づく絶対価値(つまり金額ベースでの価値である  $U_I$ )と、それに基づいてその作品を評価するかしないか(読むべきかと思うか読まないかと思うか)は別物だ、ということだ。

人がある文章を評価して読む(または読んでよかったと思う)のは、式 (8.5) が成立す

るということだ。これが成立すれば「バロウズはいいねえ」とその人は言うわけだ。ここで、仮に二人の人が、ある文に同じ価値をおいたとしよう。(たとえば  $U_I = 130$  円。)でも、その人その文を評価するかどうか、つまり読むに値すると判断するかどうかは、その人の条件にかなり左右されてしまう。まずは、その人の読む速度  $v$  だ。これが大きいと(つまり読むのが速いと)、 $r/v$  が小さくなるため、式 (8.5) が成立する場合が増える。

つまり、ある文に同じ価値を置く人でも、読むのが遅い人は速い人に比べて、それを評価しにくい、ということになる。通常、読む速度は本や文にどれだけ慣れ親しんでいるかを表すと考えられているが、実はそうではないのかもしれない。

そしてもう一つ、時間コスト  $r$  の小さい人のほうが、式 (8.5) が成立しにくい。つまり給料の低い人のほうが、価値の低い(つまり  $U_I$  の低い)本を読んで喜ぶ場合が多いということになる。つまりある人の時給が上の例と同じ 1,200 円で、もう一人の人がその倍の 2,400 円だった場合、同じ文を読んでそれに同じ価値をおいたとしても、前者はそれを読むに値するものとして評価し、一方後者はその文にまったく同じ価値を見いだしているにも関わらず、読むに値しないという評価を行う、ということになる。

マルクスだかエンゲルスだかは、下部構造(経済)が上部構造(文化的嗜好)を規定すると述べた。このモデルはまさにそれがどのようにして生じるかを物語っている。

もちろん、いまの式を成立させる各種の条件は、バロウズのカットアップにおいてのみ成り立つものだ。たとえば、文全体の効用は各フレーズの効用の単純な総和である、といった条件だ。しかしながら、それは大きな問題ではない。その小説全体を一つのフレーズと考えてみよう( $n = 1$ 、ひいては  $p = 1$ )。この場合、その価値がどのように実現されているかは考える必要がなくなる。そして、たとえば享受コストが時間コストに依存するといった条件はすべての文について成り立つ。すると、非常におもしろいことが言える。ある人が文学的感受性を持っているかどうかは、いくつかの指標となる小説などを受け入れるかどうか、ということで論じられることが多い。たとえばあいつは『雪国』なんてどこがいいかわからないと言うから文学鑑賞力がないとか、『小僧の神様』をほめているので、結構小説が読めているとか、『フィネガンズウェイク』を絶賛しているから非常に文学センスがある、というようなことをいう。でも実際には、その作品を受け入れるかどうかは、必ずしもその人の文学的絶対価値評価、つまり  $U_I$  とは関係ないかもしれない、ということだ。同じ  $U_I$  をつけるだけの感性や鑑賞力やセンスを持っているのに、単にその人は時給が高いためにそれらの小説がコスト的に見合わないというだけかもしれない、ということだ。

そしてもしこの考え方を採るとすれば、従来幾多の不毛で無意味な論争の種となった、

「文学とは何か」という問題に対し、これまであまり考えられたことのない操作的な答えを提示できると同時に、ある意味でその限界を示すことができるかもしれない。文学（あるいは文学的なテキストの「読み」と称する行動）は、限られたテキストからなるべく多くの価値を引き出すためのリソース消費行動である。それは、たとえば過去の作品の「引用」や「参照」といった形で、過去の小説などの知識データベースに依存したり、各種の「技法」についての知識に依存する形で価値を引き出して見たりする。つまり、何らかのデータベースや技法を内部化することにより、人は  $U$  を高めることができるようになるわけだ。でも、一般に「教養」と称されるこれらの知識は、いずれも一定のコストをかけて拾得するしかない。モデル的には、読む速度や時間コストを、こうした教養獲得に必要とされる時間も含めた平均値として規定すればいいはずだ。つまり文学的な「読み」というのは一定のコスト制約の中にある。そしてそのコストの制約線は、モノを読む速度という人間の生物学的な能力と、そして経済力によって規定されている。そのコスト制約が文学の（つまりはそこから引き出せる価値の）限界だ。

そしてもう一ついえることがある。もし小説の評価が経済力にある程度依存するものだとしたら　つまり、同じ価値判断を下す対象に対しても、所得の高い人はそれを読むに値しないと評価するのだとしたら　現代の活字離れとか小説離れという現象は、ある意味で経済水準向上の直接の結果なのかもしれない。むかしの人は貧乏だったので、限られたテキストを時間コストをかけているこねくりまわし、凝った読み方をしても（つまりブンガク的な読解をしても）それは十分に正当化された。でも、所得があがってしまった現在、もはやそれだけの労力を割くことがコスト的に見合わなくなっているのかもしれない。ほかにコスト効率の高い娯楽はたくさんあるし。小説は死んだかとか、その手の議論は後をたたず、こうした議論そのものが単に小説とかブンガクとかいう制度を延命させるための時間稼ぎにすぎない場合が多いのは言うまでもない。が、このモデルを使えば、もう少し毛のある議論ができる。人々の所得があがってきたために、小説や文学は己のコスト制約にぶちあたっているのだ。

なお、小説がいまやコスト的に見合わなくなっているという議論に対する反論としては、 $U_I$  も実はある程度所得に依存するのではないかと、というものが有り得る。お金持ちほど、趣味に無駄金を使っても平気だ。昔はバロウズのフレーズなんぞに 100 円も出せないぞと思った人が、成金になったら 1,000 円くらい出してもいいやと思うようになるかもしれない。が、その一方である程度裕福になっていろいろ目が肥える、という現象もある。かつてはよいと思ったものがもうよく思えなくなる　これは実は経験による学習ではなく、自分の時間コストの反映なのかもしれない。おそらく現実には、この両者をあわせ

たものとなっているはずだ。さらに、教育の与える影響なども考慮すべきだろう。これらを具体的に検討するのは  $U_I$  の細かい検証作業となり、本書の範囲をこえる。が、方向性としては明らかだろう。

また本モデルの価値は必ずしも小説や文章だけにとどまるものではない。他の文化的な様式にも容易に転用できる。すると、ほかにもいくつか本モデルの射程に入りそうな問題はある；

最適な読みの概念構築 ポストモダンちっくな読みの理論なんかでは「正しい読み」というものはなくて、誤読がいいとかその手のアホダラ経が幅を利かせている。しかし、上の  $U_I$  の置き方次第では、効用を最大化するという意味で「正しい」読みというものが存在するようになる。従来の「正しい」は、その解釈のあり方についての議論だったが、それとはまったく異なる正しさの概念がここにはある。

人生の段階における急激な嗜好の変化の説明 就職したり、あるいは子供ができてりして、いきなり趣味ががらっと変わる人がいる。それは新しい環境に入って嗜好が変わった、という見方もできる。が、このモデルを考えると、いろんなものに置く絶対的な価値指標という意味での嗜好はまったく同じでも、その人の時給によって、その価値をコストに見合うものと考えかどうかが変わってしまう可能性があることがわかる。

文化レベルとメディア たとえばある時期、ラテンアメリカ文学が一斉に開花したり、あるいは韓国や中国の小説が次々に傑作をものしたり、といった時期がある。あるいは戦前戦後の日本の映画、1980年代にいきなり盛り上がった韓国映画、一時のロシア映画やつい先だっのイラン映画など、ある種の経済水準なり社会段階に発展した文化圏が、突発的に映画や小説などで傑作をまとめて生み出すことがある。これは国民の所得水準が、その表現形式における効用を最大化できる水準に到達した、ということで説明できるかもしれない。

情報の価値という問題 さらに本節で検討したモデルとその導出手法は、情報の価値という問題について、新しい視点を開く可能性がないわけではない。人は純粋な情報にいくら支払うだろうか？ 電子出版が直面しているこの大きな問題に対して、この分析手法は一定の知見を与えることが予想される。

こうした検討は、たとえば Kent [88] などのごく一部試みられてはいるものの、描写的な水準にとどまっており、分析的とはいえない。また対象も限られている。本論におけるモデルは、これまで見過ごされてきた文化活動の経済的基盤について、新しい出発点を提供するものである。



### カットアップのモデル分析

さて話をバロウズに戻そう。 $p$  は定数だ。バロウズのカットアップの場合、表 8.3 の検討より、 $p \simeq 0.0047$  であることがわかっている。また、 $U_I, v, r$  はそれぞれ読者依存の変数となる。すると、式 (8.5) が成立するかどうかは、バロウズの文がどうこうというよりも、その読者の持つ特性に完全に依存してしまうことがわかる。そして、 $p \simeq 0.0047$  ときわめて小さいという事実は、その読者は少なくとも以下のどれかを満たさなくてはならないということを示す：

1.  $U_I$  がきわめて大きい
2.  $r/v$  がきわめて小さい、つまり
  - (a)  $r$  がきわめて小さい
  - (b)  $v$  がきわめて大きい

これを通常のことばに置き換えるとういうことだ。バロウズを享受できる読者とは：

- おもしろいフレーズに過大な価値を置く人
- 時間コスト（つまりは所得水準）がきわめて低い暇人
- 文を読む速度が異様にはやい人物

妙にことばに敏感なヤツか、暇人か、とにかく何でも手当たり次第に読む乱読家 恐ろしいことだが、これがバロウズの支持層のプロフィールにぴったり合致しそうなことは明らかだろう。バロウズファンの多くは、大学生から大学院生、さらにはアヴァンギャルド気取りのヒョーロンカや研究者ども つまり何も生産しておらず、暇はえらくある連中だ。かれらは時間コストがきわめて低いので、二番目だ。もちろん自分のセンスが高いつもりでいるから、たぶん無理して一番にも該当するみたいな顔をしたがる人も多だろう。また、アントニー・バージェスは明らかに最初のカテゴリーに入る。留年生から院生時代のぼくはたぶん、この三つすべてにあてはまっただろうし、いまは最初と最後だ。ただし、これが本当に成立しているかどうかは、バロウズ読者層のプロフィール調査に基づく検討が必要であることは言うまでもない。

さらにもっと考察を進めることができる。以上の数字のうち、はっきりわからないのは  $U_I$  だけだ。人はあるフレーズにどのくらい価値を置くのか？ そんなことはわからなくて当然だ。が、式 (8.5) の式における  $v$  や  $r$  については現実世界をもとに、経験的にある程度の水準を想定することができる。そしてそれを元に、どの程度の  $U_I$  を持った人であれば つまり各種のおもしろいフレーズにどの程度の価値をおく人がバロウズの読者に



なれるかを計算することができる。

通常の人読書速度は、すでに述べた通り、おおむね 200 語/分である。が、カットアップの場合読む速度が半減することをすでに指摘したので、100 語/分と考えられる。そして 1 フレーズが 5 語から成るとすると、 $s = 20$  フレーズ/分 が成立する。

一方、暇な大学生の時給を、仮に 1,200 円 と想定すると、時間コスト  $v = 20$  円/分 となる。ちなみにこれはつまり、1 フレーズを読むコストが 1 円だということだ。

また、バロウズのカットアップの場合、 $p \simeq 0.0047$  程度であることはすでに述べたとおり。これを (5) に代入すると：

$$U_I > 213 \text{ 円}$$

の場合にバロウズのカットアップを読む価値を人は見いだす、ということになる。break through in gray room. これを読むのに、あなたは 213 円払うだろうか？ それならあなたはバロウズの読者になれる、ということになる。これは、本の値段の話ではない。コストの計算の際に、本の値段は一切含めていないことに注意。これは純粋にこのフレーズを情報として享受することに対して支払う代償だ。

これは.....不可能な水準じゃない。が、だれでも喜んで出す金額とも思えない。世の中の電子ブックは、短編一本でも 100 円 200 円の課金に苦労している現状を考えてみよう。フレーズ一つを読むのにこれだけ出すのは、かなり物好きだ。するとバロウズの読者も、かなりの物好き、ということになる（このぼくも）。つまりバロウズ読者が限られているのはやむを得ないということになる。

バロウズは、いずれカットアップがみんなに受け入れられるだろうと主張した。しかしこの分析は、そうはならない可能性が高いことを示している。それどころか、ある程度の経済成長（一人あたり GDP の増大）を前提にすれば、むしろカットアップの受け入れ率は下がるかもしれないことが示唆されている。そして実際問題としても、カットアップがバロウズの期待するような、ごくあたりまえの手法になることはなかったし、これからもおそくないだろう。実践する側としても、バロウズの影響は一部にはあったものの、当のバロウズ自身が後期にはカットアップへの依存度を大幅に下げたこともすでに述べた通り。

以上をまとめよう。バロウズのカットアップは、ことばを解放して新しい結びつきを作ることに成功し、そしてそれは客観的にも有効性を持っていた。しかし、それは読む側にきわめて大きなコスト負担を強いるものとなっている。このために、カットアップを享受できる人は、非常に特殊な条件を備えた人に限られてしまっている。そしてカットアップは享受の面でも実践の面でも、万人に受け入れられるようにはならなかったし、時代を

追うにしたがってむしろその採用率は下がっているとさえ言える。これはカットアップの数式モデルからも予想される結果である。

#### 8.2.4 カットアップ 2：惨憺たる成功

ここまで見てきたカットアップは、おおむねバロウズの主張に即したものだ。でも、カットアップにはそうではないものがある。ことばの解放、自由な結びつき　そういうのではないものがある。それはいったい何をしているんだろうか？

両者を混同しないようにするため、前者をカットアップ 1、後者をカットアップ 2 と呼ぶことにしよう。そしてまず、そのカットアップ 2 の事例を見てやろう。

##### 時の風

その部屋は廃墟になった倉庫の屋根で開いた窓からの時の風に吹きさらされて灰色のヴェールのようなカーテン音があとをひいて古新聞やニュースリールのエクトプラズム状のかけらがなめらかなコンクリート床をかさかさとして横切ってほこりっぽいベッドのむきだしの鉄製フレームの下へ　マットレスは不在の入居者によってよじれて型がついている　幽霊直腸、靈的自慰の午後が汚れきった鏡に映る　この部屋の所有者だった少年がはだかで立って、その目には遠い鉤物状の沈黙が青い霞のように　音と映像のかけらがかれのまわりをはためいてその金属肌を灰色の粉で汚した　もう一人の緑少年はズボンを落として有毒色彩蒸気の渦に包まれて動き、テレパシー通信を脈打たせる直立した毛が並ぶ敏感な紫のエラから呼吸する　頭は首より小さくて一点に向かって先細りになっていた　銀球がかれの前に浮かんでいる　その二匹の生物はお互いに警戒しつつ慎重に接近　緑少年のペニスも、エラと同じ紫色だったが、それが勃起して振動しつつ相手の重金属物質に没入　二匹の生物は人間としての座標系から身をよじて逃れて肛門が錆くさい沼地の臭いを放ちつつ融合　精液の射出が部屋の青い夜明けの中をオパールのかげらのように落下　空気はフリッカーゴーストまみれでそれが世界のオルガズム中を高速で動きぬける　一時的存在が光の交接の中でほんの数秒だけ形をとる　鉤物静寂が貫く二つのからだは KY と肛門のぬめりのにおいの中でくっつきあい時流の中ではなれて人間系に掃き戻され　最初かれは思い出せなかった　カーテン音をつうじて時の風　青い目ばやけてよじれたいない身体　青金属少年いまやはだかでかれの記憶の中へあふれ戻りつつ緑少女が宇宙船の操縦を放棄する有毒色の渦の中　青少年は別のお道具経由で手をさしのべる氷っぽい干ばつみたい　かれらよじれあわさり麻痺　かれとブラッドレー圧力席でおたがいグ

ラインドさせて身をこすりつけあい、一方で重金属物質がかれの船を人間雲ベルトの胸くそ悪いよじれの中導く 銀河 X 錆くさい沼地の臭いチャーター かれの計算はオゾン臭と出て オパールのかげら近所のフリッカーゴーストが旅するはるか離れた銀河 X のふちふわふわ浮いてオルガズムの中着地 連れのちらつく形態がはだかで交接宇宙服がまとわりつくかれの筋肉質の青い静寂 KY と肛門のぬめりのにおいが半透明緑光線の傍流の中 かれの身体は靈的存在感で紅潮して極彩色の魚が淡水の中を派手に泳ぐように 一時的存在が形と色をとった生き物の皮膜が光 脈打つ欠陥が縦横に二つの身体がくっついて時間流の中でスローモーション 一時的顔の唇、肛門合併構造一つのからだが半透明緑肉中

*The Ticket That Exploded* [24, pp. 13–14]

これはさっきのカットアップ1とちがうことがすぐに見て取れる。同じような雰囲気のことばがたくさん並んでいるわけではない。文が妙にあっちとびこっちとびしている。いろんな文が、始まりかけては尻切れトンボで終わって並んでいる。

人によっては(たとえばぼく)これを読んでかなり具体的なイメージが浮かぶ。驚いただろう。ぼくはこの文を読んで、たぶんあなたとはまったくちがうものを読みとっている。なぜあなたにそれが見えないかと言えば、それはこれがいろんなものをひきずっている一方で、いろんなものを省略しているからだ。それでも、単に全面的に均質にわからないわけじゃないはずだ。最初の部分あたりは、なんかわかるような気もするだろう。ときどき変な単語がまじってきて(「幽霊直腸」とか「靈的自慰」ってなんだ?)混乱するところもあるけれど、なんとなくだれもいない部屋の様子が描かれているな、というのがわかる。それが、だんだん前半四分の一をすぎたあたりから、まったく理解できなくなってくるはずだ。

これを理解するためには、まずカットアップのやりかたがわかっていたほうがいい。とりあえずの質問。ここで、カットアップされているのはどこだろうか? つまり、はさみの入った切り口はどこにあらわれているだろうか?

最近になって気がついたことだけれど、多くの人には上の文章で「 」の部分が切り口だと思っているようだね。そうじゃない。その「 」には含まれた部分に切り口が含まれている。最後の方に「オパールのかげら近所のフリッカーゴーストが旅する」という部分だと、「オパールのかげら/近所の/フリッカーゴースト/が旅する」という具合に切れ目が入っている。なぜそれがわかるかというと、「オパールのかげら」「フリッカーゴースト」というのが前のほうに、多少なりともふつうの文章として登場するからだ。

バロウズがカットアップをどういうふうにつくるかというと、まず短い文章を自分で

書く。それを切ったり折ったりして、適当に並べてみる。そしてその中で、おもしろいフレーズ、ちょっと気の利いたフレーズっぽいのができたら、それをひっぱり出してきて、どんどん並べていく。そしてそれをさらにまた切って折って並べ替え……そういうプロセスをたくさん繰り返すことになる。「     」は、そうやってひっぱりだしてきたフレーズの区切りとして入っていて、そこでカットアップが起きているわけではない（場合が多い）。

これがわかると、最初のほうの文章が、あとのほうでカットアップされてなんども再利用されていることがわかる。「カーテン音をつうじて時の風」というフレーズが出てきたとき、ああこれは前のほうの「カーテン音」というのと「時の風」というのがなんか並べ替えているうちに隣にきて、パロウズはそれを、わけわかんないけどかっこよさげだ、と思って拾ってきたんだな、というのがわかる。そして、それがわかれば「カーテン音をつうじて時の風」というのはどういう意味なんだろう、というのは考える必要がないこともわかる。パロウズは、別にそこに意味を見ていたわけじゃない。なんか気が利いたフレーズだと思っただけだ。じゃあ読者のぼくたちも、意味なんか考えないでいい。とりあえず、表面的なかっこよさとかおもしろさだけ拾い上げればいい。

それがとりあえずは第一段階。パロウズのカットアップがわかりにくいのは、それをふつうの意味でわかってもらうからだ。わかってもらうのをやめればいい。字面のかっこよさだけを考えればいい。わかってもらわないことによって、逆にわかりやすくなる。パロウズの文章は、そういう文章だ。「パロウズはすばやく読むほうが高い効用を実現できる」という前節の結論もこれを裏付けている。

でも実は、その次のレベルがある。「カーテン音をつうじて時の風」は、意味はないけれど、でもある雰囲気を作り出している。それはさっきも言ったように、こうしたフレーズが一方で意味を持たないけれど、その一方で通常のことばとはちがうレベルでの意味を背負っているからだ。さっき「これがいろんなものをひきずっている一方で、いろんなものを省略している」と書いたのはそういうことだ。じゃあその省略を補い、ひきずっているものを明確にしたうえで、多少の想像もまじえてこの文章を、ふつうの小説っぽく書き直してみよう。そしてたとえばぼくが読むとき、ここに何を読みとっているかを教えてあげよう。ぼくが読みとっているのは、概ね以下のようなものだ：

### 時の風

その部屋は、すでに放棄されて久しい倉庫の屋根部屋にあった。もう何年前になるだろうか。いまでもときどき思い出す。思い出の中のあの部屋は、がらんとしていて、開いた窓から吹き込む突風でカーテンがサラサラと音をたてて開いたりして、すると古新聞がカサカサと、平板なコンクリートの床を吹き飛ばされてベッドの下にもぐりこんだりする。いつ頃だろうか、あれは。あの砂漠で行方不明になっ

たイギリス人たちの話題の頃か、どれともタンジールで初の暴動が起こった頃だったか。映画館のニュースリールで見た、そんなニュースの切れ端が、新聞紙の思い出とともに床を横切っては、これまたベッドの下へと消える。

あのベッド　ほこりっぽくて、シーツなんかいつ替えたのかもわからず、マットレスはあの部屋の住人の寝ていたところだけスプリングがへたって、くっきりと人型がついてしまっていた。でも、その住人はもういない。捨てられた　そう気がついたときの絶望は、いま思いだしても切実によみがえってくる。

ベッドのくぼみをなぞりつつ、記憶からあいつの肛門の感触を幽霊のように再現しつつ、おれはその場で自慰をしたっけ。ふと見ると、下半身はだかの情けない自分の姿が、午後の光のなかで汚れきった鏡に映っている。もとの住人だったあの少年を最後に見たのも、その鏡のあたりだ。はだかで、あの表情の読めない目をこちらに向けていた。あの顔、あの肩、あの腕、あの胸、あの腹、あの性器、あの足

もはやその姿も声も、あのブロンズのような肌の断片としてしか思い出せず、それすらつかもうとするたびにサラサラと粉のように流れ去る。自慰を続ける鏡の中の、足首までズボンをずり下げた青白い姿は、午後の光の中でほとんど緑がかって、それが邪悪な欲望を全身から噴き上げつつも想像のなかのあの少年のおぼろな姿にそれをテレパシーで伝えと、それだけでもう全身がゾクゾクと鳥肌だち、息が荒くなって首筋にまで息がたまる。

そういえばそんな生き物の出てくる SF があった。その星の住民は人間型の両生類で、首筋に紫のエラをつけてそこから呼吸するんだ。とがった頭をして、エサをおびきよせる銀の玉を目の前に、ちょうちんアンコウみたいにぶら下げている。その生き物たちの交尾風景　そうだ、ちょうどおれとあいつのようだ。急にイメージがはっきりして、自慰の手の動きがはやまる。両者はゆっくり、警戒しながらもじりじりと近寄る。緑の生き物　おれだ　のペニスが、紫色に怒張してピクピクしつつ、やわらかい金属のようなあいつの肉体に没入するんだ。そうだ、そうやって思いっきりつっこんで、深く、深く、するとあいつが身をよじらせつつ、人間でないみたいに悶え、肛門からはあの独特の錆臭いにおいを漂わせつつ、でもさらに深く挿入すると、おれの腰があいつの尻にめりこんで、やがて肛門同士がとけあうまで奥深く入れる　そう想像したとき、おれは思わず射精した。飛び散るオパールのような精液が、夜明け近い部屋の中を落下してゆく　絶頂感が全身を走り抜け、思い出の世界の空気がちらちらと不明瞭になる。その瞬間だけ、記憶の中のあいつの肉体がリアルさを持ち、潤滑用に塗ったゼリーと肛門のぬめりのおいが漂う中で、二人の肉体が本当に横たわっているような気がしたとき、おれはやっ



とわれにかえった。ここはどこだろう。一瞬、それすらわからなかった。カーテンが風でサラサラいう音で思いたす。そうだった。もうあいつはいない。鏡の中のおれの青い目が、涙でぼやけ、さっきまであったような気がしたあいつのよじれた肉体もなくなっている。あの金属のような肌の少年の思い出が、ふいにどっとよみがえってきて、そのどす黒い愛憎半ばする感情の渦の中で、おれはもうそれを押しとどめることができない。別の子の記憶までまぎれこんでくる。

二人のセックスの思い出。肉体をぶつけあい、グラインドさせ、とびちる精液と肛門の粘膜とゼリーの異臭がたちこめる部屋の中で、あいつの筋肉質のからだを感じながら、銀河を漂うほどのエクスタシーを幾度となく味わった、夜明け前の青い静けさ。異臭が、まどからの風でかすかにゆらぐ。飛び散る精液。思い出の中の、あのぴちぴちした肉体が再びリアルに感じられ、紅潮して光を放っている。それが自分のからだと一心同体になって、いつまでも泳ぎ続ける。むかしの思い出だ。ずっと忘れていたのに、なぜいまになってこんな思い出がよみがえってきたのだろう。あの顔の唇、あいつの 肉体がとけあい、肛門もからだもゼリーのようにふるえながら、もうどっちがどっちかもわからなくなるまでに一つになったあの感触、あの愛おしさ　いま、それだけがスローモーションのようによみがえり、おれを苛み続ける。

こんな具合だ。小説としてのおもしろさや文学的価値は問わないでくれ。ぼくは小説家じゃない。さらにいくつか、こちらの想像で補った部分がある。たとえば冒頭近くの、ニュースリールになが映っていたかはぼくの勝手な想像だ。あと、途中で三流 SF 映画の回想と重なってくるあたりは、実は映画ではなく、幻覚剤をやったときの妄想かもしれない。そこまではわからない。記憶の中に漠然とよみがえってきたそういうイメージが、現実の姿と重なっていることがわかるだけだ。

でもここでいわれていること、つまり読み手であるぼく(たち)の脳裏に去来するのは、こういう話だ。だれもない部屋の思い出の話からはじまり、もはやそこにはいない住人(話者の愛人だった少年)に関する思い出へと連想がとんで、話者は自慰をはじめ。自慰をしているのがいまなのか、昔なのかはよくわからない。鏡にうつる自分の姿(緑少年)と、もう記憶もおぼろな思い出の中の少年とをおかずに、話者は自慰をする/していたけれど、自分の姿からなんとなく三流 SF を想像して自分と少年のセックスをその交尾シーンになんとなく投影し、やがて射精する。射精するとともに、話者はわれにかえるが、同時にわかれたあの少年との思い出が、どっと戻ってくるのを、話者はきれぎれに脈絡もなく回想する。二人のセックスの山場を、かれはいろいろと想像し、それを頭の中でスローモーションのようくり返し反芻し続けている。



これを理解したうえで、もう一度もとの訳を読んでみると、どこがどういう部分に対応するかはわかるはずだ。一部、こじつけめいて感じられるところはあるとしても、最初に通して読んだときよりは意味が通って感じられるはずだ。もちろん、前の文はぼくの翻訳だから、翻訳時点でそういうぼくの思いこみが入っちゃっている可能性はある。ぼくがそういう解釈をしてそれを翻訳に反映させたからこそ、それを読むとぼくの翻訳・解釈したものが読めてしまうのかもしれないね。そう思う人は、原文を見てもらうしかない。

ではなぜパロウズは後者のような書き方をせずに、前者のような書き方をするのだろうか。それによって、なにが実現されていて、なにが失われているのか。それはもとのやつと書き直し版を読み比べたときの、明らかな差から見えてくるだろう。

まず、もとのやつの方が圧倒的に短い。改訂版は、もとのやつに近い分量になっている。まあぼくの改訂版は説明調が多いので、必要以上に長いかもしれない。でも、もっとうまい人が書いても、五割増しくらいは軽くいくはずだ。原文のほうが、一言でいろんなことを説明できている。明示的には書いていないことまで、読者に伝えられている。つまり表現としての経済性を持っている。情報の密度がその分、濃いわけだ。

これは、前節で検討したカットアップ1とはまったくちがう。前節では情報は希薄だった。0.5%の出現率しかないおもしろいフレーズを思い出してほしい。ところがこちらのカットアップ2には、普通の文以上の密度で情報がこめられている。これがたまたまでないことを示すために、他にもいくつか同じことをやってみた結果を表8.4に示す。どれもだいたい半分近い圧縮率になっている。つまりカットアップ2は、実は経済合理性を持った表現形式なわけだ。それを読んですぐに理解できないのは、コンピュータの圧縮ファイルがそのままでは読めない、ようなものなのかもしれない。ちなみに、ふつうの文章を入れたテキストファイルをgzipやlhaで圧縮してやると、だいたい半分近くになる。ちょうどこここのカットアップ2の圧縮率と同じくらい、というのはたぶん偶然だろうけれど、なかなか意味深だ。

圧縮ファイルなら、その圧縮方式はなんだろうか。つまりなぜ明示的に書いていないことを伝えられるのか。それがカットアップのおもしろさだ。この文中だけでも、いくつくり返して出てくるフレーズがある。「時の風」とか「カーテン」とか。あるいは「オパール」とか。それがカットアップだということが理解できはじめると、逆にそれぞれのフレーズがもとあった場所の文章が持つ情景や意味合いが、そのカットアップでできた、カッコだけで選ばれているはずの部分にも流れ込んでくる。各フレーズに、そのもとの文章の全体がこめられ、ある意味で部分に全体が含まれるホログラフィのように機能する。

表 8.4: カットアップ 2 の圧縮効果

ページ	原文字数 (a)	「翻訳」後の字数 (b)	圧縮率 (a/b)
pp. 13-14	1,150	1,959	58.8%
pp. 73-74	1,534	2,827	54.3%
p. 112	211	402	52.5%
pp. 148-149	821	1,433	57.3%
<b>Total</b>			<b>56.1%</b>

*The Ticket That Exploded* [24] の山形図に基づく。

そしてそれが折り重なっていく。さっき「通常のこととはちがうレベルでの意味を背負っている」と書いた。それはそういうことなんだ。前に出てきたことを、すべて述べ直す必要はなく、そのカットアップされたフレーズの一つずつが、いわばほかの場所へのポインタとして機能している。

どこを指しているか、この文の中だけじゃわからないポインタもある。たとえば途中で「かれとブラッドレー」と出てくるけれど、ブラッドレーってだれだろうか。引用した部分には出てきていない。が、こういうのも、バロウズのほかの小説をある程度読んでいると、だんだんわかってくる。ちなみにこれはバロウズ作品の常連、ミスターブラッドレー、ミスターマーチンという、二人で一人のパロム・ワンみたいな存在の片割れだ。たぶんバロウズは、ほかのところで書いた文章もこの中に刻み込んだらう。

こういうふうに、だんだんバロウズの小説を読み込んでくるうちに、カットアップのかげらの一つ一つが、こうした符丁のように理解できてくる。オレンジの皮が流れてきた川とか、鳥がたくさんいた公園の湖、薔薇壁紙の部屋、恋人とこもった屋外便所 何度も何度もでてくる、こういうモチーフがある。それがどこにあったか、どんな話だったか、なんとなく思い出せるようになる。ああ、あのオレンジが流れてきた川や公園は、恋人との関係がうまく言っていないメキシコシティかどっかの話で出てきたっけ。薔薇壁紙は、普通った男娼窟か何かの部屋だ。

単語レベルだけでなく、いろんな言及。「街の名前は思い出せない、まわりの街は全部おぼえているけど砂浜で時間がすり抜けていったあの街だけは」というなにげない一文は、知っている人なら『おかま』に登場した街を思い出すことができる。あなただって、名前までは思い出せない。でも、そういう街があったことだけはおもいだせる。記憶っていうのはそういうものだ。脳学者ウィリアム・カルヴィンが *The Cerebral Code* で、人があるものを思い出せなくても、正しいものを他人に言われると、それが正しいかどうかの判断はできるという点を指摘して、記憶にもチェックサムの機能があるにちがいない

い、と述べている [59, p. 17]。よくあるだろう。「ほら、ニルヴァーナの親玉で自殺したあの人、名前なんていったっけ」とさんざん考えて、すごくもどかしい思いをしているときに「カート・コバーン？」とだれかに言われると、「あ、それぞれそれぞれ！」と正しいことをすぐ判断できる。あるいは、どこかの風景を説明しろとか絵に描けといわれてもできないけれど、でもその場所を通りがかったり、写真で見たりすると、「あ、ここだ！」とわかる。パリティとかハッシュ関数というのは、そういうもとのデータは再現できなくても、そのデータの整合性のチェックに使えるデータや関数だと思ってくれ。まあ、このカルヴィンの説がどこまで妥当なのかは知らない。でも、もし正しいのならバロウズのカットアップは、うまくそのハッシュ関数に作用しているわけだ\*<sup>1</sup>。

もう一つ、バロウズがカットアップの狙いとして、実際の思考との類似性があったことを思い出そう。あなたは、ぼーっと考えごとをしているときに、これは思い出、これは映画の回想、これはこうなったらいいな、という自分の妄想、という具合にきちんと整理して考えているだろうか。さらにこうやって、構造化してきちんとまとまりをもって思考しているか？ そんなことはない。なんとなく連想がはじまってくるうちに、次から次へと考えはあちこちへとぶ。それがすべて、同列のものとして、頭の表面に浮かび上がってきては沈む。脈絡なく、前に考えていたことがまた浮上してきて、ぜんぜんちがうことを考え始めたりする。ふと、別のものが目に入ったり、パトカーのサイレンがきこえてきたりして、それでまた思考が別の方向にふらふらと流れる。やがてだんだんわけのわからないことを考え初めて、急に先日見た映画の主人公とヒロインに自分と昔わかれたガールフレンドを据えて、ニヤニヤしてみたり、それがふられる場面だけ妙にリアルに、実際のふられたシーンがよみがえってきたり、あわててそれを自分に都合よく改竄してリプレイしてみたり。ふと2ちゃんねるに書き込みをして、するとメールがなんか届いたりして、それに触発されて別の文章をいくつか書き連ねてみる。人が漠然と考えるってというのは、こういう脈絡も筋道もないものだ。

バロウズはカットアップについてのインタビューでしばしば「これは実際の意識のあり方に近いんだ」という言い方をするけれど、確かにそういう部分はある。自分がここしばらく何を考えていたかたどってみると、それはあきれるくらい脈絡がない。その脈絡のなさは、上の引用部分と確かに似ている。頭の中の妄想、むかしの思い出、いまの風景、カーテンや新聞紙といった外部要因が、脈絡なく前後しながら意識を横切っている。つまり、カットアップは確かに現実の意識のありかたを再現しているような面がなくもない。

\*<sup>1</sup> なお、本書脱稿直後に、このハッシュ関数的機能（メタメモリー）を担う脳の部位が東大の桔梗・宮下によって特定されたというニュースが入ってきた。

バロウズの狙いの一つは、その意味で実現されていると言えるだろう。

これは意識の流れ、といわれる手口に似ている。ジェイムズ・ジョイスの小説、たとえば『ユリシーズ』の最後のところでおばさんがだらだらだらっと、切れ目なく何ページも何ページもあれこれ思考をたれ流しているけど、アレだ [86, pp. 608–642] [87, vol. III pp. 455–563]。バロウズも、やろうとしていることは似ている。でもやりかたがちがう。ジョイスのおばさんは、だらだら続けては考えているし、その思考があれこれ寄り道や脱線はするんだけど、でも思考自体は順を追った一本の筋だ。文章は一つだからしょうがないんだけど。一方、バロウズのカットアップでは、思考は一本の筋にはなっていない。むしろ面的に広がっているといったほうがいいかな。シチューを煮ているときみたいに、あちこちにいろんな具が浮かんでまた沈んでいって、脈絡はないんだけど、全体としてなんとなくシチューができあがってくる。

これは小説家としてのねらいのちがいのなか、あるいはジョイスの時代とバロウズの時代とのメディア環境のちがいのなかはよくわからない。むかしの人は、あまり気が散るものがなかったので結構単線的に考えられたけれど、いまの情報過多のメディア環境では、人はどうしても気が散るからバロウズ風になるんだ、というようなことを言う人もいる。まあそうなのかもしれない。古い言い方をすれば、ながら族的な現実のとらえかたをバロウズは実践しているのだ、ということになる。それを自覚的にはやい時期に実践できていた、ということからバロウズを評価するという手もあるだろう。メディア環境という話をもうちょっと説明するなら、バロウズがガイシンやベイルズたちとカットアップの実験をしていた頃にいちばんよく使った材料は、新聞や雑誌だった [11]。上のほうではアメリカのFRBが金利引き下げのニュースがあり、こっちはほうではどっかの首相のアホ発言、こっちには本の広告で、左上ではIT革命で日本が変わるとかいうヨタ記事<sup>\*2</sup>。人は新聞を見るとき、自分の読んでいる記事だけを読むわけじゃなくて、FRBの記事を読みつつもIT革命の話がちらちら目に入ってきて、それがFRBの記事の中に刻み込まれる、それがカットアップだ、人が無意識にやっていることを、自分たちは形にしているのだ、というのがバロウズたちの好んで使ったたとえ話だ。この意味でも、一次元のジョイスに対する二次元のバロウズ、という捉え方は、あたっていなくもないだろう。

が。

カットアップ2の効率のよさは認めるとしよう。さらにそれが実際の意識のありかたと共通性を持つことも認めるとしよう。でも大きな問題がある。ぼくがカットアップの一部

<sup>\*2</sup> 執筆当時。いまなら、FRBの金利引き下げ見送りニュースに不良債権処理で景気回復、というようなヨタ記事だろう。

を読んであれだけのことを読みとることができるのに、あなたにはこれができの悪いアホダラ経にしか読めないんだろうか。

いや、否定しなくていい。そう思っているのはあなただけじゃないんだから。カットアップはバロウズが評価されている要因ではあるけれど、一方で多くの読者をしてバロウズの小説を見放せしめた、かれのポピュラリティの低さの最大の原因でもある。

理由は明らかだろう。ぼくはすでにいっぱいウィリアム・バロウズの小説を読み込んでいる。ヘタをするとバロウズ本人以上にバロウズの小説を一字一句残らず読んでいるかもしれない(だってカットアップは読まなかったってできるけれど、それを翻訳するのはちゃんと読まないとどうしようもないんだから)。だから頭の中に、ウィリアム・バロウズの小説について余人の追随を許さない巨大なデータベースができています。だから、かれが小説の中にちりばめるいろんなポイントがすぐに対応づけられる。でも、あなたたちは全員(一人残らず)ぼくに比べればカスみたいなデータベースしかない。だからあなたたちにとってほとんどのポイントは 404 file not found 状態になっているわけだ。これでは何もわからない。だからこそ、多くの人にとってウィリアム・バロウズの小説はまったく読めない、退屈でわけがわからない代物でしかない。

するととりあえずまとめられるのはこういうことだ。カットアップ2は、バロウズの主張する目的とは必ずしも対応していない成果をあげている。それは直接書いていないことも一言半句により想起させることで、密度の濃い、同時におぼろげさを持った文章を実現できている、ということだ。それは客観的に見ても経済合理性があるという点で優れている。しかしながら、それを享受するためには、やはりバロウズの他の著作をかなり読んで、各フレーズが呼び込んでくる参照先のデータベースを脳内に構築するという、非常にコストの高つく作業が読者には要求されるということだ。そしてそのコストが、結果として享受できる効用に見合うものかどうかは、必ずしもさだかではない。

さらに、カットアップについてはもう一つの見方ができる。このカットアップという技法は、あらかじめ書き手の持っているメッセージを効果的に伝える技法ではない、ということだ。いろいろ切り混ぜてみたら、なんかできました、という技法だということだ。多くの作家は、自分の表現したいことを効果的に伝えるために新しい技法を考え出す。でもカットアップはちがう。そこには、そもそもバロウズの表現したいことというのはない。バロウズは、ある意味で表現したいメッセージを持っていない。現実を書き換えるとか、言語はウィルスだとか、そういう主張はあるけれど、カットアップによってそれを表現しようとするものじゃない(カットアップはその主張に基づく対抗ツールだ)。実際に出てきたカットアップはむしろ、占いのようなものだ。やってみると、「作者」の意志とは関



係なく何か出てくる（よくイタコや口寄せが「わたしはただの<sup>メディア</sup>霊媒にすぎない、というように）。読者は（そして「作者」も）そこに何が出てきたかを読みとらなくてはならない。カットアップとはつまり、「おれは何も伝えるべきメッセージを（あまり）持っていない。したがって読者は勝手に読みとりたいものを読みとれ」という技法でもある。著者のほうが気ままにきりつないでいるものを、読者のほうが努力して（コストをかけて）解釈させられる　ありもしないメッセージを探し回させられる　バロウズの自由のしりぬぐいを周辺の人々（家族や知人や読者）がさせられるという構図がここにもある。

### カットアップ2と記憶：バロウズの敗北

カットアップ2は、いわばハッシュ関数や参照テーブルによる記憶（そしてその記録）の参照により成立していることはすでに述べた通り。描かれた材料のほとんどが、バロウズの過去の記憶（についてすでにあちこちで書かれたもの）からとられている。冒頭部分の、だれもない殺伐とした部屋は、モロッコのタンジールで、ヤク中毒の治療から帰ってみると、お金で買った愛人のキキ君がほかの男とマドリードにでかけて、そこで殺されてしまったことを知ったときの情景だったりする。あるいはこのパートでなければ、一部は『おかま』に描かれたような、ボーイフレンドとのぎくしゃくした関係。子供時代の幻覚や家の周辺の思い出。そして、その記憶とのたわむれ、おぼろになった記憶をちょっとした符丁でまさぐるような、そんな身振りが切なさや懐かしさとの哀愁の入り交じった、不思議な効果を挙げるのに成功している。ただし、読者がそれだけのコスト負担をすでに行っていれば、ではあるけれど。

同じような書き方をする人（効果のほう。コスト負担のほうではない）としては、ウラジーミル・ナボーコフがいる。たとえば『ディフェンス』（若島正訳）からのこんな一節：

学校に行く前の、チェスを知る前の少年時代のことは、これまで考えたことがなく、埋もれたままになっている恐ろしい出来事や恥ずかしくなるような侮辱を発見したりしないように、かすかな悪寒とともにいつも無視してきたのに、それが今では驚くほど安全な場所だとわかり、散策を楽しんでときには身体を貫くような喜びを感じたりするのだった。この興奮がどこから来るのかはわからなかった。でっぴりとしたフランス人の女家庭教師は、スカートの片側に骨のボタンが三つ付いていて、肘掛け椅子に巨大な尻を下ろそうとするときにいつもそのボタンが寄り集まったものだ　あそこにはひどく気にさわったそのイメージを今思い返すと、どうして胸がきゅっと締めつけられるような思いを味わうのだろうか。思い出してみると、ペテルブルグの家では、喘息持ちで太っているために、彼女は階段よりも古く



さい水力式のエレベーターの方を好み、そのエレベーターはよく管理人が控えの間にあるレバーを使って動かしていたものだ。「さあ行きますよ」と管理人がドアを閉めながらいつも声を掛けると、重たいエレベーターははあはあ息を切らして身体を揺らしながら、太いビロードの綱をゆっくりとはい上がっていき、その綱のむこうに、ガラス越しに見えるめくれかけた壁の下に、世界地図を見るような黒い反転が現れ、それは湿気と歳月のせいでできた反転で、ちょうど空の雲のように、今流行の様子はオーストラリアと黒海のシルエットなのだった。(中略) 少年ルージンはいつも、エレベーターが途中で動かなくなったらいいのにと願ったものだ。(中略) ついに何かがかたがたと揺れ動いて、しばらくするとエレベーターが下りてくる 中は空っぽだ。誰もいない。 [127, pp. 166-168]

このいろんな思い出が次々にだらだらと連想されて、段落がえなしにぞろぞろと記述されている様子が、さっきのパロウズのカットアップととってもよく似ていることはわかるだろう。ちなみにこれがどういう場面かという、引きこもりのいじめられっ子のルージンは、チェスの名手として名をなしながらも対局中に精神の過労で倒れ、サナトリウムで休養しつつ、チェスを禁じられていまは子供時代の回想になにかとふけている、そういう場面だ。すでにかれは狂いはじめている。

ほかの小説や作品からの記憶がふと顔を出すのも同じ。でっぴりとしたフランス人家庭教師は、ナポーコフの読者ならおなじみのマドモアゼルだ。『記憶よ、語れ』のがさつな訳で読んだ人は、『ナポーコフのーダース』に収録されている中西秀夫の美しい訳で読んでほしいと思う。ちなみにマドモアゼルは「O嬢」だったりするんだよね。ナポーコフの小説はいつも、ちょっとしたモチーフ(水たまりの反射や家具)が媒介になっている記憶が呼び覚まされ、そしてふとした語呂合わせや韻が文の中でこだましあう。

さて、ナポーコフは、あんまり主観描写をする人じゃない。一人称で小説を書くときにすら、第三者や外の事物についてことばをねちゃねちゃこねあげて、ある種のくどさをつくりだす人だ。できあがった回想や記憶は、妙にくっきりとリアルで、ありとあらゆる細部まで細々と描きこまれている。陰影も濃くて、彫りも深い、本当にどっしりとした実体的な記憶がナポーコフの特徴だ。

ただ、実際にぼくたちが回想するとき、ここまで体系だった回想をするだろうか。いろんな断片が浮かんで沈み、何か悲しくなつかしい気分が残るだけ、というほうが、少なくともぼくの回想には近い。ナポーコフの小説でも、そうした記憶の雰囲気は残るけれど、その雰囲気だけなら別のやりかた、たとえばパロウズのカットアップ流で実現することもできる。やってみようか。全体を完全にルージンの主観的な回想として構築することになる。それはひょっとして、こんな感じだったかもしれない。

昔は思い出すたびに　かすかに悪寒　喘息持ちで水力式　はあはあ息をきらし  
 雪の中を逃げ出し　きたないイヌに昼飯の絵が机の裏蓋　遠い父の「待ちなさい」  
 が悲しくフリッカー　サナトリウムの林に雪　おりてきたエレベーターには  
 誰もいない　まだ学校前スカートの片側はオーストラリア　古くさい　ペテ  
 ルブルグで骨のボタンが三つ　いつも無視してきた恐ろしいできごと　ギディ  
 エーレバーを動かすちぎれた絵本のページ　空っぽ　オーストラリアと黒海の  
 影を貫く　ピロードの綱には誰も　巨大な少年ルージン尻　しばらくすると  
 下りてくる黒海のシルエット　空っぽ　誰もいないめくれかけた壁　ゼンブ  
 ラ　チェスを知る前

うーん。まだこれだけじゃ不十分ではあるけれど、ナボーコフの原文の雰囲気がつぶ  
 ん6割くらい再現できたと思う。個人的には思う。少年時代の思い出の部分を持ってきて刻み込  
 んであげると、もっと味わいが深くなるだろう。さらにほかのところでもこれをやって、  
 ベースとなる記憶をどこかでまとめて記述しておく、もっともっとよくなるはずだ。骨  
 のボタンが三つというのがどういうことなのかを説明する部分なんかを、ほかのところ  
 作っておく必要がある。でも、方向性はだいたいわかるはずだ。

そしてナボーコフの書き方とこの文の書き方の差を見ることで、カットアップが可能性  
 として持つ優位性も多少は明らかになる。原文の「この興奮がどこから来るのかはわから  
 なかった」とか「どうして胸がきゅっと締めつけられるような思いを味わうのだろうか」  
 といった説明は、カットアップ版には入っていない。主観では、その「わからなかった」  
 というわからなさは、いろんなものがきちんと位置づかないもどかしさからくるんだか  
 ら。そしてカットアップは、まさにいろんなものを明確に位置づけずに提示する技法だ。  
 だから「わからなかった」とか「どうして味わうのだろうか」なんてことは言うまでもな  
 い。むしろそのわからなさ、不可思議さを直接読者に感じさせてしまえるのが、カット  
 アップの持っている合理性であり、そのパワーでもある。ちなみにこのカットアップ例も  
 ナボーコフの原文訳の42%の字数となっていて、さっきの約半分の圧縮率という結果と  
 ほぼ整合している。

どっちのやりかたがいいか？ そんなことを考えても仕方ないのだけれど、ただパロウ  
 ズ式のほうが、文が浅い。浅いというのは、浅はかということではなくて、一つイメージ  
 や音や断片があったときに、それがきちんと構造化されていない、ということだ。ナボー  
 コフでは、それは前景と背景とその中のアップになる部分と、という具合に、読者の頭の中  
 につくりあげられるイメージに奥行きがある。パロウズの場合、すべてがなんとなく同  
 じレベルにぼんやりとならび、明確な視覚的（あるいはその他の感覚的）な構造をつくり  
 あげない。「パロウズには、視覚的なイメージがあるようで実はない」と永田弘太郎が指

摘している。それはこういうことなんだ。視覚の断片はあるけれど、それはちょっとした雰囲気や記憶を呼び覚ますのに使われるだけで、それ自体が何かを構成することはあまりない。あるいは、ナボーコフがいちいち計算しているのは見え見えだけれど、パロウズは、んー、あんまり計算していないかもしれない。いろんなフレーズをもってきて「これとこれとこれを使おう」という判断はするけれど、それ以上の細かい判断はしていない。つまりナボーコフでは、文章やフレーズの順序は変えられない。パロウズの場合、フレーズをいくつか入れ替えても、まったく影響はない。こうしたちがいはあるものの、意外なことにパロウズはナボーコフと非常に近い記憶との戯れの妙技を、かれなりのやりかたで（しかも合理的に）演じてしまっているということが言える。

が、それはパロウズの本意だったのだろうか。

パロウズがこのカットアップ2で描き出す懐かしい光景について、トニー・タナーは、言語の破壊により自由を獲得した後にくるはずのユートピア（むしろアルカディアだが）の光景だと述べている。つまりかれは、これをパロウズのカットアップの成功と勝利を示すものだと捉らえている [166, p. ?]。

これは一見もっともらしいけれど、よく考えると変だ。特に、いまここで説明したように、その懐かしさがどこからきているかを考えてみれば。それは、過去の実際の記憶（またはその記録）に基づいている。カットアップが実現するはずの自由というのは、既存の「現実」、つまりは各種記録を破壊して書き換えることのはずだった。ところがカットアップ2は、過去の記憶を書き換えたりしていない。それをそのまま呼び出してきているだけだ。むしろ、その既存の「現実」に捕らわれたままぬくぬくとしている状態、それがカットアップ2の成果だ。

するとこれって、カットアップの勝利なんかではないぞ。これはカットアップのねらいが完全に失敗に終わったことを示しているものだ。カットアップが、パロウズの思い通りに機能しなかったことを如実に示している。カットアップで記録を破壊し書き換えることで、現実を本当に変えられる（そしてそうすべきである）と主張していたパロウズには、具体的に変えたい記憶（現実）があった。でも、そういう記憶は、カットアップしても、破壊されなかった。破壊されるどころか、各断片がもとの記憶の全体を呼び起こすポイント/ハッシュ値になってしまった。カットアップすればするほど、それはますますその記憶のかけらをいたるところにまき散らすだけだったということだ。

そしてこれは、パロウズがカットアップに期待していた狙いの後半部分がすべて達成されなかったことをはっきりと示してしまっている。カットアップによって、現実（の記

憶)が破壊されることはなかった。したがって、そういう形で人々が「現実(記憶)」から解放されることはなかった。そしてもちろん、カットアップによって新しい「現実」をみんなが作り出せる、というようなこともなかった。むしろカットアップは、人を過去の記憶、過去の現実の中に浸りこませてしまう効果を持っていた。これは、客観的に見れば大きな成果だ。でも、バロウズの狙いというポイントから見れば、完全な敗北だ。

そして、バロウズの狙いが失敗したのは、必然的なことだったのだろうか、それともバロウズのやりかたがまずかったのだろうか？ ぼくはそれが、必然的なことだったと思っている。

いやもちろん、それが成功する見込みがそもそもちょっとでもあったのかといえ、そんなわけじゃないわな。確かにそれは部分的には不可能ではない。記憶を自分の都合のいいように改竄してしまう人には、ぼくたちみんな出会っている。中には自分のまちがいを認めるのがいやで、ウソをついている人もいるけれど、本当に自分の記憶を改竄して、なかったことをあったことにしてしまっている人はたくさんいる。一方で、スターリンや中国共産党みたいに、オーウェル式に記録をすべて書き換えることで、たとえばトロツキーをいなかったことにしてしまったりする例もたくさんある。

でも、この両者は同じものではない。スターリンが公式記録を書き換えたようには、自分の記憶は書き換えられない。そしてこの両者は、なかなか両立しない。書き換えようとするその行為自体が、記憶の中で実際にあったできごとを一層はっきりさせてしまうからだ。つまり、変更前と変更後をちゃんと理解していないと、十分な書き換えはできなくて、その変更前の状態を知っている限り、自分の記憶は残ってしまう。自分の記憶を書き換えるには、ゆっくりと、すこしずつ、自分で気がつかないうちにやらなきゃいけない。記録があるという記憶まで抹殺しなくてはならない。意識的にカットアップなんかをして、記憶を書き換えようとしているうちは、絶対に自分の記憶は　そして自分にとっての現実　　なくならないのだ。カットアップを実践することで、他人に対して現実を書き換えてみせることはできるのかもしれない。でも、カットアップで自分に対して現実を書き換えることはむずかしい。

バロウズもそれはできなかった。記録/記憶/現実を書き換えるためにカットアップをすればするほど、バロウズは自分が書き換えようとしているものに自覚的にならざるを得なかった。だからこそ、その失敗は必然的でしかなかった。不思議なのは、その失敗(ぼくたちは別に、消したい記憶があるわけじゃないし(あるけど)それを失敗と呼ぶのは適切ではないかもしれないけれど)がぼくたちにも伝わるということだ。すべての単語、

すべてのフレーズに、かれが消したいものの痕跡がしみついてしまっている。それをその痕跡と何の関係もないぼくたちが、まがりなりにも共有できてしまっている。

それはすごい失敗だった。ガイシンはカットアップを「惨憺たる成功」と表現している。でもそれはすばらしい失敗でもあった。そしてガイシンの考える成功よりも、パロウズのなしとげた失敗のほうが、読者にとってはずっと価値の高い失敗だった。

邪推だけれど、パロウズは内心でその失敗を願っていたのかもしれない。往々にして、いちばん忘れない記憶は、実は忘れたくない記憶だったりもする。たとえば自分がふられた記憶というのは、あまり嬉しいものじゃない。ふられた直後は、それが自分の頭にこびりついて何かと蘇ってくるのがいやだし、「ああしていれば」「こうしていれば」とつい反芻してしまうと、それだけで自己嫌悪に陥る。その記憶は、忘れない相手が出てくるから思い出したくない、忘れてしまいたい記憶だ。でもその一方で、ふられた記憶がいやなのは、ふられる前の状態が自分にとってだいじなものだからに他ならない。まさにその相手が出てくるからこそ　そして自分がまがりなりにもその相手といっしょにいた記憶だからこそ　忘れたくないし、何度も反芻したい。

ヴァーヴの名曲 *The Drugs Don't Work* はまさにそういう状態を歌ったものだ。

ぼくたちは、パロウズの消したかった現実／記憶がどんなものか、知ることはできない。ただかれの場合もまた、その記憶は忘れないものだったのと同時に、忘れたくない何かにつながる記憶だったのかもしれない。

### 8.3 カットアップ以後：

カットアップ三部作以降の小説についても、まとめておく必要はあるだろう。そこには、小説にしか実現できない価値があるだろうか？

答えは残念ながら、ノーだ。

カットアップ三部作以降の作品は、これまで見てきたカットアップの成功　そしてそれにもまして、その失敗　を追認するためのものとしてのみ存在するとぼくは考えている。これについては、ことさら強弁する必要もないと思う。パロウズ『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』が20世紀小説史上に燦然と輝く一大傑作である、なんてことを主張している人は、だれ一人としていない。パロウズのカットアップだけを採りあげて論じるのは片手落ちであるという人もいるけれど、でもカットアップ作品と切り離してその後の作品を語れると述べている人はまったくいない。作品史の中での位置づけとか、そういう意味で重要だと言っているだけだ。

まず、その後の作品の中でのカットアップの使われ方を見てやろう。表 8.5 に、『ノヴァ



表 8.5: カットアップ使用率の推移

作品	総本文ページ数	カットアップ使用ページ	割合
<i>Nova Express</i> [26]	155	80	51.6%
<i>Wild Boys</i> [27]	181	42	23.2%
<i>Cities of the Red Night</i> [23]	279	10	3.6%

急報』、『ワイルドボーイズ』、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』のそれぞれにおいて、カットアップの使われているページ数の割合を示した。明らかにその使われ方は著しく減っている。

さらにもう一つ、70年代以降のカットアップは、前節で述べたカットアップ2にほぼ限られるようになっている。それを端的に表しているのが、1973年の『ダッチ・シュルツ最期のことば』[37]だ。この頃の作品については、みんな位置づけに苦労していて、あまりまとまな考察は見たことがないけれど、これがカットアップ2の実践だということはその基本的な構造を見ただけで明らかだろう。この小説は、禁酒法時代の有名なギャングであるダッチ・シュルツが襲撃にあって瀕死の重傷を追い、もうろうとしてほとんどデタラメに近い断片的なうわごと（つまりはカットアップ）を述べ立てるのを、襲撃者の手がかりを得ようとする警察が一言一句余さず記録したものをベースにしている。そして『最期の言葉』では、そのうわごとの一つ一つは、ダッチ・シュルツの過去の体験や行動を呼び起こすポイントとして機能している。まさにぼくがさっきやった、カットアップをふつうのナラティブに翻訳するという行為をバロウズ自身がやっているわけだ。あるいは『おぼえていないときもある』収録の短編はすべて、カットアップ2の見事な実践ばかりだ。

つまりここでのバロウズは、もう現実／記録／記憶の書き換え手法としてのカットアップを完全に放棄している。かれ自身、その現実書き換え手法というねらいをこの時点で捨てているわけだ。かれはカットアップの失敗を自ら追認している。同時にカットアップ1はもはやほとんど顔を出さなくなっている。

また、カットアップを通じてかれが実現しようとしていたその他のねらいはどうだろうか。これらはその後の作品にも相変わらず登場する。『ワイルドボーイズ』や『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』には、社会変革のテーマとして、たとえば社会体制に捕らわれないワイルドボーイズ軍団や、キャプテン・ミッションによる海賊コミュニオン社会が提示されている。記録の書き換えによる現実の書き換えというテーマは、『シティーズ』におけるクレム・スナイドによる古文書の偽造に現れているし、また作家志望のオードリー・カーソンズや『ウェスタン・ランド』の老作家による、現実を書くだけでなく、それに参加して変えたいという願望として登場する。さらに個人的な変革の可能性について



は、もはやあきらめられている。世の中にはジョンソン（という、自分の面倒は自分で見て、他人のやることに干渉しない人々）とそれ以外のクズしかいない。そしてそれはもう変えることができないことになっている。そしてもちろん、いくつかのモチーフも繰り返し登場する。

これを根拠にしてトマス・M・ディッシュは、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』は『裸のランチ』のできの悪い焼き直しだ、と酷評した [68]。でも、大きなちがいが一つある。上に挙げた小説中の各種の試みは、すべて失敗するということだ。キャプテン・ミッションのコミューンは崩壊する。クレム・スナイドの現実改竄の試みも失敗する。オードリー・カーソズはワイルドボーイズを見つけることができず、現実変革に参加することはできない。老作家は最期にもう書くことがなくなってしまう。

これがかれの、1970年代から1980年代にかけての小説だ。パロウズの試みはすべて失敗した。カットアップも、継続して使用できるほどの費用対効果を持たず、残ったのはかれの狙いと正反対の結果をもたらす形でのカットアップでしかなかった。そしてかれはその失敗を悲しいほどに自覚している。それでもかれはあきらめきってはいない。1980年代の『シティーズ』三部作で、パロウズは人々を現実にしばりつけていることばだけでなく、肉体や時間、そして何よりも死というものにこだわる。そこから解放されることで現実から解放され得るんじゃないか……その可能性の探索の部分は、柳下毅一郎の指摘通り、パロウズが前から書きたいと思っていた冒険活劇やウェスタンになっている。が、そうした探索は、すべての小説で（もちろん）失敗に終わっている。登場人物たちは、肉体にとらわれ、時間にとらわれ、死にとらわれるしかない。そしてその失敗は、必ずしも悲劇的ではない。むしろあきらめに満ちた、妙に納得づくの失敗だ。2ちゃんねる<sup>\*3</sup>で『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』三部作のテーマは何だ、ときかれてぼくが「『死にたくない』です」と答えたところ、名無しさんがすぐ「『死にたくない生きたくない』だろう」とレスをつけた。これはとっても鋭い指摘だ。これら三部作は、可能性を語るのが狙いではない。可能性がかつてあったけれど、いまはすでにそれがなくなってしまうことをかれは語ろうとしている。それは自分一人にとってなのだろうか、それとも社会全体についてのものなのだろうか？ この頃のパロウズにとって、それは大きなちがいではないようだ。

そして1990年代のパロウズの作品では、もはやかれは死にたくないとすら思っていなかった。かれはひたすら記憶と過去にとらわれ、それを何度も繰り返し生きることだけに救いを見いだしている。まずはそれを身近なネコたちに投影し、続いて遠くの絶滅した動物たちに投影し、そして最期の『夢の書』でかれは、死人たちと夢でたわむれることだけ

\*3 <http://www.2ch.net/>

に慰めを見いだしている。

## 8.4 小説家バロウズの評価

さて、だいたいここまででタネは出尽くした。

まず、バロウズがジャンキー・売人世界のことばを小説世界に持ち込んだこと、そしてそれによって小説世界が新たな活力を獲得したこと　これについてはたぶん、だれも特に文句はないと思う。

そしてバロウズは、小説に新しい手法を持ち込んだ。それが万能の手法ではないし、完全な成功ともいえないことはすでに述べた。でも、成功するときもあることをかれは示してくれた。そしてそれにより、小説という形態が潜在的に使い得るツールは増えた。これまたウィリアム・バロウズの挙げた成果として絶対に否定できない。

さらにかれは、それがどんな場合にどんな形で成功するのかを実証してくれた。これについて、きちんと分析している人はほとんどいないけれど、本章ではいろんな角度からかなりしつこくこれをやった。また分析的には理解していなくても、直感的にその成果を理解して使っている人はいる。新しくもたらしたツールの有効な使い方を提示してくれたこと　これもバロウズの成果として評価すべきだろう。

だけれど、もう一つ評価ポイントがある。それは、かれのテーマと手法の両面にかかわることだ。それは自由の問題だ。それも、自由のすばらしさやそれへの希求を見事に描き出したからではない。かれがいろんな意味で、その自由の扱いに失敗しているからだ。

自由をテーマにする小説家は結構いる。でもバロウズのおもしろさは自由について書くだけでなく、その書き方にまで自由の追求を徹底させたことだった。もちろん、そんな作家もたくさんいる。ジャック・ケルアックが『路上』を発表したとき、そのテーマとだらだらした書き方はどちらも自由を体現していた。ただし、ケルアックがその両者をうまく釣り合う形で成功させたのに対して、バロウズはそこでかなりの大失敗を遂げていることはすでに述べた通り。でも、逆にその失敗によって、かれは「自由」というものが持っているむずかしさを浮き彫りにしてしまっている。そしてケルアックなんかの書き方が（まさにそれが成功したために）多用され、だんだん当たり前になって、いまでも感動的ではあるにせよかつてほどの衝撃は（たぶん）持っていないのに対して、バロウズは失敗したことによって、ある意味でのその衝撃みたいなものを維持し続けている……とは言えるのかもしれない。

実ははじめの「総論」部分で、ぼくはインチキをした。この前のところでもインチキを

した。それは「自由」ということばの使い方だ。

でも、読んでいるあなたは、たぶん確率 87% くらいで、別にそれをインチキともなんとも思わなかったはずだ。自由。ぼくたちはいま、「自由」ということばを、「権利」ということばと同じように何か独立した実体あるもののように使う。ぼくたちは自由だ。マトリックスがある限り、人は自由にはなれない。自由か死か。自由はずばらしい。ぼくたちは自由だろうか。自由っていうのはもう失う物がなにもないってこと。あるいは自由っていうのが、何か次元の軸ではかれるような、何かそんなものであるかのようなもの言いをする。たとえば、アメリカは日本より自由だ、とか。日本はシンガポールと同じくらい自由がない、とか。

でも、そこでの自由って何だろう？

宮台真司の最初の本は、自由というものは存在しない、と主張していた [119]。要するに、人はなんでもできるわけじゃない。ふつう人は、他人がこう動くだろうという予期があるし、そういう予想によって自分の行動も制約される、という話だ。そういう意味ですべてには制約がある。だから自由なんかない。宮台の本はそう言っていた。

これはおもしろい議論だけれど、必ずしも十分じゃない。これは半分は、アクセルロッドの有名な実験 [8] と同じだ。プレーヤーが二人いて、協力すれば各個人の取り分は少な目だけれど、全体としてのアウトプットは増える。片方が相手を裏切れば、裏切った人は大きなメリットを得る。双方とも協力しなければ、どちらも大したメリットを得ることはできない。こういう条件のもとで、最適な戦略ってなんだろう？ ゲームが一回だけならば、何がなんでも裏切るのがいい。でも、ゲームがずっと何度も続くときには、協力するほうが有利だ。裏切ってばかりいる人は、結局だれにも相手にされなくなって、ポイントを得られなくなるからだ。でも、なにがなんでも協力したがる人は、裏切り常習犯にカモにされるだけだ。だから、適切な仕返し機構も不可欠だ。アクセルロッドは多くの応募者の提案の中で、いちばん安定的に高得点を獲得できるアルゴリズムは、通称しっぺ返し (tit-for-tat) アルゴリズム、つまり最初は協力して、それ以降は相手の一つ前の戦略をそのまま返すだけのアルゴリズムがいちばん成績が高いことを示す。

宮台の議論というのはつまり、この結果をもとに、長期的な見通しを考えると人はしっぺ返し戦略しか取れない、と主張しているようなものだ。でも、別にだれも協力する義務はない。敢えて低いポイントに甘んじて、裏切り者の道を歩く自由はだれにでもある。宮台の議論は「人が総合的なポイントを最大化するということを至上目的として掲げていれば」という条件付きの議論でしかない。もちろん、実際に裏切る人は少ないだろう。社会全体としては、無視していいくらいの数でしかないかもしれない。でも、それをもって

「自由がない」と結論づけるのは尚早だ。

宮台の議論のまずさは、自由というものに対して「権力」という概念を対置させたことにある。権力は、確かに人々の相互の期待を通じて働く。が、それだけじゃない。というか、自由に対置するのは権力ではない。コントロール、または制約というべきだ。宮台の議論は、ある意味で人の行動は規範（つまり社会的合意 = 社会的な相互予期）に制約される、と述べているにすぎない。そしてかれの本のわかりにくさは、それ以外の制約についてきちんと考えずに、規範だけですべてを説明しようとしているところからきている。かれの議論は、人の行動は法律だけじゃなくて、社会的な規範や市場、そして物理的なアーキテクチャに制約されます、という、ローレンス・レッシングが名著『CODE』 [104] で述べたことの部分的な議論でしかない。

そしてここで一つ重要なポイントが出てくる。人が生きているこの人生というゲームは、点数が一つしかない単一のゲームじゃない、ということだ。

経済学者ならそこで、いや得点は一つで、すべては効用  $U$  に帰着できるのだ、と議論するかもしれない。それならそれでもいいけれど、でもそれがいろんなゲームの得点の加重平均として存在しているのはたぶんまちがいない。そしてその重みづけは人によってちがう。また、同じ重みづけでも、変数が増えればその  $U$  が極大値を取る地点は一つとは限らない\*4

ということは、仮に人間が実現したいある効用があったとして、それはさまざまな部分的な効用の組み合わせだということだ。そして一般人に実現できる効用なんて、だいたいたかがしたものでだれでも同じくらいだとすると、各種効用にはトレードオフの関係がある、ということだ。

で、バロウズは自由を求めたという。いままでの議論の「効用」というのを、「自由」と置き換えて考えてやろう。すると、自由というのも単一のかたまりではないことがわかる。いろんな自由があって、それぞれにはトレードオフがある。

たとえば僕は、給料をもらって、自分の自由をお金で売り渡して働いている。それは不自由だ。でもそれは、別の自由を得る代償だ。人は、病気から自由になりたいと思う。人は、食物がなくなる不安から自由でありたいと思う。住むところがなくなることから自由でありたいと思う。そして、そういう自由を得るために、何か別のものを犠牲にする。

\*4 さらに追加して言うなら、人はそんなに厳密な合理性の元に生きているわけじゃない。ほとんどの人は、そこそこ高い  $U$  が実現できれば、それが極大でなくても、あるいは数ある極大値の中で最高のものでなくても、満足して生きられる。そもそも人はそんなに厳密に自分の  $U$  を計測なんかできないし、しない。適当に端数を切り捨てるくらいのことはいつでもやる。つまり人が実現したがる  $U$  のピークにはかなりの幅があるし、その場合、その人がとれる戦略はいくつもあり得る。無限の自由はないかもしれない。でも、ある程度の自由はある。が、これはまあ余談だ。とはいえこの余談を見れば、宮台の最初の議論はかなりの極論であり、非常に限定されたものでしかないことがわかる。

九時五時で働いて、その間は自分の自由を会社に売り渡している。それによって他の自由を得ている。

自由は、このようにいろんな「自由」のバランスとして存在する。そして「自由」というけれど、それは何からの自由なんだろう。抽象的な、ふわふわした「自由」なんてものはない。自由はいつだって、「なにかからの自由」だ。「なにかをする自由」だ。いろんな自由がトレードオフ関係にあってバランスが必要なら、それぞれのバランスが実現するものはちがう。人は何かを実現するために、あるものからの一層の自由を目指して、新しいバランスに移行しようとする、というのが正しい考え方だ。

さてバロウズは自由を求めていた、と言った。でもバロウズが求めていたのは、何からの自由なんだろう。そして、なにをするための自由だったんだろうか。

これは実は一定しない。『ノヴァ急報』なんかでは、バロウズはコントロールからの自由だ、ということをしきりに言う。でも、それはもちろん何も言っていないに等しい。自由ってのは、何らかのコントロールや制約からの自由に決まっているからだ。かれが挙げているものを考えてみると、それは言語だったり、記憶だったり、政府の規制だったり、女だったり、ドラッグだったり……決まらない。なぜかというと、かれはそれを考えていないからだ。ドラッグ中毒とそこからの離脱、あるいはドラッグの中毒者と売人との関係を、コントロール一般に適用できると思いついた時点で、バロウズはそれを考えるのをやめてしまった。これについては前章の、バロウズのモチーフの節で触れた。バロウズの、コントロールの一般モデルだ。あらゆるコントロールの批判は、この関係性さえ批判すればよいのだと思った時点で、いろんな自由やコントロール同士の関係を考えることをやめてしまった。その一般モデルだけ批判すれば（そしてそれを破壊すれば）完全な自由が実現できる、とかかれは考えてしまった。

そんなわけで、バロウズの小説はいろんなレベルでいろんな形のコントロールを批判し、破壊してみせる。が、その後どんなコントロール/自由のバランスが実現されるのか？ バロウズはそれを考えない。結果としてできた小説は、読者にとってきわめて大きな負担を強いて（つまり余計なりソース消費を強要することで）読者の自由をかえって奪ってしまう。

さらに、前節の最後でも述べたことだけれど、このコントロールの一般モデルの適用できないコントロールや不自由がある。それは記憶だ。記憶も人をコントロールする。かれは、同じ統一モデルを使って記憶/現実を破壊しようとした。というか、それをするためにこの一般モデルを考えついたんじゃないかという気さえする。

だが、もちろん記憶ってというのは、そこから自由になろうとしているうちは、自由になれない。そういう努力をそもそもしない、しようとも思わないのが、自由になるというこ



とだ。政府からの自由なら、努力して革命や闘争によって勝ち取れるだろう。ドラッグからの自由もバロウズは努力して勝ち取った。でも、記憶からの自由は、努力によっては勝ち取れない。記憶から自由になる方法はある。それは忘れることだ。もう考えないことだ。それをふりかえってなぞるのをやめることだ。ああしていれば、こうしていればと考えないことだ。考えるまいとも考えなくなることだ。記憶から解放されようという努力そのものをやめることだ。

でもバロウズは、その努力をやめることができなかった。記憶からのがれる技法だったはずのカットアップ　それが、逆にバロウズをますます記憶にしばりつけてしまう。そしてそのカットアップをあきらめた後にすら、1970年代の一時的な間において、かれは記憶／現実からの離脱を再び模索し続けて、そしてますます記憶から逃れられなくなってしまった。

だからバロウズの小説は、一時的に解放の希望に輝きつつも、悲しさを持っている。カットアップによって、文脈から切り離されるはずのことばたち。自由にほかのことばと連結されて、新しい意味を生み出すはずのことばたち。でも、実際にはそうはならなかった。バロウズは、自分の記憶を必死でカットアップした。現実などない。現実のテープを改変すれば、現実も変わるはずだ。かれはそう信じていた。

でも、ことばたちの切り口はすばっと切れることがなかった。それは必ず納豆やおくらのように糸を引く。そしてカットアップを重ねれば重ねるほど、その納豆の糸が増えてる。悲しみ。後悔。ノスタルジー。そんなものが切れば切るほど糸をひく。そしてあたり一面、もはや見えるのは納豆の糸だけだ。

バロウズが本当にそんなことを思っていたかどうかはわからない。でも、ぼくがバロウズの小説を読むときにはその糸が見える。それは決して不愉快な糸じゃない。納豆を練って糸を増やすのがそれなりに楽しいように。そのかぼそい糸の先にあるものを見るのは、部外者のぼくにとっては楽しい。バロウズ自身、それを切りたいと思いつつも、その糸を内心では望んでいたんじゃないか、という憶測については前に書いた。切ろうとして記憶をかき混ぜるほど、糸はひたすら増えるばかりだった。晩年になるにしたがって、その納豆の糸が増えてくる。バロウズ自身も、その糸にからめとられ、やがてその糸から逃れようとする事さえやめてしまった。

バロウズの小説にあるのは　そしてそれに価値を与えているのは　こういう力学だ。そしてこれがバロウズ一人の課題ではなく、そこそこの自由の中で生きていることになっているぼくたちにとっても大きな課題だということは、指摘するまでもないはずだけれど。これについてはまた後述しよう。





## 第Ⅳ部

# ウィリアム・バロウズ：その未来と 総括



言うべきことは一通り述べた。あとは、バロウズの他分野への影響をざっと眺めてやる。バロウズのカットアップは簡単そうで、エピゴーネンなんかいくらでもいそうなものだけれど、意外といない。でも、かれの技法を考えたとき、実はその真の後継者と言えるのは実はソフトウェアかもしれない。カットアップは、小説（文章）作成を自動化してしまえるアルゴリズムだ。それがもし多少なりとも価値あるものを生み出せるなら……

そして結論。ウィリアム・バロウズは結局ぼくたちにとって、どんな意義があるのか。これをざっと整理しよう。ここで、最初にあげた「二〇五〇年にバロウズが持つ価値は？」という疑問に多少なりとも答えるようにしてみたつもりだ。



## 第9章

# バロウズの周辺領域

本書のここまでにくらべれば、この部分はホントはどうでもいいのである。が、80年代後半から90年代にかけて、ウィリアム・バロウズは一種の文化現象となっていたし、それをなぞる意味で、周辺の事柄に触れたセクションをこさえるのもいいかもしれないな、というわけだ。それに、せっかく書いたんだから、無駄にするのももったいない。

で、この時期には、音楽の人も、コンピュータの人も、オカルトの人も絵の人も、映画の人も広告業界の人も、みんなウィリアム・バロウズ云々と口走っていた。もちろん、小説の人もである。なぜですか、と言われれば、ホントは「なぜだっていーじゃないっすか」と答えたいところだけれど、一つには世代のせいだろう。『裸のランチ』が裁判沙汰になって論争を呼んだ時代、親に隠れて（ポルノだと期待して）こっそり『裸のランチ』を読んでいたガキンチョたちが、三十過ぎて各方面の中核として活躍するようになったときに、共通の体験としてバロウズを持ちだしてきたのではないか、という話だ。ちょうどいま、コマーシャルなんかで仮面ライダーやウルトラマンが見苦しく濫用されているように。そういえばバロウズ自身、ナイキのコマーシャルに引っ張り出されたりもしたのだった。あるいは一種無責任な生き方が、安楽指向の現代人にアピールするのもかもしれないな、という説は、本書のいたるところでしている。「この現実宇宙からの侵略者に支配されておるのだ」という陰謀史観が、陰謀好きなアメリカ対抗文化にウケるのだろうという話は、トニー・タナーがしているし、ぼくも『ノヴァ急報』の後書きでしている [178]。

あとは、かれの小説がなまじ難解でわけがわからない、というポイントも忘れてはならない。こういうものを読んで、さもわかったような顔をして、「何これ??？」と頭上に疑問符を浮かべている連中を見下すのはそれなりに楽しいことなのだ。そしてそれがやりたいばかりに、わかってもいなくせにわかったふりをする人もたくさん出てくる。心理学の実験で、部屋の中に被験者一人と十人くらいのサクラを入れて、サクラたちにありもしないものを「ある」と言わせると、気の弱い被験者の多くもそれに追従して「ある」と言ってしまうという。残酷な実験だと思う。けど、バロウズを受容ぶりにも、か



なりそういうところはある。

本章ではそういう受容のされ方をいくつか見た上で、バロウズの可能性を真に継いでいる(かもしれない)ものを検討し、バロウズ小説が今後持つ意味の一端を考えてみよう。

## 9.1 周辺のバロウズ受容

### 9.1.1 ミュージシャンの受容

バロウズをいろんな形で引っ張りだしたミュージシャンは多い。たぶんいちばん有名なのは、ビートルズの「Sgt. Pepper's」アルバムのジャケットだろう。あそこにもバロウズの写真が(かなり写りの悪いやつだけれど)入っているのはそこそこ有名な話だ。そういう形でのオマージュはたくさんある。

またバンドの名前でバロウズに影響を受けたものは結構ある。その影響としていちばん有名なのは、そのまんまのソフトマシーンだろうし、いちばんの大物としてはバロウズとの関係はあまり知られていないけれどスティーリー・ダンだろう。スティーリー・ダンは『裸のランチ』に出てくる電動コケシで、邦訳では「鋼鉄チンコ」となっている(というかぼくが改訳時にそうなおした)。昔懐かしいデュラン・デュランの曲「ワイルド・ボーイズ」がバロウズの影響かどうかは必ずしもはっきりしないのだけれど、そうだという説もあるし、デビッド・ボウイがバロウズに心酔していて「自分こそはバロウズの一番弟子」と一時口走っていたのも有名だ。その他、ミック・ジャガーやルー・リードなどのバロウズ詣での様子は、『ウィリアム・バロウズと夕食を』[12]に詳しい。

またバロウズを直接レコードにゲスト出演させた例も多い。いちばん早い時期に行われたものの一つが、ローリー・アンダーソンの「ミスター・ハートブレイク」の Sharkey's Night でバロウズの朗読に音楽をつけたものじゃないかな。それ以外にも、コンサートのステージに引っ張り出してみたり。ビル・ラズウェルが Seven Souls でバロウズの朗読を使ったりとか、ミニストリーが Just One Fix のビデオでバロウズを派手にフィーチャーしているのも、この範疇に入れていいかな。ついでにそれを見て、Beavis and Butthead の二人組が「Even the old guy is cool!!」と叫ぶとか。そしてカート・コバーンも、バロウズとのコラボレーション EP「The "Priest" they called him」を出している。もっとも、両者が顔を合わせたわけじゃなくて、別々のスタジオで別々に収録したコバーンのギターと、バロウズの朗読とを後からリミックスしただけだけれど。これがカート・コバーンの希望でできたものなのか、だれか外野がおもしろいからということで勝手にやったものなのかは、よくわからない。

ただしこうした受容は、どれもそれなりにおもしろいものではあるのだけれど、別に影響を与えたとかそういうことじゃない。単に、ファンがこの業界に結構いた、ということ

と、あとバロウズの朗読がそこそこおもしろかったというだけのことではある。実際にそれがこのミュージシャンたちの活動や作品に変化を及ぼしているかという、これは怪しい。さっき述べた、世代的な要因でたまたまバロウズが話題になった頃に多感なガキだった連中がいまの音楽業界には多い、というだけだとぼくは思っている。

また、ミュージシャンの多くは水商売だし、社会における自分の存在意義に不安を持っている。そういう人々が、バロウズの体現している（小説的にも生き方的にも）スタイルやそこにあるイデオロギーに共感するのも、まあ理解できる話だ。

そしてもう一つのミュージシャンへの影響としては、一部のインダストリアルバンドへの影響がある。スロッピング・グリッスル、キャバレーヴォルテールなどはバロウズに大きな影響を受けていて、バロウズのカットアップ理論をそのまま実践し、テープで録音した各種の音源をかみそりで切りつなぎ、音楽にしてしまっている。そしてしばらくしてデジタル技術の発達とともに、それをさらに高度に発展させたサンプリングが生まれてきた。

これを根拠に、バロウズがサンプリングとリミックスの祖だ、といった主張をすることは不可能ではない。榎木野衣などはカットアップについて「虚構の弱き『超現実』を、より強度を有した理不尽な現実にはさらすことにある」[143, p. 128]と明らかにバロウズの理論に反したまがったことを述べつつも、バロウズのカットアップと各種リミックスとの類似性を指摘する。「(ガイシンと)バロウズはかつて文学は絵画(コラージュ)に対して五〇年は遅れていると考えてカットアップを創造した。しかしその時彼らは文学を絵画(コラージュ)の次元に引き上げることはおろか、実は少なくともそれに三〇年は先行することとなったのである」[143, p. 128]とかれは主張している。そして文と同じように各種材料を単線的なリズムトラックにあてはめてしまうリミックスはカットアップと似ている(だから先進的なのだ)とかれは言いたいようだ。そういうことは、まあ言ってもいいかもしれない。

ただ、似ていることは必ずしも影響関係を意味しない。すでに述べたとおり、カットアップはむしろ文の持つ平面的な広がりをも一つの根拠にしているので、もしリミックスがかれの言う通り単線的なものなら、この主張はあまり妥当ではないと思う。さらにいろんなところからいろんな材料を持ってきて合わせるくらいのことは、別にバロウズの独創じゃない。ダダも未来派も似たようなことはやっていた。独創どころか、あらゆる創作というのはまさにそういう行為なのだ、とすら言ってしまうくらいだ。サンプリングやリミックスの普及により、世界がカットアップ的なものになったとするのは早計だろう。一部、インダストリアル系の人々はバロウズの発想と自分のやっていることとに親近感を覚えていた、くらいのまとめ方が適切ではないかな。

### 9.1.2 バロウズの実験と映像

バロуз自身も、ミュージシャンたちにネタにされるだけでなく、自分でいろいろテープレコーダを使った実験をした。それはその表面的なメッセージに隠された裏の意味を発見したい、というねらいがあったからだ。テープを逆回しにすると、変なメッセージが聞こえるような気がする（それを理由に、一部の狂信者がロックを悪魔からのメッセージだと主張しているのはご存じだろう）。長いことテープを放っておいたりすると、変なモガモガした、SSBを普通のラジオで聴いたときのような声が聞こえる。バロузはそれこそが「真の」意味だと考えて、ボーイフレンドのイアン・サマーヴィルといっしょに長いこと実験を繰り返していた。これらの結果については、レコードやカセットが出ている [32]。

ここでもまたかれのねらいは、隠された現実だ。真の現実の記録があって、それを再生することがいまのこの現実を作っている。それを破壊しよう。現実トラックを破壊して、この「現実」から解放されよう。かれはそう願って実験をしていた。

またそもそものバロузやガイシンのカットアップの発想は映画や絵画のモンタージュだ。あるいは、サウンドトラックと映像のトラックをずらすことで新しい意味を見いだす、というのも、映画からの発想だ。バロузはこうした実験をアントニー・バルチャイアン・サマーヴィルとやってきた。映像とサウンドトラックをずらすと、それがぴったり合って、まったく別の意味を持つようになることがある。そちらこそが本当の現実ではないのか？ いまわれわれが見ている、整合した映像と音声の世界、それはたまたまでっちあげられたものでないとどうしてわかる？ そして、この映像と音声の別のマッチを見つけることで、新しい「現実」を作れるのではないか？

ただし、それが成功しているだろうか。結果としてできた映画を観てやると、異様に退屈で単調な繰り返しばかりのものとなっている [50, 51]。当時の映画は、かれがテキストでやったような、自由自在でデタラメなカットアップができるような自由度はなかった。偶然を装いつつ、作為的に作るしかなかった。それがこうした映画のつまらなさとなっている。さらに、すでに技法として確立しているモンタージュを不器用に発明しなそうというかれらの試みは、結局はただの素人臭い出来損ないに終わってしまっている。

バロуз自身、それは認めている。テープレコーダの実験は失敗だった、テープレコーダなんか何も生まなかつた、とかれは認めている [12, p. 25]。映像についてのかれの見解はわからないけれど、あまり芳しいものではなかつたはずだ。

そしてどうなんだろう。かれがこうした実験に失敗したことは、単に実験の失敗だったのか。それとも、「裏の意味」あるいは表面的なメッセージに隠された真のメッセージと

いう発想自体の失敗だったのか？ そしてバロウズが認めた「失敗」というのは、新しい現実とか別の現実という発想そのものがダメだった、という自認だったのか、それとも、そういう別の現実はあるんだけど、単にテープレコーダではそれを検出できないという意味での失敗だったのだろうか。それはわからない。

自分や仲間たちの作品以外にも、ちょうど実験映画華やかなりし頃と活動時期がかさなったこともあって、マイナーな短編実験映画への出演はかなりある。その後もバロウズの映画の出演はかなりの数に及ぶ。「ドラッグストア・カウボーイ」の神父役や、金持ちのボンボンが金にあかせて作った「チャバックワ」の医師役(のようなもの)の出演など。ただしその多くは、カメオ出演というか、ミーハー的興味から出演してもらったと言うべき形の登場ではある。これらも、先のミュージシャンたちの受容と似たようなものだ。もちろんビート関係やバロウズ本人についてのドキュメンタリーでは主要登場人物の一人として出てくるけれど、まあそういうのは性格がちがう。

また、「デコーダー」という映画は、バロウズのカットアップに影響を受けたという映画なんだが……まあ正直言って、あまりできのいい代物ではないし、敢えてこれをバロウズの影響と呼ぶべき理由もないような。もともと、絵画や映画におけるモンタージュ技法を文章に適用したカットアップなのに、それに影響を受けて映像にカットアップ・モンタージュ取り入れました、なんてそもそもの発想がまぬけなうえ、特にそのまわりみちが何かおもしろいものを付け加えているわけではない。

当のバロウズの小説を映画化しようという試みは何度かあったようだし、短編なんかでは結構それに近いものが内輪で撮影されたりしているようだ。けれど、ある程度の長編が多少なりとも先に進んだのは、二つしかない。

その一つが「ジャンキー」。プロジェクトとしては1977年頃にもちあがったもので、パリ時代のバロウズの知り合いだったジャック・スターンが金回りのいい時期に出資を申し出た。1960年代に「キャンディ」の成功で、この手のサイケがかった映画では必ずと言っていいほど声がかかったテリー・サザーンが脚本を担当したが、ホテルのスイートに陣取って、一本指でしかタイプできない「タイピスト」の女の子を山ほど連れ込んで、なにやら放蕩の限りを尽くしていたらしい。一方で出演予定者のデニス・ホッパーはコカインにはまっぴり、出資者とけんかばかり。結局は出資者が破産して、モノにならなかった [121, pp. 539–543]。脚本は一応完成していたものの、バロウズ当人はこれがさっぱり気に入らず、口をきわめてののしっていた。

実際に脚本を読んでも、内容的には、かなりのやっつけで決しておもしろいとはいえない。冒頭では、『ジャンキー』の冒頭部分がナレーションで延々と続いている背後に、新聞のドラッグ報道が重なり、そして10ページ近くナレーションが続いたあげくにやっと、

リーが地下鉄のホームでヤク代稼ぎに介抱強盗をしているところから映画は始まる。そして『ジャンキー』のドラッグ遍歴の物語が(奥さんにもそれなりに力点がおかれつつ)語られる。中毒者への道、売人とのつきあい、初の逮捕とクリニックでの治療、しかしまた中毒へ逆戻り。そして途中から、別の小説のストーリーが入ってきて、最後にリーの客の一人がリーを警察に売り渡す。地下鉄のホームで、現場をおさえられたリーが逃げようとして、後ろから刑事に撃たれる。そういうストーリー。ちなみに、タイプはあちこち変わっているの、多数の「タイピスト」たちも多少は仕事をしたのかもしれない。が、結局これは、バロウズ自身も途中で手をひくし、結局はモノにならなかった。

そして結局実際に映画化にこぎつけたのが、あのクローネンバーグの『裸のランチ』だったわけだが……ぼくはこの映画が成功作だとは思っていない。クローネンバーグの中ではいまいちでこの悪い映画だと思う。ただし、クローネンバーグがバロウズにこの映画でつきつけている問いは、ぼくが本書でこれまで述べてきた話とかなり似ている。

最初に話が出たとき、喜んだ人も多い一方で、あの何の脈絡もない小説を、どうやったら映画化できるんだろう、と多くの方は疑問に思ったはずだ。そしてふたを開けてみると、クローネンバーグの『裸のランチ』は、小説の映画化ではなく、作家バロウズの人生への壮大な注釈になっていた。

あらずじ、を一応書いておこうか。オープニングの、害虫駆除業者時代の話から、ドラッグを覚え、そして妻を泥酔中のウィリアム・テルゴっこで、うっかりか故意にか射殺してしまってから、タイプライター(映画の中の各作家ごとに、使うタイプライターはちがっている)を手に入れることで「書く」ことに目覚めるバロウズ。でも、どこにいてもかれは、同じ場所にいる。ニューヨークも、ボウルズ夫妻やいろんなお稚児さんのいるタンジールも、それ以外のいろんな得体のしれないところも、すべてそれは同じセットの中だ(もともと予定していたロケが湾岸戦争で不可能となったための苦肉の策ではあったらしいけれど)。ドラッグに耽溺し、そこから立ち直って本格的に書き始めたとき、初めてバロウズは、いままでいたところの外に出る。

そしてそこで「作家であることの証明」を求められて、かれは再度「妻」を射殺する。

そしてそれを見た入国審査官は「なるほどおまえは作家だ」と言って、その新しい世界に入ることを認めてくれるのだ。

前出のバロウズの伝記を読めば、これがどういう話なのかはわかるはずだ。バロウズは本当にむかし害虫駆除業者を(数ヶ月ほど)やっていた。その後も職を転々とする中で故買屋をするうちに、商品のモルヒネに手をつけて重度の中毒となる。そして内縁の妻ジョーンと、クスリが手に入りやすく生活費の安いところを転々とする。そしてメキシコシティで、まさにウィリアム・テルゴっこをしてジョーンを射殺してしまう。バロウズが



ものを本気で書き始めるのは、この事件があったのことだった。その後かれは、アレン・ギンズバーグに振られて、あてつけに当時の文化人メッカだったモロッコのタンジールに向かい、ある日決心してドラッグ中毒から抜け出し、そして『裸のランチ』を書き上げて作家としての道を歩む。映画『裸のランチ』は、細かいところはさておき、ほとんどこの伝記をなぞっている。

最後の場面を除けば。

この映画は、バロウズが「書く」ことによつていかにある閉塞した場所から「出た」か、という物語を追っている。それは自由の物語だ。バロウズはずっと、妻を殺してから同じところに捕らわれている。でも、最後にかれはそこから脱出する。でも、映画の中のバロウズがやって、実物のバロウズが最後までやらなかったことがあった。それは、ものを書くきっかけとなったジョーンの射殺についてきちんと書くことだった。クローネンバーグにとって、「書く」とはそれを再現することだ。妻の射殺を再現することで、映画のバロウズは自由を獲得する。

でも、実際のバロウズはそれをついにやらなかった。この一件について、バロウズは最後まで作品中で描くことはなかった。実際に何が起きたかについても、ウィリアム・テルごっこだったと言つてはそれを否定し、銃の暴発だと言つてみたり、そして最後には「何か悪い霊が取り憑いてそれがジョーンを殺した」と唱えたり、コロコロと発言を変えていた。この最後の場面で、クローネンバーグはこう言いたいかのようだ。ウィリアム・バロウズよ、おまえは実はまだ自由じゃない。本当の意味での作家になってはいない。あの部屋からは出たかもしれないけれど新しいところに到達してはいない。おまえが本当に作家となるためには、妻を自分の手で射殺したということを、自分できちんと認めて、作品化しなくてはならない。そのとき、おまえは初めて、真の意味で作家として認められるだろう、と。

本物のウィリアム・バロウズは、ついにそれを描くことはなかった。真実などなく、現実というのは記録されたから現実になるだけだ、という理論をかなり本気で信じていたバロウズにとって、妻の射殺を自分で描くことは、まさにそれを自分で現実化してしまう行為だったのかもしれない。自分が妻をまちがいなく射殺した、という事実は、最後までバロウズには認めがたいことだったのかもしれない。そしてクローネンバーグもまた、それに気がついていたのかもしれない。だからこそ、この映画でそれを問いつめずにはいられなかった。が、この映画が突きつけた、ある意味でとても残酷な挑戦に対して、バロウズは応えることができなかった。

それはウィリアム・バロウズという作家の限界だったのかもしれない。そして昔からの大ファンだったウィリアム・バロウズという作家に、敢えてこの厳しい問いをつきつけた



クローネンバーグは、それによってももちろん自分自身にも厳しい課題を課したことになる。が、それはもちろん、バロウズのそのごまかし というのがいやなら逡巡 に気がついてしまった人すべてがつけつけられる課題でもある。この問いかけをもって、映画『裸のランチ』が優れていると評価するわけにはいかないのだけれど。

あとはバロウズの、晩年の絵 ショットガン・ペインティングについての話に、義務的に触れておく。これらは、バロウズがショットガンで撃ち抜いた板に、コラージュっぽいものを貼り付けたり、モワモワ漠然とした絵の具を塗りたくったものだ。ぼくのこれらの絵に対する興味は、バロウズが絵にも手を出したという興味に大きくよりかかっている。純粹に絵としての評価はあまり高いとは言えない。バロウズも手すさびで描いていたにすぎない。口さがない人は、バロウズがお金に困っていい加減にこんなものに手を出したのだ（あるいは出させられたのだ）と言っていて、そんな可能性もないわけではないと思う。初期のものから、後期のものに進むにつれて手慣れてきてはいるのがわかるし、まただんだんショットガンというキワモノに頼らない絵が描けるようになってきて、少なくとも一枚の絵で一つのまとまりは出せるようになってきているのはせめてもの救い。一部の絵では、不思議な深みも出せているし、決して悪いわけではないものも多々ある。実際のブツが見たければ、日本も含め各地での作品展のカタログなどがオークションや古本屋などで出回っているし、またペンギンブックスのバロウズの作品の一部には、かれの（まじなほうの）絵が使われている。

ただしその一方で明らかに手抜きの作品も多数ある。Paper Clouds（紙雲）と称するフォルダに絵の具を塗りたくっただけのフォルダ・ペインティングに至っては、ほとんど作品と呼ぶのもおこがましい代物。1992年時点では、これは東京の森本陽介氏のコレクションだとか [36, p. 3]

バロウズが絵に手を出すのは、別に晩年になって初めてというわけではない。オリンピアプレス版『裸のランチ』初刷りには紙ジャケットがついてきて、それはバロウズ自身の手になるものだ。作品としては、ブライオン・ガイシンの当時の作品の、稚拙な模倣にすぎないけれど。また、その後もかれは、作品の材料としてスクラップブックを作り続けてきた。作品のアイデアのメモや記録に、いろんな写真や新聞の切り抜きを貼り付けて、さらにペンや絵の具でいろいろなイラストや模様を描きつけたもの。これらは一部が *The Burroughs File* に紹介されている [33, pp. 153–184]。これは作品の材料をいろんな形で記録しておこうという実用性と、特に公開する予定もなかったが故の、気ままなおもしろさだけを推進力としたエネルギーが感じられて、なかなかおもしろい。やっていることはショットガン・ペインティングとかなり似てはいるが、それがその絵だけで閉じずに開か

れた可能性を持っているためだろうか、ぼくとしてはこちらのほうが好きだ。

### 9.1.3 その他とまとめ

バロウズの各種メディア露出の中で、断トツにいちばんへんてこだったのが、ナイキのコマーシャルに出演したことだというのはたぶん多くの人にとって異論のないところだろう。コマーシャルになったと思ったらいきなりあの顔が画面に出てきて「Hey, I'm talking to YOU!!」とやられたときには、最初は新手の冗談か、あるいは番組の続きかと思っただけだよ。コマーシャルとしては、画面に小さな液晶テレビが映っていて、それがグラウンドにおいてあったりする。そのグラウンドや道路をだれかが、水たまりの水をはねあげながら、ナイキの靴をはいてピンボケ気味に走っていく、その前景で、液晶テレビのバロウズがぼそぼそしゃべるのだ。「The purpose of technology is...」そして最後に、帽子をとってニカッと笑う。何か特定の商品を守るわけじゃない。単なるブランドイメージを作るためのコマーシャルだ。いったいこれがどんな経緯で決まった話なのかはよくわからない。ただ、バロウズ爺さん自身も結構面白がっているようではあった。

これを見て、「バロウズもついにヤキがまわって、かつては敵だったはずのグローバル企業に身売りした」と論難する連中もいたけれど、まずぼくはグローバル企業はよいものだと思っているので、そういう非難そのものがバカだと思う。さらにぼくは、この手のイメージ戦略というものがそうそう作り手の一方的なメッセージだけに終わるものじゃないとも思う。だからそれをもって、バロウズそのもの（あるいはかれの作品）の位置づけに関する変化をあまり深読みするのも考えものだとは思う。最大のものは、先ほど何度も言っている世代的な影響だ。バロウズというシンボルが意味を持つ世代が、財布のひもを握るポジションにきたから、それにあわせてちょっと気の利いた趣向をやってみよう、というだけの話。

もちろん、そうした扱いを受けるのが、なぜウィリアム・バロウズだけなのか、ということを考えるのはだいじなことだ。発禁モノのエロ本を書いた反体制作家、というだけなら、ほかにもいろいろいるはずだ。もちろんなんとなく絵になる、というのはあるだろう。外見的にはいつもスーツ姿で、評判とずいぶんアンバランスなところが結構絵になる。ジジイが銃を撃ちまくったりするのはおもしろいし、それにかれが出てくるだけで、その伝記みたいなものが人々の脳裏を横切る、というのはある。変な小説を書いただけじゃなくて、それがドラッグを実際に自分で使いまくって、さらに実際に奥さんを殺して、というエピソードは、確実に効いている。坂本龍一が「バロウズは自分のからだを使って実験した」[165, p. 16]、だからすごいというようなことを言うのは、まさにそういうことだ。そしてもちろん、バロウズに限らず、チャールズ・マンソンを初めとする各種殺人者が変な

人気を得るようになってきているのも、これまた否定しがたい事実。

つまりバロウズの、周辺メディアにおける人気は本書でこれまで述べてきた、生き方のスタイルと書いたもののスタイルの相乗効果ではあるわけだ。それを「影響」と呼びたい人もいるだろうけれど……どうだろうね。

## 9.2 小説への影響

以上は、ウィリアム・バロウズの周辺領域への波及だ。じゃあ同じ土俵の小説の領域はどうだろうか。バロウズはその後の小説の世界にどんな影響を与えただろうか。実は……明確な形でバロウズを継いでいる作家は、意外なほどに少ない。

バロウズに敬意を表する作家はたくさんいるし、またいろんな形で影響を受けたと称する人もそこそこいる。ニューヨークのマイナーブングク作家どもの多くがこのカテゴリーに入るだろう。しかし、かれらの「影響」の多くは、セックスシーンや暴力その他を露骨に描きました、という程度のものでしかない。もちろん、バロウズが『裸のランチ』で極端に誇張したグロテスクな同性愛シーンをたくさん描いたのが、こういう作家たちにある種の免罪符を与えたことはまちがいないだろうけれど。そういうのをことさらあげつらってもしょうがないだろう。

またもちろん、単にカットアップしました、というだけの連中もいる。これは一山いくらなので、ここで論じる気もないし、名前すら覚えていない。

また、バロウズの後継者といった表現をされる小説家は何人かいる。もちろん小説そのものが分野として衰退しつつある現在、いずれの作家も大して名前は知れていないが、中でもそこそこの有名どころを挙げておくと、まずはデニス・クーパー。SM色の強いハードコアゲイに、ある種のセンチメンタリズムをからませるのがすばらしく得意な作家。『フリスク』 [61] 『ジャーク』 [62] など作品全体が強い緊張感を持っていて、きわめて濃密な文章を紡ぎ出してくれる。バロウズの後継者とか、後出のアッカーの後継者とか、いろいろな表現をされる人で、露骨なゲイセックスの場面と、ごくたまに現れるセンチメンタリズムがバロウズのかもしだす雰囲気と近いといえば近いかもしれない。ただし、小説の多くがきわめて自伝的な、告白調のものとなっており、読んだときの感じも、また創作の技法の面からも、必ずしもバロウズと明確に関連づけるべき理由があるかどうかははっきりしない。

デビッド・ヴォイナロビッチも、特筆に値する優れた作家だ。かれは絵に描いたような現代アーティストでもあって、絵やパフォーマンスの分野でもかなり優れたものを遺している。遺しているというのは、かれがエイズで死んでしまったからだ。『ガソリンの臭いのする記憶』 [174] などは文句なしの大傑作。クーパーと同じくハードコアゲイと暴力、

さらにはアメリカで自分が受けた迫害をそこに交えて、緊迫した中に暗いとぐろを生みだしつつ、だんだん読み手をそこにひきずりこんでいくようなどす黒い強さをもった作家。テーマ的には、前出のデニス・クーパーにドラッグを加えた感じだし、またかれは句読点なしに果てしなく文章をつなげ（これでさっき述べた「とぐろ」感が出る）、さらにその果てしなく続く中にまったく無関係な場面をカットインさせることで文に鋭角な切り口を持たせて、いわば「痛い」文章を創り出す。その意味で、技法的にも若干バロウズのカットアップのいいとこどりをしている、と言える部分はある。ただし、敢えてそう言わなければいけないかどうかは、これまたはっきりしないが。また、かれもまたきわめて自伝性の強い、告白調のテンションの高い文章しか書けない。文章に緩急をつけたり、視点を変えたりしてメリハリを出すことはできない。作風の幅はあまり広くない。

そしてバロウズの後継者の真打ちも、やはりキャシー・アッカーだろう。女バロウズとまで称されることもあった作家である。露骨なセックスシーンや暴力の描き方という意味ではテーマ的にもバロウズの作品の一部と共通するものはあるし、小説のかなりの部分は「あー、あたしはさびしいさびしいのよう、愛してくれギャー」と絶叫しつつ作者が地響きたてて怒濤のごとくに走り回る話ではあるけれど、一方で誇張によるグロテスク・コメディ的な要素を持つ点で、クーパーやヴォイナロビッチに比べてバロウズの小説との共通性は強い。また技法面でもあちこちから出来合いの小説や文を勝手に持ってきて、名前だけ入れ替えて自分の「作品」と称する手口は、バロウズのカットアップの粒度が大きくなったものに近いし、組み合わせの意外さでおもしろい効果をあげている点でもバロウズ小説と共通性を持つ。彼女自身も、そういった点でのバロウズからの影響については明確に意識していた。ドイツでは発禁、もとストリッパー、ボディビルと入れ墨によって「肉体に書く」というパフォーマンスの実践、そして写真写りのかっこよさ、ポートレートへのこだわり（バロウズと並んで、ロバート・メイブルソープによるポートレートがある作家は彼女くらいだろう）など、作品以外のところでの話題性が豊富というのもバロウズと似ている。『血みどろ臓物ハイスクール』 [2] や『アホダラ帝国』 [3]、『わが母：悪魔学』 [4] など、1990年代前半から半ばにかけて彼女が繰り出した傑作群のパワーは、人材難だった当時のアメリカ小説の中でも傑出していた。

しかしながら、彼女も1996年に、乳ガンのためにバロウズより先に他界してしまった。しかも、インチキホーリスティックヒーリングクリニックなんかにはまって。

いま挙げた作家の小説をほとんど一手にこなしている名訳者の渡辺佐智江は「アッカーが女性版ウィリアム・バロウズでデニス・クーパーを男性版キャシー・アッカーというように読んでいるが、どんどん繋げていけばいいというようなものでもない」と述べている

けれど [171, p. 284]、いやまったくその通り。かれらがバロウズの後継者と呼ばれているのは、そのテーマと、ちょっと「前衛的」と思われる技法のせいだ。この中で本当にバロウズのやっていたことを継いで発展させていると言えるのは、たぶんキャシー・アッカー一人だろう。

そしていま挙げた三人とも、バロウズより先に死んでしまっている。いま、生きて小説を書いている人の中には、まともな意味でバロウズの試みを先につないでいるような人は一人もいないと断言していいだろう。

なぜだろうか。バロウズがあまりに傑出していて、余人の追随を許さないから？ ぼくはそうじゃないと思う。たぶんむしろ、前章の終わりで述べたように、バロウズが失敗した作家だからだと思う。

成功した試みは、模倣者を生む。それを改良するやつも出るだろう。ケルアックはそうだった。かれの小説は成功した。かれの文体とテーマとの見事なマッチぶり。そしてさらには、とぎれなく延々と、紙の交換ですらとぎれを生むからとロール紙に書き連ねる、書く技法のマッチ。は完璧に近かった。それがなぜ成功しているかはすぐにわかる。どう応用していいかもすぐわかる。

でも、バロウズの小説は、失敗している。かれのほとんどの試み。カットアップによる言語の解放も現実の書き換えも、コントロール（でもどんな？）からの解放も実現されなかった。カットアップの効率の悪さはすでに述べた通り。失敗を真似しようという物好きはなかなかいない。もちろん、それが失敗であることをきちんと分析した人はいままでいなかったけれど、人はいちいち分析しなくたって小説の善し悪しくらいわかるのだ。結果として、才能があってバロウズの失敗を読みとれた人はバロウズの真似はしないことになる。だからこそ、バロウズの後を本当の意味で継いでいる人は出ない。結局、バロウズの真似をするのは、それが失敗であることを理解できないバカばかり、ということになる。唯一アッカーのように、自ら失敗を抱え込んでいた人だけが。敢えて負け組にコミットする何らかの理由を持っていた人たちだけが。ある意味でバロウズを「継ぐ」ことができたのかもしれない。

そしてもう一つ、その失敗や効率の悪さが相対的に問題にならない存在がある/いる。コンピュータだ。

### 9.3 アルゴリズムとしてのバロウズ

カットアップに対する批判の大きなものは「カットアップはサルにもできる」というものだった。バロウズはこれに対して「でもなにをカットアップするかを選ぶのはオレだ。



できたものからさらに取捨選択するのもオレだ」と主張している [89, p. 159]。前処理と後処理にオリジナリティがあるのだ、という立場だ。しかしその一方で、かれはカットアップそのものがだれにでも実践できる技法だということも強調している [47]。サルにもできることは、実は欠点ではない。カットアップの長所にもなり得る。つまりそれは一種のアルゴリズムとして機械的に実行できるということだからだ。

さてカットアップは確かに効率が悪い。以前述べたように、おもしろいフレーズの出現率は1パーセントを下回る。が、良い悪いは相対的なものだ。人間がふつうに小説や詩を書くのに比べればカットアップは効率が悪い。でも、コンピュータによるこれまでのいろんな作文の試みに比べれば、ずっと効率は高いのだ。たとえばサルにランダムにタイプライターをたたかせるとか、単語を適当に文法規則に従って並べ立てることで詩をコンピュータに作らせようという試みに比べれば、ずっと成果があるとさえ言える。

つまり、バロウズのカットアップやフォールドインという技法は、おもしろいフレーズを量産するためのアルゴリズムとして価値を持っていると言えるのだ。おもしろいフレーズが1000に一つ？ いまのコンピュータなら、その程度の仕事はお茶の子だ。切り刻む粒度も思いのまま。適当な材料を食わせてやれば、毎秒何千何万という数のおもしろいフレーズを吐き出せる。

もちろん、問題はそのおもしろいフレーズをどう抽出するかではあるのだけれど。このところは未だに解決策はない。また、食わせる材料についても、まだ妙案はない。前処理と後処理はまだ問題だ。でも中心となるアルゴリズムに関しては、大したことはない。文をちぎって、並べ替えるだけだ。

そしてそれを実際に作ってみた人たちがいる。

### 9.3.1 ドクター・バロウズ

ドクター・バロウズは、ev/細馬宏通開発のソフトウェアだ。DOS版と、マッキントッシュのハイパーカード版がある。テキストファイルを喰わせてやると、自動的にカットアップをしてくれる。また、切る粒度の調整まで可能だ。付属のドキュメントが傑作なので一部引用させていただこう。

「.....ドクター・バロウズは容赦しません。膨大なテキストを思うさま切断し、編集します。殺生につぐ再生。そのワイルドで繊細な手つきは、まさに桃太郎侍とブラックジャック。いつしか、ウィンドウという名の牢獄と、スクロールという名の重力の魔から解放されたあなたは、あらゆる場所にテキストの境界を発見することでしょう。そして境界は越えるためにあります。

ドクター・バロウズは、単独で完ぺきなカットアップ作品を作るわけではありま



せん。あなたのたくいまれなるシビアな選択眼を得て、はじめて、ミシンのコウモリ傘あえも真っ青の秀作ができあがるというわけです。

さあ、電腦空間を切り裂く旅に出ましょう。いつの日か、百千錬磨の股旅カットアップとなったあなたの姿に、老いも若きもシビれまくる日がくることでしょう。こなかったとしても、作者は幸せです。

そう、幸せは股旅、そしてこの世界はカットアップなのです」 [83]

このドクター・バロウズの恐ろしいところは、ぼくの生の翻訳と、それをもとにドクター・バロウズで生成したカットアップとが、ほとんど区別がつかないということだ。つまりバロウズの文であれば、このドクター・バロウズを使えばほぼ無限に量産できてしまう。ということは、バロウズの文で重要なのは実は前処理（つまり材料選択）だけで、後処理は問題ではないのかもしれない。

また、いまではそれが発展して、ウェブ上のアプリケーションとなっている。ウェブ上でいろいろテキストを探してきて、それをカットアップするわけだ。ev/細馬は、引用した文の中での述べられているように、前処理や後処理の部分についてもいろいろと考察を行っている。うまくいけば何か飛躍があるかもしれない。

これと同じ発想のソフトとしては、Emacs の elisp プログラム `dissociated-press` がある。GNU Emacs/XEmacs には標準でついてくるので、試してみるといい。このコマンドを `M-x dissociated-press` で実行すると、バッファの英文を読んで単語レベルと文字レベルで並べ替え、次々に表示してくれる。残念ながら、複数のテキストを混ぜるためには、自分でバッファにコピーして、混ぜたい二種類の文が同じバッファ内にあるようにしなくてはならない。またもう一つ残念なこととして、日本語には使えない。日本語を処理しようとする、二度と帰ってこなくなることが多い。

### 9.3.2 DadaDodo

そしてもう一つ、同じような発想のソフトがある。ネットスケープの初期開発者の一人として有名な（そして Unix 業界の人なら、XEmacs<sup>\*1</sup> の前身 Lucient Emacs 開発の中心人物として有名な）ジェイミー・ザヴィンスキーが手すさびに作った DadaDodo<sup>\*2</sup>だ。

これは、ドクター・バロウズなどとはちょっとちがう。文をそのまま並べ替えるのではなく、まず文を分析して、単語の並ぶ確率を分析する（つまり、`this` の次に `is` がくる確率は何パーセントかを計算する）。そしてその確率をもとに確率ツリーを作り（本人は後から知ったそうだけれど、要はマルコフ連鎖、ですな）、それをもとにして、新しく次々に

\*1 <http://www.xemacs.org/>

\*2 <http://www.jwz.org/dadadodo/>

単語を並べて新しい文を作るソフトだ。既存文のカットアップと並べ替えではなく、既存文を確率ツリーに還元することで、かなりちがったものができる。バロウズのカットアップのように、もとの文章が保存されることは必ずしもない。おもしろいフレーズは確率的にしか出現しない。バロウズのカットアップより、一歩高度なことをやっていることは理解できるだろう。

またザヴィンスキー自身も、この DadaDodo の作る文の分析を行い、その限界について述べている。DadaDodo の作る文より、前出の dissociated-press の作る文のほうが面白くて、それは dissociated-press のほうが大きなフレーズを維持するため、いくつかの単語の距離が一定のままで、バロウズのカットアップに近いからだろう、というのがかれの推測だ。また短い文のほうが面白い結果を生みやすいことも指摘されており、その原因もいろいろ考察されている。そしてこの単語の距離、という概念をもとに、この DadaDodo のページでは非常におもしろい考察が行われているのだけれど、ここでは触れない。単に、これがバロウズの発想をもとにしつつ、それをさらに発展させた非常に野心的な試みであることを指摘するにとどめよう。蛇足ながら、完全にお遊びでこんなものが作れてしまい、さらにそのアプリケーションばかりかソースコードまで公開しちゃうというのは、ひたすら脱帽である。かなり詳しい改良案なんかも惜しげもなく公開されているので、腕におぼえのある方はいじってみちゃいかがだろうか。

### 9.3.3 webcollage

同じくジェイミー・ザヴィンスキーの作ったソフトがこの webcollage<sup>\*3</sup>だ。このソフトウェアは、ネット上のテキストではなく、いろんな画像をランダムに取ってきて組み合わせさせて表示するものだ。中には意外な組み合わせもあるし、結構意味ありげな組み合わせなんてのはしょっちゅうできる。そしてこのソフトのおもしろさは、それぞれの画像にはすべて、それが採集されたページの url がリンクされているということだ。それぞれの画像をクリックすると、もとのページに飛べる。

知らない人たちは、表面的な画像の組み合わせだけで見る。でも、それぞれの画像のリンク先がある程度わかれば……それぞれの画像はまったくちがう意味を持ってくるようになる。それぞれの画像は、その元となるウェブページの意味を凝縮したものとなる。でもその意味のあり方は、読者の持つデータベースによってちがってくる。動物虐待の写真があるけれど、実はそれは、動物愛護の連中が「こういうひどいことをしてはいけません」と訴えるための写真かもしれない。ドラッグの写真は、ドラッグ愛好者のものかもしれないし、ドラッグ反対者のページからきたものかもしれない。それを知っているかいないか

---

<sup>\*3</sup> <http://www.jwz.org/webcollage/>

で、画像の持つ意味合いは変わってくる。

つまりザヴィンスキーのこのシステムは、バロウズのやったカットアップを画像的に自動化して実現してしまっている。カットアップは、切り刻まれたあとも ホログラフィのように、部分が全体の記憶を残していることで効果を挙げていることはすでに述べた。この webcollage の画像はまさに、いろんな画像がその出所の全体を背後にもったままランダムに組み合わせられている。その記憶はこの webcollage にもある。しかもずっと完全な形で。そして人は画像を無理にでも解釈しようとする。ことばなら、「わけわからん」と投げ出すようなものでも、画像なら人はなんとか結びつきを見いだしてしまう。自然と「おもしろい組み合わせ」の出現率も上がってくる。

その意味で、これは今のところバロウズのカットアップの本質を体現し、別のメディアにまで発展させたソフトウェアといえるだろう。バロウズ自身、カットアップの実験を映画やテープレコーダで行っていたけれど、それはすべて失敗した。でも、それが成功していたら、それはこの webcollage みたいなものになっていたかもしれない。

#### 9.3.4 バロウズアルゴリズムと機械文学の黎明

いま挙げた3つのソフトは、いずれもバロウズのカットアップというアルゴリズムを体現したものだ。与えられた材料を適当に刻んで並べ替える　そしてそれが機械的にできるということ。そしてそれが時には人間にとっておもしろいものを作ってしまうということ。ここには、バロウズの示した可能性の一端がある。

一つの可能性は、すでに述べたとおり、これがおもしろいフレーズ（またはイメージ）をかなり効率よく作ってしまうということ。いまはその事前事後の選別を人間がやるしかない。でも、文をゼロから作るよりはかなり効率よい手法だ。人間にしかできないと思われている「おもしろさ」が自動化できる　これはすごいことだ。かつてフラクタル幾何学が一般人にも注目を集めたのは、それがあつた種の美を自動化できていたからだ。フラクタル技術を使えば、自然らしさも生成できる。いずれその技術が進めば、われわれが山や森や海や空を見て美しいと思うその「美」がどんどん生産できるようになるのではないか？　そういう期待があつた。かれの講演会に行っても質問でよく出てきたのは「自然界がフラクタル構造をしているなら、自然界を再現するパラメータを逆算できないものだろうか？」というものだった。まあ、実際にはそこまで行かなかつたし、また最近マンデルプロモ株価予想なんぞにうつつをぬかしているようでつまらないけれど。でもカットアップでも、ひょっとしたらその粒度の選び方なんかで、おもしろさを作り出すパラメータが算定できてしまうかもしれない。そうなったらすごいよ。

そしてそれと関連してもう一つは、「創作」というプロセスそのものに関わる話だ。あ

るアルゴリズムがおもしろいフレーズ（そしていずれはおもしろい文章やおもしろい小説）を作れるようになったら、もはや人間による「創作」というものはなくなる。いまの世の中は、ある才能ある人がいろいろ苦勞しつつ創作をするのだ、ということになっている。あるいは、何か努力の末に作者が創作を行って作品ができる、というストーリーが一般に受け入れられている。でも、そういうものがすべて、否定はされなくても不要になってしまっただろう。

カットアップが作者性の否定につながる、という話は、ポモ評論家の多くがしているし、それについてはすでに罵倒しておいた。そこで言われているのは、既存の作品を切り刻んで新しい作品を作る、という話にすぎない。その材料に作者がいるんだから、それを切り刻んだ後の作品にだってもとの文の作者性が残っているんじゃないか、というだけの話。でももともと、人はいろんなものに影響を受けている。あらゆる文はなんらかの形で、その人がこれまで得てきた各種インプットのカットアップの成果だ、とさえ言える。

さてパロウズ自身はそれに対して、前処理と後処理が自分の手柄だし、カットアップをするのは自分だ、と主張することで作者性の維持を主張している。でも、これは本質的な反論じゃない。カットアップをするのは、自分である必要はない。前後の処理も、ある程度は自動化できる。そうしたら？ 創作工程が完全に自動化されたら？ 作者という概念の意味は？

ワンパターンな小説しか書かない人はたくさんいる。多くの官能小説作家がそうだ。登場人物の名前と肩書きさえ変えればどの小説も同じ。南里征典の官能小説では、すべての女のカトリーヌ又は激しく吐蜜するし、豊田行二の小説ではすべての男の欲棒がそそりたつ。そういうフレーズレベルでなくても、昔ホイチョイプロダクションが、水戸黄門フローチャートというのを作っていた。そのパターン通りにすれば、水戸黄門はできてしまう。あるいはそれ以外の、独創性に欠ける数々の作者についてもこれは可能だ。だからこそ、文体模写なんてことができるわけだ。つまり、ある物書きのアルゴリズムは、まだ完全ではないけれど、だんだん分析できるようになってきている。

さて通常、ある作者とその作者のアルゴリズム 独創性 は不可分だと思われている。だからこそ、そういう作者が先生呼ばわりされてありがたがられる。でも、そのアルゴリズムが分離できるようになったら？ 吉本ばななの文章を拝借したら、それは著作権がどうしたという話になる。でも吉本ばななアルゴリズムが、本人とは分離して作った文章だったら？ それはいったいだれの「作品」なのか？

いますでに、ポストモダン・ジェネレータなど、「らしい」文章をでっちあげるソフトはある。語尾を変えてみたり、それらしいフレーズや形容詞をはさんでみたりするやつだ。そしてそれは結構うまくできている。また、ある個人の発言をたくさん集めてそれを

合成し、切りつなぐことで、その人っぽい文章を作るようなソフトもある（山形浩生ジェネレータさえある\*4。いま一つきちんとした文にならないのが難点ではあるけれど）。人とアルゴリズムの分離はだんだん具体化しつつある。

そして DadaDodo の狙いは、その先に行く。ぼくが石川淳の文をもってきてカットアップしたら、石川淳の著作権侵害になる可能性はある。でも DadaDodo は、文そのものをカットアップせず、その構文だけを採用しようとしている。著作権はアイデアではなく表現を守るものだ、とされる。構文は「表現」だろうか？ オリジナルそのままのカットアップよりははるかに「表現」とされるものからは遠いはずだ。ましてぼくの文の確率ツリーは、ぼくのものか？

ドクター・バロウズや DadaDodo を考えてほしい。バロウズを継いでいるのは、細馬/ev でもなければジェイミー・ザヴィンスキーでもない。かれらの作ったソフトだ。ソフトウェアによって、人間内部の創作アルゴリズムが外部化されている。そして、このソフトそのものは、作品ではない。作品はこのソフト＝アルゴリズムによって生み出されるものだ。その「作品」は、細馬/ev のものでもなければジェイミー・ザヴィンスキーのものでもない（といっても実際にこういうシステムが本格的に使われだしたら、人は自家製パスタマシンで作ったパスタを「自分の料理」と称して出すように、自分の買ったソフトで作った文を「自分の作品」と称するようになる気がするけれど。でもそうなったときの混乱は、それはそれですごいだろう）。それはひたすら人間と関係なく作られる何かなる。

バロウズは、事態がここまで進展する以前の段階で、書くことを一つのアルゴリズムとしてとらえられることを示した。かれの技法は簡単だった。だからこそ、今のレベルの機械でもそれを再現できる。さらにできたものも、人間による前処理、後処理を経由しないと使い物にならない。ならないんだけどでもすでにぼくたちは、人間を完全に離れた「創作」の入り口にきている。その入り口をつけたのは、バロウズだ。

このアルゴリズム化の過程で、創作のプロセスというものがどんどん人間から離れつつある。人間から人間の作ったソフトへ、もとの文の拝借から、その骨格や構造やことばの出現率やマルコフ連鎖だけの拝借へ　バロウズがガイシンといっしょにカットアップを考案してから半世紀もしないうちに、技術の可能性はすさまじいところまできている。ここにあと、文やフレーズのおもしろさを多少なりとも評価できるようなアルゴリズムができれば、世の中は一変することだろう。いや、文やフレーズのおもしろさを直接評価する必要もないかもしれない。たとえば Amazon.com なんかでいまやっている、参照や購入履歴にもとづいた嗜好評価システムをフレーズなんかでも作れたら。「おもしろさ」その

\*4 新山祐介による。 <http://www.unixuser.org/~euske/cgi-bin/pseudo-yamagata/pseudo.cgi>



ものを解明しなくても、その人にとっておもしろいフレーズが作れることになる。そのシステムをさらに拡大したとき、それは人間の破滅を引き起こすだろう。それはひたすらその人にとっておもしろいものを繰り出しつづける、ドラッグのような文章量産マシンとなるだろう。人はそこから離れられなくなり、脳を直接刺激するドラッグにはまるように、このカットアップマシンにはまることだろう。おもしろさというのは、たぶん進化途上で何らかの必然性があったできた感覚だ（熱心に働かせるためだろうか？）でもその目的をバイパスして刺激だけが先走ったら　パロウズは、そんなことも少し考えていた。脳を直接刺激して快楽を与えるマシンについて、かれは何度も言及している [97, 12]。

いますでに、人間は機械の与えてくれる刺激に中毒しつつある。一部のゲームがそうだ。ゲームをやると、それが実にうまく自分の生物学的なツボにはまるのに驚かされる。あるいは、どうして人はむさぼるようにウェブサーフィンなんかをするんだろう。もしこのカットアップマシンができたら、人はなおさら機械にしがみつきの、機械に寄生され、いつの間にか、どちらがどちらに従属しているのやわからなくなるかもしれない。

そして数世紀後に、もしスタニスワフ・レムが夢想するような機械の文明が成立したら、ウィリアム・パロウズは人間から機械へ小説表現をゆずりわたす突破口を開いた開祖として、機械文学史の第一章に欠かせない名前となるだろう。同時に、人間文学史においては、機械に小説や「ブンガク」を売り渡した人類の敵と見なされることになるのかもしれないけれど。

### 9.3.5 ……そしてあるものの衰退

これに比べたらマイナーな話ではあるけれど、このようなカットアップとその自動化がもたらす別の帰結がある。それはある種の観念史派というか、そういう流派の衰退だ。中でも、その内の高山宏流ともいべき知識（知性じゃない）のあり方の衰退。

この派閥は、日本では高山宏が旗をふっているけれど、まあ実際にはかれの紹介しているマージョリー・ホープ・ニコルソン一派とかジョン・ノイバウアー派とか、そんな人たちの言っていることだ。月世界旅行とか、普遍言語とか、自然を見て崇高だと思ふ感覚とか、そういう観念がある時期に発生してきて、表だったいろんなモチーフよりもそうした観念の系譜がある種の商品にとっては重要なんだ、という主張だと思えばいい。一部の作品では、表だったストーリーなんかよりも隠されたシンボリズムのほうが重要だったりする。それを引き出して、いままでみんなが気にとめていなかった記述をつつきまわすことで、いままでとはちがう見方ができるようになったり、あるいは現代文明の根っこにある隠れた思想を抽出できる、というような話。ある意味でこれは、オカルト的な読解と



言ってもいいだろう。そしてそれは結構おもしろかったりする。結構盲点をつかれたなと思うことも結構ある。そしてそれを紹介してくれたことで、高山宏には感謝している。

ただしかれの紹介するいろんな論者の議論はとてもおもしろいと思う一方で、高山自身の議論がおもしろいと思ったことはほとんどない。なぜかといえば、高山宏自身の文は往々にして「あっちでもやってる、こっちでもやってる」の羅列に終始して、「それがどーした」と言うしかないものになり果てている場合があまりに多いからだ。こうした議論が興味深いものとなるためにはたぶん以下のような要素が必要となる。

1. そうした観念がいろんな作品に連続的にある種の系譜を持って出現すること
2. なぜそうした観念がある時代に重要性を持って
3. それが将来的にどういう意味を持つのかということ

高山が紹介する論者、たとえばマージョリー・ホープ・ニコルソンやパオロ・ロッシなんかだと、これらの比率は全体を10とすれば4:4:2くらいだ。彼女たちはなぜ崇高という美学や普遍言語や月世界旅行というアイデアが重要になったのかということを考えるし、それが将来的にどんな含意を持つかも多少は触れる。ところがこれが高山宏になると6:2:0くらい、余った分は仲間ぼめと自慢と浅はかな時評もどきだ。それがどーした。

そして問題は、いまの3段階のうち最初の系譜の指摘という部分だ。かれらが基本的にやっているのは、羅列だ。あるモチーフが、AにもBにも登場する、したがってAとBはある一つの系譜に所属する、という論法。たとえばノイバウアー『アルス・コンビナトリア』の宣伝文句はこんなぐあいだ：

ルルスの“解読の術”、キルヒャーの“大いなる術”、ライプニッツの“数学的知の体系”、シュレーゲルの“官能の論理学”、ノヴァーリスの“精神の詩的建築学”、マラルメの“宇宙的超 書物”を視野に入れ、文学上のシンボリズムと論理学上のシンボリック・ロジックの双方に共通する史的伝統を検討し、世界をカード化する現代のコンピュータ言語を理念的に準備した、結合術とロマン派以降の近代文学の多様な関係を析出する。

ライプニッツの言っていることと、マラルメの発想と、いまのコンピュータ言語（でもどの？ この人たちがコンピュータ言語というとき、それはCやFORTRANやPerlやRubyの話じゃなくて、単なるデジタル化のことだったりするんだけど、でもそれはアルファベットをはじめ、各言語の文字集合ができた時点ですでに原理的には実現されているんだよね。文字は基本はデジタルだから。01で表現するのがデジタルではないんだよ）との間に共通の発想が見られる、だからそこには史的伝統がある、という理屈だ。

さて、いま引用した文はそれなりに筋がとおって見える。でもその中に、『易経』や喻皓の『木経』や関孝和の算木を入れてみたらどうだろう。純粹に発想として似たようなものが見られるという主張は十分に可能だ。でも、そこに「史的伝統」と見いだすべきか？ そうなると話は俄然むずかしくなる。もはや、単に並べるだけではダメだ。別のところでまったく関係なく似たような発想に到達する人が出るというのは、よくあることだ。そこに伝統というものを見るべきかどうかは、「伝統」という枠組みをどう考えるか、という話にもなるし、さらにはその伝搬の経路についてもきちんと検討することが必要になる。ちなみにジョセフ・ニーダム『中国の科学と文明』 [128] のすごさは、科学のあらゆる分野でそれを実際に行い、中国、インド、ヨーロッパなどの文明の間の知的な伝搬の可能性を検討しているところにもある\*<sup>5</sup>。

さてニコルソンやノイパウアーやロッシのやっていることには意味があるし、妥当だろう。なぜかというと、それはヨーロッパの文化的な枠組みの中でのもの言いだからだ。地理的にも限られているし、総体としての情報量は少ないから、いろんな連中が何らかの形で相互に依存しあったり影響しあったりするのはまあ当然だ。いくつかの古典教養を通じて、各界のいろんな知識人が同じような観念を獲得するのはかなり自然なことだ。似たようなことをやっている、だから相互に関係がある、と主張することに特に無理はない。中世から近世や産業革命期くらいまでは、同じものが登場するからそこに系譜があると主張することには十分な根拠があった。

ところが、もはやそれはだんだん成立しにくくなっている。世の中の情報量が多くなりすぎて A と B が同じことを書いているからといって、そこに何か関係があると主張するのがむずかしくなっているからだ。たまたま両者は別のところで同じようなことを思いついただけかもしれない。15 世紀のイギリスと 14 世紀の日本で同じようなことを考えているやつがいたら、それは同じ伝統の中にあるのか？ 竹宮恵子の『私を月まで連れてって！』とシラノ・ド・ベルジュラック『日月両世界旅行記』とは同じ伝統の中にあると言い切っていいのか？ そしてそれにとどめを刺すのが、機械的なアルゴリズムと化したカットアップの登場だ。そこでは、あっちとこっちに同じ A というモチーフが登場することに何の意味もない。それは機械が、あるアルゴリズムにしたがって切り刻んだだけのことであって、それを何らかの系譜だとして深読みすることに、特に意味はなくなるからだ。

すでにその兆候は出ている。高山はリュック・ベッソンのおばか映画『フィフス・エレメント』を第五元素論に端を発する薔薇十字映画だと論じてバカにされたという [160, p. 398]。『フィフス・エレメント』がただの切り貼り映画であることは『ファビュラス・

\*<sup>5</sup> 関係がない、と主張してるんじゃないよ。実際問題としてライブニッツは易経についてなにがしか知っていたらしいね。でも、単に似てることを主張するだけじゃダメだという話だ。

バーカー・ボーズの映画欠席裁判』で指摘されている通り [109, pp. 12–16]。ただのカットアップを、あるモチーフがあるというだけで同じ系譜にこじつけて深読みすることの滑稽さがここに出ている。『新世紀エヴァンゲリオン』を深読みした各種論者がひたすらピントはずれだった理由もここにある。単なるこけおどしの切り貼りをこじつけて深読みすることのばからしさ。

もちろん、あるものが著者の意図を離れて何か意義を持つことはある。でもその場合には、上で述べたプロセスの2番目や3番目が不可欠になる。そういうこじつけがなぜ意義あることなのか、という分析だ。そして中でもそれがきわめて薄い高山宏的な知識の集積は、ほとんど意味がなくなってしまう。

それが完全に自動化されたカットアップの世界の帰結だ。あなたが関係あると思っているもの、あなたが系譜だと思っているもの、それは実は何の意味もない、ただのカットアップだ。コンピュータの作り出した偶然だ。そこに系譜はない。高山宏はレム『虚数』を一瞬ヨイショしているけれど [160, p. 223]、たぶんその本当の意味は理解できていないだろう。あるいは同じレムの『捜査』 [98] や『天の声』 [100]、特に『枯草熱』 [99] の持つ意味なんかまったく理解できていない。そこに描かれているのは、因果律とか理由といったものが意味をもたなくなる世界だ。なぜある事件が起きたのか？ 人はそこにオカルト的に理由を探すけれど、実はそんなことに意味はない。人口が増え、人間のインタラクションが増大するにつれて、すべてのことが確率的にいずれ起こってしまう。すべてのことが確率的に必然となってしまう。

そのとき 高山宏的な博覧強記(だけ)に基づく系譜学は何の意味もなくなる。ひょっとして、カットアップされたもとの文を指摘することくらいはできるだろう。でもそこで、ミシンとこうもり傘が野合していることにシンボリズムを読みとったり、何かの観念史を指摘したりすることは無意味になる。そこにあるものそれ自体の表面的な価値だけが、そのフレーズの価値のすべてとなる。

いまのカットアップはそこまで到達していない。バロウズのカットアップがそこまで徹底できておらず、過去のデータベースに依存したところにそのよさがある、ということはすでに説明した。でも、もしそこまで到達できたら そしてその出発点が本章で採りあげたドクター・バロウズや DadaDodo や WebCollage だ そのとき、過去とまったく関わりを持たないところで(というか過去を価値の源泉としない)新しい文学というか知性が生まれるかもしれない。それが人間によるものかどうかはわからない。それこそ、ぼくが前節で述べた(そしてレムが『虚数』 [101] で一貫して夢見続けた)機械の知性、機械の文学がそこに登場するのかもしれない。

が、それはまた別の話だ。



## 第 10 章

# おわりに

で、ここまで読んできたあなた。あなたにとって、結局ウィリアム・バロウズ（その人にせよ小説にせよ）とはなんなんだろうか。

### 10.1 総括

これまでぼくは、この脱線ばかりの紆余曲折本で、いろんなことを言ってはきたけれど、それを一言でまとめるなら、バロウズは「自由」ってものとどういう関係を持ってきたか、ということをあれこれ述べてきた、ということになるだろう。

最初の部分では、バロウズの間人関係を見てきた。かれは、完全に自立した個人、自給自足、他人には口出ししないし迷惑もかけない、同時に他人からも一切指図を受けない生き様を理想としてきた。後にかれが「ジョンソン」と呼ぶ、自由な生き様だ。でも実際には、かれはいろんな人間にさんざん迷惑をかけて生きてきた。両親のすねをかじり、その親の面倒を兄に押しつけ、子供はほったらかしたままで惨めな死へと追いやり、作家になるにあたってもギンズバーグに世話をしてもらい、そしてもちろん、奥さんを射殺。それは、家族にとらわれない、人間関係にとらわれない、という意味では自由だったかもしれない。でも、バロウズが理想とした生き様からはほど遠い、はた迷惑で身勝手な自由だった。

さらに、いろんな評論家たちの見ているバロウズを検討してやった。かれらの見ているバロウズが、非常に一面的または恣意的なものでしかないことを検討し、実はバロウズの批判者として目の敵にされている TLS の書評子こそがいちばん的確にバロウズを見ていることを指摘した。バロウズが、他人のいやがることをしつこく書いたり、勢いで話をどんどん誇張してやることでインパクトを出そうとしている「ルーチン」に変な社会風刺を見たりする愚かさも検討した。

次の部分では、もっと作品に即した自由を見てやった。まず当時の政治経済環境とバロ



ウズの人生や作品世界の関係を見た。一部の点で、かれは先進的だった。断固としてドラッグをやり、断固としてゲイとしてカミングアウトをとげ、断固として「不適切」な小説を書いた。その意味で、かれは自由ではあった。それすらもまた時代の産物でしかなかったとは言える。が、その時代の急先鋒としてそうした自由を実践したバロウズは偉大ではあったし、それが今日のバロウズ評価においても大きな割合を占めている。しかしその一方で、かれの世界観は、実はかれの若かりし日々の政治経済状況を如実に反映している。そしてかれの作品のトーンも、その世界的な風潮をかなり明確に反映したもので、人々がバロウズを評価したのも、同じ政治経済環境をくぐってきた共通体験があったという面が大きい。さらにかれの執筆活動そのものも、やむにやまれぬ創作意欲に駆られたものではない部分が多い。金に困ってとにかく殴り書いたという側面が確実にある。

そして、かれの作品に登場するモチーフをいくつかおさらいした。特に、かれの使うコントロールの一般モデルというものを指摘した。ドラッグ中毒から、言語から権力から、あらゆる場面に貫かれるコントロールの一つのパターンをバロウズが見だし、そしてそれさえ批判し破壊すれば、あらゆるコントロールから逃れ、完全な自由を実現できるとかれが考えたことについて述べた。

さらにその具体的な実践としてのカットアップについて詳しく見た。それは、人々をことばによるコントロールから解放するための道具であるはずだった。人は、現実には縛られている、というのがかれの理論だ。だが「現実」というのは、人々が現実だと思っているから現実なだけだ。そしてなぜ人が現実を現実と思っているかといえば、それはことばに代表される記録のせいだ。ことばをカットアップし、ことばを解放しよう。そしてそれにより記録/記憶を変え、それにより現実をも変えられる。どこまで本気かどうかはともかく、かれはそう唱えていた。カットアップにより、隠されていた新しいことばのつながり。つまり新しい現実。が生まれるとかれは主張していた。それは何よりも、かれ自身に変えたい過去・現実・記憶があったからに他ならない。

でも、あたりまえだがそれも実現しなかった\*<sup>1</sup>。カットアップは現実を変えることはなかったし、記憶を変えることもなかった。カットアップの多くは、単にわけのわからない、ひたすら読者に高いコスト負担を強いる、当のバロウズ自身も読めないような代物を量産するだけだった。そしてたまにカットアップが成果をあげた場合には、ことばは自由になることはなかった。カットアップすればするほど、一語一語が、かつての記憶を一層鮮明に甦らせてしまう。それはカットアップのすばらしさではあるし、バロウズの読み応えを担う部分でもある。その価値については、たっぷり述べた。カットアップは、人の記

\*<sup>1</sup> もちろん実際にはこれが実現されていて、現実には日々書き換えられていて、われわれは単にそれに気がついていないのだ(が自分一人は例外)、というデムバな見解を主張するのはあなたの勝手ではある。

憶のハッシュ関数に直接作用する。それはすごいことだ。それはぼくたちが、自分自身について知らなかったことを教えてくれる。自分自身を探索する新しいツールを与えてくれる。ぼくはそれが、小説や各種アートと称するもののほとんど唯一の重要な役割だと思っている。でもそれは一方で、まちががなくバロウズにとっての敗北と失敗だ。カットアップ三部作以降のバロウズの小説は、まさにその失敗に基づいて成り立つものばかりだった。最後の三部作は、逃れようとすると同時に、逃れることに失敗した人々の物語でもある。記憶にとらわれ、肉体にとらわれ、死にとらわれ.....登場人物たちの試みはすべて失敗する。

そして晩年の作品群で、かれはそれをすべてあきらめた。動物たちだけを慰めに、孤独に寂しく、死んでいった家族、友人、仲間たち　そしておそらくだれよりも、かつての妻　のことばかりを考えていた。ぼくたちはそれも見つめた。そしてそこに、コントロールの一般モデル破壊による完全な自由という発想の行き詰まりと敗北を指摘した。

結局、こう言えるだろう。バロウズは、かれが理想としていたような自由にはたどりつけなかった。それは文章の面でもそうだし、ライフスタイルの面でもそうだ。そしてかれが実践できて、たどりつけた自由　それはまったくの身勝手な、他人を犠牲にしたものでしかなかった。そしてそれは、コントロール/自由というものに対する基本的な考え違いから生じたミスではないのか？

ぼくがこの本でバロウズについて述べてきたのは、そういうことだ。

## 10.2 山形式読み方の一般性について

で.....と先に進む前に、ちょっと言い逃れを。実を言うなら、ぼくも自分の読み方に完全な自信があるわけじゃないのだ。

小説の読み方には二種類ある。正しい読み方と、まちがった読み方と。正しい読み方ってというのは、あるものを読む、ないものを読まないというやりかた。そしてもう一つは、位置づけとか、意味とか、何かを小説に押しつけるための読み方、といえればいいかな。

データマイニング、という手法がある。ふつう、科学ではまず仮説をたてて、それを検証するためのデータを探し（それは統計データだったり実験して集めたデータだったりする）そしてそれをもとに、最初の仮説が妥当かどうかを判定する。でも、データマイニングでは、これは逆だ。統計データや実験データをいっぱい用意して、それをいろいろ並べ替えたり、回帰分析したり、一部だけ取り出してみたり、あれやこれやと加工したあげくに、何かもっともらしい関係がどっかに見いだせないか探すやり方。マイニングは英語で、鉱山を掘ることだ。鉱山を掘るみたいにデータの山を掘って、鉱石が見つからないか

探すからデータマイニングと言う\*<sup>2</sup>。

この手法は、たとえば仮説の糸口を探したりするときには結構有効だ。でもその一方で、データマイニングには大きな危険がある。データがいっぱいあって、それを好きに取捨選択できるんなら、ほとんどどんなことでも言えてしまう、ということだ。あるいはもっとひどい方法がある。仮説にあわせて、それにあてはまるデータだけを探してこることもできる。たとえば背が高い子ほど成績がいい、と言いたい学者が、全国の高校生のデータを見たとして。全体のデータを見ても、そんな結果は得られないかもしれない。でも、全国の都道府県の中にはどっか一つくらい、そんな傾向がある地域もあるかもしれない。あるいは、女の子だけを取り出すとそんな傾向がある場合もあるだろう。成績といっても、特定の科目ではそんな関係がたまたまある年だけ成立しているかもしれない。そんな具合に、データが多ければどっかに背と成績が比例するような部分はあるだろう。それを拾ってくれば、論文いっちょあがり。仮説もある、それを裏付けるデータもある。でも、それはまともな科学ではない\*<sup>3</sup>。

そして、まちがった小説の読み方っていうのは、まさにこのデータマイニングの一種でしかない。特にウィリアム・バロウズみたいに、どうとでも読めるものは。たとえばその代表例が、前の章で紹介した、ポモ流の読み方だ。精神 = 肉体の二項対立の解体。作者性の解体。何かそれらしきものがあればそこだけ取り出してきて、他の部分にそれと相反する部分があってもまったく無視。言葉尻の似たところだけを取り出して大騒ぎ。ちなみに、これを科学や数学に適用すると、『知の欺瞞』[151]で嘲笑されているような各種事例ができあがるわけだ。

ぼくのやってきたことも、悪質なデータマイニングかもしれない、という気持ちはある。単にぼく自身がこの課題に関心があるから、バロウズにも何となくそういうものを見取ろうとしているだけじゃないだろうか。

でも、ぼくはそうは思わない。一つには、自由という問題はバロウズ自身が何度も自分の重要なテーマとして述べているということ。ぼくの議論は、おおむねバロウズ自身の意見は踏襲している。またぼくは、特に作品の一部だけを恣意的に取り出したりもしていない。

そしてもう一つは、本書ではつまらなさを検討をしているということ。おもしろくない

\*<sup>2</sup> ただし最近では事情が変わってきた。仮説を持たずに大量のデータをあれこれいじくって、何かパターンをそこから見いだすような、exploratory data analysis と同じ意味でデータマイニングということばを使う場合が増えてきた。データの自動収集が発達して無作為のデータが山ほど集まるようになってくると、仮説を考えるよりデータの傾向をあれこれ見てやって、おもしろそうな偏りを見つけて、そこから理論を構築するほうが楽になってきた。かつてはデータマイニングというのは蔑称だったんだけど、いまは一部の世界では、胸を張るべき新技法として扱われる場合もあるので注意が必要ではある。

\*<sup>3</sup> でも、特定の結果を出したいときには、ついついこれに近いことをだれしもやってしまうんだよね。

部分を見てやることで、恣意的なサンプル抽出をしているというそしりはかなり免れるのではないかと思う。つまらなさを、こじつけて珍重すべき代物にしたてあげるのではなく、素直につまらないものをつまらないとして見ること。ただ、ぼくたちの一部（そう、本当に一部）がバロウズのつまらなさから目をそむけきれない理由の一つは、そのつまらなさが単にへたくそだからというだけで生じてるんじゃない、ということだ（もちろんへたくそな部分はある。たっぴりと）。そのつまらなさが、まさにぼくがこれまでまとめてきた、バロウズの指向によって生じている面があるからだ。もちろんそれによってつまらなさが注目すべきおもしろさに転じたりはしない。でも、それがおもしろい部分と持っている不可分な関係は見逃すべきじゃない。それをきちんと見てやっていることで、本書のこれまでの分析は、それなりに一般性を確保できているんじゃないかと思うのだ。

### 10.3 あなたにとっての意味

さて、ぼくのさっきのまとめは二つの部分に分かれることに注意してほしい。一つは、バロウズが思い通りの自由を実現できなかった、という部分。つまり自分的に十分な便益を確保できなかったということだ。そしてもう一つは、バロウズが実現した自由は、まわりの人間にとっても、そして最終的には本人にとっても、あまりよいものではなかった、という部分。つまり、他人にとっても低い便益どころかコスト超過にしかならなかったということだ。

一つの考え方としては、これはバロウズのやりかたが悪かったんだ、ということではできらるだろう。バロウズがもうちょっとうまくやれば、思い通りのだれにも迷惑かけない独立独歩で自給自足の無限の可能性を持った自由を実現できたのかもしれない。自分にとっての便益は増やしつつ、他人にとってのコストを減らすことができたかもしれない、というわけ。

だがもう一つの可能性がある。ひょっとしたら、「もうちょっとうまく」というのはあり得ないのかもしれない。バロウズの思い通りの自由というのはそもそもありえなくて、それを追求すると、必然的にはた迷惑な自由の方向へと進むしかなくなるのかもしれない、という可能性だ。そしてぼくは、こっちのほうがたぶん真相に近いだろうと思っている。

こう考えるべき理由はいくつかある。まず、バロウズの言うような自由を追い求めた人はたくさんいた。かれのお仲間のリアリーにせよギンズバーグにせよ。そして、バロウズはその中で、たぶんいちばんうまくやった人物だったはずなのだ。変な宗教にはまることもなければ、晩年の動物かわいい運動をのぞけばエコロジーなんぞに頭をやられることもなかった。牢屋に入ったりクスリで死んだりすることもなかった。自由をいちばんじょうずに達成して享受してきたのは、だれよりもバロウズだった。そのバロウズでさえ失敗だ

というのなら……ほかにどんな可能性があると言うんだろう。

バロウズはこう述べている：

わたしの神話には天国も地獄もある。地獄は敵の手に落ちること、ウィルスパワーの手に落ちることであり、天国とはこのパワーから自分を解放すること、あるいは内的自由を達成すること、条件付けからの自由を獲得することだ。 [124, p. 4]

が……ひたすら自由を追い続けたバロウズの姿を見ていると、おもしろいことに気がつかされる。これはかれが批判していたコントロールの一般モデルと同じじゃないか？ それを媒介するのが、ドラッグから自由になっただけだ。人はだんだん自由を求めるにつれて、今ある自由では満足できなくなる。もっともっと多くの自由をひたすら求めるようになってしまう。自由中毒を維持するためだけに、自由をもっともっとほしがるようになってしまう。

条件付けから解放されることが天国だとして、その天国そのものもまた条件付けだとしたら、人はいったいどうすればいいんだろう。ウィルスパワーの手に落ちることを、かれは快樂の園に入ってしまうことだと表現することもある。快樂という条件付けにはまってしまうことが、地獄ということだ。でもその対極にあるはずの天国もまた地獄であるなら天国に入りたいと願うことそれ自体が地獄行きの条件付けへの道なら人はどうしたものだろう。

ちなみにこれは、ある意味で禅の悟りのようなものかもしれない。悟りたいと思うこと自体、悟りの妨げになる。そしてこれはひょっとすると、自由というものについての新たな視点を開いてくれる方向性かもしれない。が、本書は別に宗教書ではないので、こういう話には深入りしない。でもいまのと似た議論をどこかで聞いたことがあるだろう。映画『マトリックス』で、エージェント・スミスがモーフィアスくんに説明するマトリックスの歴史の一部だ。

最初に作ったマトリックスは、完全な人間の世界、すべての人が幸福になれる世界を目指して作られた。が、大失敗だった。だれもプログラムを受け入れず、収穫がまるごとダメになった。ある人は、完璧な世界を記述するためのプログラミング言語がなかったせいだと言うが、わたしは種としての人間は、自分自身の現実を悲惨さと苦勞を通じてしか定義づけることができないからだと思う。完璧な世界は夢だと思われて、君たちの未熟な脳は、絶えずそこから目覚めようとしてしまうのだ [169, 91–92 min]。

そしてスタニスワフ・レムは「人は自由から解放されたがっている」と書く [101, p. 134]。自由からの自由 やっとのことで獲得した自由に苦しんで、人はかつての隷属と拘束



を懐かしんでいるのだという恐ろしい洞察。アンドレ・ルロワ＝グーランは、これまでの生物進化の歴史をたどり、これから人がアリやハチのような完全な管理社会へと向かい、人々がいま持つ自由は完全に消え去るだろうと予言している [103, pp. 240-243]。もちろんかれらが正しいかどうかはわからない。でももし正しかったら、もし人が、抑圧と不幸の中でのみ己を位置づけることができ、社会的な歯車であることによってしか幸福を感じられないのであれば

そしてさっきからぼくはしつこく、自由自由と述べている。でもここで、第8章の最後でぼくが持ち出した疑問をもう一回考え直す必要がある。それは何かからの自由だったんだろう。そしてその自由を得て、バロウズは何をするつもりだったんだろうか？

\* \* \* \* \*

日本が世界に誇る経済学者の一人である小野善康は、とてもおもしろい理論を提唱している。不況はなぜ起こるのか、という理論だ。ケインズを敷衍しつつかれが提唱する理論では、不況は人々が流動性を持ちたがるから生じる（場合もある） [134]。

流動性ってのは、他のモノとの交換のしやすさだと思えばいい。あなたの財布には、現金が多少なりとも入っているだろう。さて考えてほしいんだけど、なんであなたは現金なんか持ち歩いているの？ バカじゃないの？ 人が資産を持つとき、土地家屋みたいな不動産で持ってもいいし、車として持ってもいいし、株や債券で持つことだってできる。こういうもので持てば、賃料が稼げたり、乗り回したり、あるいは配当や利息が得られる。持っているだけで儲かる。現金なんか手元に置いたって、何も儲からないじゃないかこれに対して、あなたはすぐに反論できる。買い物するとき土地だの車だの店で受け取ってくれるもんか、と。何か買うときに車を売ろうとしたって、すぐに買い手はつかないし、値下がりするかもしれないし、話にならない。利息とか賃料とか儲けはつかなくても、いつでもすぐに使えるというメリットが現金にはあるんだ、と。そう、おっしゃる通り。その「すぐに使える」というのが流動性だと思えばいい。つまり現金にはほかの資産に比べて流動性がある。だから人は現金を持とうとする。

で、流動性の特徴は、いくらあっても困らない、ということだ。他の財だと、自分で使える量はたかが知れているし、そのありがたみは量が増えるにしたがって経る。最初の一台の車はすごくありがたいだろうけれど、車100台持っていたら、それがもう一台増えても大してありがたみはないどころか、置き場に困ってかえって迷惑するかもしれない。それより何か他のものを買おう、という気になる。ところが、流動性の場合は、いくら持っていて迷惑しない。銀行の通帳のゼロが増えるだけだ。

すると、どこかの時点でほかのモノを買うより手元に流動性を持つほうがいいや、と人が思い出したら、もう止まらなくなるってことだ。ほかの財なら、ある程度手に入れた



ら、みんな飽きたり、保有コストがふくれあがるようになったりして、どこかで歯止めがかかる。でも、流動性の場合、そうはいかない。何の歯止めもきかないまま、どんどん流動性（現金）を貯め込もうとするようになる。

そうなったとき、モノをいくら作っても、人々はそれを買わない。人は稼いだら、別に使うあてはないけれど、でも（というか、それだからこそ）お金で持とうと思う。また、金融拡大したりしても、その分はすべて、人々がためこむだけで、使われない。すると、需要と供給がマッチしなくなって、不況が起きるといわけ。

そして小野理論を高く評価する小島寛之は、ここで小野が言う流動性というのは自由のことだ、と看破している [92, pp. 232–233]。

言い換えると、人々が、使う当てのない自由をためこもうとするが故に、不況が起き、経済も社会も停滞し、みんなが迷惑する。

どこかできいた話だとは思わないだろうか。そして重要なのは、別に人が自由 = 流動性を貯め込もうとすること自体は、特に非難されるべきことではない、ということだ。欲しいモノがなければ、無理にモノを買う義理はないわな（小野善康自身は、これを非難されるべきことだ、というのだけれど。これについては『SIGHT』誌における一連のインタビューを参照。）でも、その結果は明らかに万人にとって（貯め込んだ本人にとって）よろしくない事態だった。そして人々は、悪い自由 = 流動性を求めたから不幸になったわけじゃない。よい自由 = 流動性を追求すればよかった、という話でもない。これって、さっきぼくがまとめたバロウズの自由をめぐる状況と、そっくりだと思わないだろうか\*4。

小野の理論には腑に落ちないところはある。本当に人は流動性を無限にためこもうとするのか、というところとか。ただまあ、それはここでの議論にとっては本質的な部分じゃない。別に無限じゃなくてもよくて、ただ人が高齢化社会に備えていまよりちょっと貯金（手元の流動性）を殖やしたいな、と思うだけでもいい（これはクルーグマンがケインズ理論の解説や、日本の現在の流動性トラップに関する説明でよく使う表現だ [95, pp. 360–361]）。それでも不況は起きるし、人は自分の（自分なりには合理的な）行動の結果、自分の首を絞める結果となる。

そしてバロウズもいろんなところで、手持ちの自由を増やそうと思った。そのための手段までかれは考えついた。カットアップなどを通じたコントロールの一般モデルの破壊だ。が……それは結局は成功しなかった。バロウズは、過去と、社会と、そして死から逃

\*4 もちろん、小野が言っているのはミクロの行動の総和として生じるマクロ的な状況の話であり、バロウズ一人の行動でバロウズ自身とその周辺だけが被害を被ったというのとは話がちがう、という話もあるだろう。ただ、自由というのは自分にとっては流動性ではあるけれど、それは他人に移転できない。その意味で、バロウズ周辺にとっての自由 = 流動性だけを考えれば、アナロジー程度には成り立つだろう。

れられなかった。でも、もし逃げられたとしたら　そうしたらどうなったんだろう。そこから逃げて、人は何をしたんだろう。

パロウズはそこんところを考えなかったし、1960年代のいろんな人たちもそのところはネグった。とにかく、逃げれば　自由をひたすら増やせば　なんかすばらしいことになる、と思った。その自由を使って人々は何かすると思った。「そのとき詩はすべての人によって創られ、そしてゾーンにはエミューがいるだろう」(クリス・マルケル)。企業や政府や官僚やウィルスは、人々をことばやドラッグで操って、要りもしないものをほしがるようにし向ける。そういう操作さえつづけば、人々は真に欲しいものを欲しがるようにできる　それがなんなのかは、そのコントロールがなくなれば自然にわかるし、またそれが実際に手に入るかどうかなんて、敢えて考えるまでもないことだと思っていた。

ところが見てご覧。そうはならなかった。自由を得ても、人々はゴロゴロしているだけだった。それどころかかえって不安に陥ってうろたえるばかり。その自由を使いあぐねて、かえってコントロールの手先たるドラッグにはまってコントロールの支配下に戻る人も多いことは言うまでもない。当のパロウズ自身がそうだったじゃないか。自由を得てもその自由は一向に使われることはなく、ひたすらため込まれるだけだった\*5。

そしてみんながそうやって自由を貯めこんだが故に、社会(あるいはその縮図として家族や友人関係)が不幸になっている。

もちろん、この考え方を否定する人はいるだろう。たとえば当のパロウズは必ずしもそういう見方をしないようだ。そしてリベラル系の人も多くも。かれらの主張は、人々が偽の自由に踊らされている、というものだ。ポジティブな結果を生まない自由は、実は偽の自由だ。コンビニにチマチマと商品があって選べるなんていうのは、本当の自由じゃない。それはコンビニに用意されているものしか買えないという偽の自由だ。不自由を自由であるかのごとくに錯覚させる、企業とグローバリズムの欺瞞に踊らされているにすぎないのだ。だからこそ人は不幸になるのであって、そこで真の自由を手に入れば人は解放されるのだ、と\*6。パロウズが自由というものについて、こんなことをはっきり述べている例はないけれど、かれの企業などに対するコメントを見ているとこれに近いニュアンスが感じられる。

\*5 なお、エリック・モットラムはこういう点について一瞬気がついたことがあるようだ。パロウズの作品についてかれは「究極の自由はサドマゾ関係だけで構築された社会、苦痛と快樂の相互授受を通じた妄想世界を意味する」[124, p. 6]と述べており、ここでのおぼくの論点と似たようなことを一瞬だけ述べている。ただしかれはパロウズの作品がそれを批判するものだと思っている。さらにかれはどうもこの「究極の自由」というのを、現在の権力者たちや企業が自由に振る舞えば」というニュアンスで使っているようだ。タナーもまた、モットラムのこの発言をそう解釈している [166, p. 133]。

\*6 経済学のアナロジーで言えば、これは構造改革論者に対応すると考えていいだろう。あるいは、まちがった自由=不良債権化した自由と考えれば、不良債権処理をバカの一つ覚えみたいに言い立てる人々の立場とも解釈できるかな。

でも、ぼくはそんなのはウソだと思う。たとえば『美味しんぼ』をはじめとするいろんなグルメ談義は主張する。戦前の人、農薬も化学肥料も使わない食材を使い、それを伝統に従った手作りの製法で加工した、安全で自然本来の味を引き出した栄養豊かな料理を食べていて、でも現代人は便利さに走ってそうしたものをすべて忘れ、農薬と肥料まみれの大量生産による危険で栄養価の低いものを喰わせられ、そのために選択の自由度は実は大幅に狭くなっており、味覚まで貧しくなり、ひいては家庭も文化も失いつつあるのだ、と。でも美味しんぼが言わないのは、その戦前にそんなすばらしい料理を腹一杯食べたのはごく一部の人だったということだ。戦前の金持ちにはそんな幅広い選択の自由があったかもしれない。でもその他の大勢にとっては、そんな自由はそもそも存在しなかった。いまある程度の自由すら存在しなかった。そして、そのすばらしい料理を一部の自由な連中が享受するためには、機械も殺虫剤も化学肥料も使わずにつらい肉体労働に従事しなくてはならない、生産工程における奴隷労働のような不自由が存在しなければならなかった。

そしてこれがぼくの述べた、自由のトレードオフというやつだ。本当の完全な自由がどこかにあって、それ以外は全部ウソだというのは事実か？ 一部の自由はなるほど犠牲になったかもしれないけれど、でもそのかわりにもっと広範な人が自由を享受できるようになる。コンビニの、限られたとはいえそれ以前はあり得なかったほどの多様な商品の中から選択する自由がある。それは悪いことか？ それ以外の、万人が「本当の自由」を享受できる世界なんてものが本当に実現できるのか？ それはひたすら手当たり次第に自由をためこむことで実現できるのか？

もちろんできないだろう。自由のバランスを考えなきゃいけない。すべてが完全にフリーではあり得ず、フリーなものとコントロールされているものとは相互に依存しあうことで、お互いの価値を高めあう。これはローレンス・レッシングが、現時点での最新刊 *The Future of Ideas* [105] で論じているとおり。自由であることに絶対的な価値はない。自由というのは、価値を創り出すためのツールの一つでしかない。それが何か価値を生み出す限りにおいて自由であることには意義が生じる。自由とコントロールのバランスは、それがどれだけの価値を生み出すか、ということによって評価されなきゃいけない。

で、バロウズはいったい自由を使って何をしようとしたんだろうか？ 価値を生み出すために具体的にかれは何をしたらだろうか？ 何も。

驚くべきこと、なのかもしれない。あるいは時代精神からして当然のこと、なのかもしれない。でもバロウズは、その自由を何にも使わなかった。かれの伝記を語った第三章でぼくは述べた：バロウズは何にもコミットしなかった、と。家族にも、なにかの運動にも、仕事にも<sup>\*7</sup>。もちろんぼくたちは、それをかれの長所として考えようとする。バロウ

<sup>\*7</sup> 作家業にはコミットしたではないか、というコメントをドラフト査読者にもらった。しかしぼくは、かれ

ズと同時期の人々がコミットしたいいろんな運動 エコロジーだの東洋宗教だのドラッグ教だの はすべて無惨な失敗に終わったから、それらに一切コミットしなかったバロウズは慧眼だったのだ、とぼくたちはつい思ってしまいがちだ。でもそうじゃないのかもしれない。かれは明晰な判断をもとにポジティブに参加を拒否したわけではない。単に面倒で、コミットするのを恐れていただけなのかもしれない。そしてだからこそ、バロウズは最終的に、あらゆる面で失敗するしかなかったのかもしれない。というか、何もしなければ何で成功できるわけもない。そんだけのことだ。だからかれは晩年の小説でひたすら失敗を描き、そして失った家族や恋人や友人たちをひたすら回想する、そんな状態に陥るしかなかったのかもしれない。残酷な言い方ではあるけれど。爺さんが昔を回想することに文句をつけるのは殺生ではあるんだけど、でも、ぼくはついそうってしまう（それに殺生だって、どのみちもう死んでるんだからかまうものか）。

これは橋本治が見てとった問題と同じだ。戦後の日本人は、自由になったはずだけれど、その自由で何をしていたかわからなかった。そして傍若無人な自由のはきちがえというやつも多発するようになった。それに対して橋本治は、編み物でもしちやいが、と提案した。編み物をして、技術を習得し、模倣するところからやれ、と。そのうち、自分で何か作れるレベルにまで到達できるかもしれない [79]。橋本治は、つまり教育を通じてこの状況をうちやぶろうと考えた。自由を云々する前に、模倣を通じて技術を身につける。自由を使って何かをできるだけの能力を身につける。それがなきゃ自由なんかいくらあっても意味はないんだ 橋本治はそう主張する。

ためた自由は使わなきゃいけない つまりはそういうことだ。お金とっしょで、死んだらその自由はなくなるだけだ。お金ならまだ死んでも子孫に残したり、どこかに寄付したりもできるけれど、自由はどうしようもない。自由というのは、とりあえず好きなものにコミットできる、ということではある。使えば つまり何かにコミットすれば自由は減る。ある意味で。でも自由が減るのを恐れて何にもコミットしなければ、つまり何もしなければ、そんな自由はあっても仕方なかったとも言える。いやいやながらも、何かをやってくれたほうが結果的には自他共によくて、だからそもそも自由なんかくれてやったのがまちがいで、尻を叩いてでも働かせるべきだったとすら言える。そうならないように、人は自由を使って自分が価値を生み出せるのを実証しなきゃいけない。自分探しとやらで、自分の中に静的にある価値を掘り出すんじゃないぞ。動的に価値を創り出すこと、すでにあるものに価値を追加すること、それをやんなきゃいけない。少なくともそれをいずれ実現できるような努力をしなきゃいけない。

---

が本当に作家業にコミットしたとは思えない。もともとなんとなくかっこよさげであこがれていたにすぎないし、最終的に作家になったのも、なりゆきとギンズバーグらの尽力のおかげでしかない。

バロウズが（反面教師的に）教えてくれているのは、つまらないけどそういうことなのかもしれない。バロウズのすごさはある意味で、人がふつうはどこかで自然に悟るようなこうした当然の事実を、最後の最後まで頑固にわかることを拒否し続け、そしてその行き着く先をいろんな面での敗北として見せてくれたこと、なのかもしれない。かれは敗北した。でもその意味で、それは偉大な敗北ではあった。

さて冒頭で、ぼくは書いた。いったい2050年の人たちはどうしてバロウズを読もうと思うだろうか、と。かれらがいったい何を感じるだろうか、と。

2050年の人々も、やっぱりいろいろだろう。でもバロウズにその時点で残された価値は、社会風刺でもなければ性の解放でもないだろう。ごく少数の人（そしてひょっとすると多くのマシン）には、かれのアルゴリズムがなにがしかの示唆を与えてくれるかもしれない（が、一方でその程度のことは必ずしもバロウズ経由でなくても思いつけるだろう）。残った最大の価値は、かれの描いたあらゆるレベルでの自由、そしてその失敗というものであるはずだ。ぼくはこの問題が2050年に解決されているとは思わない。今後数十年で、レムやルロワ＝ゲーランの予見した事態が現実化するとは思えない。人は相変わらず、適正な自由とコントロールのはざままで右往左往しているはずだ。ある人は自由を夢見て、そしてある人は自由から逃げようとして。

それはひょっとすると、欧米や日本ではないかもしれない。20年くらいしたら、中国人たちの間にビート小説ブームかなんかが起きたりしているかもしれない。そして残念なことに、その人の多くはいまのバロウズファンの多くと同じように、本当にイヤなやつだろう。社会の脱落者、社会のおちこぼれ、そしてもっと醜悪な、社会の寄生虫のたぐい。社会の豊かさが作りだした余剰にたかってご託を並べるだけの連中。バカなヒョーロンカに三文アーティスト、大学教員（の一部）にその学生ども。ぼくが8章で分析したバロウズの読者像　ごくつぶしの暇人ども　はこの先も長いこと絶えることはないだろう。

そういう人たちの多くは、特にバロウズの『裸のランチ』から『ノヴァ急報』などの作品を読んで（いや、読めはせずに、単にその噂をなんとなく聞いた、本書みたいなアンチョコを読みかじって）氣勢をあげることだろう。ゲイだった、ドラッグ利用者だった、奥さんを殺した　相変わらずそんなことに喝采を続け、「クールだよな」と無邪気に喜ぶことだろう。自分たちの無責任さの肯定と、そしてそれが現行の社会制度を否定していることが、自分たちの無能さの正当化が行われているんだと思うだろう。バロウズが生き、バロウズが念頭においていたのが、どんな社会システムであり、どんな制度環境であったのかについて、なんら考慮することはないだろう。かれらはそこに、自分たちの弁明を見ることだろう。人がポルノを読んで、自分にできない性行為を妄想しつつ股間をま



さぐるように、ロマンス小説を読んで、自分にできない恋愛を妄想しつつ股間をまさぐるように、その人は自分には使う当てのない自由を妄想しつつ股間をまさぐり、そしてカタルシスを得て、そのまま腐って消えることだろう。それはそれで、ほほえましいといえればほほえましい。

そしてそれが続く限り、バロウズの読者はそれなりの頻度をもって出現することだろう。

でもごく一部の人は、その先へ進むだろう。バロウズの小説にある悲しさの意味　バロウズの「自由」の行き着いた先にあったもの　を感じ取るだろう。

バロウズにあるのは、行き場を失った自由たちのブラウン運動だ。方向もなく、何かに向けて組織されるわけでもない、ある意味でまったく無駄な、浪費される自由たちの散乱。実現するはずだった「究極の自由」が見えないまま迷走し続け、やがて沈殿して淀む自由たち。あるいはコントロールなき後の、瓦礫の山。だからこそ、バロウズの文はすべてちょっともの悲しい。それはその自由のせいではなく、ひょっとしてあまりに多すぎる自由に耐えられないぼくたちのせいなのかもしれないけれど。何もない、瓦礫の山や砂漠の真ん中で、人は自分の自由を喜ぶべきなのかもしれない。でも、ぼくも含めて多くの人はそのまでの強さは持ち合わせていない。だからこそ、人々はバロウズの小説を読み始め、やがてうんざりして、それを投げ出す。人はたぶんそこで、自分がバロウズの小説を投げ出した意味を考えてみるべきなのかもしれない。

さっき『マトリックス』という映画の話をした。その中で、キアヌ・リーブス演じるさえないプログラムのアンダーソンくんは、謎のテロリストハッカーであるモーフィアスからある選択を迫られる。赤いピルを選んで「真実」を見るか、青いピルを選んでそういう選択があることも忘れ、もとの「現実」に戻るか [169, 29–30 min]。

かれはもちろん、そこで赤いピルを選ぶ。そしてマトリックスの陰謀を知り、それを打倒すべく立ち上がる。バロウズもそこで、赤いピルを選んだ。もちろんその「そこ」っていうのは、ある日目の前にモーフィアスが現れて選択を迫ったような、そんなことじゃない。人生の中で、人は少しずつ赤い／青いピルのほうに引き寄せられてゆく。

青いピルの世界　それはぼくたちが今見ているような、こんな世界だ。そこには、自由らしきものがあり、人々は生まれ、喜怒哀楽とともに人生を送り、価値を生み出しては死ぬ。でも実はそれは幻想で、コンピュータネットワークが作りだした虚像にすぎない。でも、人はそれに気がつかない。価値 = エネルギーを作りだし、そしてそれを機械に供給しているだけだ。

で、映画『マトリックス』は、そこで赤いピルを選ぶことがエリートの証であるとする。ウィリアム・バロウズの個別の小説も、それぞれは赤いピルを選べと訴えかける。前者は



にせものの幸せであり、後者は真の幸せだ。青いピルの世界は、独立して自由かつ対等に生きるジョンソンたちを、ノヴァギヤングや大企業やエスタブリッシュメントや、女やピンクどもが言語を通じた情報操作と現実のねつ造によって支配し搾取する世界だ。真のジョンソンであるなら、そんなものは即座に拒否しなきゃいけない。真の現実、真の自由を求めて、迷わず赤いピルを飲まなくてはならない。

でもそうなんだろうか。結局、赤いピルと青いピルの間になにか差はあったんだろうか。裏切り者のサイファーくんは言う。赤いピルの世界にきてみたら、奴隷のようにこきつかわれるだけだった。娯楽も、食べ物の選択も、行動の自由もない。青いピルの世界は、確かに機械に隷属しているだけなのかもしれない。でもどっちも隷属にはちがいないじゃないか [169, 88-89 min]？ かれの言う通り。もしかすると、赤いピルと青いピルを選ぶこと自体には、結局何のちがいもないのかもしれない。赤、青を選んだ後であなたが何をするか、ということなのかもしれない。

こうなるしかなかったんだろうか？ 赤いピルを選んだバロウズに他の結末はなかったんだろうか？ ぼくはなさそうな気がする。そして、これを読んでいるあなた。あなたには、どんな道があるだろう。小説はもちろん、その答えを出してはくれない。でも、バロウズは赤いピルの先にあるものなら教えてはくれるのだ。

そしてそれは、とっても重要なことなのだ。赤いピルの先にあるものを知ったあなたには、実はもう一つ選択肢が生まれているのだもの。それは、どっちも選ばないことだ。そういう選択そのものを拒否することだ。それが実際の生活において あるいはバロウズの文脈において 何を意味するのか、それはあなた自身が考えることだ。そしてもちろん、その新しい選択肢が従来のものに比べてましかどうかも。

ただそのとき「Nothing is true. Everything is permitted」(真実などない。なにもかも許されている) というバロウズ座右の銘は、あなたにとって今までとちがった意味を持つようにはなるはずだ。ひょっとして当のバロウズも晩年になって、それに気がついたんじゃないだろうか？ もしそうなら……

が。ぼくたちがそれを知ることはあるまい。

## 第 11 章

# 最語ども

### 11.1 最語。

バロウズが死んで、いくつもいくつも追悼文だの総括文だのを書くうちに、だんだん話が見えてきた、と思う。彼は一生をかけて、自由と実験の人だった。無責任と無関心に裏打ちされていたものではあるけれど（これまでの追悼文で、ぼくはそこんところを強調してきたかもしれない）でもそれが偉大な一生であったことは誰にも否定できやしない。

こないだ「ケイヴ」\*<sup>1</sup>とかいう芝居もどきの代物を見物にいったが、いやひどいもんだった。音楽的には十年以上前の Tehilim（だっけな？ あのジャケットの青いやつよ）から一步も進歩してない。あきれたね。バロウズに十年やったら、その間に何度コロコロ変わるのか。彼にはそういう自由さがあった。よかれ悪しかれ。ライヒにはない。しかもそこで展開されるのがユダヤ・キリスト教ドグマのくどい押し売り。宗教がときにもつ、現世を突き抜けるようなパワーは皆無。創世記のアブラハムの話が、嫌になるほど繰り返される。その音楽に並行して弛緩しきったテレビが、いちばんつまらないやり方で流される。音楽にビデオつけるんなら、MTV 観て勉強すりゃいいのに。映像の反復でも、EBN の爪の垢でも飲めといふのだ。

こういうののおもしろさというのは、ある映像（と音）の断片が、別の文脈の中で別の意味を背負って出てくるところにある。バロウズのカットアップはそのための技術だった。文脈の中で固定された言葉やフレーズの可能性を解き放つ技法だ。元の意味はあんまり関係ない。雰囲気だけが重要。それは保存される。『ノヴァ急報』をごらん。その後の『おぼえていないときもある』でもあんなに有効に使われていた。懐かしいだけの文。無意味に緊迫した文。ところが「ケイヴ」は、意味を重ね塗りして強調するつもりで反復を使う。バカだね。退屈なだけなのに。

さらにアブラハムの墓である洞窟がヘブロンにあって云々というドキュメンタリーもど

\*<sup>1</sup> スティーヴ・ライヒ+ベリル・コロット「The Cave」, 1997年9月18日~20日。

きを入れて時事的なつもりになってる情けなさ。NHK スペシャルの方がましたよ。グサイ表現を「問題意識」で粉飾して擬装しようという卑しさ。こんなもんにブーイングもせず、拍手して甘やかす観客どもも絶望的だし、足早に立ち去ろうとすると、出口んとこに浅田彰が立ってて、大げさに拍手してるんだ。なんだい、あんたまでいっしょになって。

カッコ悪いものはどんなご立派な主張があったってダメなのだ。少なくともこの分野では。逆に、中身がなくても、主張がなくても、カッコいいものはカッコいい。それだけに頼るのは難しいけれど、でも時に不可能ではない。パロウズの場合、結果的にそうってしまっただけかもしれない。彼は表現したいことはあんまりなかった。だからこそ技法がどうしたという話に深入りできたのだ。でも、彼はヒッピーどもの社会改良運動や「社会参加」には常に批判的で冷笑的だった。そしてテクノロジー。パロウズはテクノロジーを否定するようなボケ方は一度もしなかった。もっとそれを徹底的に推し進めなきゃ、と語り続けてきた。一方「ユリイカ」のインタビューで、ライヒは「テクノロジーは実りがない」だの「ぼくはコンピュータを持っていて、とても罪深い」だの(じゃ使うなっつーの)、今さら陳腐なことを得意げに口走って、それで先鋭的なつもりでいる。二十年前に片づけてるべき話じゃん。パロウズは、テレビもテープレコーダもドラッグも印刷物もはさみも銃も、テクノロジーは率先して使い続け、実験を繰り返してきた。もう少し若ければコンピュータだってあっただろう(その精神は驚異のソフト「ドクターパロウズ」に脈々と受け継がれている)。テクノロジーは止められない。それを愚痴ってどうなる。彼はそれを知っていた。九五年のナイキのコマーシャルでは、手前に液晶テレビがあって、そこにパロウズが例のスーツに帽子姿で映っている。奥をナイキのシューズを履いた連中がピンぼけで走っていく。そしてパロウズ曰く「The purpose of technology is not to confuse the brain, but to serve the body」(テクノロジーと申しますものは、脳を惑わすためのものではございません。肉体のお役に立つためのものですな)。んでもって、ニカッとしつつ帽子を脱ぐ。うん、何はなくともこういうときのキメだけは、この爺さん絶対にはずさなかった。えらいヤツだったよ、あんたは。

「Nothing is true. Everything is permitted」(真実などない。なんにもかも許されている)　パロウズの座右の銘のひとつだ。そしてパロウズは、これを生き抜いた。家庭にも仕事にもドラッグにも捕まらず、無責任に自由に、やりたい放題に時代の先端と戯れ続けた(それがいいかは別として)。ポジショニングと知性とセンスに、ちょっとした運さえあれば、それはわれわれにだって開かれている道かもしれない。作品と、そして生きざまとで示してくれたこの自由さゆえに(そして身をもって教えてくれたその先に待つものゆえに)、かれは今世紀の小説史上に確固たる位置を占め続ける。そしてそれゆえに、われわれもウィリアム・パロウズを忘れることはない。「どこでもおれの最語を聞け。どの

世でもおれの最語をきけ」 [45, p. 10]。今なおバロウズは語り続けている。<sup>\*2</sup>

## 11.2 あたまくんなー。(Rilli Sucks.)

バロウズが死んだと聞いて驚いた人はだれもいなかったはず。むしろ「まだ生きてたのか！」と驚いた人のほうが多かったかもしれない。だいたいぼくは別にバロウズには会ったこともないし、生きてようが死んでようがどうでもよかった。かれの書く物だけが大切。これからもがんがん作品を書く見込みがあるんなら、「惜しい人をなくしましたね」とか言えるだろう。でも、バロウズはそんなではなかったんだもん。ファイナンス(いや、ファイナンスに限らず)の世界では、過去はどうでもいい。未来だけが問題になる。株なりプロジェクトなりの価値は、将来それが生み出すはずのキャッシュフローで決定されるのだ。ウィリアム・バロウズの場合、もうかれは外向けに発表するものは書いていない、と一年ほど前のインタビューで語っていた。だからかれの生の価値はぼくにとってもうゼロだった。残っていた唯一の期待といえ、そうだな、すごく派手でスキャンダラスな死に方をして、世間の度肝をぬいたりしてくれないかなー、という勝手な代物だけ。たとえば「内なるネコ」の最後で妄想しているように、飼い猫がいつのまにか野良ネコ処理業者につれていかれて、哀れガス室送りとなってしまうたりなんかして [43, p.92]、バロウズせんせいは愛猫を殺された怒りにうちふるえて、手持ちの銃のコレクションをすべてたずさえて犬猫処理場にのりこみ、全弾うちつくしてその職員を屠殺したあげく、帰宅してからは、よく考えてみると何の役にもたっていない穀潰しの取り巻きどもをすべて道連れに、隠遁地の家を老体もろとも吹っ飛ばし、それでもって翌朝の世界の新聞の見出しは「殺人おかまジャンキー作家 有終の美：死してなお貫く反社会」とか言って……いや、そうはならないな。「カンサスの悲劇 老作家ご乱心」ってことで、キンタマも卵巣もろくについてねーよーなくされバカな平和ご愛好知識人どもが「なにはあっても暴力はいけません」「そのエネルギーを創造に向けてくれれば」とかいうくだらねーコメントを出す横で、もののわかった連中はもう狂喜乱舞して「いやあ、爺さんやってくれました!」「やっぱ最後の最後まで侮れねーキチガイ」と、一步メジャーでない刊行物では大絶賛の嵐。バロウズ人気はガキどもの間でガンガン上がってスリーピースのスーツ姿でネコと散弾銃を抱えてうろろろするのが世界のストリートファッションの中心になるというわけのわからない状態が蔓延、ここは渋谷か大手町かってなもんで、さらにバロウズのまねしてガールフレンドを射殺したりするバカまで登場する始末で、いたるところで社会不安が拡大してバロウズの著書を発禁にする国が続出するが、おかげでかえってポピュラリティが増し、でもみんなががんばって読もうとはしてみても頭悪いから何がなにやらさっぱりわか

<sup>\*2</sup> 初出 [180]

らず、そういうガキどもが百人くらい頭をひねってるところをカメラがズーっと引いていくと、天国だか地獄だかからバロウズ爺さんがそれを見下ろして「フフン」とせせら笑ったりするところで「The END」となるとあまりにクサイ映画チックなんだが、いやちょっと待った、こりゃないな、バロウズは自分一人ならともかく他人に対してあんまし直接行動の人ではなかったし、怒りを外面にあらわにしたりはしない人だったし、それに現実はまだあとかく詰まらぬもので、バロウズは、何の騒ぎもなく死んじやって、まあ大往生で結構なんだがつまらないといえばつまらず、しかもなんだあ？　なんか日記なんかつけてたんだって？　それでその倒れるその日だか前日だかに書かれていたのが一行、「愛、それはなんだ　究極の痛み止め、愛」だったとかで、もうほんと、「クッサー！」って感じ。これを見て「バロウズは最後に円熟の境地に達して愛に到達した」とかいうくだんねーことを言うヤツが出るのはもう見え見えで、バカヤロー、「愛というのは女のつくった陰謀だ！」とわめいていたてめーが何言ってやがる、最近のめめめそしたネコかわい文だけでもむかつくってのに、むわたく最後の最後までがっかりさせてくれるぜ、もうろくジジイが、ここは一つ翻訳で細工して、やっぱこの最後の一言は、「愛だって、何のことだよ、究極の痛み止めだって、愛が？（バカゆーんじゃねーよ）」とか解釈しちまおう、という気は……やっぱしないな。ちくしょう、年なんか取りたくないぜ。円熟なんかしたくないぜ。バロウズはそういうことしないとってたし、それが世界の期待だったのに、ケッ、クソつまんねー死に方しやがって。いや、そもそも死ぬってこと自体からしてつまんねーよな。ギンズバーグが死んで、リアリーが死んで、でもバロウズだけは死なないんじゃないかとみんな思い出してたのに。「ドラッグは細胞を活発化させて長生きさせる」という『ジャンキー』の頃のでたらめな理屈 [22, p.16] を生物学無視して勝手に体現しちゃって、200 歳くらいになってもだれにも読めない変な小説をガンガン書いてほしかったのに。

けっ、まったく。<sup>\*3</sup>

---

<sup>\*3</sup> 初出 [179]

第 V 部

補遺





## 付録 A

# バロウズ年表

バロウズの作品については次章で詳細に述べているので、ここでは小説以外のバロウズの諸事件のみを採りあげる。といっても、小説を完全に無視して伝記的な話はできないので、主要作品については含めてある。

- 1885-6 ウィリアム・シュワード・バロウズ(祖父)、バローズ加算機(当時の名称は Arithmometer)を発明、American Arithmometer Company(後のパロース社)を創業。
- 1898 ウィリアム・シュワード・バロウズ(祖父)死亡。子供たちは実質的に管財人にだまされ、父親の創業した会社の株をすべて手放す。
- 1910 モーティマー・バロウズ(父)とローラ・リー(母)結婚。セントルイスに居住。モーティマー・バロウズは製材所を経営。ローラ・リーは、南北戦争のリー将軍とは何のつながりもなく、ロックフェラー財閥のプレスエージェントの娘。ただしその父はその後、ナチスのエージェントとなったために失墜。
- 1911 モーティマー・バロウズ(兄)誕生
- 1914 2月5日、ウィリアム・シュワード・バロウズ誕生。
- 1932-38 ロスアラモスの寄宿学校に在籍。同性愛傾向を認識。
- 1932 ハーバード大学入学、英文学専攻。
- 1936 ハーバード大学卒業、親より月200ドルの小遣いがもらえることになる。
- 1937 ウィーンで医学校に入学。ユダヤ系女性イルゼ・クラッパーと知り合い、彼女の国外逃亡のために偽装結婚。
- 1939 シカゴ、セントルイス、ニューヨークなどを遍歴。ニューヨークで、ギンズバーグ、ケルアック、キャシディら、後のビートジェネレーション主要メンバーと知り合う。ボーイフレンドへのあてつけのため、小指の先を自分で切り落とす。
- 1942 陸軍パイロット訓練生となるが母親の口利きですぐ除隊。私立探偵、バーテン、害

- 虫駆除員などの職を転々とするうちに、故買稼業に手を出し、その商品に手をつけてモルヒネ中毒となる。
- 1946 テキサス州ルイジアナに移住。ジョン・ヴォルマー・アダムスが妊娠したため同居開始、内縁の妻となる。
- 1947 ウィリアム・バロウズ・ジュニア（ピリー・バロウズ）誕生。
- 1949 退役軍人奨学金をもらってメキシコシティに移住。『ジャンキー』執筆開始。
- 1951 ヤーヘ（イエージ）を求めてボーイフレンドとともに南米を旅行。このときの様子は『おかま』に詳しい。
- 1952 クスリを一時的に断つが、その分アルコール中毒気味に。金の工面で銃を売ろうとした席上で、泥酔したまま妻の頭にシャンペングラスを乗せて撃とうとし、妻を誤射、逮捕。保釈中に、金の要求が強硬になってきた弁護士から逃れるためもあって南米へ再度向かう。このときのギンズバーグ宛の手紙が、後に『麻薬書簡』となる。ウィリアム・リーの筆名で『ジャンキー』刊行。
- 1953—57 タンジールに移住。ブライオン・ガイシンとの交友開始。モルヒネ中毒悪化。
- 1956 モルヒネ中毒を止めるアポモルヒネ治療を受けるため、ロンドンのジョン・ヤーベリー・デント医師を訪れる。一応、中毒から脱してタンジールに戻る（ただしその後多少は続けていた）。『裸のランチ』執筆開始。タンジール、国際共同統治から脱してモロッコ領に。
- 1958 タンジールでの各種取り締まりが厳しくなったため、パリに移住。ブライオン・ガイシンとの共同生活。
- 1959 『裸のランチ』がオリンピアプレスから出版される。
- 1961 ティモシー・リアリーの招きでマサチューセッツへ向かうがすぐにパリに戻る。『ソフトマシーン』出版。
- 1962 ロンドンに移住。『爆発した切符』出版。
- 1963 息子ピリーとともにタンジールに移住。が、ピリーはすぐ帰還。『裸のランチ』がボストンでわいせつ物指定を受ける。『麻薬書簡』発表。
- 1964 年末にニューヨークに移住。『ノヴァ急報』出版。
- 1965 モーティマー・バロウズ（父）死亡。
- 1966 ロンドン移住。
- 1970 ローラ・リー・バロウズ（母）死亡。
- 1971 『ワイルドボーイズ』出版。
- 1973 『おぼえていないときもある』出版
- 1974 ニューヨーク移住。ギンズバーグの紹介でジェイムズ・グラウアーホルツと出

会う。

- 1976 ニューヨークのパワリーにあるもと YMCA だった窓なしの物件（通称バンカー）に移住。
- 1978 ノヴァ・コンベンション（バロウズを文化的ヒーローとしたイベント）
- 1981 ビリー・バロウズ（息子）死亡。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』出版。
- 1982 カンサス州ローレンス移住。
- 1983 モーティマー・バロウズ（兄）死亡。
- 1986 『内なるネコ』をブライオン・ガイシンと共作。ブライオン・ガイシン死亡。バロウズ、絵画作品の制作開始。
- 1987 『ウェスタン・ランド』出版。
- 1992 映画『裸のランチ』公開。
- 1995 『夢の書』出版。
- 1997 アレン・ギンズバーグ死亡。8月2日、ウィリアム・シュワード・バロウズ死亡。



## 付録 B

# バロウズ主要作品

### B.1 WSB の著作

ウィリアム・バロウズの著作、と一口に言っても、変なパンフレットのたぐいなどがいくらかあって、完全に網羅するのは至難の業である。以下に挙げるのは主要著書にすぎないのでそのつもりで見てもいい。これでもたいがいのバロウズ解説書の書誌よりは詳しいけれど、一応、単独著書または共著者として名前が挙がっているものに限り、序文だとか、アンソロジーへの寄稿などははずしてある。

それぞれの記述は、書名、最初の出版社、発行年、内容、邦訳（あれば）となっている。出版社や発行年が複数あるのは、内容が大きくちがう版を示す。

#### 1950–59

*Junkie: Confessions of an Unredeemed Drug Addict* (後に *Junky*) Ace Books, 1953.

(*Junky*) Penguin Books, 1977. 自伝的長編小説。最初はウィリアム・リー名義で発表された。1977年版は、増補完全版。邦訳：『ジャンキー』（鮎川信夫訳、思潮社、1963、当然オリジナル版に基づく）

*The Naked Lunch* Olympia Press, 1959. Grove Press, 1962. 長編小説。なお、オリン

ピア版初刷後期のジャケット挿画は、なんとバロウズ自身の手になるもの。邦訳：『裸のランチ』（鮎川信夫訳、河出書房新社、1965、オリンピア版による）、『裸のランチ 完全版』（鮎川信夫訳、山形浩生改訂訳、河出書房新社、1992）

#### 1960–69

*Minutes to Go* Two City Editions, 1960. 64 ページのカットアップの実験パンフ。シ

ンクレア・ベイルス、グレゴリー・コーソ、ブライオン・ガイシンと共著。邦訳



(ごく一部):『『出発まで数分』より』(山形浩生訳、『ユリイカ』1997年11月号 pp.74-77)

*The Exterminator* Auerhan Press, 1960. 64ページのカットアップの実験パンフ。ブライオン・ガイシンと共著。

*The Soft Machine* Olympia Press, 1961. Grove Press, 1966. Calders & Boyars, 1968. 長編小説。Olympia版からGrove版へは、別物とっていいくらい大幅な再構成と加筆が行われている(Olympia版では、全体が赤緑青白の四「ユニット」に分割されている)。邦訳:『ソフトマシーン』(山形浩生 + 曲守彦訳、ペヨトル工房、1989。Grove版に基づく)

*The Ticket That Exploded* Olympia Press, 1962. Grove Press, 1967. 長編小説。Olympia版からGrove版へは、かなり大幅な再構成と加筆が行われている。邦訳:『爆発した切符』(飯田隆昭訳、サンリオ、1995。Grove版に基づく)

*Dead Fingers Talk* John Calder, 1963. 長編小説、というか『裸のランチ』『爆発した切符』『ソフトマシーン』などを再構成した再編小説とでも言おうか。なぜか1960年代後半までバロウズの主要著作が刊行されなかったイギリス向けの、ダイジェスト版として出版された模様。

*The Yage Letters* City Lights Books, 1963. アレン・ギンズバーグとの書簡集。邦訳:『麻薬書簡』(飯田隆昭、諏訪優訳、思潮社、1966)

*Nova Express* Grove Press, 1964. 長編小説。邦訳:『ノヴァ急報』(諏訪優訳、サンリオ、1978)、『ノヴァ急報』(山形浩生訳、ペヨトル工房、1995)

## 1970-79

*The Job: Interviews with William Burroughs* Grove Press, 1970. ダニエル・オジェによるインタビューとエッセイを織り交ぜたもの。邦訳(一部):『新しき蛙よ、目覚めよ!』(藤原えりみ訳、『GS』4号、UPU収録)

*The Last Words of Dutch Schultz* Cape Golliard Press, 1970. Viking/Seaver, 1975. 実在のギャング、ダッチ・シュルツの臨終のうわごとをもとに、かれの一生を映画のシナリオ仕立てで回想した長編。なお、二つのバージョンはかなりちがったものになっている。邦訳:『ダッチ・シュルツ最期のことば』(山形浩生訳、白水社、1992、Viking/Seaver版に基づく)

*Ali's Smile* Unicorn Press, 1971. 『ワイルドボーイズ』に収録されなかったエピソードを44ページの小豪華本にしたもの。朗読LPつき。

*The Wild Boys: A Book of the Dead* Grove Press, 1971. 長編小説。邦訳:『ワイルド

ボーイズ ( 猛者 ) : 死者の書』 ( 山形浩生訳、ペヨトル工房、1990 )

*Electronic Revolution* Blackmoor Head Press, 1971. 52 ページの限定版パンフ。邦訳 :

「電子革命」( 飯田隆昭訳、『ア・ブーク・イズ・ヒア』ファラオ企画、1992 収録 )

*Exterminator!* Viking, 1973. 短編集。邦訳 : 『おぼえていないときもある』( 浅倉久志、

山形浩生、柳下毅一郎、渡辺佐智江訳、ペヨトル工房、1993 )

*Port of Saints* Covent Garden Press, 1973. Blue Winds Press. 1980. 長編小説。『ワ

イルドボーイズ』で余った材料で作った長編。なお、二つの版は見た限りでは写真やイラストの削除と一部の改行や表記の変更以外に差は見つからなかった。

*White Subway* Aloes Books, 1973. 短編集。74 ページのパンフに近い。

*The Book of Breathing* OU Press, 1974. *The Book od Breathing* と改名、Blue Wind

Press, 1975. エジプト象形文字もどきを使った小編。邦訳 : 「言霊の書」( 飯田隆昭訳、『ア・ブーク・イズ・ヒア』ファラオ企画、1992 収録 )

*Sidetriping* Derbibooks 1975. チャールス・ゲイトウッドの写真集にバロウズの文がつ

いたもの。ただし文は既出のものばかり。

*Cobble Stone Gardens* Cherry Valley Editions, 1976. 中編小説。邦訳 : 「コブル・ス

トーン・ガーデンズ」( 柳下毅一郎訳、『ユリイカ』1997 年 11 月号 pp.167-190 )

*The Retreat Diaries* The City Moon, 1976. 1975 年にバロウズが怪しげな仏教修行所

に入ったときの夢の記録。40 ページの小パンフ。ギンズバーグも夢を一編寄稿。

*The Third Mind* Viking 1978. ブライオン・ガイシンと共著、エッセイ集。邦訳 ( 一

部 ) : 「カットアップ・メソッド : ブライオン・ガイシンのカットアップ法」( 柳下毅一郎訳、『現代詩手帖』1997 年 11 月号 pp.28-31 ) 「カットアップ : 惨憺たる成功」( 山形浩生訳、『ユリイカ』1997 年 11 月号 pp.78-84 )

*Ali's Smile/Naked Scientology* Expanded Media Editions, 1978. 小説とエッセイ。英

独併記。

*Letters to Allen Ginsberg /Lettres a Allen Ginsberg 1953-1957* Claude Givaudan/Am

Here Books, 1978. 英語のみのバージョンと英仏併記バージョンの二種類ある。同時期のギンズバーグ宛の手紙をまとめたものだが、その他ケルアック宛などもかなり混じっている。後に『裸のランチ』で使われた材料などがかなり含まれていて興味深い。*Letters of William. S. Burroughs 1945-59* と重複も多いが、こちらにしか含まれていないおもしろいものも多い。

*Blade Runner: A Movie* Blue Wind Press, 1979, 1986. 映画仕立ての中編。同名のリド

リー・スコット映画とは無関係。なお、1979 年版と 1986 年版は別バージョンとして挙げられているが、内容はページ割りまでまったく同じ。邦訳 : 『映画ブレード

ランナー』(山形浩生訳、トレヴィル、1990)

*Ah Pook is Here and Other Texts* Calder 1979. 表題作と「The Book of Breething」  
「Electronic Revolution」を収録。邦訳：『ア・プーク・イズ・ヒア』(飯田隆昭訳、  
ファラオ企画、1992)

*Doctor Benway* Bradford Morrow, 1979. 短編、『裸のランチ』同名の章の別バージョン  
を超豪華本に仕立てたもの。

*Roosevelt After Inauguration* City Lights Press, 1979. 短編とエッセイ。邦訳：「ルー  
ズベルト就任顛末記」(山形浩生訳、『現代詩手帖』1997年11月号 pp.10-26)

*Die Alten Filme* Maro Verlag, 1979. 短編集。Karl Weissner 編訳によるドイツオリジ  
ナルの短編集。

## 1980-89

*Cities of the Red Night* Holt, Rinehart & Winston, 1981. 長編小説。邦訳：『シティー  
ズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』(飯田隆昭訳、思潮社、1988)

*The Streets of Chance* Pequod Press, 1981. *The Soft Machine* の一部を豪華本限定版  
出版したもの。

*Sinki's Sauna* Pequod Press, 1982. 短編の限定版出版。

*Early Routines* Cadmus Editions, 1982. バロウズが『裸のランチ』用に書きためた<sup>ルーチン</sup>小話  
を集めたもの。54 ページ。

*The Place of Dead Roads* Holt, Rinehart & Winston, 1981. 長編小説。邦訳：『デッ  
ド・ロード』(飯田隆昭訳、思潮社、1990)

*The Burroughs File* City Lights, 1984. 短編集。*White Subway, Retreat Diaries, Cob  
ble Stone Gardens* に加え、*Die Alten Filme* の英語版と、バロウズのスクラップ  
ブック、さらにアラン・アンセンらによるバロウズについてのエッセイを収録。

*Ruski* Hand Job Press, 1984. 人の心が読めるネコ<sup>ルスキ</sup>露助を描いた短編を収録した数十  
ページのパンフ。邦訳：「露助」(冬川亘訳、エレン・ダトロウ編『<sup>まびょう</sup>魔猫』(早川書  
房、1999 pp.201-206 収録)

*New York Inside Out* Skyline Press, 1984. ロバート・ウォーカーの写真にバロウズが  
文をつけたもの。ただし文は少なく、単なる寄稿に近い。

*Queer* Viking, 1985. 自伝的長編。執筆は *Junky* と同時期。邦訳：『おかま(クィーア)』  
(山形浩生、柳下毅一郎訳、ペヨトル工房、1988)

*The Adding Machine* John Calder, 1985. エッセイ集。邦訳：『バロウズという名の男』  
(山形浩生訳、ペヨトル工房、1992)

- The Cat Inside* Grenfell Press, 1986. 中編。ブライオン・ガイシン挿画。邦訳：『内なるネコ』（山形浩生訳、河出書房新社、1994）
- The Western Lands* Viking, 1981. 長編小説。邦訳：『ウェスタン・ランド』（飯田隆昭訳、思潮社、1991）
- Four Horsemen of the Apocalypse* Expanded Media Editions, 1988. 講演と小説。英独併記。
- Apocalypse* George Mulder Fine Arts, 1988. キース・ヘリングの絵にバロウズが小説をつけたもの。邦訳：「アポカリプス（黙示録）」山形浩生訳、『ウィリアム・バロウズ展：ショットガン・ペインティング』セゾン美術館、1990 pp.72-76 収録、『キース・ヘリング回顧展 作品カタログ』パルコ 収録）
- Tornado Alley* Cherry Valley, 1989. 超短編集。邦訳：『トルネイド・アレイ』（清水アリカ訳、思潮社、1992）
- Interzone* Viking, 1989. 中編集。『裸のランチ』時代の材料。

## 1990-2000

- Ghost of Chance* Library Fellows of the Whitney Museum of American Art, 1991. 中編。邦訳：『ゴースト』（山形浩生訳、河出書房新社、1996）
- Seven Deadly Sins* Lococo/Mulder 1991. バロウズのショットガン・ペインティング画集。
- Paper Cloud/Thick Pages* 京都書院, 1992. バロウズのショットガン・ペインティングとフォルダペインティング集。
- Paintings & Guns* Hanuman Books, 1992. バロウズの談話二編を収録した、103ページの豆本。
- Letters of William. S. Burroughs 1945-59* Viking, 1993. オリバー・ハリス編の書簡集。  
*Letters to Allen Ginsberg /Lettres a Allen Ginsberg 1953-1957* とは一部重複だが、こちらのほうは本文の訂正まで反映させているのがおもしろい。邦訳（ごく一部）：「『バロウズの手紙』から」（柳下毅一郎訳、『現代詩手帖』1997年11月号 pp.32-38）
- My Education: Book of Dreams* Viking, 1995. 夢をつづった半ば日記風エッセイ。邦訳：『夢の書：わが教育』（山形浩生訳、河出書房新社、1998）
- Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs* Grove Press, 2000. ジェイムズ・グラウアーホルツ編の日記。死後出版。

## 周辺文献

インタビュー、対談など、著作以外でバロウズが直接関係した文献。

*With William S. Burroughs: A Report From the Bunker* Seaver, 1981. ヴィクター・ボクリス編のバロウズ雑談集。邦訳：『ウィリアム・バロウズと夕食を：バンカーからの報告』（梅沢葉子、山形浩生訳、思潮社、1990）

*Conversations with William S. Burroughs* University Press of Mississippi, 1999. アレン・ヒバード編のバロウズのインタビュー集。

*Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs 1960-1997*

Autonomedia, 2002. シルヴェール・ロトリンガー編のバロウズインタビュー集。

## B.2 バロウズのレコード、CD、ビデオ

バロウズが出ているだけのレコード、CD、ビデオとなると、これまた膨大。特に *Giorno Poetry Systems* の各種レコードには、バロウズが山ほど出ている。バロウズがメインのものだけを以下に挙げる：

*Towers Open Fire* B&W Film 1964. 10min. アントニー・バルチ監督の短編。一瞬だけカラー。

*The Cut Ups* B&W Film 1966. 20 min. アントニー・バルチ監督の短編。“Yes”, “Hello”, “Good” といったせりふの繰り返しが流れる中、絵を描くガイシン、お医者さんごっこをするバロウズなどが脈絡なく切りつながれて「併置」される。

*Bill and Tony* Color Film 1968. 5 min. アントニー・バルチ監督の短編。バロウズとアントニー・バルチが並び、声が入れ替わるという趣向。

*Call Me Burroughs* The English Bookshop, LP 1965. Rhino, CD 1985. 朗読。

*Nothing Here Now But The Recordings* Industrial Records, LP 1981. ジェネシス・P・オーリッジ編。テープによる各種カットアップ実験集。

*The Last Words of Hassan-I-Sabbah* Am Here Books Catalog 5, SP 1981. Am Here Books の出版目録に付録としてついてきたシングル盤のような朗読レコード。

*TOWERS OPEN FIRE & other films by Antony Balch* Mystic Fire Video, VHS 1989. 35min. バロウズの 1964-68 の実験映画 *Towers of Open Fire*, *The Cut Ups*, *Bill and Tony*, *William Buys a Parrot* (Color, 2min) を収録。 *William Buys a*

*Parrot* は、バロウズがある家を訪ねてオウムを買うというだけのもの。

*Thee Films 1950's-1960's* T.O.P.Y. (Temple of Psychick Youth), VHS 1989?. 80min.

*William Buys a Parrot, Towers of Open Fire, The Cut Ups, Bill and Tony, Ghosts at No.9* (B&W, 45min) を収録。WSB, ガイシン、サマーヴィルとの協力で、アントニー・バルチ監督となっている。手持ちのものにも発行年の記載がないため、あくまで推測。*Ghosts at No.9* は、*The Cut Ups* で使った素材を別の形で並べたもの。なお、カタログなどで 120 分と記載されているものが多いが、40 分ほどはテストパターンが入っているだけ。

*The Doctor Is On The Market* Les Temps Modernes Recordings, LP 1986. 朗読。

*Break Through In Grey Room* SubRosa, LP 1987. CD 1990 朗読。

*Uncommon Quotes* Caravan of Dreams, cassette/CD 1988. 朗読。

*William S. Burroughs: The Elvis of Letters* Tim/Kerr, CD 1985. ガス・ヴァン = サントと共作。音楽をバックに朗読。

*Millions of Images* Dutch East India Trading, EP 1990. ガス・ヴァン = サントと共作。ヴァン = サントのギターとバロウズの朗読。

*Dead City Radio* Island, 1990. CD. 各種ミュージシャンの音楽をバックに朗読。

*Vaudeville Voices* Grey Matter, 1992. 朗読。*Call Me Burroughs* と *Ali's Smile* (同名の書籍 (1971) 付属のレコードと同じらしい) を収録。

*The 'Priest', They Called Him* Tim/Kerr records, CD 1993. カート・コバーンと共作。バロウズの朗読 + コバーンのギター。朗読は *Exterminator!* 所収の短編。

*Spare Ass Annie and Other Tales* Island, CD 1993. 朗読 + 各種ミュージシャンの音楽。

*Naked Lunch* Warner, CD 1995. *Naked Lunch* の朗読。3CD セット。

*Junky* Penguin, cassette 1996, CD 2000. *Junky* の朗読。3CD セット。

*The Best of William Burroughs From Giorno Poetry Systems* Mercury, CD 1998. バロウズの各種朗読、*Nothing Here Now But The Recordings* を含む。4CD+ 写真集に近い大判パンフセット、LP サイズボックス入り。

*William S. Burroughs - The Final Academy Documents* Cherry Red Records, VHS/DVD 2002. *Ghosts at No. 9, Towers Open Fire*, 朗読 2 本 (それとジョン・ジョルノの朗読 2 本) を収録。

なお、1985 年頃に *The Real Boy Scout Manual* というカセット三巻組の朗読が出たとされ、一部が *Re/Search* に引用されている [1]。この作品自体は存在するのは確実で、さらにこのテープが実在するのもまちがいないが、テープの形で市販されたことがあるのかどうかは不明。元原稿や、このテープを起こしたものは、オハイオ州立大学のバロウズ・



コレクションに含まれている。

### B.3 バロウズ関連の映画、ビデオ

*Burroughs: The Movie* 1983. ハワード・ブルックナー監督のドキュメンタリー。邦題『バロウズ』(1986)

*William S. Burroughs: Commissioner of Sewers* Mystic Fire Video, VHS 1986. クラウス・メック監督のドキュメンタリー。

*The Naked Lunch* 1991. デビッド・クローネンバーグ監督。バロウズ原作。邦題『裸のランチ』(1991)

## 付録 C

# 日本での受容

はい、みなさんお待ちかね。楽しいゴシップのセクションだ。いったいこの日本でウィリアム・バロウズの旗をふってきたのは、どんな人だったんだろうか。そしてその人たちはどんな環境で活躍していて、何をなしとげたんだろうか。この部分では、それをざっと見渡してやろう。

### C.1 鮎川信夫

日本でバロウズをいちばん最初にとりあげて紹介したのは、おそらく鮎川信夫だろう。鮎川訳『裸のランチ』[20]が出たのは1965年。いま出ている『裸のランチ』完全版[25]は、実は映画公開にあわせてぼくがかなり手を入れている（そしてできればもっともっと抜本的になおしたい部分が、まだ多々残っている）ので、鮎川信夫の実力を知りたければ映画公開以前の古いやつを読むようにおすすめする。

ただし、手を入れたのは別に鮎川訳のできが悪いからじゃない。かれの訳はまともだ。というか、異様なくらいにできがいい。もちろん一部の俗語表現ははずしていたりはする。でも意味の通る文はちゃんと意味が通るように訳しているし、俗語やドラッグ関連の理解も、当時としては驚くほど正確なものだ。『ノヴァ急報』を訳すにあたって、ぼくはもとのサンリオ版の諏訪優訳なんか、ほとんど一度だって参照していない。でも鮎川訳の『裸のランチ』の場合、なおしたとはいえ、もとの訳をかなりサルベージできている。ぼくが訳に手を入れた最大の理由は、かれが古い版をもとに翻訳をすすめたために、いくつか脱落部分があったせいだ。そもそも『ノヴァ急報』みたいに完全な改訳にせず、単に既存訳の修正で済ませられたということ自体、かれの訳がそれだけ原文をきちんと読んでいるし、それをちゃんと日本語化できているということの証拠だ。かれが『裸のランチ』と『ジャンキー』を訳してくれたのは、まったく実ありがたいことだった。

またかれのバロウズ理解も、なかなか深い。

「麻薬をやめるということは、一つの生き方を放棄することだ」と彼は言う。これは、人間にとってアディクションの対象になっているあらゆるものについて言えることだと思う。パロウズはそのことを麻薬という明白で見やすい媒体をとおして語っている。 [22, p. 225]

これは『ジャンキー』解説からの引用だ。鮎川信夫は、パロウズのドラッグがその他くせになるものすべてを代表した存在であることをちゃんと理解していた。またほかの部分では、ビートとパロウズとの共通性が、ある種の旅と彷徨、そして「連続性の拒否」と現在へのこだわりにあることも明確に意識していた。人が断片的な連想の塊だけで満足するものではなく、それらを結びつける糸を見つけてしまうのだ、ということも『裸のランチ』の解説でかれは述べている。その「結びつける糸」にこそカットアップなどの手法の意義があるのだ、ということも [10, pp. 317-318]。

さらにぼくがウィリアム・パロウズの専門家のような顔をできるのも、おそらくは鮎川信夫のおかげである。

鮎川信夫が死んでしばらくして、神保町のある古本屋に、ウィリアム・パロウズ関係の資料がたくさん出ているぞ、という話を柳下毅一郎がSF研の例会でしていたのだった。ふーん、と思って出かけてみたら、これがすごい代物。まともなルートでは今や絶対入手できないような小出版社からの限定版が山ほど、パロウズのサイン入りのやつもそこたま入っていて、パロウズ特集の雑誌から自費出版のパンフもどきに、関連研究書やビブリオまでとにかくなんでも入っている。特に限定千部の番号とサイン入りの本が何冊か入っていたが、その番号はいずれも一桁台。よほどのマニアでなければ、絶対に手に入らない代物だ。たぶんそんなものをこの日本で入手していた可能性のある人物、そしてその時期にそれを手放す理由があった人物といったら、おそらく鮎川信夫しか考えられない。

しかしこれだけのものなら、相当値段が張るだろうと、おそろおそろ聞いてみると、なんと一山締めて七万円。たった七万円？ マニアなら、この中の一冊だけでも数万ずつ払うかもしれないのに！！ でも当時のぼくは、7万円のお金が出せなかった。だからその山をくずして、そのうちの半分、いちばんめぼしいものだけを4万円買って帰ったのだった。いまにして思えば、惜しいことをした。ぼくが買い損ねたものの中には、オリンピアプレス版の『裸のランチ』や『ソフトマシーン』も混じっていたし、ちょっとしたパンフやらなんやら、いまや入手が絶対に不可能なものもかなりあった。いまなら迷わず全部まとめて買っていただろう。でも当時のぼくはとっても貧乏だったのだ。

もし「それはちがう、実はあれは……」というのをご存じの方がいたら、是非とも教えていただきたい。あと、あれの残りを買った人も教えてほしいなあ。ともあれ、これをま

とめて手に入れたことで、ぼくはバロウズの全体像を昔よりずっと理解できるようになったのだった。そして、その後は歴史の語る通り。

## C.2 諏訪優と飯田隆昭

さてお次は諏訪優と飯田隆昭。バロウズの日本紹介において『麻薬書簡』を翻訳し、さらに後にサンリオ SF 文庫でそれぞれ『ノヴァ急報』『爆発した切符』を訳していたのがバロウズ関連の動きだ。その他この二人は、ビートっぽい翻訳をいろいろしていて、それについての権威っぽい顔もしたりしている。諏訪優は詩人で、飯田隆昭は英文学の教授だ。

しかしながら、特に諏訪優の翻訳と称するしろものは、ほとんどでたらめである。かれの「訳」したギンズバーグ「インド日記」のひどさは折り紙つきだし、バロウズも『ノヴァ急報』なんか読めたもんじゃない。さっきも述べたけれど、『ノヴァ急報』を自分で訳すときだって、一行たりとも参照していない。ときどき、ちょっと行き詰まったときなんかパラパラめくって、「ああ、こんなのに比べたら、オレがどんなに手抜きでいい加減にやったって千倍はましに決まってるじゃないか」と思ってやる気を出すためにだけ使った。ギンズバーグ『吠える』は、多少はまともな訳になっていて、驚いてしまったよ。それでも、並の下というくらいでしかない。

ちなみにその昔、山野浩一（というサラブレッド血統評論家で、SF 作家で、『NW-SF』というぼくのルーツの一つたる SF 雑誌主催者）に、なんであのサンリオのバロウズはあんな訳になっておるのだ、とかみついたことがある。山野浩一は、サンリオ SF 文庫の顧問だったのだ。かれいわく「諏訪優のは、それでも詩人的な独創性が出ていてバロウズらしさがある」。当時、ぼくは山野浩一がすごくえらいと思っていたので、それでとりあえず引き下がったが、いまにして思えば、おふざけでないよといふのだ。なにがバロウズらしさだ\*1。

さらにかれが『麻薬書簡』 [55] の巻末につけた「麻薬考」 [158] と称する文章は、ドラッグについて何一つ知らない完全な無知をさらけだした、まちがいだらけのそれはそれはひどい代物である。ヘロインやモルヒネなどのダウナーと、コカインなどのアップー系覚醒剤と、各種の幻覚剤がまったく仕分けできておらず、さらにドラッグに序列があると思ってるんだな、この人は。「人はだんだん刺激の強いドラッグに走る」という警察の公式発表を鵜呑みにしちゃってる。有害無益。もちろん、本文部分の翻訳も悲しくなるような代物でしかない。

そしてそれを共訳しているのが飯田隆昭。飯田は、この「麻薬書簡」訳についてまったくひどい話を得意げに書いている。

\*1 とはいえ、いまでも山野浩一のことはえらいと思っている。昔ほどではないにしても。

「打ち明けた話、パロウズという名前、それからその小説『裸のランチ』、『ジャンキー』は知っていた。それまでほとんど無関心だったんだ。それで、『麻薬書簡』をわずかに二週間でやつけた。案外とすらすら訳せた。もし、やつつけ仕事だと評されても、はいそのとおりですと答えるしかないんだ」 [84, p. 248]

……あんな、こういう悪質な開き直りをして恥ずかしくないの？ さらにあの薄っぺらい代物に二週間もかけた？！ どこが「わずか」だ。三日がいいところでしょ。が、本人が認めているとおり、この「麻薬書簡」もろくでもないやつつけ訳で、冒頭の一行からまちがっている。「I stopped here to have my piles out」を「荷物を預けておくため私はここで途中下車した」 [55, p. 10] と訳しているのだけれど、piles ってのは痔のことだ。「ここには痔を切りに立ち寄った」なんだけどな。

さらにいま引用した文は、自作自演の対談形式になっていて、上の文の直後に「パロウズの熱心な読者」という Y くんという人物がこんなことを言ったことになっている。

「けど、あれは痛快で、かなり面白かったですよ。パロウズの生き方、感じ方、その文体を完全に把握した人が訳したのではないかと思ってました。」 [84, p. 248]

だれが思うかあああ！ よくもまあ自分で自分の（できそこないを自認する）訳をここまでヨイショするもんだ。

まあ飯田隆昭という人は、簡単な文はまあふつうに訳せるようなのだが、ちょっと構文がややこしかったりひねったいいまわしになったり、口語が入ったりするだけでまったく使いものにならなくなる。『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』でも、最初の「地区衛生官」冒頭の一行からまちがえているありさま。『爆発した切符』 [31] だって、なんじゃありゃあ。実はペヨトル工房が解散する前に、『爆発した切符』改訳を出す話があったので、途中まではやってある。飯田訳とはまるっきりちがうしろものだ。本書でも一部それを使ったので、暇な人は比べてみてほしい\*2。ディック『暗闇のスキャナー』の飯田訳は、あの温厚な森下一仁をして「文化的犯罪」とまで痛罵させたほどの代物 [122]。かれのその他の翻訳も、これが英文学の教授!?! いやこの人に小説とか英語とかを教わった生徒さんたちは、ホント災難だと思う。

しかしそれはさておき。

ぼくは、かれらが出てきた頃の状況を知らない。かれら程度の能力の持ち主でもなんとかなるほど、日本の人材は枯渇していたのかもしれない（そういう状況がいまは改善されているかといえば、怪しいものだけれど）。あるいはこうした分野に敢えて手を出そうという人が、あまりいなかったのかもしれない。諏訪優は、シティ・ライツ周辺のビート関

\*2 またウェブにも一部挙げてある。http://cruel.org/books/wsbticket.html

係者たちとはお友達だったようで、一知半解ではあってもビート周辺の雰囲気くらいは伝えていたのかもしれない。また、当時は各種情報が少なかったし、俗語関連の辞書も限られていたから、あまり多くを期待してはいけないのかもしれない。だから、この二人のあんな訳でも、ないよりはましだったのかもしれない。かれらがそれなりの役割を果たした、ということはやっぱり少しは評価しておくべきなのかもしれない。というわけで、ほんの少しは評価しておこう。こういうマイナーな分野を、ああいう形ではあれ、多少なりとも紹介してきていただきまして、ほんの少しありがとうございました。が……後から多少はフォローしてリカバリーをはかってほしいもんだ。

またかれらのいずれも、バロウズについて何か見識なり見解なりがあったかと言えば、ない。人間の醜さを描き出すバロウズ。エスタブリッシュメントへの反抗としてのバロウズ。二人とも、バロウズはビート作家の一人という見方しかしていなかった。それがいけないわけじゃない。が、バロウズの見方としてはいばんつまらないものでしかない。諏訪は、サンリオ版『ノヴァ急報』のあとがきで、「バロウズは『ニュー・ライターズ』の最も重要な、そして影響力の強い作家ということができよう」[30, p. 256]と述べている。ニューライターズというのは、一時文章でタイポグラフィを初めとする視覚実験みたいなことをやっていた、血の気の薄い作家たちだが……まあその中に入れてもいいけれど、かなりおさまりは悪い。だれもとらない見解だろう。そもそもこの引用部分に先立つ、アメリカ小説の分類にしてもきわめて粗雑。これ以外の文章を見ても、諏訪は特にきちんとした理論も分析も考え方もなく、なんとなく雰囲気や付和雷同的にビート周辺をうろついていたただけだ。詩人としての能力はそれなりにあったのかもしれないけれど。

また飯田はバロウズが「El Hombre Invisible」と呼ばれていた、という件にコメントして、これはラルフ・エリソン「見えない人間」への言及だと主張している。かれを El Hombre Invisible と呼んでいたのがタンジールの子どもたちだったことを考えれば、そんなことあり得ないのはわかりそうなものだけれど。ラルフ・エリソンなんてこのぼくですらかうじて聞いたことがある程度の作家だ。それをモロッコのガキが(1950年代とはいえ)知っている? ご冗談を。これが何かを下敷きにしているとしたら、それは当然、コミックや映画を通じてさんざん広められたH・G・ウェルズの「透明人間」だ(もちろんガキどもは、ウェルズなんていう名前は知らなかっただろうけれどね)。Hombre Invisibleのエピソードはバロウズが自分であちこちで語っているものだけれどバロウズ自身も、飯田の訳した『麻薬書簡』でもウェルズに触れているし、当然「透明人間」も知っているだろう。さらに、既存の各種バロウズ研究書や伝記でも、このあだ名とエリソンとが関係しているなどという説を唱えるものは他に一つもない。バロウズの著作の中でも、エリソンに多少なりとも言及したものですら、ぼくの知る限り一つ[125]しかない。この



ように飯田は必ずしも裏付けのあるもの言いをしているわけではないし、またバロウズそのものの解釈にしても、「二〇世紀社会の醜さを描き出す」というナントカの一つ覚えばかり。もともとさしてバロウズに関心があったわけでもないことは、さきほどの引用部分からも明らかだし、それ以上のものを期待するだけ無駄かもしれない。

### C.3 武邑光裕

さて、武邑光裕だ。残念ながら日本でのバロウズ普及の話をするときに、この人物の話 avoiding 通れないのはまったくもって遺憾きわまりないことである。ぼくはこの人物に対していい印象はまったく持っていない。人間的にも、そして物書きとしての能力としても。このため、記述も当然きつくなる。このため、以下の記述を必要以上に厳しいと思う人もいるだろうが、でも事実なんだもーん。

さて、この人は何者か？ これはなかなか説明がむずかしい。

かれをいちばん簡単に表現するとすれば、えせテクノかぶれのオカルト屋、ということになるだろう。ぼくがかれの名前を最初に見かけたのは、いま思えばあの幻の名雑誌『パピエ・コレ』の創刊号ナチズム特集の記事 [161] でだったはずだ。ナチズムと各種オカルティズムとのかかわりについてなんか書いていた。が、当時は武邑という名前はまったく認識していなかったし、この記事も特に記憶に残っていない。後になってこの雑誌を読み返していたときに、ふと名前が目に入っただけだ。

当時、かれは『迷宮』や『デコード』というオカルト系マイナー雑誌の編集長なんかをやっていて、その手のオカルトや魔術方面でそこそこ有名だったらしい。それがどういう経路でニューアカ・ブームに食い込んだのかは、あまり興味もない。かの分厚だけが取り柄のニューアカ雑誌『GS』創刊号では、出口王仁三郎についての記事なんかも書いていたが、それも当時はまったく興味がなかったので、認識はしなかった。

かれの名前を初めて意識にとめたのは、たぶんギーガー『ネクロノミコン2』の翻訳をしたあたりだと思う。かれがその解説を書いていたのだ。その後、リアリー『神経政治学』 [96] の翻訳をしたときにも、それがなにやらこの武邑という人の押しがあったとかいう話だった。まあ、だいたい一九八〇年代半ばのことだな。同時に、ペヨトル工房がらみのいるんところでかれの名前を見かけるようになる。特に日本の八幡書店というところとつるんでいろいろやっていて、変なものを見つけては売り込もうとしていた。シンクロエナジャイザー（メガネにLEDがいっぱい埋まっていて、それがチカチカして、それをかけているとヒーリングでトリップでリラクセーションだという代物）とか、ホロフォニクス（ふつうのヘッドホンできく3Dサウンド。これは本当にすごい3Dを実現していたなかなかおもしろい代物）とか。

この武邑光裕については、きわめておもしろい暴露記事が、日本 SF ファンダムの重鎮格のファンジン『イスクーチェリ』に掲載されたことがある。題して「魔都物語」[6]。著者は、現在はホラー作家として名高い朝松健。かれが国書刊行会での編集者時代に、アレスター・クロウリーを初めとする魔術大全のシリーズを出したときに、武邑光裕が「日本で魔術やクロウリーに手を出すのに、このおれにあいさつがないとはどういうことだ！」とえらい剣幕で怒鳴りこんできたというのだ。そこに紹介されている「この本を出すのは霊的著作権に抵触する！」というデムパ度ばりばりのせりふは ROFL もの。それ以外にも、かれと大本教との関わりなどについて、あれこれおもしろいゴシップが満載。うーむ。

ただしこの記事自体、自分はおはらいを受けて小角の役者に護られて云々と平然と書けてしまう人物の手になるものだし、さらにはそれと日本の右傾化を勝手に結びつけて憂いてみせるというかなり奇矯な文章なので、どこまで信用すべきかははっきりしないものではある。

さて、ここからやっとこバロウズの話である。

かれがどうしてウィリアム・バロウズにからむようになったのかは、よくわからない。たぶん *Re/Search* の受け売りをする中で、そこで特集されていたので [1]、なんかナウっちいようだということを手を出すようになったのだろうと推定される。ちょうど当時、ローリー・アンダーソンをはじめとするミュージシャンたちがあちこちでバロウズに言及するようになっていた時期でもある。

で、かれはバロウズについて何かまともなことを言っていたか？ まさか。かれの発言はすべて、何がいいたいのかさっぱりわからないアホダラ経ばかりだったのだもの。かれのバロウズ関係の発言として、多少なりともまとまりのあるものを以下に挙げてみようか。

バロウズは、言語統語による均質的な情報の背後に、本来原質として認められる筈の脳内交通網を予測、その内実を走査するため、様々な言語、音声、映像の情報系を任意にサンプリングし、それらを再結合＝リミックスすることで、本来解読されなければならない情報の経路を抽出することに専心した。パワーのバンカーと呼ぶ窓のない閉ざされた空間には、ヴィルヘルム・ライヒのオルゴン・ボックスと、ブライアン・ガイソンのドリーム・マシーン、ニコラ・テスラのテスラ・コイルなどが、バロウズの身体と脳を制御する装置として置かれ、彼はバロウズファイルと呼ばれるスクラップ・ブックとテープ・レコーダーに、カット・アップ用の情報素材を入力し続けていた。

(中略) この膨大な情報集積から、バロウズはその時々のお偶発的なイメージ連鎖

を手がかりに、様々な場面、局所的な事態を組み合わせ、連動する時制や統語的な規範を無視した大胆な配位結合を試みた、この結合連鎖（リミックス）を、バロウズは自らの抑制された脈絡化を触媒として純粹に表出される非言語的な情報交通を解読する作業として位置づけたのである。いわゆる、オペレーション・リライトと呼ぶバロウズの情報個体化のプロセスである。

音声録音やTV画像の音声連鎖に関しても、バロウズは独自の実験を繰り返していた。あらかじめセットされた任意の音楽やまったく別の番組の音声を、TVの画面に連動させ、チャンネルを回していると絶妙にフィットする画面が選択される。この画面と音声との間にある情報系の適応とギャップは、実のところ私たちが考えている「リアルタイム」の共振ではなく、コインシデンスな情報として存在する。つまり、A地点とB地点を結ぶような線上性の交通でもなく、あるいは一つの場所から二つ以上の情報が、単に高周波を通して伝達されるような一方的なものでもなく、さらには、双方向性という幻想からAとBがインタラクティブに交通可能であるというだけのリアルタイムなコミュニケーション手段でもなく、まさにコインシデンス（同所共存）という距離も時間も空間も超えた速度を持たない情報バイアスの把握が目論まれたのである。 [162, pp. 83–84]

これが何を言っているか一発でわかった気になった人は、バカである。この文章は、わかるようにはできていないからだ。だって考えてみてよ。「抑制された脈絡化を触媒として」ってどういう意味？ あとこの人、化学の「配位結合」ってことばの意味をまったく知らないな。「純粹に表出される非言語的な情報交通」?? なんのことでございましょうか? 「情報個体化」?? 「情報バイアスの補足」? わかんなくて当然。実はこれらは、まったく何の意味もない。すべて、なんかむずかしげくて偉そうだということでもちりばめてあるだけの、飾りものでしかなくて、文の論理構成には何一つ貢献していないんだもの。

でも武邑は、単に文章が下手なだけかもしれない。枝葉を刈り込むと、実は深い洞察と意味が出てくるかもしれない。じゃあその作業をやってみよう。いまの引用部分を、基本的な論理展開に関係ない枝葉を刈り込んで翻訳してやろう。

バロウズは、言語にはことばで伝えられるもの以外に裏の意味があると思っていた。だから言語や音声や映像をサンプリングして組み合わせることで、その裏の意味を解読しようとして、自宅でスクラップブックとテープレコーダにいるんな素材を入力していた。

その中から、バロウズは意外な組み合わせを探して裏の意味を見つけようとした。たとえばTV画像を別の番組の音声と様々に組み合わせると、偶然、絶妙に

フィットしたり、おもしろいずれ方をする例が出て、そのとき画像が別の意味を持ったりする。パロウズは、その偶然が実は偶然じゃなくて何か意味/意図（バイアス）があると考えて、その意味/意図をつきとめようとした。

これだけの話だ。文字数にして三分の一で、あのわけのわからない文章の内容はすべて述べられる。これを前の文章とつきあわせてやると、インタラクティブとかリアルタイムとか、情報なんとかとか、非言語どうしたとか、そういうのが、文章の論理展開上、一切何の役にもたっていないことが改めて浮き彫りになるでせう。

武邑の文章は、つまり情報密度がまったくないのだ。ときどき、かれのちりばめる飾り物の用語を見て、武邑の文章は情報密度が濃いと思っている人がいる。そういう人は、武邑の文章のわかりにくさは、密度が濃いので読者が消化不良をおこすせいだと考えている。でもそれは逆。密度がまったくないから、中身がまったくないからこそ、かれの文章はわかりにくい、というかわかりようがない。かれの文章に多いのは、情報じゃなくて、ノイズなの。ある意味で、これはマーシャル・マクルーハンの手口でもあるのだけれど。その意味で、かれはまあメディア論の手口だけは心得ているとは言えるのかもしれない。

そしてここでかろうじてサルベージした、武邑の文章の「意味」はどのくらい目新しいだろうか？ ゼーンぜん目新しくない。パロウズ本人があちこちで死ぬほど繰り返しているのと同じ中身じゃないかー！

武邑があちこちでパロウズについて述べたことは、ほとんどここで引用した部分に集約できる。それ以外にかれがうだうだ書いているのは、やれパロウズがミュージシャンに影響を与えたとか、ニューヨークではかれは名士だとか、イルカとお話できるつもりでいる電波な科学者リリーとパロウズが同い年なのはすごいとか、その手のゴシップだけ。

さらにこの文章の特徴は「把捉が目論まれた」と言いつつ（翻訳では「つきとめようとした」の部分ね）その結果がどうだったのか、一切触れていないことだ（この引用部分の後にもまったく書いていない）。読者のみなさんは、この「もくろみ」の結果をすでに知っている。それは最終的には、何も生み出さなかった。失敗だったし、パロウズ自身がそれを認めていた [12, p. 25]。これはもうすでに述べたとおりだ。

つまり情報密度が全然なくて中身すかすか、さらにすかすかの中身は陳腐きわまりなくて、しかもその陳腐な中身すら、すでにパロウズ本人がとっくに否定しきったものでしかないという……おい、だれだよ、こんなやつに文章書かせたのは？

ちなみにぼくがかれの文の無意味さ加減を思い知らされたのは、リアリー [96] の翻訳のときだった。その解説を書いたのが伊藤俊治と武邑光裕だった。で、ティモシー・リアリーが連絡をよこして「この解説に何が書いてあるか読みたいから英訳して送ってほしいか」という。いまのぼくなら断るか、金よこせと答えただろう。が、当時のぼくはまだ

権威に弱かったし、暇な大学院生でもあったし、物の価値をわきまえていなかったので、二つ返事で引き受けた。

伊藤俊治の文章のほうは、内容的にはいつもながら空疎だったけれど、一応文にはなっていた。が、武邑文は、いまの引用にさらに輪をかけたろくでもない代物。翻訳は難渋をきわめた。そしてそろそろボケがはじまっていたティモシー・リアリーですら、それが何を言っているか理解できなかったようで、「この文は意味がよくわからんがこれは本当に正しいのか」と聞いてきた。信じなさい。それはまさにその通りのでたらめだったので。ほかの文は何の問題もなくわかるでしょう。ぼくが訳すにあたって原文の五倍くらいは意味が通るようにしたけれど、それでもそれがせいぜいなのです。あ、そうか。もともと中身はゼロだったんだから、それを五倍してもゼロのまんまか。

またかれは、ウィリアム・バロウズの日本における総代理人とかいうのを名乗っていたこともあった。いったいそれが何のことやら。その仕事ぶりもよくわからないけれど、ウィリアム・バロウズコミュニケーションズから、「ミスター武邑と連絡がとれずに困っているが連絡先がわからないか」とぼくのところに何度か問い合わせがきたりもしたっけ。よほど困っていたんだらうね。ちなみに上で引用した文章は、実は武邑がニューヨークのクラブ事情を書いていた文章の中にあるのだ。「この先にあるクラブ文化の創造こそ、九〇年代に向けて僕が関わる重要なテーマなのである」[162, p. 85] そうな。クラブ、ねえ。武邑光裕というのは、実物は 2001 年に来日した金正男クンそっくりで、あまり軽快ではない体躯と、ああいう感じのツラ構えをしているのだ。どう見ても、クラブのクの字もご存じではない感じ。たぶんそれで、榎木野衣をこの時期にたくさん起用して、クラブだテクノだリミックスだ、というネタをいっしょうけんめい仕込んでいたんだらう。その結果として一応できたのが、東麻布のエンドマックスだった。そしてそれは「ウィリアム・バロウズのバンカーがコンセプトです！」なあって言って宣伝していたんだけど、実は窓がなくてブライオン・ガイシンの回転灯籠がおいてあるだけというお寒い代物。まあ、エンドマックス自体がそんなに悪いクラブではなかったことは認めよう。でも、それは絶対にウィリアム・バロウズのコンセプトのおかげなんぞではない。

というわけで、ぼくはかれをまったく評価していない。バロウズとの関わりでも、その他の分野でも。でも、それに対してこんな考え方もあることを紹介しておこう（以下、引用文献番号は引用者）。

ペヨトル工房の出版物にバロウズが登場するのは、1986 年 1 月発行の『WAVE 5 メタフィクション』[165] が最初だと思う。RE/SEARCH #4/5 [1] からバ



ロウズの写真を豊富に引きつつ、にぎにぎしく紹介。水先案内人は武邑光裕。この人物は、ぼくの印象では降ってわいたように突然浮上してきて、八十年代の半ばあたりから、つまり経済のバブル期に、エッジのきいたアメリカン・サブカルチャーの伝道師のように振る舞っていたセンセイだった。

武邑は『WAVE 5』で坂本龍一と対談を行い、様々なバロウズネタを開示する。『バロウズ本』が噛みついたのは、ここでの両者の言動であろう。

いま読み返してみると、たしかに読者を煙に巻くような言い回しが横行する。例えばこうである。

武邑 少なくともバロウズは生きているのが不思議なくらいの人なわけでしょう。七十才越して。彼がなぜ生きのびてきたかという、一つにはドラッグの更新、そしてもう一つのベクトルとして彼が予期していたテクノロジーの行く末、テクノロジーの彼方みたいなものをもう一つのスイッチに残していたからある意味では生きてきた。 [165]

なにを言っているのかさっぱり判らない。でも当時はぼく自身、頭の中はぶっちぎれっぱなしで暴走していたから、加速を助長してくれるようなブツならなんでもよかった。武邑は、見事にぼくをノせてくれた。イエー。

何か目新しい物をと、メディアがアンダーグラウンド・カルチャーを下水道から引きずり出し、アヴァン・ポップの青田刈りが行われていた八十年代に、バロウズの「作品」を読み、「作品を読んでから」ものを言えと吠えたのはただ一人、山形浩生だけだったと思う。

(中略)

こう書いてくると、ぼくが武邑の批判者だととられかねないので補足しておく。もし武邑光裕のプレゼンテーションがなかったら、それからこれはぼくの憶測だが、彼の仕事をバックアップする大手デパートの資金がなかったら、果たしてバロウズがここまで再評価されていたかどうか。

山形がどう言おうと、結局バロウズの本を片っ端から買ったのは(当然ペヨトル工房から出版された7タイトルを含む)何もわかっていないぼくたちだったのだから。

エクストリーム文化もバブルだった。うかれて全ての隠しカードを使い切った。本当に面白かった。莫迦ではなかったが、愚かだった。 [9]



うん、そうだったのかもしれない。ぼくは貧乏だったし、そういうエクストリーム文化とやらが目の前で起きているのに（そしてみんながそこで楽しそうに踊ったり不純異性/同性コーユーなんぞに精を出して/出されているらしいという噂だけはいっぱい耳にするのに）そこに入っていきただけのお金もコネもなかったから、ひがんでいたのかもしれない。なんでもあの当時は、ディスコとかカフェバーとか称するモノがあったってゆーじゃないか。うらやましいねえ。だからといって、武邑に何か評価を与えるべきかといえば、そんなわきゃねーだろマツタク。いまの、一応は武邑を評価しようという努力をしている文中においてすら、その発言が意味不明でワケワカだというのは言われてしまっているのだ。

あと、いまの文では、武邑が仕掛けたんだという解釈になっているのだけれど、実際はどうだろう。武邑自身は、自分が主導したと思わせたがっている。すべて自分の思惑で動いたと言いたがる。「バロウズをめぐる翻訳出版の動きが活発になることは、我々にとって予測された現象であった。それが目利きのきいた翻訳家の登場であれ、バロウズを利用して一花咲かせようとする輩であっても、バロウズのテキスト自体が日本で公になることが最優先であった」[164, p. 102] だとお\*<sup>3</sup>。ほほう。ではそういうあんたがいったい出版側で何をしたいふのだ\*<sup>4</sup>。「バロウズを利用して一花さかせようとする輩であっても」って、おめーがその輩の筆頭だろが！ でも、この文中の表現というのが「感じ取っていた」だの「意識していた」だの「関わっていた」だの、何もせずに末席に名前を連ねていただけの人の常套句ばかり。しかも、その後のかれのなれの果てを見ると、本当に武邑がのせたのか、あるいは実は武邑もだれかにのせられたのか。ぼくはむしろ後者だと思う。みてごらん、かれの現状を。かれも、隠しカードを使い切ってしまう、その後利用価値がなくなってしまった。

バロウズが下火になってからは、ニューエージ新興宗教の大失敗トホホプロジェクトとして有名なパイオスフィア2にも手を出したりしていたけれど、もちろんその失敗についてきちんと報告したり、あるいはその背後にあった新興宗教組織の暗躍についてかれがまとめたりするようなことは……あるわけねーじゃん。そしてそれに続いて一時はインターネットに色気を出していた。ちょうどアメリカでは情報スーパーハイウェイブームで、かれは必死でそれに乗り遅れまいとしていたのだ。そしてロサンゼルスの軽薄なテクノオカ

\*<sup>3</sup> ちなみに「目利きのきいた」とか日本語もめちゃくちゃだし、文の最初のほうと後のほうがかみ合わずによじれているのも注目。

\*<sup>4</sup> ただし『GS』方面で確かに動きはあったようで、『ワイルドボーイズ 猛者』を村上龍の訳で出したいから下訳をやらなにかという打診がぼくのところにきたことがある。お金をいっぱいくれるというし、バロウズの認知度があがるなら引き受けたのに、『GS』がぼしゃって結局お流れになったけれど。

ルト雑誌 *Mondo2000* とつるんで、その東京「コレスポンダンス」(コレスポンデント、と言いたいのでしょうか)なるものをやってたそう。以下はかれの「リアリティハッキング」なる 1993 年の文章：

サンフランシスコの先鋭的な文化雑誌『Mondo2000』の東京コレスポンダンスを務める筆者にとって、今やインターネットは不可欠な情報システムであり、今後インターネット利用の応用範囲を軸にした多彩なプロジェクトが世界各地で展開されようとしているのである [163, p. 154]

ホントに不可欠な情報システム、だったのかな。原稿を送る程度の活動なら、パソコン通信でじゅうぶん賄えたけどねえ。当時はまだ日本には大したサイトはなかったし。それが東京の状況をまとめて *Mondo2000* に送るといふ本来の意味でのコレスポンデントだったのならね。

さらにこの文章、前半と後半の主語がまったくちがうことにお気づきだろうか。前半の主語は「筆者」(武邑)だ。でも後半はかれとはぜんぜん関係ない。プロジェクトを展開してるのは、武邑じゃないのだ。でもこういうつなげ方をすることで、なんとなく武邑主語の文が続いているかのような印象が残る。結果としてみんな、武邑がなにかプロジェクトをしているかのように思いこむわけ。こういう手口は実にうまい。

が、ありがたいことにももちろん、インターネットは技術的にも文化的にも、付け焼き刃の受け売り屋がそう長生きできるほど悠長な場ではなかった。一方でバブルがしおれるにつれて、かれもだんだん出番がなくなってくる。それでも、ニューアカブームにくっついて、『GS』、『都市』、そして『インターコミュニケーション』と雑誌を乗り換えつつなんとか生きながらえていた武邑だが、どういうわけか(いくつか説は耳にしたが)あるとき京都の山奥にとばされてしまった。同時に、かれが活躍していたような、半可通のテクノオカルト分野がジリ貧になっていった。かれが連載していた『Cape-X』なんていう初期のテクノオカルト雑誌やインファス系のうわつついた雑誌はつぶれ、そしてアメリカでも、*Mondo2000* が廃刊。ざまあ見さらせ。

そしてしばらくかれの名前を目にすることもなく、やっと消えてくれたかありがたや、と思っていたところ、なんと東京大学の、新しくできた長ったらしい名前のところに雇われちまいやがんの。しかも助教授！！ トホホ、わが母校よ、なさけなや。中沢新一がダメで武邑はいいのかい\*5。

ちなみにこの件については、ぼくの恩師の一人である故山田学先生といっしょに日本のCGアニメの草分け的なことをやっていたある人が糸を引いているという話を耳にしたこ

\*5 もちろん別に中沢がいいなんて言いたいわけではないので、念のため。どっちも一発却下である。

とがある。うーむ。いずれにしても、ろくなもんじゃない。ただし東大にきてからはおとなしくなったようで、最近はずっとも噂をきかない。よいことである。

だが、ここまでさんざん罵倒しておきながらなんだが……やはりさきほどの AyameX 氏の文には一抹の真実があることは認めざるを得ない。確かに、武邑が(のせたにせよ、のせられたにせよ)バロウズの旗をふって騒いで見せたことは、バロウズに関する誤解をのさばらせる結果にはなったにしても、間接的にはかれの作品の翻訳が出るようになった状況づくりには貢献している。武邑自身がそれを意図していたというのは眉唾だけれど、でもそれは、浅田彰なんかのちょっとしたブッシュ以上に効いていただろう。その意味で、結果的にとはいえ、かれにも多少の credit をあげないと、フェアとはいえないだろう。くやしいけど、あなたも確かに悪しかれ日本でのバロウズ伝搬には貢献している。が。モチツとなんとかならんのかよ。

#### C.4 フールズメイト

フールズメイトは、いまも出ているんだっけ。音楽雑誌だ。最近は何にやらビジュアル系バンド雑誌になり下がっているようだけれど、昔は西のミュージック・マガジン、東のフールズメイトという感じで、パンク・ニューウェーブ・インダストリアル系の音楽の殿堂雑誌だった。

で、ここには現代思想っぽいネタとインダストリアル系ロックやノイズミュージックとの関係についての思想的な論考をいろいろ書いていた北村昌士や秋田昌美とかいった人々がいた。これまた、西の阿木譲に対して東の……という感じだろう。そして当時たとえば、スロッシング・グリッスル/ジェネシス・P・オーリッジなんかバロウズにもものすごく入れ込んでいたり、その他各種ミュージシャンがあちこちでバロウズに言及していたこともあって、『フールズ・メイト』でもバロウズの名前が時々散見されるようになっていた。

そしてある日、ぼくがイアン・マカロックのインタビュー目当てで買った『フールズメイト』に、*Re/Search* [1] のバロウズインタビューの「翻訳」と称するシロモノが載っていた [54]。そしてそれが、およそとんでもないものだったのである。たとえば：

「第2次大戦の最後の審判の日に、放射能によるビールスと、言語なき緊張が創造された。40年以上も前のことだ。それから長いみちのりがあり、倫理上の武器もできた。白人、黒人、モンゴロイズ……いずれにしるこの3つの民族の酵素が、その繁殖をめぐる争っているんだ」

なんのことだが、さっぱりわからないでしょう。原文はこうだ：

Well, we know that the English had what they called a doomsday bug in World War II — which was created by exposing viruses to radiation and producing mutated strains. That's more than *forty years ago* — they've come a long way since then! And there are ethnic weapons that would attack whites or blacks or Mongoloids or whatever because of racial enzyme differences. [1, pp. 26–27]

「倫理上の武器」は ethnic を ethic とまちがえたというお笑いだけ 間違えるか、フツー。倫理上の武器ができればホントにいいとは思うけどね。人倫にもとることをしたやつらはバタバタ死んでいくとゆー。「言語なき緊張」ってのは、たぶん mutated strains をなにやら奇跡的に読み違えたんだと思う。でもその結果、いかにも小難しくもっともらしい文ができあがっているのは、見事というべきかあきれたというべきか。正しい訳は以下の通り：

「うん、第2次世界大戦では、イギリスが最後の審判ムシと称するものを持っていたのはわかっている これはウィルス放射線に当てて、突然変異病原体を作ったんだ。これがもう40年も前のことだもんな それ以来すさまじく進歩しているよ！ それと、人種兵器もある。白人だけとか黒人だけとかモンゴロイドだけとか、人種ごとの酵素の差に応じて攻撃するんだ」

そして、このでたらめな翻訳に輪をかけてでたらめだったのが、そこについていた各種の注だ。たとえばこのインタビューでは ”systemic antibiotics” を「システムチック・アンチバイオティックス」と訳し、”God all mighty, the atom bomb!” を「ゴダルマイティー・アトム・ボム」と「訳し」て、こんな注をつけている。

ともにパローズの思考から生み出された語彙である。前者は究極的な細菌兵器とその仕様によって引き起こされるカタストロフの情景、恐怖のイメージ、後者は言うまでもなく45年8月6日に広島を襲って、歴史のフロントに始めてその姿を現した原子爆弾＝核兵器に関係した言及であるが、パローズはそれらを力・現象・イメージの総体として把握する（言語的に分節して弁証法的な資材に回帰させるのは愚かなことだ）一方で、それをエクリチュールの強度的資材に還元する。ただしドゥルーズ・ガタリのシニフィアンの暴政を次々と解体する（脱属領化）戦略とは対照的に、パローズは、まったく単一の、生成文法すら破壊してしまうほどの怪物的なシニフィアンを自己流に編み出しコンテクストの存在根拠をひたすらおびやかすのである。これはオカルトとスラングの発生原理をさらに戦略的に突きつめた方法とみることができるかもしれない。

なおパロウズにあっては、命名行為・神・言表主体・人間・もの・ことばは、どこまでもランダムな配置として記載される。その時言語世界にはノイズな音と怪物的な表象にまみれた情報宇宙としての新たなリアリティーが生み出されるのだ。

[54, pp. 53-54 脚注]

ええい、やめんかあつ！

systemic antibiotics は、全身性抗生物質。単にペニシリンとかその手のシロモノの話だ。さらにその次の God all mighty はただの間投詞。ちょっと芝居がかって「全能の神よ許したまえ、原爆だ」と言ってるだけなのだ。それをそもそも訳せない訳者もすごい、それを真に受けたうで「言語的に分節するのは愚かなことだ」なんて言う注記者もすごい。言うておくけれど、ここに書いてあることは、まったくとんちんかんもいいところ。なんだい、「力・現象・イメージの総体として把握する」ってのは。訳し損ねを勝手に深読みしてまちがった翻訳のまちがった部分をネタに、まちがった議論が展開される。悪しき伝言ゲームもどきが目の前で繰り広げられるというのは、まあおもしろいといえればおもしろいが、それにしてもみっともないよなー。

だいたいパロウズのカットアップ小説を読んで、こういうへてこな解釈をしている小難しいことを書く、というならまだ話はわかる。でも、これってふつうのインタビューだよ。しかも特に深遠でも何でもない、雑談レベルの話をしているインタビューだ。それをなんでここまで小難しく読むかね。

だが、これは邦訳されるウィリアム・パロウズのインタビューとしては久しぶりだったし、さらに北村や秋田がこのインタビューなどを受けて、パロウズとクロウリーがどうしたこうしたという小難しい現代思想っぽい文を書いているのは、この手の現代思想かぶれっぽいロック少年少女にはかなり影響力を持ったことだろう。ロック経由でパロウズに入ってきた人たちは、こうして最初から現代思想っぽい小難しいバイアスをかけられてパロウズの名前を刷り込まれることになったのだった\*6。

ぼくにとっても、これは重要なインタビュー邦訳ではあった。世の中の現代思想系のもの言いつてのは、実は中身がないんじゃないかと思いつつ、まだそう断言するだけの自信がなかった当時のぼくに、背中最後の一押しを与えてくれたのがこの文章だったという意味で、個人的には負うところは大きいと言っていいのかもしれない。わかってねーんじゃん。でたらめじゃん。多くの現代思想チックな文が、どういう精神の働きで書かれているのかを理解する意味でも、これはなかなか重要なものではあった。

\*6 この見方が浅はかにすぎることは、Dolphin Logic / 木和田がウェブページで詳細に分析している。それ以前からパロウズについての言及は結構行われており、現代思想的バイアスは植え込まれていたのだ。

## C.5 山形浩生&柳下毅一郎

不肖、本書の著者とその友だち、である。日本におけるウィリアム・バロウズの伝搬を語るのに、たぶんぼくと柳下についての話をぬきにして語ることはできないのだが、しかし自分でそれをやるのは慎みがないと思われるので、後世の史家の作業を待つことにしよう。その人たちがあとで埋められるように、ここで何ページかあけておこう。他との比率から考えて、四ページもあればほぼ書き尽くせるはずだ。あの「バロウズ本」の話だけではさなければ、大きくまちがえるようなことはないと思う。一部下書きを書いておいてあげたから、あとはよろしく。

そもそも山形や柳下とバロウズとの関係は、他の多くのものと同じように SF 経由で生まれたものであり、ジュディス・メリルと J・G・バラードを抜き

かしながらそこに我が国における天皇制のありかたが深い影を落とそうとは、その時点では必ずしも明らかではなか

性的

のときのアイデアが最初に浮かんだのは「都市設計 3」の試験の真っ最中だったとい

もあれ、答案用紙に書き殴ったその構想こそが、その後半年にわたる作 位も落



\*7。

れど孤

---

\*7 だが翌年に再履  
を取っ

誉のため  
ておく。

NEC の文豪 mini7 が果たした役割は決

こうしてできたのが『バロウズ本』 [175] だったが、この本の  
連絡先がなぜ柳

それ自体の成功はまちがいな  
い。また収益率から見ても、 $IRR = 21.3\%$  という高い水準を実現しており、投資として

はいえ 2000

年という時期を考えたときにそれがどこまで

しかしその際に山形は大きな失敗をしており、これは現在まで我が国のバロウズ普及状況に禍根を残していることは批判されるべきだろう。その失敗とは市場の

その悲しみと諦念

無と絶望

また資金回収と金利負

たメディアの活用と

の出版に伴ってようやく

時に経済的な見通しが決して明るくはなかったことも、この本の受  
容には大きく

とされるがその影響自体は必ずしも明らかではない。またかれがそこで採った戦略の是非については、未だ判断が下せる時期にはきていない。これについては後世の評価を待つしかないであろう。

## C.6 その他

その他、パロウズの普及にどこまで貢献したかはさておき、パロウズについて物を言っている人は多少はいるのだ。そういう人をまとめて挙げてみようか。

まずは榎木野衣<sup>さむらぎのい</sup>。この人は武邑光裕と仲がよかったようで、文章の感じもなんとなく似てはいる。キーワードちりばめの雰囲気文章を作っていくようなところが特に。それもあって好きにはなれない。でも、武邑のようにまったく意味不明な代物を書くわけじゃない。正しいかまちがっているかを判断できるくらいの理屈はある。思いつき driven な人で、決して深みのある文は書けない人だけれど、まあカップやナマズじゃあるめえし、いちいち深みなんかいらねえよう。

本文中でもちょっと触れたけれど、この人はカットアップを直接的に評価しようとしていた点はすごくえらい。「カットアップは、文章を一気に絵画の30年先にまで進めた」とかれは主張していた [143, p. 128]。ただし、その評価の根拠については明らかにまちがっていて、現実そのものを変える手段だったはずのカットアップの狙いについて「無意識的な空想の凡庸さを破壊し、そのような虚構の弱き『超現実』を、より強度を有した理不尽なる現実さらすことにある」とかれは述べている [143, p. 128]。つまり牛のように確固たる現実というものがあって、カットアップは空想や虚構を無防備な形でそこにさらすための手段だ、というわけ(らしい。かれの文は武邑よりはかなりマシとはいえ、読みづらく理解しづらいことおびたしいので)。これはパロウズの考え方とはまったくちがう。が、まあ何もパロウズの理論に常に忠実でなければならない、ということもなかるう。榎木にはそんなふう読めたのかもしれない\*8。

それともう一つ、かれは特に1990年代初期はバカの一つおぼえのように、なんでもかんでも米ソ冷戦構造終結に結びつけて事足れりとする非常に単細胞な議論をしきりに展開していた。米ソ冷戦構造は秘密主義の管理、ベルリンの壁崩壊以降は、もう秘密はなくなり、人工衛星とエコロジーによるオープンな管理の時代だ、というわけ。もちろんパロウ

\*8 蛇足ながら、10年以上後の岡目八目でこういうことを言うのはフェアでないけれど、この『シミュレーションイズム』の基本的な論点は、ワールドミュージックに比べてハウス系リミックスが普及していないという状況が前提だ [143, p. 231]。つまり、ワールドミュージックはある種の文化帝国主義のメジャー戦略で、ハウスやリミックスはそうしたメジャーには取り込まれない、名もなきDJやその一瞬の即興的なレイブの場でのみしか存在しない、マイナーで微細な運動なんだ、というのが基本線となっている。すでにハウス・テクノ系リミックスが音楽シーンの圧倒的な部分を占めるようになった現状から考えて、かれの議論が執筆当時ですらどこまで妥当なものだったのかについては、大いに疑問が残る。

ズだって例外ではない。「バロウズがシーンで担い続けてきたポジションもまた、九〇年代を目前にしてピリオドを打った米ソによる二極支配システムに多くを負ったものであった」 [142, p.92] そうな。なぜかという、カットアップは秘密を暴くための技法だから、なんだって。

このような事態（引用者付記：「東西構造の影が大きく影を落としている」こと）は当然バロウズにもあてはまる。CIA や探偵といった、秘密の存在とその追跡暴露、さらには自白および拷問といった対象へのフェティッシュともよべる彼の感情は、この世界に隠匿された情報、たとえば「サブヴォイス」が存在するという確信を形成し、その情報の摘出のためにカットアップもまた存在したのである。このような精神構造は、スパイ・システムを物語化する第二次世界大戦以降の世界状況から必然的に導かれたものである（後略） [142, p.93]

もちろんこの見方はまったく不十分だ。昔も指摘したことだが [177, p.403]、冷戦が終わったくらいで秘密がなくなるとまるるものですか。そもそも秘密やその暴露と冷戦と、どっちが先にあったと思っているのだ。そしてカットアップやバロウズ小説に見られる政治経済的な背景については、6章で詳しく見たとおり。社会主義も資本主義も、同じ管理とコントロールへの信頼に根ざしていた、ということのほうが重要であって、そこに東西冷戦を見るべき理由はほとんどない。さらにかれが「隠匿された情報」を抽出したかった理由も説明したよね。榎木のこの見方だと、バロウズがその秘密を発見したがったところまではいいけれど、それを書き換えて、ひいては現実そのものを改変したがった、という部分についてはまったく説明がつかない。

あと、かれはバロウズのカットアップはクラブにおける DJ のリミックスだ、という話をしつこく語っていて、まあそういうことは言ってもいいかな、とは思う。それがどうした、とも思うけれど。さらにかれがバロウズ『トルネイド・アレイ』 [38] に寄せた解説、というか、バロウズの本文の倍くらい長い、どっちがメインなんだかわかりやしない文 [141] は、「ゴミ」とか「ノイズ」をもとに、訳者の清水アリカとバロウズと、挿画の大竹伸朗とをまとめて料理しようという欲張りな試みをしていて、それが結構うまくいっていたので感心した。ただしその分、バロウズへの力点は薄いのが残念。かれはそもそもバロウズをそんなに重視している人ではないので、仕方ないか。なお、書いている内容からバリバリのクラブ小僧かと思っていたのに、一度だけ本人に会ったらあまり軽快な動きができそうな人ではなくて驚いたっけ。

山根信二。かれは本文中でもちょっと出てきたけれど、情報理論っぽい面からのバロウズ、という話をしていて。最初にこれをきいたときは、ポモぶりたいバカにちがいないと思っていたのだけれど、結構まともに仕上がっていたので感心。かれのホームページから



関連文書がたどれる。ただし、アップされているのは修士論文の下書きくらい [183] で、さらにその後かれは暗号やハッカー倫理といった方面に関心が移行し（というかもとからそっちがメインだったのかもしれない）もうパロウズについてはあまり本格的な文を書いてくれないのは残念。テクノロジーと小説を結びつけようとする試みって、たいがいテクノロジー音痴の妄想大爆発か、ステガノグラフィーのできの悪い練習問題になっちゃってトホホなものばかりだけれど、山根は両方ともきちんと押さえているし、いずれ手すさびにでもやってくれればかなりまともなものができるんじゃないかと思っているのだけれど。

似たようなことをやろうとした人として野々村文宏がいる。かれはテッド・ネルソンのハイパーテキストの考えとパロウズの手法の関係についてちょっと書きかけていた [130]。まあそこまではだれでも思いつくのだけれど、その先に進める人はなかなかいない。野々村は、その先につま先くらいとはいえ進みかけていたが、ほんのとっかかりで止まってしまっていたのは残念。ちなみにこの人はなんかぼくが書いたまったく関係ない文を読んで、自分へのさりげない批判だと思ったらしく、その文の改訂版で言い訳をいろいろ書いていたんだが [131].....考えすぎです。あたしや批判は名指しできっちりやるわい。

さて、最近になって澤野雅樹という人が『死と自由：フーコー、ドゥルーズ、そしてパロウズ』 [140] という本で、パロウズについてかなり書いている。が。これは目を覆うばかりのひっでえ本で、パロウズという名前がついていなければ、そもそも手に取ることもなかっただろうが、後続のパロウズファンがうっかり買って真に受けたりしちゃあ大変だ。ここで叩いところ。パロウズをネタにしたのが運の尽きと思え。

この本のどこがダメかというところ、これが基本的に怠慢で、品性下劣で、単にナルシズムを垂れ流しているだけの、目新しさのまったくないシロモノだということだ。

まず、怠慢さだ。澤野はまるっきり調べものをしないのだよ。たとえば冒頭で、かれはパロウズ『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』を引き合いに出す。読んだ人は知っているだろうけれど、この頭のところでパロウズは、ドン・セイツ (Seitz) という人の *Under the Black Flag* という本から引用して、キャプテン・ミッションという海賊の話をする。その海賊が、リベルタチアという自由・平等・友愛を基本にした入植地をマダガスカルに作っていた、という話だ。これはその後、小説の中のストローブ船長のモデルとして使われているエピソードだ。で、曰く：

キャプテン・ミッションの名は、近代のあらゆる革命に先立つ、先駆的な一つの革命に連れ添って出現する。最初にキャプテン・ミッションへの言及がなされるのは、パロウズが引用した文章によってである。出典はドン・C・ザイツ著『黒旗のもとに』となっている。しかし真偽は定かではない。幸か不幸か、私は、パロウズ

のテキストを除けば、ザイツという名を耳にしたこともないし、また彼が物したとされる書物にもまるでお目にかかったことがない。差し当たってキャプテン・ミッションが実在したという証拠はないし、また唯一の証人であるドン・C・ザイツが実在しないという証拠もない。つまり何一つ確かめようがないのだ。 [140, p. 11]

..... (  )

そうやってくだらんことを書いてる間に調べよ。Amazon.com で検索一発。すぐに出てくる。ドン・セイツ(と読むのが正しいのか邦訳で使われているザイツが正しいのかは知らないけれど)もいるよ。 *Under the Black Flag* だってちゃんと実在する本だ [145]。澤野がこの駄文を書いた 1994 年でも、オンラインの書誌データベースはかなり充実していてアメリカの議会図書館検索くらいはパソコン通信経由ですぐにできたし、それが単行本化された 2000 年には、インターネットなんつーものが使えただろうに。

そしてたまたま自分が知らないってだけで、キャプテン・ミッションの話がホントかわからない? 少しは調べろ。海賊関連の本は他にもたくさんあるし、キャプテン・ミッションや、かれの作ったリベルタチアという共和国についての記録もある\*<sup>9</sup>。現在の定説で言えば、キャプテン・ミッションという人(あるいはそのモデル)はいたらしい。でも、リベルタチア(リベルタリア)はたぶんフィクションだ。最近ではかれについてのウェブページだっていくつかある\*<sup>10</sup>。「何一つ確かめようがない」? そういうことは、ちったあ努力したやつが言うもんだ。確かめようなんぞいくらでもおじゃります。

そして救われないことに、この文章の前半は、リベルタチアが実在したかどうかかわからないから、それはどこにもなかったユートピア/夢でしかないのかもしれない、という妄想をたぐるのに使われ、わからないんだからなんでもいいやとばかりに、ああかもしれない、こうかもしれない、と身勝手なヨタが展開される。結論も「しかしそれ(注:リベルタチア)は完全に閉ざされている 我々の住む社会から、国家から、社会秩序から。したがって、リベルタチアは、痛烈な批判を可能にする点において、やはりユートピアの一つに数えられるであろう」 [140, p. 41] という具合に、冒頭の「実在するかかわらないからユートピアかも」というところに戻ってくるだけ。最初にちゃんと調べたら、全部なくてすんだシロモノだ。宿題をサボったヤツが、その怠慢の言い訳を延々と連ねるだけで、しかもその言い訳に自己陶醉している見苦しさ。「ああ、なんて高尚な言い逃れなん

\*<sup>9</sup> いちばん有名なのは Johnson (Defoe) [85] だろう。実は Seitz [145] も含め、他の記述はすべてここからの孫引きで、これ以外の情報は存在しない。

\*<sup>10</sup> たとえば [http://www.irmh.com/btew/thomas\\_tew.htm](http://www.irmh.com/btew/thomas_tew.htm)

[http://freepages.books.rootsweb.com/~jcrislip/chapter\\_ix.htm](http://freepages.books.rootsweb.com/~jcrislip/chapter_ix.htm)

<http://www.ug-home.nottingham.ac.uk/~apytmw/manics/articles/pirates2.html>

だろう」でもどう言い逃れようと、怠慢は怠慢だし、言い逃れは言い逃れだし、文そのものだってゴミクズだ。ユートピアだったらどうだっつーのだ。

そしてまた、同書はきわめて品性下劣なうえ、絶望的なほど想像力と慎みを欠いている。同書の別の部分で、ジル・ドゥルーズという哲学者の話が出てくる。この人は呼吸器系の病気を患って、呼吸装置がないと生きていけないほどだった。とても苦しい病気で、ある日、部屋の窓から飛び降り自殺をしてしまった。かわいそうに。

ところが澤野が何をするかというと、ドゥルーズがどんな具合にして窓まで行って飛び降りたのかを、延々と妄想し続けるのだ。

殆ど肺が機能しないのだから、スイッチを切れば、すぐにも死んでしまうだろう。それに加え、ベッドで息絶えるだけなら、第二の制限時間を考慮する必要もなくなる。どうあれ、機械のスイッチを切った後、どのくらい生きていられるのかこれが第三の制限時間である。

(中略)ベッドが窓際であれば、第三の制限時間は、起き上がり、窓から身を乗り出すのに掛かる時間だけになる。窓がベッドから手の届かない距離にある場合、あらかじめ窓が開いていたかも重要な鍵になるだろう。

(中略)大事なのは能動的な動作があったということである。それも単なる動作ではなく、三つの時間の絡み合いの中から、絶好のタイミングで現われた動作である。第二の制限時間内の、いったいどの辺りで第三の制限時間の中に踏み込むか？

それが問題だ。あまりに体力が衰え、思うように足が動かなければ、部屋から飛び降りるところか、窓や扉に向かう途中で倒れ込み、床の上で死を迎えることになる。ベッドから扉もしくは窓までの距離、それを踏破するための歩数、踏破に掛かる時間、そしてこんどは窓の外に全身を押し出すまでに必要な動作、その動作を可能にする体力、動作に掛かる時間、等々。やるべきこと、考えなければならないことは山ほどある。

(中略)すると大事なのはドゥルーズのガッツということになるだろう。もちろん、それはガッツあふれる自殺だった。 [140, pp. 208–209]

ガッツ……。つまりこやつは「ドゥルーズは飛び降りなくてもスイッチを切るだけでそのまま死ねたのに、わざわざきちんと各種タイミングを計算したうえで窓から飛び降りたなんて、ガッツがあるなあ」と言ってるわけだ。あのさあ、ドゥルーズは別に美学的・哲学的な要請で窓から飛び降りたんじゃないんだってことくらいわからないの？ 「殆ど肺が機能しないのだから、スイッチを切ればすぐにも死んでしまうだろう」って、人がそうデジタルにパチッと死ぬとも思ってるのか。装置をはずしたら、そのままじゃ呼吸困難でかなり長時間苦しみにさらされるんだ。そのくらい想像つかないのか。一番苦しい死に

方と言われる溺死と同じだ。ドゥルーズは呼吸困難だったから、日々その苦しみを知っていた。だからこそ、とにかく急いで別の方法で死んだんだよ。窓から飛び降りたのは苦しかったからで、飛び降りがその苦しみから逃れるいちばん手近で手っ取り早い方法だったから。ガッツを見せるために演劇的にわざわざ身投げをしたわけじゃないんだ。

ひどく無粋な遊びだが、もう少しだけ付き合ってもらいたい。想像を巡らす必要はない。第一、我々はドゥルーズのいた部屋の配置さえ知らないのだ。 [140, pp. 208–209]

「想像を巡らす必要はない」と言いつつ、あんたのやってるこたあなんだね。下劣でピントはずれな妄想全開でとぐる巡っておるではないか。部屋の配置を知らないとか、ここでもまた調べものをしてない怠慢は全開。それがそんなに重要なら、調べろよ。そしてあげくに「少なからぬ人がドゥルーズの死に清々しさを感じることはできたのは、彼の自殺が本性においてスポーティだったからに違いない」 [140, p. 209] だと。そうか。呼吸困難で長年苦しんで、ある日飛び降り自殺するのが清々しいか。スポーティか。ふざけるな。「少なからぬ人」とかいうなら、あと10人くらいこういうふざけたことを言っている連中を挙げてみるといふのだ。これほど死人を愚弄する慎みのない物言いを、ぼくはほかにほとんど知らないぞ。

そして肝心の本全体の論旨というのは いや本全体に大した論旨はなくて「死」とか「権力」とか「自由」という言葉がなんとなくそれぞれ出てくるだけのゆるい無意味な文の寄せ集めにすぎないんだけど バロウズの出てくる冒頭のところでいえば「何かをしていいということと、それが実際に（上手に）できるというのとは話が別だ」というだけ。そんな小学生でもわかることを、だらだら無駄な言葉を連ねて悦に入っている人物の本業は、社会思想史の研究者……なの？

かれの本を読んでも、バロウズの小説を読む手助けにはまったくならない。この人も、自由、自由と連発する。でもこの人も、その自由がいったい何からの自由なのか、ぜんぜんわかっていない。自由ということばと、自分に酔っているだけだ。

あと、旦敬介がネット上でバロウズについての連続講義らしきものを公開している [64]。できは比較的悪くはないところもある。バロウズのお小遣い問題について触れるなど、分析は不十分だがポイントはかすっている。タイプライターと執筆の関係も、指摘としておもしろい。ところがそれらのいいところがまったくその後活かされず、全9回のうち4回目以降はつまらない伝記をなぞるだけに終始する。なんで？ なぜかネットにはアップされていない最終回では、少し面白いことでも言ったんだらうか？ そう期待したいところだ。



## 付録 D

# バロウズ研究者のために

で、ここまでの本書を読んで「そうか、まともなバロウズ研究者っていないのか。よしっ、それじゃこのあたしがウィリアム・バロウズの研究なんかをしてみようではないの！ そしたらすぐに頂点に立てるわウフフフ」というトチ狂った考えを抱いたあなたのために、ヒントというかアドバイス。

研究、といってもいろいろある。とりあえずおざなりで卒論や修論を、あと三ヶ月ほどでやっつけちまわねーと、という人もいるだろうし、本気でバロウズを自分の研究テーマとして一生やっていくのです！ というような人もいる……かな。もちろん、それが実際にいまの文学屋さんの仕組みの中でできるものかどうか、ぼくはよく知らない。指導教官とか必要なんでしょう？ やってくれる人がいるのかな。それにどうがんばっても、ぼくに勝つのはもちろん、ぼくの足下に及ぶところまでくるのすらかなり大変だと思うよ。まあでも、その蛮勇には一応敬意を表しておこうか。それに研究で必ずトップをとる必要もないんだし。

で、一応研究をするなら、バロウズの著作に一通り目を通すくらいのは当然やっておく必要があるだろう。目は通さなくても、一応どんな作品を書いているのかという知ったかぶりができるくらいの知識は必要だ。それなりのビブリオと先行研究についてのある程度のスタディは必要だろう。さらに、もっと真剣な研究をするなら、実際に各種の関連資料を調べて回ることも必要になってくる。というわけで、ここではそういうのに役立ついろんな資料を紹介しておこう。同時に、論文のネタもいろいろ考えておいてあげたので、まあ使いたい人は好きに使ってくれていい。ただし、その研究がうまくいかなくても、ぼくは責任持たないぞ。ご利用は自己責任でどうぞ。

### D.1 ビブリオグラフィ

まずビブリオグラフィとして以下のものは必須だろう。



- Michael B. Goodman and Lemuel B. Coley *William S. Burroughs: A Reference Guide*(1990) [73]
- Joe Maynard and Barry Miles *William S. Burroughs: A Bibliography, 1953-1973*(1978) [111]
- Eric C. Shoaf *Collecting William S. Burroughs in Print: A Checklist*(2000) [147]
- Michael Stevens *A Distant Book Lifted* (2001) [155]

Goodman & Coley [73] は基本中の基本。それにしてもこれは労作。小パンフレットとして出版されたものの多くは、後に小説の一部として使われたりしている。このビブリオでは、それがきちんと追いかけて、後にどこで使われているかが詳細に記述されている。またバロウズが書いたもの以外の各種の書評や関連資料についても、とても詳細に書かれている。なお、Goodman 一人による 1975 年に編纂された古いバージョンがあるので、購入するときにはご注意を。

Maynard & Miles [111] は、これまたすさまじい労作。バロウズのほとんどあらゆる著書について、通常の本誌情報にとどまらず、版型、ページ数、装幀、限定版があるときにはその詳細、値段、奥付の詳細など、実に詳しく記述されている。バージョンごとの異同については Goodman & Coley [73] よりこちらのほうが圧倒的に正確で詳しい。それぞれの版について、推定の刷り部数なども書かれているので、定量的な分析にもつかえるかもしれない(できるかどうか知らないけど)。また、各版の表紙写真も載っていて Goodman & Coley [73] よりも具体的なイメージがつかみやすい。コレクター必携の一冊。古書店の中には、バロウズの本をカタログに載せる時に、この Maynard & Miles [111] 版のナンバリングを併記しているところも結構ある。編者の(バリー)マイルズは、書店オーナーで、後出のバロウズ・アーカイブの整理にも活躍した人。1973 年どまりなのが惜まれる。

Shoaf [147] は、1973 年以降のものも含めて編纂された、これまたかなりの力作。石原藤夫がかつて 1970 年代末の「SF マガジン」の連載で、欧米人はなんでもリストにしてインデックス化しちゃう点がすごい、といった話を書いていたけれど、こういうのを見ると本当にそれを痛感する。ただし、網羅的な書誌であるよりはむしろ、Shoaf 自身のコレクションのインデックスになっている。Shoaf のコレクションはかなり網羅的ではあるので、通常の人はいそれでほとんど書誌として用は足りるのだが、初版の出版年ではなく自分の手持ちの本の出版年に基づいた配列が行われていたり、同じ本でもサイン入りとそうでないものが別掲になっていたりして、時々混乱させられる。またコレクターらしく、本をあまり開かないようで、内容的な差異については一切コメントがない。ただ最近の本誌についてはいまのところこれしかないし、これをさらに改訂するのは至難の業だから、当分

これを超えるものは出ないだろう。これに日本の文献なんかを追加するので研究でございと称するのは……お手軽すぎるような気もするけど、でもその程度のケンキュウは結構見かけるからいいのかもね。

最後の Stevens [155] は、バロウズがあちこちに書いた序文、あとがき、「はじめに」、推薦文などの一覧。ほんの 20 ページほどで網羅的とは言い難いが、めぼしいところはおさえてあるようだ。完全な自費出版で、ページ数の少なさを厚い色紙使用でごまかし、作りは丸背のホチキス止めと安っちい。一部古本屋で、高値で売られているが、版元の Benjamin Spooner Books\*1 から直接買えば 12 ドルだ（それでも内容と造本から見てかなり割高ではある）。

最後のものをのぞき、いずれの書誌も残念ながら絶版ではある。ただし、後で述べる Amazon.com の zShop や bn.com やその他古本屋では結構たくさん出回っているので、入手は容易。

## D.2 伝記

バロウズの場合、伝記的な事実関係はそこそこ大事だ、という話は本文にも書いた。だから伝記は一通り読んでおいたほうがいい。そのための一冊：

- Ted Morgan *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs* (1988) [121]

これは決定版の伝記といっていいだろう。バロウズ研究者を名乗るつもりなら、これには目を通しておかなきゃいけない。いまある伝記の中ではもっとも詳しいし、またこれ以上のものが将来的にも出るとはなかなか思えない。バロウズ当人はこの伝記について、多少不服もあったようだ。「アウトローという面を強調しすぎてなにかと既存権威への反抗を読みとろうとするのがいやだ」とインタビューで発言したり、作品中でも曰く：

そのタイトルからして誤解に基づいている。『文学のアウトロー』。アウトローになるためには、まず排除して逃げ出すべき基盤を法の中に持っていなくてはならない。わたしはそんな基盤を持ったことはない。 [48, p. 13]

が、それならまあ、そういう部分は多少割り引いてもいい。また個人的には、いろんなことを幼児体験（なにやら家庭教師がボーイフレンドとのプレイをウィリアムに見せたりしたらしい）に還元してしまおうという試みがときどき鼻につく。それでもリサーチの深さや裏付けの確かさでは他の追隨を許さない。その分、分厚いけれど。関係者への徹底的

\*1 <http://home.swbell.net/felix23/>

なインタビューと具体的な資料でぐいぐい読ませる。いろんな伝記やインタビューなど各種資料はあれど、たとえばバロウズの奥さん射殺現場に居合わせた当人たちを捕まえて実際にインタビューするだけの根性を見せたのは、この人だけだ。

それ以外の伝記のおもだったものとして以下の数冊が挙げられる。

- Barry Miles *William Burroughs: El Hombre Invisible*(1994) [116]
- Graham Caveney *The 'Priest', They Called Him: Life and Legacy of William S. Burroughs* (1997, アメリカ版は *The Gentleman Junkie* と改題) [60]
- Michael Köhler ed. *Burroughs: Eine Bild-Biographie*(1994) [91]
- Jorge García-Robles *La Bala Perdida: William S. Burroughs en Mexico (1949-1952)*(1995) [72]
- Michael Spaan et al. *William S. Burroughs' Unforgettable Characters: Lola 'La Chata' & Bernabé Juardo*(2001) [153]

この5冊は、まああっても害はない程度で、必携というものではない。伝記としては、Morgan [121] のあとでは、どれもそのヤワなサブセットにしか思えない。Miles [116] の著者バリー・マイルズは、バロウズの書誌では大活躍してくれたけれど、「身近にいたからいろいろ知ってるんだ」という意識が安易な本づくりにつながっているように思うし、特に新しい内容はない。短いのが取り柄といえれば取り柄かも。一応邦訳もあるので、英語を読むのが面倒は人はまずこれでざっと、という手はある。ただしぼくはこの邦訳者を信用していない。この本でも、人名や邦訳書名は一切調べていない手抜きぶり。

Caveney [60] は、内容的には勝負にならないのがわかっているためか、造本に凝って全ページの背景をバロウズの絵やコラージュに似た仕上げにしている。ぼくはうざいと思うけれど、こういうのをかっこいいと思う人もいるだろう。また、Morgan [121] は1988年に出たものなので、その後バロウズの死までの10年ほどをカバーした伝記は、本書の執筆時点ではこれが唯一のものとなる。ただし、中身の記述はひいき目に見ても三流。*New York Times*1998年7月5日の書評でも「空疎な本で(中略)著者は評論家としてもあぶなっかしいし、また伝記としても各種引用の出所などが一つとしてまともに記されていない」と辛辣な評価を受けている [172]。

Köhler [91] は、伝記部分はカール・ヴァイスナーによる結構お手軽なものだが、写真中心に構成されており、結構よい写真がそろっていてバロウズ写真集としてもなかなか。それも Caveney [60] のような変な処理がなくて、本としても品格があっけきれい。ただし、ドイツで刊行されたドイツ語の本で、ほかのに比べると入手しにくい。

García-Robles [72] はメキシコで出たバロウズの伝記で、バロウズのメキシコ時代だけにしぼっている。もちろん奥さんを射殺した事件についても触れていて、スペイン語が読めれば楽しめるかもしれない。100 ページほどの薄っぺらい本だし。ただしネタの多くは、Morgan [121] から引っ張ってきたものだったりするので、新鮮味がどこまであるかな。バロウズ家の根城写真や現場の写真、それになんとジョン・ヴォルマー死体写真まで載っているのはオドロキ。なおメキシコ時代の要点だけ知りたければ、その次の Spaan [153] がコンパクト。

また、バロウズの愛人兼秘書だったジェイムズ・グラウアーホルツが現在バロウズの伝記を執筆中だとのこと [49, 編者紹介]。バロウズの最後の十年間にわたり、ほとんどべったりいっしょにすごした人物だから、これがいつの日か出たら目を通しておくことは望まれる。ただしあまりに身近な人の書いた伝記は客観性という点から見てもどこまで信用できるかという問題はあるし、とりあえずはお手並み拝見としか言いようがない。

この他、ビートの一人としてのバロウズ、という視点の本は山ほどあるので、ここでは挙げない。また、パリー・マイルズは、パリのビートホテルの歴史を本にしていて [117]、当然バロウズもかなり出てくるし、ミシェル・グリーンンのタンジール本 [75] は文中で触れた。こうした一定の場所や時期の実録もので、バロウズがでかく登場するものも数多い。それ以外にも、いろんなくくりの中でバロウズが何人かの中に混じって出てくる本は無数。

## D.3 バロウズの研究書

バロウズの研究書は、実はそんなに多くない。これまたバロウズ研究を楽にしてくれる要因でもある一方で、パクするネタが少なくて困るという人もいるのかもしれない。

- Eric Mottram *William Burroughs: The Algebra of Need*(1977) [123]
- Jennie Skerl *William Burroughs*(1984) [148]
- Robin Lydenberg *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William Burroughs' Fiction*(1987) [108]
- Jennie Skerl and Robin Lydenberg (ed.) *William Burroughs At The Front: Critical Reception, 1959–1989*(1991) [149]
- Jamie Russell *Queer Burroughs*(2001) [139]
- Timothy S. Murphy *Wising up the Marks: The Amodern William Burroughs*(1998) [125]
- Robert A. Sobieszek *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*, (1996) [150]

- Michael Barry Goodman, *Contemporary Literary Censorship: The Case History of Burroughs' Naked Lunch* (1981) [74]
- Philippe Mikriammos, *William S. Burroughs, La Vie et L'oeuvre* (1975) [114]
- Serge Grünberg, *“A La Recherche d'un Corps” : Langage et Silence dans L'oeuvre de William S. Burroughs* (1979) [76]
- Gérard-Georges Lemaire, *William S. Burroughs* (1986) [102]
- Christian Vilà, *William S. Burroughs, Le Génie Empoisonné* (1992) [168]
- Jürgen Ploog, *Straßen des Zufalls: Über W. S. Burroughs* (1998) [137]

専門に扱ったものとしては、おおむねこの程度（そしてあなたの手にしているこれが2002年時点では最新だ）。マイナーなパンフ程度のものは省いてある。ただし実際問題としては、このうちほとんどは読まなくてすむし、また読む価値のあるものもそもそもそんなにない。

唯一、読んでおいて損がないものとして Skerl [148] だけは、本文中で述べたように議論としても穏健だが緻密で納得がいくものとなっている。バロウズの主張と、その実際の評価をきちんと分けて論じられている数少ない本。評論部分以外でも、伝記的な材料の重要性をきちんと認識して詳細に説明し、ドラッグについての分析も入っている優れたものとなっており、手短でもある。バロウズは世界を変える力を持っていたからすごい、という最終評価はまちがっていると思うし（ぼくは本書で述べたとおり、バロウズのほうが世界に影響されている、という立場だ）、実験したからすごい、としか言えていないのは、食い足りなくはある（その実験が成功したかどうかを評論家には評価してほしいではないの）でも、他よりも論理性は高い。

それ以外には、Mottram [123] と Lydenberg [108] とをおさえておけば、まあメジャーなところはオッケーでしょう。それも面倒なら、Skerl & Lydenberg [149] だけ目を通しておくと、上の三つの中身を含め、バロウズをめぐる議論の要点はカバーできる。これはバロウズに関する既存の論文やエッセイを集めたとっても便利な一冊。マクルーハンやロジジなど有名どころの人が書いた文章や、その後あちこちで言及されている文章は一通り押さえているし、それが年代順に並んでいて展開が追えるようになっている。

またこれを読むと、実はバロウズについてのもの言いの水準は、英語圏でもあまり高くないことがとってもよくわかる。これなら日本の「ユリイカ」や「現代詩手帖」のバロウズ特集でも、十分に張り合える。ただしそこで書いている人の一部は、Lydenberg [108] だの Skerl & Lydenberg [149] だのを読んで受け売ったりしているから、まあ似たような



レベルになるのはあたりまえといえばあたりまえか。でも、そうでない人もそこそこいる。文学ギョーカイでは、既存研究を並べるだけで論文になるんだって？ いいねえ。そういうお手軽なので論文でっちあげる手もアリだろう。いま挙げたようなものにユリイカなんかの論者とか、あるいはこの本とかの中身を「位置づける」だけで論文数本は書けるぞ。

続く2冊は、最近出たもの。Russel [139] は、題名から予想されるほど安易なものじゃない。確かに、バロウズをゲイ作家という観点から評価した研究というのはあまりないし、その意味では確かに盲点ではあった。そして、意外におもしろいポイントについてはいる。バロウズは一応、かなり早期にカミングアウトしているし、文化的にゲイのヒーローの一人ではある。でもその小説を見る限り、いまのPCなゲイ文学理論で称揚されるような、男らしさの神話の解体とか、その手のことにはいっさい興味はないのね。むしろ積極的に女嫌いを前面に出して、男らしさを誇張するような、そんな傾向さえ見られる。で、ラッセルはそれがバロウズの最終的な疎外につながったのだ（つまりバロウズは、己の内なる女性性に触れることなく、肉体に基づいた男性性を称揚しつつ肉体の離脱を唱えることで矛盾に陥り、自己否定に至るしかなかったのです）と主張する。やたらに繰り出されるクィア研究だのジェンダー研究だのポモ研究だの用語はうとうしいけれど、でもそれをバロウズに安易に適用することについてはきわめて慎重で、結構おもしろい洞察がある。そしてバロウズをゲイ文学の系譜に位置づけていいものかについて、本書は最終的にかなり否定的な見解をとっている。これは予想外の結論で、なかなかおもしろい。ぼくは本書で書いたように、必ずしもそうではない部分はあると思うけれど、でもこのラッセルの視点はもうちょっと掘ってみる価値があるかもしれない。

一方のMurphy [125] はバロウズに現代思想的なアプローチをしたもので、デリダだドゥルーズだと持ち出されてくる名前は華々しいが（から？）、言っていることはLydenberg [108] と大差ないし、まあこの手の名前が乱舞するヒョーロンの常として大した中身はそもそもない。タイトルに出てくる *amodern* というのはですな、ポストモダンというのがすでに使い古されてきてワンパターン化してきたので、もっとおふらんすの原点に立ち返ったポストモダンをしようぜ、ということで、従来の定型化したポストモダンとは一線を画す、モダニズムへのなんたらとしての用語。で、その実践者としてバロウズのテキスト（いや、こういう文脈だと「テクスト」と書くほうがいいわね）を読み解こう、という本ではあるのだが。まあ要するにポモ文芸ヒョーロンの（それもアメリカでの）内輪もめみたいな話で、中身は旧泰然としたポモ。古い酒を新しい革袋に盛ったところで、酒はうまくならんのである。その上その革袋もかなり安づくりときている。ポモ概念の適用も、うわつつらの相似だけに基つきわめて安易。なんとかイズムがかんとかイズムが



と、どうでもいい系譜に一言半句をこじつけることばっか気にして、だれも気にしない疑問をことさらにあげつらっては、だれにとっても意味のない答えを出して見せて悦に入ってるのはうとうしいことおびたしいし、結論のところでも、パロウズの通俗的な人気をその作品が持つポモ性に求めようとしてみたり（ほとんどの人はまともにパロウズなんか読んでないんだから、その作品のさらに重箱の隅みたいなところに人気の根拠を求めるのはかなりピントはずれだということくらいわかりそうなもんだ）、まあ敢えて読むにしても流し読みでいいんじゃないか。

とはいえ、こうして関連研究があまりないのもパロウズの大きなメリットではあるので、こんなものでも読んでみて、ここでのコメントをふくらませたようなケチをつけるだけでも結構な研究にはなれるだろう。

本書はテキストを中心にしたために文中では触れなかったが、パロウズの絵や、さらに作品のもとになっているスクラップブックについて、コラージュなどの美術史的な位置づけをやっているそこそこ興味深い研究書が Sobieszek [150]。パロウズ展カタログとして作成されたため、特に絵やスクラップブックなどのカラー写真が多く、従来の白黒写真とはかなりイメージが変わる。持っただけでも損はない一冊だし、美術的にパロウズを検討しようという方にとっては基本文献となるだろう。

また、テキスト研究とは離れるけれど、歴史的な経緯をたどる意味では、『裸のランチ』をめぐる裁判の経緯をまとめた Goodman [74] は資料として優秀。特に深い洞察などがあるわけではなく、淡々と記録をたどり、『裸のランチ』以降、文学作品の検閲がアメリカではなくなり、それが社会的な規範の変化によるものだと述べているにとどまる（が、そんなことは言わずもがなではある）。でも著者 Goodman は、パロウズのビブリオ編纂でも活躍した人で、細かい資料を集めてきて整理する能力は一流。この本でもそれは遺憾なく発揮されている。

最後の5つは、フランスとドイツの研究書。ただしざっと目についたものだけなので、おそらくまだほかにもあるだろう。特にフランスでは勲章なんかももらって「アメリカより評価が高いのだぞ」とパロウズもどこかで自慢していたし。米仏独におけるパロウズ受容の差異の分析、などという研究も十分可能だろう。パロウズの言うことが正しかったとして、なんでフランスではそんなに評価されたのか？ ぼくは独仏ものはきちんと読んでいないから、ノーコメント。おもしろいテーマだと思うよ。ここに挙げたうち、Lemaire [102] は大判の本なのに、中身は見開きでパロウズ関連のいろんな項目をアルファベット順に羅列して説明しただけで、せっかくのサイズがまるで生きていない本。あまり深い研究書とはいえむしろ紹介書程度の代物だから、パスしてもいいと思う。ほかは結構薄っぺらいけれど、一応もっと研究っぽい。

## D.4 雑誌特集・アンソロジー・インタビュー集

バロウズを取りあげた雑誌やアンソロジーなんてのはいくらでもあって、とてもじゃないが追いきれるもんじゃない。『裸のランチ』裁判の頃の *Evergreen Review* とか、いろいろあらあね。ぼくだってとても全部なんか追えるわけがない。本格的には前出のビブリオをあたってほしい。一応、既存ビブリオで手薄な日本雑誌を中心に、手持ちの中でバロウズについてまとまった特集じみたものがある、持っていてもバチは当たらないものとしては：

- *L'Herne* #9 Etats-Unis: William Burroughs, Claude Pélieu, Bob Kaufman (1967) [106]
- *Re/Search* #4/5 William S. Burroughs, Bryon Gysin, Throbbing Gristle (1982) [1]
- 『GS』 #4 特集：戦争機械 (UPU、東京、1984)
- 『WAVE』 #5 特集：メタフィクション (ペヨトル工房、東京、1986)
- 北北西 SF 別冊 『バロウズ本』 (1990) [175]
- 『銀星倶楽部』 #7 特集：バロウズ plus ビートニク (1987) [136]
- 『ユリイカ』 1992年5月号 特集：ウィリアム・バロウズ (青土社、東京、1992)
- 『現代詩手帖』 1990年9月 特集：'90年代バロウズ 異次元からの視座 (思潮社、東京、1990)
- 現代詩手帖特集版 『バロウズ・ブック』 (思潮社、東京、1992)
- 『ユリイカ』 1997年11月号 特集：バロウズのいない世界 (青土社、東京、1997)
- 『現代詩手帖』 1997年11月号 追悼特集：ウィリアム・バロウズ (思潮社、東京、1997)
- Allen Hibbard ed. *Conversations with William S. Burroughs* (1999) [82]
- Sylvère Lotringer ed. *Burroughs Live* (2002) [107]

*L'Herne* は、かなり初期に、アメリカ特集の一部として大きくバロウズを採りあげたフランスの雑誌。いっしょに特集されている Claude Pélieu がなんでアメリカ特集に入るのかはわからないけど、パリ時代のバロウズのお友達だったらしい。Kaufman は、ギンズバーグのお友達のような。バロウズといえばビートの一味だった時代に、そこからちょっとだけはずれた組み合わせでもおもしろい。古い雑誌ではあるけれど、この号だけ増刷してあるらしく、いまでもアマゾン・コム・フランスなんかで簡単に注文できる。内容は、『麻葉書簡』『ノヴァ急報』からの抜粋とバロウズのエッセイが数本、それにギンズ

バーグとクロード・ペリユー、ジャン＝ジャック・レベの評論および書誌。『ユリイカ』なんかとそう大差あるわけじゃない。映画「チャパックワ」からの写真多数。

*Re/Search* はおそらくアメリカでのバロウズ再評価のきっかけになった名雑誌。ヴェールとアンドレア・ジュノの二人組でやっていて、このバロウズ特集と続く数号のインダストリアルロック特集やバラード特集は、中身もデザインも絶好調。その後、しばらくして急につまらなくなってしまった。それはさておき、バロウズ特集の中身は、『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』の削除部分、独自インタビュー、テープ朗読の形でのみ発表されたというバロウズ作品からの抜粋、そして写真多数。なまじ変な「バロウズ論」みたいなのがなくてステキ。また、いっしょに特集されているブライオン・ガイシンとスロッピング・グリッスルもそれぞれバロウズと深い関わりを持っており、特集を読めばその結びつきも見える。バロウズと言えばビートと組ませるのがほとんど脊髄反射みたいな状況で、あえてこういう組み合わせの特集を組むこと自体、編集者の高い見識がよく出ている。

『WAVE』『GS』は国産雑誌。前者は、西武デパート系の今はなき六本木（およびその他）WAVEの機関誌、のようなもんだが中身はペヨトルが好き勝手に作っていたみたい。メタフィクション特集で、ピンチョンとかバーセルミとか、さらにバロウズは武邑坂本対談 [165] がメイン。『GS』は、日本のニューアカデミズム雑誌で、冬樹社が出していたのが、この号からUPUの発行になった。UPUは就職情報誌を出している会社だけれど、当時はやたらにお金があった。世紀の変わり目の若い子には想像もつかないだろうけれど、当時の日本の就職戦線は圧倒的な売り手市場。一部の大学の卒業予定者にとって、就職活動とはご飯をおごってもらいつつ、どれを断ろうか算段する、という優雅な代物で、各社は少しでも新卒を採用しようと苦慮し、我先に就職情報誌にお金をつぎ込んでいたのだ。その金でUPUは、文化活動の一環として当時はやりのニューアカに色気を出したわけだ。が、出来はそんなに悪くなかった。で、『WAVE』『GS』ともに、中身は*Re/Search* 特集受け売りで、一部は独自の翻訳、変なポモ評論プラス対談くらい。今にして見ると、『GS』のほうはそこそこではあっても、怒るほどじゃない。*The Job* からのインタビュー抜粋、どっか別のところのインタビュー、『ワイルドボーイズ』の抜粋と、必ずしもそんなに悪いものではない。戦争機械特集号ってことで、ドゥルーズ＝ガタリの『アンチオイディプス』だか『ミル・プラトー』だかの戦争機械論がメイン、バロウズはドゥルーズが戦争機械論をはじめあちこちで引き合いに出すので [67, 66]、現代思想のネタもと紹介的な意味で入っているようだ。

が、当時の山形はそれでも許せなくて、『WAVE』『GS』のなまくらなバロウズ紹介を糾弾すべく、東大SF研究会を主とした友人たちの協力を得て『バロウズ本』を作った。

著作権だんごムシの、ファンジンに毛が生えたもの。初刷りの 1,100 円版と、増刷後の 1,300 円版とがあるけれど、内容はあとがきにちょっと加筆しただけでまったく同じ。のべ 500 部。北北西 SF というのは、こいつのためだけのでっちあげだ。

その『バロウズ本』を読んで感激したペヨトル工房の人々がまとめたのが『銀星倶楽部』の特集。小説解題は、ぼくがしゃべったものがほぼそのまま説明になっている。たぶんバロウズの小説について個別に詳細に述べた商業誌（一応）としては最初期でしょう。インタビューなんかもある。

『ユリイカ』『現代詩手帖』はそれぞれ、まあ例によって例のごとし。いろんな人が賢しげな文を書き散らして、玉石混淆でもちろん石が圧倒的に多い。個別には本文中でもふれたのでそちらを参照のこと。また『バロウズ・ブック』は、その前の現代詩手帖の特集部分だけをほぼそのまま抜き出して、一冊の本にしたもの。一部の人は加筆訂正をしている。追悼特集のものは、どちらも（ぼくが入れ知恵したりしてるから）結構いいんじゃないか。バロウズのカットアップについての文とか、基礎資料も多いので、買って損なし。

Hibbard [82] は、各種のインタビュー集で、集められた 22 本は悪くない。バロウズは「X ファイル」を見ているとか、あの愚作映画「ツイスター」を誉めているとか、くだらないことも結構わかって笑える。が、次の Lotringer [107] が出てしまうと、22 編のうち 10 編（それもよいほうの 10 編）が重なっていて、存在意義はかなり下がってしまったのはご愁傷様だ。

その Lotringre [107] は最近出た労作。バロウズのインタビューを、集めも集めたり 99 本！ 有名だがなかなか読めなかった、デビッド・ボウイとバロウズの対談なんかも読めるし、えらくマイナーな雑誌からメジャー誌まで総ざらい。ほぼ継時的に並んでいる。これ一冊で、バロウズの発言集としては完璧だろう。編者は、*Semiotext(é)* の編集者としてアメリカポモ業界にその人ありと言われたシルヴェール・ロトランジェ（またはロトリンガー）。この人がやったんなら、まあだれもケチはつけられませんまい。

## D.5 資料の購入

テキストを読み込むことできちんとした分析を提示できるなら、それこそ研究の王道ではあると思う。でももっと姑息な手口は、自分しか持っていないようなマイナーな資料をどっかで入手して、それを誰にも見せずに自分一人でつつきまわすことで、自分だけしかできない研究をいっぱいやる、というやりかただ。そしてバロウズという作家は、それが比較的やりやすい。かれは、だれも知らない、だれも見ることがないマイナー雑誌に山ほどブツを書いているからだ。

またこうした資料の収集は、インターネットの出現で決定的に変化した。これまでは、

荒俣宏なんかがよく書いているように、変な場末の古本屋の奥の、ほこりっぽい本棚を漁っているうちに「おお、これはあの幻のナントカ！」という発見をしたり、あるいは大瀧啓祐などのような「先日イギリスのなじみの古本屋のおやじがね、ぼくのためにXXをとっておいて真っ先に連絡をくれてね、まあ20年くらいかけてこういう深くつきあえるところを探すことだねおほほほほ」なんていう特権意識に浸るのが古本漁りの醍醐味だったかもしれないけれど、いまはもういながらにして、ありとあらゆる古本屋のカタログが見られる。そして、すさまじくいろんなものが、ネット経由で手に入ってしまうのだ。そして支払いはクレジットカード一発。いやいい時代になったもんです。IT革命はまやかしだなんてだれが言った(ってオレか)。

というわけで、もしあなたが札束勝負のできる研究者なら(いねーか、そんな人は)、あるいは研究室のお金を湯水のごとくにつかえるとかいう恵まれた環境にいる人なら、自分でいろいろ資料を買い漁る手はある。バロウズの本は版ごとに異同がかなりあるし、さらにプロモ用に雑誌発表された抜粋版も、最終的に出版されたものとかかなり差があったりする。だから、たとえば『ソフトマシーン』だけ買いそろえてそれをざっと比較するといったお手軽な手口だけでもそこそこの研究にはなるかもしれない。ちなみに2002年2月現在、バロウズの処女作 *Junkie* 初版は、美本500ドル台くらいで出回っている。ちょっとへたったやつなら、200ドル台だってある。またオリンピック・プレス時代のバロウズの本はだいたい200-500ドルくらい。各種バージョン一通り揃えるのに、一声1,000ドル！

高いにゃ高いが、卒業かかってるんなら、このくらいの出費は歯を食いしばってなんとかしてみても、罰はあたらないだろう。

またマイナーな雑誌なんかを漁ってみたりするのも一興だ。『裸のランチ』はいくつかの版があるうえに、その抜粋がマイナー雑誌に掲載されて、しかもその抜粋には多少手が入っていてかなりの差があるそう。文学研究なんてお手軽だから、その比較と展開なので、論文の4-5本は稼げるんじゃないの？ この手のマイナー雑誌は、安いものなら数十ドル程度で手に入る。

さらにおもしろいものとして、バロウズのお母さんの書いた本が結構でまわっている。コカコーラが販促用に作った「楽しい生け花教室」三巻セット [16, 17, 18]。こんなのをもとに、バロウズの母親が体現していた当時の家庭的価値観とそれに対するバロウズの愛憎を分析してみるのも手だ。またこれを出版したのがコカコーラだということを深読みして、大衆消費型資本主義とコカ(イン)コーラとバロウズとをつなぐ線を考察、なんてのも、気が利いてるふりをするには結構よさげだ。

あるいは安くあげようと思ったら、バロウズの息子の小説二つ [56, 57] を買って、そこにあらわれた父親像をもとにバロウズを分析、なんてこともできるだろう。バロウズの息



子の小説は安いし、中身もスカスカで楽に読める。おまけにもうすぐバロウズの息子の伝記だか日記集だか [58] が 2002 年 5 月に出る予定になっているので、そんなのを手に入れて剽窃すれば、もう完璧。

ネットの古本屋も結構あるが、以下の 2 つくらいのインターネット古本サイトを漁ってみるとおおむねカバーできるだろう。

- Amazon.com の zShop (<http://www.amazon.com/>)
- abebooks (<http://www.abebooks.com/>)
- Barnes and Noble の古書コーナー (<http://www.bn.com/>)

下のは、古本屋のポータルサイトのようなところ、上はそうしたショップからの出品に、個人の出品者が混じっている。ここで「burroughs, william」で検索をかけてみるといい。上に挙げたもの以外でも、検索エンジンで検索をかけていくと、いくらでも糸口は見つかる。バロウズ自身の本だけでなく、これまで挙げた書誌や評論なども、ほぼまちがいなく見つかる。値段もいろいろだから、焦って買う前によく調べよう。

ミーハーなあなたは、もちろんサイン入り本に萌え萌えだろう。サインが入ると、たいがいのものは値段が三倍以上にはねあがるけれど、でもバロウズはサービス精神旺盛な人だったので、あちこちでサインしまくっている。したがって、2002 年半ば時点では、入手は結構簡単だ。これも同じ手でどうぞ。

## D.6 アーカイヴ

さて、出版されている本はいままで挙げたような方法でチェックしたり入手したりできるけれど、それではすまないものがある。本当にゴリゴリに研究したければ、草稿や編集段階の原稿なんかもチェックするとポイントが高いただろう。そのためには、各種のアーカイブに出かけてみたりする必要が出てくる。

実はバロウズの決定版アーカイブになるはずだったものがある。リヒテンシュタインに、International Center of Art and Communication というところがあって、その中にウィリアム・バロウズ・アーカイブなるものがある(あった)のだ。

このアーカイブの存在そのものは、よく知られていた。その中身は、バロウズがイギリスからの脱出資金捻出のためにリヒテンシュタインのロベルト・アルトマンという金持ちに売却した自分のアーカイブだし [121, pp. 462–463]、それに 1973 年にこのカタログ [115] が発行されている。このカタログは内容的にもよく整理されていてとても立派だし、装幀もなかなか。子牛革装、さらにバロウズと、カタログの表紙を描いたブライオン・ガイシンと、資料整理とカタログ編纂を行った(バリー)マイルスのサイン入り。お



まけに番号のはいもの（アルファベット番号）はバロウズの直タイプ・修正原稿までがおまけについているというマニアならヨダレもの。この世に 226 冊しかないはずだが、結構あちこちの古本屋に出回っているようだ。

で、このアーカイブの中身を見ると、結構すごそうだ。直タイプ原稿、ゲラ、各種の本で編集者に削除された部分など、さらにはウィリアム・バロウズのカットアップした残り物、書きかけ原稿、スクラップブックなど。細かいバージョンのちがいはなんかをチマチマつつきまわすような文学研究と称することがしたい人にとっては、またとない資料群だろう。

しかしながらその一方で、このアーカイブの中身を見せてもらえた人はほとんど（ひょっとすると一人も）いない。閲覧したいとお願いしてもみんな断られている（のか返事がないのかよくわからない）そうだ [73, p. 211]。各種の研究などを見ても、ここの資料を参照した例はまったく見あたらない。

さらに関係者の話によると、ここの所蔵品はしばらくして個人のコレクターに転売されたらしい。その一部が、コレクター自身の集めた他のアイテムとあわせてさらにアリゾナ州立大学に転売されたのではないかとされているが、これは確認されていない。転売されたのが全部なのか一部なのかもよくわからない（全部だという説がかなり強い）。まだこの「センター」と称するものが機能しているのかもわからない。連絡先としてカタログに掲載されている住所は、Am Here Books\*<sup>2</sup>というバロウズのパンフもどきの本をいくつか出している出版社兼本屋だけれど、当時はリヒテンシュタインにあったものの、かなり昔にアメリカに移転しており、特に情報を持っていそうな気配はない。したがって、どこにコンタクトをとればいいのかも、現在ははっきりしない。

こうして記録がだんだん散逸し、消えていくというのも、なんとなくバロウズの小説っぽいといえなくもないかもしれない。が、もしここに万が一アクセスできた人がいたら、それだけで論文にはならなくてもどっかに発表できるエッセイくらいにはなるだろう。

これ以外にバロウズに関する資料源として、1974 年から 1981 年にかけての原稿類は、ほとんどすべてオハイオ州立大学の図書館に売り渡されており、きちんとカタログ化されて研究用に提供されている。所蔵作品も、ネット上で公開されていて、*Revised Boy Scout Manual* など、一部が雑誌に抜粋されただけで公開されなかった作品の原稿や、バロウズとヴィンセント・ギャロの往復書簡なんてシロモノもあることがわかる\*<sup>3</sup>。ちなみにギャロは、なぜか知らないがニューヨーク時代のバロウズ宅（バンカー）にしばらく居候していたことがあるとか。だれでも閲覧ができるという意味では、ここがいちばんアク

\*<sup>2</sup> <http://www.amherebooks.com/> ただし 2002 年になってアダルトサイトになった。

\*<sup>3</sup> <http://www.lib.ohio-state.edu/rarweb/finding/>

セスしやすいはずだ。

それ以前の原稿などがかなり所蔵されているのは、いま挙げたアリゾナ州立大学である。ここもアクセスという点では比較的優れているようだ。ただし、購入が実はバロウズのなんたるかをよく知らずに行われていたようで（新設大学はアメリカでも、いろんな差別化に苦労しており、こうした作家の資料収集競争が大学間でかなり加熱しているのだとか）、大学そのものの嗜好からするとかなり場違いな観はあり、バロウズ本人が購入記念講演をしたときにもかなりお互い居心地悪かった、という。また、バロウズの著作をたくさん発行してきた Grove Press もバロウズ関連の資料アーカイブを持っており、これはシラキュース大学に保管されている。これは大学だから、研究者としてきちんと仁義をきれば、たぶん閲覧できないことはないだろう。『裸のランチ』に使う予定だった、バロウズ直筆のイラストなどというものもあるそうだ。ブライオン・ガイシンの絵と似たような感じのイラストだということから、おそらくオリンピック版『裸のランチ』ジャケット装画のようなものと思われる。こうしたものをつつきまわして、後のショットガン・ペインティングなどの絵画作品との共通性やちがいをうだうだ調べてみるのも、研究テーマとしてはおもしろいかもしれない。

その他、バロウズの手紙を所蔵している大学がコロンビア大をはじめとしていくつかある。まあ興味があれば……という感じだ。これについて、いまのところそれなりに言及があるのは、前出の Goodman & Cooley [73] と Shoaf [147] なので、真剣ならこちらを参照してコンタクトを取るなりなんなりしてみしてほしい。

また 1981 年以降の原稿については、カンサス州ローレンスの、ウィリアム・バロウズ・コミュニケーションズがほとんどすべて押さえている。ここは、ジェームズ・グラウアーホルツを筆頭に、バロウズが晩年をすごしたカンサスに置かれていて各種権利やら資料保管やらを行っている集団だ。それ以前のものについても、まちがいになくもっといろいろ資料があるはずだ。ただしこうした団体の多くは中心人物の死去とともにだんだん求心力を失って消滅しがちで、ここもいま一体どうなっているのかはよくわからない。またかなりガードがかたいとも言われているので頼んで見せてもらえるものかもよくわからない。が、試す価値はあるのでは。

もう一つ可能性があるのは、かつてバロウズ特集を組んでバロウズ・リバイバルの一つのきっかけにもなった名雑誌 *Re/Search* だ。ここのアンドレア・ジュノは来日したときに、*Re/Search* のオフィスにはバロウズのあらゆる出版物が揃っているのだ、と豪語していた。これは合理的に考えてちょっとあり得ないような気もするが、まあ多少割り引いて聞くにしても、ここの編集者たちのマニアックな性格を考えるとかなりの資料があるのはまちがいなさそうだ。ただしこれも見せてもらえるかは定かではない。さらに

*Re/Search* 自体も 1990 年代に入ってかなり活動が鈍り (Amazon.com などをはじめとする大規模オンライン店舗の進展で、*Re/Search*などを支えてきたインディペンデント系書店や取り次ぎが壊滅状態となり、経営的に苦しい状況にあることも一つの原因らしいが)、かつての輝きはもはやない。アンドレア・ジュノも、*Re/Search*を離れて独自の活動を初めてしまったようだし、資料もかつてほどまとまっているのかどうかはわからない。

以上、各地のアーカイブについては、いずれも山形個人は確認していない。国内では、特筆に値するようなアーカイブのたぐいがあるとは考えにくい。山形はそこそ珍しい本は持っているとは言っても、前出のインターネット古本屋で手に入らないような代物はほとんどない。唯一ほかでは絶対手に入らないものといえば、バロウズの手紙と直タイプ・直訂正原稿がほんのちょっと、クリスマスカードに『ジャンキー』脚本 [152]、あとは『バロウズ本』のオフセット用完全原稿くらいだろうか。他に国内で珍しい資料を持っている方がいれば、教えていただきたいな、と思う。

## D.7 インターネット

インターネット上にも、バロウズ関係の情報はたくさんある……と言いたいところだが、実は大したものはないのはこれいかに。既存の出版物に載っているビブリオグラフィや年譜の再録、いくつかかっこいい写真のコラージュ、といったものを除いては、特筆すべきものはほとんどないのが実状だし、またそのほとんどすべてはファンの手すさび。バロウズの死後はどこもあまり更新が見られず、次々にページが消え、リンクが古びたりして風化する運命にある。そんなのをもとに、バロウズの情報戦略と記憶の呪縛とネットの親和性がどうした、という話を展開するのも一興かもしれない。まえにも書いたようにこういう話はすでに山根信二 [183] が展開しかけていたが、最近はそのらにはあまり関心がないようなので、サクッと続きを横取りしてやってしまうとかなりお手軽でいだろう。

以下に、特に日本語のページを中心に主要なウェブページを挙げる。どれも 2002 年夏時点のもの。

- S Press *The William Seward Burroughs Browser*\*<sup>4</sup>
- Malcolm Humes *The William S. Burroughs Files Inter WebZone*\*<sup>5</sup>
- popsubculture.com *William S. Burroughs: The Biography Project*\*<sup>6</sup>

\*<sup>4</sup> <http://www.spress.de/author/burroughs/>

\*<sup>5</sup> <http://www.hyperreal.org/wsb/index.html>

\*<sup>6</sup> [http://www.popsupculture.com/pop/bio\\_project/william\\_s\\_burroughs.html](http://www.popsupculture.com/pop/bio_project/william_s_burroughs.html)

- EFF “*William\_S\_Burroughs*” *Archive*<sup>\*7</sup>
- Montgomery Gabrys *the ghost of william s burrougns*<sup>\*8</sup>
- 山根信二 *William S. Burroughs; the writer*<sup>\*9</sup>
- ev *What’s up, Doc Burroughs?*<sup>\*10</sup>
- Jamie Zawinsky *dadadodo*<sup>\*11</sup>
- Jamie Zawinsky *WebCollage*<sup>\*12</sup>
- 旦 敬介 *The Writing Machine*<sup>\*13</sup>
- W-ES *Welcome to “シップ・アホイ”: William S. Burroughs Fan Page*<sup>\*14</sup>
- 木和田勝浩 (ドルフィン・ロジック)「*Steps to Dolphin Logic 雑篇*<sup>\*15</sup>」
- 山形浩生「『たかがパロウズ本』サポートページ<sup>\*16</sup>」

単独のサイトとしてそこそこ充実しているのは、S Press *The William Seward Burroughs Browser* ではないかと思う。ここはドイツの弱小出版社で、パロウズの本をいくつか出しているところだが、完全に趣味に走っていて、テキストも音も絵も全部網羅。

*The William S. Burroughs Files Inter WebZone* はまあ定石の出発点ではある。パロウズの死後更新されていないが、パロウズ社の歴史など、ちょっとおもしろい記事も載っている。書誌はまあ当然ながら非常に簡略なもので、本書の簡易書誌より落ちる（それに古い）。各種のリンクなど、部分的には使えるが、あまり目新しさはない。この程度のものなら、検索すれば他にも結構ある。

popsubculture.com *William S. Burroughs: The Biography Project* は、そこそこ詳しいバイオグラフィを掲載。サブカルチャー系の他の人たちへのリンクも充実していてなかなか。

“*William\_S\_Burroughs*” *Archive* は、あの電子フロンティア財団のサイトにある。EFF がなぜパロウズ関連ページを持っているのかはわからない。たぶんファンがいるというだけだろうけれど。パロウズの電子テキストを集めてあるのはありがたい。数は少ないけれど。

<sup>\*7</sup> [http://www.eff.org/Publications/Misc/William\\_S\\_Burroughs/](http://www.eff.org/Publications/Misc/William_S_Burroughs/)

<sup>\*8</sup> <http://www.netherworld.com/~mgabrys/william/>

<sup>\*9</sup> [http://www-vacia.media.is.tohoku.ac.jp/~s-yamane/master\\_thesis/Burroughs.html](http://www-vacia.media.is.tohoku.ac.jp/~s-yamane/master_thesis/Burroughs.html)

<sup>\*10</sup> <http://ux01.so-net.ne.jp/~ev-net/cutup/cutup.html>

<sup>\*11</sup> <http://www.jwz.org/dadadodo/>

<sup>\*12</sup> <http://www.jwz.org/webcollage/>

<sup>\*13</sup> <http://inscript.co.jp/dan/dan%20index.htm>

<sup>\*14</sup> <http://kobe.cool.ne.jp/babies/ws-b.html>

<sup>\*15</sup> <http://www.fuchu.or.jp/~d-logic/jp/jmisc.html>

<sup>\*16</sup> <http://cruel.org/wsb/>

Gabrys *the ghost of william s burrougns* は、パロウズの朗読ファイルを切り刻んで、順次聞けるようにしているおもしろいサイト。

山根 *William S. Burroughs; the writer* はスタンダードな作りのリンク集だが、すでにかかなりのリンクが not found 状態になっているか、あるいは全然ちがう中身になっている。邦訳書の書誌は、かなり網羅的で使える。また、画像や音源へのリンクはユニーク。275ページで触れた山根の論文が一部読めるのが一番の売り。

ev/細馬 *What's up, Doc Burroughs?* は、カットアップの実践の試みとして他に例を見ない(まあ実際にはあるけれど)。そのアルゴリズムの変種、および画像による実践例として、Zawinsky の *dadadodo* と *WebCollage* は強力。この両者の意義については本書「9.3 アルゴリズムとしてのパロウズ」を参照のこと。

旦 *The Writing Machine* は、本書付録 C.6 (279ページ) で言及した。ありそうでない、パロウズに関する連続講義録。ただし最終回なし。

W-ES *Welcome to “シップ・アホイ”* は、ファンページだがカットアップについての考察が秀逸。

木和田 *Steps to Dolphin Logic* は、知られざる労作。同サイト内の「雑篇」にある同氏収集の「パロウズの本」は、網羅的なものではないと言いつつ、パロウズの邦訳一覧としてはほとんど完璧に近い。単なる一覧ではなく、全部入手したうえで作成されているらしい。すごい。このぼくですら、河出書房「人間の文学」シリーズの『裸のランチ』に、紙ジャケットつきのものがあったとはこのサイトを見るまで知らなかった。また同じく雑篇にある「パロウズと『フルズ・メイト』」は、266ページで触れた『フルズ・メイト』誌におけるパロウズ関連のコメントをたんねんに追った力業。

最後は、手前味噌ながら本書のサポートページ。ここに挙げたものをはじめ、本書のなかに登場した各種リンクは一通りまとめて掲載して、できるだけアップデートもはかることにしよう。また本書の一部抜粋や、書誌作成用の  $\text{jBIBTEX}$  ファイルも提供しておく。本書のビブリオには表示されていない版型やページ数などのデータもこのファイルには入っているし、どんどん活用してできれば成長させていただけるとありがたい。

## 参考文献

- [1] Re/Search 4/5 a Special Book Issue: William Burroughs, Brion Gysin, Throbbing Gristle. *Re/Search*, Vol. 4/5, pp. 21–242, 1982. A Special Book Issue となっているのは、それまでの *Re/Search* は新聞形式で出ていたから。また、インタビューは Hibbard [82] と Lotringer [107] の両方に再録されている。
- [2] キャシー・アッカー. 『血みどろ臓物ハイスクール』. 白水社, Tokyo, 1992. 渡辺佐智江訳、*Blood and Guts in Highschool* (Grove Press, NY USA, 1984).
- [3] キャシー・アッカー. 『アホダラ帝国』. ペヨトル工房, Tokyo, 1993. 山形浩生 + 久霧亜子訳、*Empire of the Senseless* (Grove Press, NY USA, 1988).
- [4] キャシー・アッカー. 『わが母：悪魔学』. 白水社, Tokyo, 1996. 渡辺佐智江訳、*My Mother: Demonology* (Grove Press, NY USA, 1993).
- [5] 青山正明. 『危ない薬』. データハウス, Tokyo, 1992.
- [6] 朝松健. 「魔都物語 オカルト界で今何が起きているか」. 『イスクアチェリ』, Vol. 28, pp. 231–242, 1987.
- [7] ジャック・アタリ. 『音楽 / 貨幣 / 雑音』. みすず書房, Tokyo, 1985. 金塚貞文訳、*Bruits – Essai sur l'économie politique de la musique* (Presses Universitaires de France, Paris, 1977).
- [8] Robert Axelrod. *The Evolution of Cooperation*. Basic Books, 1985. 邦訳は松田裕之訳『つきあい方の科学：バクテリアから国際関係まで』(ミネルヴァ書房, Tokyo, 1998)。ただし参照していない。
- [9] AyameX. AyameX の「因縁力」シリーズ. (ネット上), 2001(?). <http://www.thought.ne.jp/peyotl/ayamex.html#5>.
- [10] 鮎川信夫. 「『裸のランチ』ノート(補)」. 1971.
- [11] Sinclair Beiles, William Burroughs, Gregory Corso, and Brion Gysin. *Minutes to Go*. Two Cities Editions, Paris France, 1960.
- [12] ヴィクター・ボクリス(編). 『ウィリアム・バロウズと夕食を：バンカーからの報告』. 思潮社, Tokyo, 1990. 梅沢葉子、山形浩生訳、*With William Burroughs: A*



- Report from the Bunker* (Seaver Books, NY USA, 1981).
- [13] James Boyle. *Shamans, Software, & Spleens: Law and the Construction of the Information Society*. Harvard University Press, Cambridge MA, USA, 1996.
- [14] ハワード・ブルックナー監督. 『バロウズ』. 1983. *Burroughs: The Movie*. Documentary. 日本公開 1986.
- [15] Anthony Burgess. *Joystrick: An Introduction to the Language of James Joyce*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, NY, 1975. 初出は Andre Deutche, London UK, 1973.
- [16] Laura Lee Burroughs. *Flower Arranging: a Fascinating Hobby*. The Coca-Cola Company, Atlanta, 1940.
- [17] Laura Lee Burroughs. *Flower Arranging: a Fascinating Hobby*, Vol. 2. The Coca-Cola Company, Atlanta, 1941.
- [18] Laura Lee Burroughs. *Homes and Flowers: Refreshing Arrangements*, Vol. 3. The Coca Cola Company, Atlanta, 1942.
- [19] William Lee (William S. Burroughs). *Junkie: Confessions of an Unredeemable Addict*. D-15. Ace, 1953. Maurice Hildebrand *The Narcotic Agent* と背中あわせの Ace Double の一冊. 邦訳 『ジャンキー』 [22].
- [20] ウィリアム・バロウズ. 『裸のランチ』. 人間の文学 19. 河出書房新社, Tokyo, 1965. 鮎川 信夫訳. 底本は明記されておらず、Grove Press から著作権をとっているが、内容から判断して底本はオリンピアプレス版 (1959)。なお、その後モダンクラシックス版が 1971 年、「河出海外小説選 16」版 (1500 JPY) が 1978 年に出ているが、中身はページ割りまでまったく同じ。訳者解説に「裸のランチ」ノート (補) [10] が追加されただけ。
- [21] W・バロウズ. 「裸のランチ」. 栗田勇 (編), 『性的人間』, pp. 67–87. 平凡社, Tokyo, 1968.
- [22] ウィリアム・バロウズ. 『ジャンキー: 回復不能麻薬常用者の告白』. 思潮社, Tokyo, 1969. 鮎川 信夫訳、*Junkie: Confessions of an Unredeemable Addict* [19]. なお、その後ソフトカバー版も出て、定価も何度も変わっている。
- [23] William Burroughs. *Cities of the Red Night*. Picador/Pan Books, London UK, 1982. 初版 Holt, Reinhart and Winston/John Calder, 1981.
- [24] William Burroughs. *The Ticket That Exploded*. Paladin/Grafton Books, London UK, 1987. 初版 Olympia Press 1962, 最終版 Grove Press/Calder Boyers 1967.
- [25] ウィリアム・バロウズ. 『裸のランチ 完全版』. 河出書房新社, Tokyo, 1992. 鮎川

- 信夫訳、山形 浩生一部改訂 + 解説。 *Naked Lunch* (Calder, London UK, 1982)。原書で、オリンピア版以降に追加された部分を訳し、新しいエッセイも翻訳、さらに解説を加筆。
- [26] William S. Burroughs. *Nova Express*. Grove Press, NY USA, 1964. *Three Novels* (Grove Press, NY USA, 1980) 収録。
- [27] William S. Burroughs. *The Wild Boys: Book of the Dead*. Grove Press, NY USA, 1971. *Three Novels* (Grove Press, NY USA, 1980) 収録。
- [28] ウィリアム・バロウズ。 「おぼえていないときもある」 . ジュディス・メリル (編), 『年間 SF 傑作選 7』, pp. 294–297. 創元推理文庫, 東京創元社, Tokyo, 1976. 大谷圭二訳、 *SF 12* (Della Corte, London UK, 1968) “Sometimes They Don’t Remember.” 『おぼえていないときもある』にも収録 [41, 162–165].
- [29] William S. Burroughs. *Junky: Confessions of an Unredeemable Addict*. Penguin, NY/London, 1977. 1953 年初版 *Junkie* の削除部分を復元した完全版。アレン・ギンズバーグの序文つき。
- [30] ウィリアム・S・バロウズ。 『ノヴァ急報』 . サンリオ SF 文庫 4-A. サンリオ, Tokyo, 1978. 諏訪 優訳、 *Nova Express* (Grove Press, NY USA, 1964).
- [31] ウィリアム・S・バロウズ。 『爆発した切符』 . サンリオ SF 文庫 4-B. サンリオ, Tokyo, 1979. 飯田 隆昭訳、 *The Ticket That Exploded* (Grove Press, NY USA, 1967).
- [32] William S. Burroughs. *Nothing Here Now but the Recordings*. Industrial Records, 1981. カットアップ実験を集めたレコード。
- [33] William S. Burroughs. *The Burroughs File*. City Lights Books, San Francisco, 1984. *The White Subway, Die Alten Filme, The Retreat Diaries, Cobble Stone Gardens* にスクラップブックの抜粋と序文やアラン・アンセンのバロウズ関連エッセイをまとめた短編集。
- [34] ウィリアム・S・バロウズ。 『おかま』 . ペヨトル工房, Tokyo, 1988. 山形浩生訳、柳下毅一郎訳、 *Queer* (Picador, London UK, 1985).
- [35] ウィリアム・S・バロウズ。 『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』 . 思潮社, Tokyo, 1988. 飯田隆昭訳、 *Cities of the Red Night* (Holt, Reinhart and Winston, NY USA, 1981).
- [36] William S. Burroughs. *William S. Burroughs: Paper Cloud Thick Pages*. ArT Random 102. 京都書院, Kyoto, 1992. フォルダ・ペインティングのシリーズ Paper Clouds と、ショットガン・ペインティングのシリーズ Thick Pages を集めた作

品集。

- [37] ウィリアム・パロウズ. 『ダッチ・シュルツ 最期のことば』. 白水社, Tokyo, 1992. 山形浩生訳、*The Last Words of Dutch Schultz* (Viking/Seaver, NY/London UK, 1975) 初版は Cape Golliard Press, 1970 だが内容的にかなりちがう。
- [38] ウィリアム・S・パロウズ. 『トルネイド・アレイ』. 思潮社, Tokyo, 1992. 清水アリカ訳、*Tornado Alley* (Cherry Valley Editions, NY USA, 1990).
- [39] ウィリアム・S・パロウズ. 『パロウズという名の男』. ペヨトル工房, Tokyo, 1992. 山形浩生訳、*The Adding Machine* (Seaver, NY USA, 1988).
- [40] William S. Burroughs. *The Letters of William S. Burroughs 1945–1959*. Penguin Books/Viking, NY USA, 1993. 邦訳(ごく一部):『『パロウズの手紙』から』(柳下毅一郎訳、『現代詩手帖』1997年11月号 pp.32–38)。
- [41] ウィリアム・S・パロウズ. 『おぼえていないときもある』. ペヨトル工房, Tokyo, 1993. 浅倉久志訳、山形浩生訳、柳下毅一郎訳、渡辺佐智江訳、*Exterminator!* (Calders & Boyars, London UK, 1974).
- [42] ウィリアム・S・パロウズ. 『ワイルド・ボーイズ(猛者): 死者の書』. ペヨトル工房, Tokyo, 1993. 山形浩生訳、*Wild Boys: A Book of the Dead* (Grove Press, NY USA, 1971).
- [43] ウィリアム・パロウズ. 『内なるネコ』. 河出書房新社, Tokyo, 1994. 山形浩生訳、*Cat Inside* (Viking, NY USA, 1992), 初版は Grenfel Press, 1986.
- [44] ウィリアム・S・パロウズ. 「序文」. リアラー『フラッシュバックス: ティモシー・リアラー自伝 ある時代の個人史および文化史』[97], pp. 11–12. トレヴィル, Tokyo, 1995. 山形浩生他訳.
- [45] ウィリアム・S・パロウズ. 『ノヴァ急報』. ペヨトル工房, Tokyo, 1995. 山形浩生訳、*Nova Express* (Grove Press, NY USA, 1964).
- [46] ウィリアム・パロウズ. 『ゴースト』. 河出書房新社, Tokyo, 1996. 山形浩生訳、*Ghosts of Chance* (High Risk/Serpent's Tail, NY USA, 1992), 初版は Library Fellows of the Whitney Museum of American Art, 1991.
- [47] ウィリアム・S・パロウズ. 「ブライオン・ガイシンのカットアップ手法」. 『ユリイカ』, Vol. 29, No. 14, pp. 104–110, 11 1997. 柳下毅一郎訳、"The Cut-Up Method of Bryon Gysin" in *The Third Mind* (Seaver/Viking, NY USA, 1978).
- [48] ウィリアム・パロウズ. 『夢の書: わが教育』. 河出書房新社, Tokyo, 1998. 山形浩生訳、*My Education: A Book of Dreams* (Viking, NY USA, 1995).
- [49] William S. Burroughs. *Last Words: The Final Journals of William S. Bur-*

- roughs*. Grove Press, NY USA, 2000. 「エスクァイア」日本版 1998 年 2 月号 pp.113-116 に梅沢葉子による部分訳あり。
- [50] William S. Burroughs. *William S. Burroughs - The Final Academy Documents*. Cherry Red Records, 2002. *Ghosts at No. 9, Towers Open Fire*, 朗読 2 本 (それとジョン・ジョルノの朗読 2 本) を収録。
- [51] William S. Burroughs and Anthony Balch. *Thee Films 1950's—1960's*. T.O.P.Y. (Temple of Psychick Youth), 1989? *William Buys a Parrot, Towers of Open Fire, The Cut Ups, Bill and Tony, Ghosts at No.9* (B&W, 45min) を収録。WSB, ガイシン、サマーヴィルとの協力で、アントニー・バルチ監督となっている。手持ちのものにも発行年の記載がないため、あくまで推測。*Ghosts at No.9* は、*The Cut Ups* で使った素材を別の形で並べたもの。なお、カタログなどで 120 分と記載されているものが多いが、40 分ほどはテストパターンが入っているだけ。
- [52] William S. Burroughs, James Grauerholz (ed.), and Barry Miles (ed.). *Naked Lunch: The Restored Text*. Grove Press, NY, 2003. 刊行年は奥付では 2001 だが、実際に出たのは 2003。オハイオ州立大学アーカイブで発見された、オリジナルの (実際に出たものではない) オリンピア版に近い「裸のランチ」原稿をもとに、著者の死後、秘書たちが復元したもの。
- [53] William S. Burroughs and Brion Gysin. *The Third Mind*. Seaver/Viking, 1975.
- [54] William S. Burroughs, Vale, and Andrea Juno. 「ウィリアム・S・バローズ インタビュー」. 『フルズ・メイト』, No. 41, pp. 48-55, 1 1985. 三谷理恵訳、注は Korpus CRYPTÉ. *Re/Search* [1] 掲載インタビューの「翻訳」。
- [55] ウィリアム・パロウズ, アレン・ギンズバーク. 『麻薬書簡』. 現代の芸術双書 19. 思潮社, Tokyo, 1966. 飯田 隆昭訳、諏訪 優訳, *Yage Letters* (City Lights Books, San Francisco USA, 1963). 1973 と 1986 に改装版が出ている (中身はページ割まで同じ)。1966 年版はすべて「William R. Burroughs」なる表記、1973 年版でも「Burroughs」は相変わらずで、また表紙と扉は「ギンズバーク」と表記 (「ク」濁点なし)。
- [56] William Burroughs Jr. *Speed*. Sphere Books, London UK, 1971.
- [57] William Burroughs Jr. *Kentucky Ham*. Overlook Press, NY USA, 1984.
- [58] William S. Burroughs Jr. *Cursed from Birth: The Short, Unhappy Life of William S. Burroughs, Jr.* Grove Press, NY USA, 2001. 書評用見本は出回ったらしいが、実物はなぜか 2002 年 9 月現在も刊行されておらず、2003 にずれこんだ模様。

- [59] William H. Calvin. *The Cerebral Code: Thinking a Thought in the Mosaics of the Mind*. MIT Press, Cambridge USA, 1996.
- [60] Graham Caveney. *The 'Priest', They Called Him: Life and Legacy of William S. Burroughs*. Bloomsbury, London UK, 1997. アメリカ版は *Gentleman Junkie* と改題。
- [61] デニス・クーパー. 『フリスク』. ペヨトル工房, Tokyo, 1993. 渡辺佐智江訳、*Frisk* (Grove Press, NY USA, 1991).
- [62] デニス・クーパー. 『ジャーク』. 白水社, Tokyo, 1995. 風間賢二訳、*Jerk* (Grove Press, NY USA, 1993).
- [63] Geoff Crowther and Hugh Finlay. *Morocco, Algeria & Tunisia: Travel Survival Kit, 2nd ed.* Lonley Planet Publications, Hawthorn, Australia, 1992.
- [64] 旦敬介. The Writing Machine ウィリアム・バロウズ. インスクリプト(ネット上), 1997. <http://www.inscript.co.jp/dan/dan%20index.htm> ただし全9回のうち、なぜか最終回はアップロードされていない。
- [65] ジョン・ディ=セイント=ジョア. 『オリンピア・プレス物語 ある出版社のエロティックな旅』. 河出書房新社, Tokyo, 2001. 青木日出夫訳。 *Venus Bound: The Erotic Voyage of the Olympia Press and Its Writers* (Random House, NY USA, 1994).
- [66] ジル・ドゥルーズ/フェリックス・ガタリ. 『千のプラトー』. 河出書房新社, Tokyo, 1994. 宇野・小沢・田中・豊崎・宮林・守中訳 *Mille Plateaux: Capitalisme et schizophrénie* (Les Éditions de Minuit, Paris 1980).
- [67] ジル・ドゥルーズ, クレール・パルネ. 『ドゥルーズの思想』. 大修館書店, Tokyo, 1980. 田村毅訳 *Dialogues* (Flammarion, Paris 1977).
- [68] Thomas M. Disch. "Pleasures Of Hanging". *The New York Times*, 3/15 1981. Review of "Cities of the Red Night." <http://partners.nytimes.com/books/00/02/13/specials/burroughs-red.html>.
- [69] フリーマン, デレク. 『マーガレット・ミードとサモア』. みすず書房, Tokyo, 1995. 木村洋二訳、*Margaret Mead and Samoa: the Making and Unmaking of an Anthropological Myth* (Harvard University Press, Cambridge, 1983).
- [70] Derek Freeman. *The Fateful Hoaxing of Margaret Mead*. Westview Press, Boulder CO, 1999.
- [71] ジョン・ケネス・ガルブレイス. 『新しい産業国家』. 河出書房新社, Tokyo, 1968. 石川通達他訳、*The New Industrial State* (1967).

- [72] Jorge García-Robles. *La Bala Perdida: William S. Burroughs en Mexico (1949-1952)*. Ediciones del Milenio, México, 1995.
- [73] Michael B. Goodman and Lemuel B. Coley. *William S. Burroughs: A Reference Guide*. Garland, NY USA, 1990.
- [74] Michael Barry Goodman. *Contemporary Literary Censorship: The Case History of Burroughs' Naked Lunch*. The Scarecrow Press, Metuchen NJ USA/London UK, 1981. 『裸のランチ』わいせつ裁判の経緯を詳細にまとめた本。
- [75] Michelle Green. *Dream at the End of The World*. Harper Collins Publishers, NY USA, 1991. 邦訳は新井潤美訳『地の果ての夢タンジール：ポウルズと異境の文学者たち』(河出書房新社, Tokyo, 1994)。本書では参照していないが、邦訳はかなりまとも。
- [76] Serge Grünberg. “A La Recherche d'un Corps” : *Langage et Silence dans L'oeuvre de William S. Burroughs*. Fiction & Cie 25. Editions du Seuil, Paris France, 1979.
- [77] Brion Gysin. *Brion Gysin Let The Mice In*. Something Else Press, West Glover USA, 1973.
- [78] Brion Gysin and Terry Wilson. *Here To Go: Planet R-101*. Re/Search Publications, Los Angeles, 1982.
- [79] 橋本治. 『男の編み物、橋本治の手トリ足トリ』. 河出書房新社, Tokyo, 1983.
- [80] 蓮実重彦. 『物語批判序説』. 中央公論社, Tokyo, 1985.
- [81] スティーヴ・J・ハイムズ. 『サイバネティクス学者たち：アメリカ戦後科学の出發』. 朝日新聞社, Tokyo, 2001. 忠平美幸訳、*Constructing a Social Science for Postwar America: The Cybernetics Group, 1946-1953* (MIT Press, Cambridge MA USA, 1991).
- [82] Allen Hibbard, editor. *Conversations with William S. Burroughs*. Literary Conversation Series. University Press of Mississippi, Jackson USA, 1999. 各時代からのインタビュー 22 本をまとめた一冊。
- [83] 細馬宏通. Readme. In *Dr. Burroughs*. 1989. ソフトウェア付属ドキュメント.
- [84] 飯田隆昭. 「バロウズを日本語で読む」. 『ユリイカ』, Vol. 29, No. 14, pp. 247-251, 11 1997.
- [85] Captain Charles Johnson and Manuel Schonhorn (Daniel Defoe). *A General History of Pyrates*. Dover Publications, NY USA, 1999. 表紙にあるタイトルは *A General History of the Pyrates* だが、書誌にはここに挙げた表記で入っている。



- 原題は *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pyrates, Vol 1, 2*. 一般に、ロビンソン・クルーソーのダニエル・デフォー著とされるが、これは正しくない。原著は vol. 1 が 1724/26、vol. 2 が 1728 年に出ている。キャプテン・ミッションについての記述は vol.2 にある。
- [86] James Joyce. *Ulysses: The Corrected Text*. Vintage Books, NY USA, 1986.
- [87] ジェイムズ・ジョイス. 『ユリシーズ』I-III. 集英社, Tokyo, 1996-97. 丸谷、高松、氷川訳.
- [88] Clark Kent. *Economics of Media Infiltration: The Financial Truth behind Cultural Iconism*. Daily Planet, NY, 1961.
- [89] Conrad Knickerbocker and William S. Burroughs. “7. William Burroughs”. In George Plimpton, editor, *Writers at Work/ The Paris Review Interviews*, Vol. 3. Penguin Books, Hammondsworth UK, 1977. 初出は *Paris Review* 9 1965 年, また本としては 1967 年 Viking 刊が初出. Hibbard [82] と Lotringer [107] の両方に再録、*The Third Mind* [53] にも、抜粋が収録。邦訳 [90].
- [90] Conrad Knickerbocker and William S. Burroughs. 「ウィリアム・パロウズ」. 『ライターズ・アット・ワーク』. ペヨトル工房, Tokyo, 1989. 飯田隆昭訳、*Writers at Work/ The Paris Review Interviews* [89].
- [91] Michael Köhler, editor. *Burroughs: Eine Bild-Biographie*. Verlag Dark Nishen GmbH & Co KG, Berlin, Germany, 1994. 伝記は Carl Weissner, 他に Glen Burns による作品解題, Timothy Leary, Jürgen Ploog が寄稿.
- [92] 小島寛之. 『サイバー経済学』. 集英社新書 0110A. 集英社, Tokyo, 2001.
- [93] Paul R. Krugman. *Peddling Prosperity: Economic Sense and Nonsense in the Age of Diminished Expectations*. W.W. Norton & Company, NY USA, 1994. 邦訳は伊藤隆敏監訳 『経済政策を売り歩く人々』 (日本経済新聞社).
- [94] Paul R. Krugman. “The Myth of Asia’s Miracle”. In *Pop Internationalism*, pp. 167–187. The MIT Press, Cambridge, USA, 1996. 邦訳は山岡洋一訳 『クルーグマンの良い経済学、悪い経済学』 (日本経済新聞社) に収録.
- [95] ポール・クルーグマン. 『クルーグマン教授の経済入門』. メディアワークス, Tokyo, 1998. 山形浩生訳、*The Age of Diminished Expectations, 3rd*. (MIT Press, Cambridge USA, 1997).
- [96] ティモシー・リアリー. 『神経政治学』. トレヴィル, Tokyo, 1989. 山形浩生訳、*Neuropolitics: The Sociobiology of Human Metamorphosis, 2 Ed*. (Falcon Press, Los Angeles, 1988).

- [97] ティモシー・リアリー. 『フラッシュバックス: ティモシー・リアリー自伝 ある時代の個人史および文化史』. トレヴィル, Tokyo, 1995. 山形浩生他訳、*Flashbacks* (Jeremy P. Tarcher, Los Angeles USA, 1990).
- [98] スタニスワフ・レム. 『捜査』. 文庫 SF レ 1-5. 早川書房, Tokyo, 1978. 深見弾訳、*Śledztwo* (Kraków, Poland 1959).
- [99] スタニスワフ・レム. 『枯草熱』. サンリオ SF 文庫 27-A. サンリオ, Tokyo, 1979. 吉上昭三、沼野充義訳、*Katar* (Kraków, Poland 1976).
- [100] スタニスワフ・レム. 『天の声』. サンリオ SF 文庫 27-B. サンリオ, Tokyo, 1982. 深見弾訳、*Głos Pana* (Kraków, Poland 1968).
- [101] スタニスワフ・レム. 『虚数』. 国書刊行会, Tokyo, 1998. 長谷見一雄、沼野充義、西成彦訳、*Wielkość Urojona/GOLEM IV* (Kraków, Poland 1973, 1981).
- [102] Gérard-Georges Lemaire. *William S. Burroughs*. Les Plumes du Temps 22. Editions Artefact, Paris, 1986.
- [103] アンドレ・ルロワ＝グーラン. 『身ぶりと言葉』. 新潮社, Tokyo, 1973. 荒木享訳、*Le Geste et la Parole* (Albin Michael, Paris, 1964-65).
- [104] ローレンス・レッシング. 『CODE: インターネットの違法、合法、プライバシー』. 翔泳社, Tokyo, 2001. 山形浩生 + 柏木亮二訳、*Code and Other Laws of Cyberspace* (Basic Books, NY USA, 1999).
- [105] ローレンス・レッシング. 『コモンズ』. 翔泳社, Tokyo, 2002. 山形浩生訳、*The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World* (Random House, NY/Toronto, 2001).
- [106] L'Herne, editor. *L'Herne #9 Etats-Unis: William Burroughs, Claude Pélieu, Bob Kaufman*. L'Herne, Paris France, 1967.
- [107] Sylvère Lotringer, editor. *Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs 1960-1997*. Semiotext(e) Double Agent Series. Autonomedia, NY USA USA, 2002. 各時代からのインタビュー 99 本をまとめた一冊。パロウズインタビュー集の決定版。なお、奥付は 2001 になっているが、実際に出たのは 2002。
- [108] Robin Lydenberg. *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William Burroughs' Fiction*. University of Illinois Press, 1987.
- [109] 町山智浩 & 柳下毅一郎. 『ファビュラス・バーカー・ボーイズの映画欠席裁判』. 映画秘宝 COLLECTION 20. 洋泉社, Tokyo, 2002.
- [110] 松谷みよ子. 『龍の子太郎』. 講談社, Tokyo, 1979. 初版発行は 1960 年。
- [111] Joe Maynard and Barry Miles. *William S. Burroughs: A Bibliography, 1953-73*.

- The University Press of Virginia, 1978.
- [112] ミード, マーガレット. 『サモアの思春期』. 蒼樹書房, Tokyo, 1976. 畑中幸子、山本真鳥<sup>まとり</sup>訳、*Coming of Age in Samoa* (William Morrow & Co., 1961).
- [113] ジュディス・メリル(編). 『年間 SF 傑作選』, 第 7 巻. 東京創元社, Tokyo, 1976. 大谷圭二訳、*SF 12* (Della Corte, London UK, 1968).
- [114] Philippe Mikriammos. *William S. Burroughs, La Vie et L'oeuvre*. Seghers, Paris France, 1975.
- [115] (Barry) Miles, editor. *Catalogue of the William S. Burroughs Archive*. William Burroughs and Bryon Gysin, London UK, 1973. 印刷は Covent Garden Press となっており、ここを出版社とする場合もある。また編者は Barry Miles だが、当時のかれは Miles だけで通していた。
- [116] Barry Miles. *William Burroughs: El Hombre Invisible*. Hyperion, 1994. 邦訳マイルズ『ウィリアム・バロウズ: 視えない男』飯田隆昭訳、ファラオ企画, Tokyo, 1993. ただし参照しないほうがいい。
- [117] Barry Miles. *The Beat Hotel: Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1957-1963*. The Grove Press, NY, 2000.
- [118] Barry Miles and James Grauerholz. Editors' note. *Naked Lunch: The Restored Text*, pp. 233–247, 2003. *NL Restored Text* [52] 成立事情を説明した本。
- [119] 宮台真司. 『権力の予期理論』. 勁草書房, Tokyo, 1989.
- [120] Alan Moore and David Gibbons. *Watchmen*. D.C. Comics, NY USA, 1986–7. 邦訳は石川 裕人訳『WATCHMEN 日本語版』(角川書店/主婦の友、東京、1998)。本書では参照していない。
- [121] Ted Morgan. *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*. Avon, NY USA, 1990. 初出は hc 版、Henry Holt and Company, NY USA, 1988.
- [122] 森下一仁. 「ブックレビュー」. 『奇想天外』, pp. 50—52??, 9 1980.
- [123] Eric Mottram. *William Burroughs: The Algebra of Need*. Critical Appraisals. Marion Boyars, London UK, 1977.
- [124] Eric Mottram and William Burroughs. *Snack...: Two Tape Transcripts*. Aloes Books, London UK, 1975. 1964 年に BBC ラジオで放送されたバロウズとモットラムの対談、および 1974–5 年と思われる両者の対談を収録。どちらも Lotringer [107] に収録。
- [125] Timothy S. Murphy. *Wising up the Marks: The Amodern William Burroughs*. University of California Press, Berkeley/Los Angeles USA, 1998.

- [126] Vladimir Nabokov. “Lolita and Mr. Girodias”. In *Strong Opinions*, pp. 268–279. McGraw Hill, 1973.
- [127] ウラジーミル・ナボコフ. 『ディフェンス』. 河出書房新社, Tokyo, 2000. 若島正訳、*The Defence* (Weidenfeld and Nicolson, London UK, 1964).
- [128] ジョセフ・ニーダム他. 『中国の科学と文明』(全11巻). 思索社, Tokyo, 1975–1981. *Science and Civilisation in China* (Cambridge University Press, 1975–) 原著シリーズは邦訳分をはるかに超えてニーダムの死後も今なお執筆刊行が続いている。
- [129] 野口幸夫. 「訳者あとがき　いかなる坩堝の中に……」. ベスター『コンピュータ・コネクション』, pp. 355–362. サンリオ, Tokyo, 1980.
- [130] 野々村文宏. 「カットアップかあるいは：誠実な記述の系譜」. 『現代詩手帖』, Vol. 33, No. 9, pp. 105–109, 9 1990. その後『バロウズ・ブック』(思潮社, Tokyo 1992) pp.111–117 に加筆版 [130] が収録).
- [131] 野々村文宏. 「バロウズとテッド・ネルソン」. 現代詩手帖編集部(編), 『バロウズ・ブック：現代詩手帖特集版』, pp. 111–117. 思潮社, Tokyo, 1992.
- [132] Brian Oblivion. *Just One Kick: Economics of Culture and Enlightenment*. Farr, Angus, Killian and Enigma, NY, 1964.
- [133] 奥村晴彦. 『改訂版 L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X 2<sub>ε</sub> 美文書作成入門』. 技術評論社, Tokyo, 2000.
- [134] 小野善康. 『不況の経済学：甦るケインズ』. 日本経済新聞社, Tokyo, 1994.
- [135] Robert Palmer. “A Shift in Vision: William S. Burroughs”. In *Uncommon Quotes*, p. Liner note document for a cassette recording. Caravan of Dreams Productions, Fort Worth TX, USA, 1988.
- [136] ペヨトル工房(編). 『銀星倶楽部 #07 バロウズ plus ビートニク』. ペヨトル工房, Tokyo, 1987.
- [137] Jürgen Ploog. *Straßen des Zufalls: Über W. S. Burroughs*. Druckh. Galrev, Berlin Germany, 1998.
- [138] Thomas Pynchon. *Slow Learner*. Picador, London UK, 1985. 邦訳は志村正雄訳『スローラーナー』(新潮社) ただし参照していない。
- [139] Jamie Russell. *Queer Burroughs*. Palgrave/St. Martin’s Press, Inc., NY USA, 2001.
- [140] 澤野雅樹. 『死と自由：フーコー、ドゥルーズ、そしてバロウズ』. 青土社, Tokyo, 2000.
- [141] 榎木野衣. 「ゴミ/ノイズ：大竹伸郎、清水アリカ、バロウズからなるトライアングル」. バロウズ『トルネイド・アレイ』 [38], pp. 71–132. 思潮社, Tokyo, 1992.

- [142] 榎木野衣. 「切り裂きの黄昏」. 現代詩手帖編集部 (編), 『バロウズ・ブック: 現代詩手帖特集版』, pp. 90–93. 思潮社, Tokyo, 1992.
- [143] 榎木野衣. 『シミュレーションニズム: ハウス・ミュージックと盗用芸術』. 河出文庫さ 5-1. 河出書房新社, Tokyo, 1994. 初版は 1991 年洋泉社.
- [144] エイミー・ショールダー, アイラ・シルヴァーバーグ (編). 『ハイ・リスク: 禁断のアンソロジー』. 白揚社, Tokyo, 1993. 山形浩生訳、渡辺佐智江訳、坂本徳子訳. *High Risk* (Black Serpent, NY USA, 1993).
- [145] Don Carlos Seitz. *Under the Black Flag*. Dial Press, NY USA, 1925. 1975 年と 2002 年にも再刊されている。
- [146] Paul Shankman. “Requiem for a Controversy: Whatever Happened to Margaret Mead?”. *Skeptic*, Vol. 9, No. 1, pp. 48–53, 2001.
- [147] Eric C. Shoaf. *Collecting William S. Burroughs in Print: A Checklist*. Rock n’ Roll Research Press, Rumford, RI USA, 2000.
- [148] Jennie Skerl. *William Burroughs*. Twayne’s United States authors series; TUSAS 438. Twayne Publishers/G.K.Hall, Boston USA, 1986. 初出は 1985 年 hc 版。
- [149] Jennie Skerl and Robin Lydenberg, editors. *William Burroughs At The Front: Critical Reception, 1959–1989*. Southern Illinois University Press, Carbondale USA, 1991.
- [150] Robert A. Sobieszek. *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. Los Angeles County Museum of Art/Thames and Hudson, LA/NY USA, 1996. 同美術館のバロウズ展カタログを兼ねる。写真・図版多数、またコラージュ的なありかたを美術史的に位置づける試みはまあまあ。
- [151] アラン・ソーカル, ジャン・ブリクモン. 『知の欺瞞: ポストモダン思想における科学の濫用』. 岩波書店, Tokyo, 2000. 田崎晴明、大野克嗣、堀茂樹訳. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals’ Abuse of Science* (Picador, NY USA, 1998).
- [152] Terry Southern. *Junky*, 1977? 製作されずに終わった、*Junky* 映画化用脚本。*Junky* と、Jacques Stern *The Creation of Adam* をもとにサザーンが脚本化。
- [153] Michael Spaan, et al. *William S. Burroughs’ Unforgettable Characters: Lola ‘La Chata’ & Bernabé Juardo*. Xochi Publications, Brisbane Australia, 2001. 全 58 ページのブックレット。バロウズがメキシコ時代の弁護士について書いた “My Most Unforgettable Character” も収録されているが、巻末わずか 3 ページ

ちよい。それも完成された作品ではなく、後の材料としてバロウズがカードに手書きしておいたメモ。

- [154] Dorothy Stannard, editor. *Insight Guides: Morocco*. APA, Singapore, 1989.
- [155] Michael Stevens. *A Distant Book Lifted: Blurbs, Forewords, Afterwords, Introductions, Prefaces, and other Items Relating to William S. Burroughs*. Benjiman Spooner Books, Spicewood, TX USA, 2001.
- [156] ジョセフ・E・スティグリッツ. 世界経済危機でわたしが学んだこと. none, 2001. 山形浩生訳、<http://cruel.org/econ/stiglitzimfj.html> “What I Learned at the World Economic Crisis” *The New Republic* (2000/4/17).
- [157] ジョセフ・E・スティグリッツ. 『世界を不幸にしたグローバリズムの正体』. 徳間書店, Tokyo, 2002. 鈴木主税訳、*Globalization and its Discontents* (W.W.Norton, NY USA, 2002).
- [158] 諏訪優. 「麻薬考」. ギンズバーグ/バロウズ『麻薬書簡』 [55], pp. 109–129. 思潮社, Tokyo, 1966.
- [159] 鈴木繁. 次からは本気第 2 回：快樂殺人者たちがことば遊び好きなのはわけがある、かもしれない. *i feel*, Vol. 14, , 2000. オンライン雑誌. [http://www.kinokuniya.co.jp/05f/d\\_01/back/no14/hyoron/hyoron01-02.html](http://www.kinokuniya.co.jp/05f/d_01/back/no14/hyoron/hyoron01-02.html).
- [160] 高山宏. 『エクスタシー』, 高山宏 椀飯振舞, 第 I 巻. 松柏社, Tokyo, 2002.
- [161] 武邑光裕. 「神話的皮殻形成としてのナチス・民族霊学」. 『パピエ・コレ』, Vol. 1, pp. 44–48, 1982.
- [162] 武邑光裕. 「都市のライフゲームとセルラー・リミックス」. 『都市』, Vol. II, pp. 80–85, 1989. なおこの文には “The urban life-game and the celler remix” なる意味不明の英文タイトルがついている。celler は cellular のつもりであろう。
- [163] 武邑光裕. 「リアリティ・ハッキング」. 『季刊インターコミュニケーション』, Vol. 5, pp. 153–155, 1993.
- [164] 武邑光裕. 「なぜサイバースペースはバロウズを求めたのか」. 『現代詩手帖』, Vol. 40, No. 11, pp. 101–105, 11 1997. 実際の中身は「オレはいかにバロウズで商売をしようとしたか」とも言うべきもの。
- [165] 武邑光裕, 坂本龍一. 「w. バロウズのサブヴォーカリゼーション (異脳間通信)」. 『WAVE』, Vol. 5, pp. 12–33, 1986.
- [166] Tony Tanner. *City of Words*. Harper & Row, NY USA, 1971. 邦訳は佐伯彰一, 武藤脩二訳『言語の都市 現代アメリカ小説』 (白水社, 1980).
- [167] ハンター・S・トンプソン. 『ラスベガス 71』. ロッキングオン, Tokyo, 2000.



- 山形浩生訳、*Fear and Loathing in Las Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream* (Vintage, NY USA, 1971).
- [168] Christian Vilà. *William S. Burroughs, Le Génie Empoisonné*. Editions du Rocher, Paris France, 1992.
- [169] ウォシャウスキー兄弟監督. 『マトリックス』. Warner Bros, 1999. 出演：キアヌ・リーブス、キャサリン・アン＝モス、ローレンス・フィッシュバーン他.
- [170] Bruce Waine. *Masked Vigilance: Economics of Part Time Heroism and Media Evasion*. Bruce Waine's Manor, Gotham City USA, 1964.
- [171] 渡辺佐智江. 「訳者あとがき」. キャシー・アッカー『ドン・キホーテ』, pp. 281–284. 白水社, Tokyo, 1994.
- [172] Rick Whitaker. “Gentleman Junkie”. *The New York Times*, 7/5 1998. Review of *Gentleman Junkie* [60] <http://www.nytimes.com/books/98/07/05/bib/980705.rv094645.html>.
- [173] John Willet. “Ugh...”. *Times Literary Supplement*, No. 3220, p. 919, 11 1977. 出版時には、著者名は明記されなかった。その後 Skerl & Lydenberg [149, pp.41–44] などにも再録。
- [174] デヴィッド・ヴォイナロビッチ. 『ガソリンの臭いのする記憶』. 白水社, Tokyo, 1995. 渡辺佐智江訳、*Memories that Smell Like Gasoline* (Artspace Books, NY USA, 1992).
- [175] 山形浩生 (編). 『パロウズ本』. 北北西 SF, Tokyo, 1987. 著作権無視のワープロオフファン雑誌。
- [176] 山形浩生. 「パロウズに見るおかまの性」. 『早稲田文学』, Vol. 40, No. 5, pp. 50–54, 5 1989.
- [177] 山形浩生. 「『暗闇のスキャナー』解説」. デイック『暗闇のスキャナー』, 創元 SF 文庫 SF テ-9. 東京創元社, Tokyo, 1991.
- [178] 山形浩生. 「訳者あとがき」. パロウズ『ノヴァ急報』, pp. 177–184. ペヨトル工房, Tokyo, 1995.
- [179] 山形浩生. 「あたまくんなー。」. 『季刊インターコミュニケーション』, Vol. 23, pp. 106–107, 1997. 1998 冬号. 英語タイトル “Rilli Sucks.” <http://www.post1.com/~hiyori13/other/burrobit2.html>.
- [180] 山形浩生. 「最語」. 『ワイアード日本版』, Vol. 4, No. 1, p. 95, 1998/1. 連載「山形道場」第 26 回 <http://www.post1.com/~hiyori13/wired/yamagata401.html>.
- [181] 山形浩生. 「おもしろさを伝えることのむずかしさについて」. 『新教養主

- 義宣言』, pp. 232-237. 晶文社, Tokyo, 1999. 同じ文が以下でも参照できる。  
<http://www.post1.com/~hiyori13/cut/cut199807.html>.
- [182] 山形浩生, 柳下毅一郎. 「パロウズを『読め』!」. 『現代詩手帖』, Vol. 40, No. 11, pp. 40-52, 11 1997. 対談。
- [183] 山根信二. 「テキストと authorship: William S. Burroughs の作品を手がかりに」. Master's thesis, 1996. ドラフト。一応匿名出版。[http://www-vacia.media.is.tohoku.ac.jp/~s-yamane/master\\_thesis/draft.html](http://www-vacia.media.is.tohoku.ac.jp/~s-yamane/master_thesis/draft.html).
- [184] 柳下毅一郎. 「平凡な日常を切り裂く隣人としての殺人者」. 『Title』, Vol. 10, p. 30, 2001/2.

## 索引

2ちゃんねる, iv, 176, 186

A・J・コーエン害虫駆除社, 38  
 Amazon.com, 214, 277, 283, 289, 293, 296  
 American Arithmometer 社, 35, 241  
 AyameX, 262–264, 266

Barnes and Noble, 283, 293  
 Beavis and Buttthead, 198  
*Bladerunner: A Movie*, 『映画ブレードランナー』

C, 216  
 『Cape-X』, 265  
*The Cat Inside*, 『内なるネコ』  
*Cities of the Red Night*, 『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』

DadaDodo, **210–211**  
*Dead Fingers Talk*, 66, 109  
 dissociated-press, **210**

elisp, 210  
 Emacs, iv, 210  
 ev, **209–210**, 214  
*Exterminator!*, 『おぼえていないときもある』  
*The Exterminator*, 45

FORTTRAN, 216

*Ghosts of Chance*, 『ゴースト』  
 『GS』, 258, 264, 265, **290–291**  
 gzip, 174

Interzone, 66

*The Job*, **72–73**  
*Junkie (Junky)*, 『ジャンキー』

*Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs*, **77**

*The Last Words of Dutch Schultz*, 『ダッチ・シュルツ最期のことば』

L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X, iv  
 lha, 174

*Minutes to Go*, 45  
 MKEditor, iv  
*Mondo2000*, 265  
*My Education: A Book of Dreams*, 『夢の書：わが教育』

*Naked Lunch*, 『裸のランチ』  
*Nova Express*, 『ノヴァ急報』  
 『NW-SF』, iv, 255

Perl, 216  
*The Place of Dead Roads*, 『デッド・ロード』  
*Port of Saints*, **70–72**

*Queer*, 『おかま』

*Re/Search*, 259, 262, 266, **290**, 295  
 Ruby, 216

SLA (シンバイオニーズ解放軍), 121  
*Soft Machine*, 『ソフトマシーン』

T<sub>E</sub>X, iv  
*The Third Mind*, 45, **72–73**  
*The Ticket That Exploded*, 『爆発した切符』  
*Times Literally Supplement*, タイムズ文芸付録

Unix, 210

『WAVE』, **262–263**, **290–291**  
 webcollage, **211–212**  
*Western Lands*, 『ウェスタン・ランド』  
*The Wild Boys*, 『猛者(ワイルド・ボーイズ)』  
 WWW, インターネット

XEmacs, Emacs

*The Yage Letters*, 『麻薬書簡』

赤い旅団, 121  
 秋田昌美, 266  
 アクセルロッド、ロバート, 188  
 浅倉久志, iv  
 浅田彰, 236, 266  
 朝松健, 259  
 アタリ、ジャック, 146  
 アッカー、キャシー, 120, **207–208**  
 アボモルヒネ, 50, 242  
 アマゾン・コム, Amazon.com  
 鮎川信夫, iii, **253–255**  
 アラートン、ユージー、49, 54  
 荒俣宏, 292  
 アルゴリズム、カットアップ、文生成アルゴリズムとしての  
 アンダーソン、ローリー, 158, 198, 259

飯田隆昭, **255–258**

- 石川淳, i, 29  
意識の流れ, カットアップと意識の流れ  
石原藤夫, 282  
『イскарチェリ』, 259  
伊藤俊治, 261  
隠語, スラング  
『インターコミュニケーション』, 265  
インターネット, 210, 211, 265, 277, 291, 293, 296  
—上のパロウズ資料, 296–298  
インフレ, 13, 105–112, 124, 140  
陰謀史観, 115–122, 197  
—の破綻, 118–120  
パロウズ作品の—, 120–122
- ヴァーヴ、ザ (バンド), 184  
ヴィアン、ボリス, 14  
ウィーン, 37  
ウィリアム・パロウズ・アーカイブ, 293–294  
ウィリアム・パロウズ・コミュニケーションズ, 295  
ウェザー・アンダーグラウンド, 121  
『ウェスタン・ランド』, 29, 73–75, 90, 122, 185  
ウェブ, インターネット  
ウェルシュ、アーヴィン, 148  
ウェルズ、H・G, 257  
ヴォイナロピッチ、デビッド, 120, 206–207  
ヴォルマー、ジョン, 43–45, 54, 56, 242  
—の殺害, 21–23, 41, 43–45, 56, 108, 203, 242, 284, 285  
—の死体写真, 285  
ヴォルマン、ウィリアム・T, 120  
『内なるネコ』, 30, 45, 75–76, 77
- 『映画ブレードランナー』, 72–73  
映像の実験, 21, 200–201  
エコー・アンド・ザ・パニーマン, マカロック、イアン  
エネルギー問題, 122  
エリクソン、ステイブ, 26, 120  
エンドマックス, 262
- オイルショック, エネルギー問題  
オーウェル、ジョージ, 143  
大島渚, 13  
大瀧啓祐, 292  
大竹伸朗, 275  
オーリッジ、ジェネシス・P, 46, 266  
『おかま』, 41, 42, 56, 62–63, 83, 108, 109, 131, 133, 136–137, 140  
小野善康, 227, 228  
『おぼえていないときもある』, 70–72, 73, 185  
オリンピア・プレス, 48, 59, 109  
オルゴンボックス, 52, 259
- ガイシン、ブライオン, 21–23, 45–47, 140, 214, 242, 259, 293, 295  
—のコミュニケーション原罪説, 47  
—の並べ替え, 21, 46–47  
カウターカルチャー, 121, 123  
カットアップ, 19, 21–24, 46, 145, 149–187, 275  
圧縮アルゴリズムとしての—, 174–175  
—とアダルトビデオ, 160–161  
—と意識の流れ, 176–177  
—と記憶, 28, 169–184, 222–223  
—とメッセージの不在, 28, 178–179  
—の IP 出現率, 159–160  
—の圧縮率, 174–175  
—のおもしろさ, 27–28, 155–158, 174–177, 179–182  
—の教育効果, 93  
—の効率性, 174–182  
—のサブリミナルメッセージ, 21–22, 150–151  
—のつまらなさ, 11–13, 27–28, 158–161, 177–178, 179, 224–225  
—の読者, 167–169, 232–233  
—のミクロ経済モデル, 161–169  
文生成アルゴリズムとしての—, 14, 208–218  
—を読む速度, 160, 168
- カトリーヌ  
—の吐蜜, 213  
カルダー、ジョン, 80  
ガルブレイス、ジョン・ケネス, 116, 118, 119
- 記憶  
—とハッシュ関数, 175–176, 179, 182, 223  
—の書き換え, 現実の書き換え  
—の捕縛, 56, 182–183, 190–191
- 機械  
—との共生, 214–215, 233, 234  
—の文学, iii, 212–215, 218  
—への隷属, 機械との共生
- キキ, 49, 54, 114  
北村昌士, 266  
ギブスン、ウィリアム, 118, 120  
ギブズ、デイブ, 158  
キャシディ、ニール, 114, 241  
キャッシュフロー, 237  
キャバレーヴォルテール, 199  
キャプテン・ミッション, 76, 276–277  
ギャロ、ヴィンセント, 294  
共産主義, 115–116, 120  
ギンズバーグ、アレン, 41–42, 54, 59, 63, 108, 114, 203, 238, 241, 243, 255, 289
- クーパー、デニス, 206  
グラウアーホルツ、ジェイムズ, 49, 54, 109, 285  
クラッパー、イルゼ, 37, 43, 51–52, 241  
クラブ, 262  
クルーグマン、ポール, 118, 119, 228  
クローネンバーグ、デビッド, 44, 202–204  
グローバリズム, 117, 119, 120, 229
- ゲイ, 同性愛  
景気  
—タンジールの—, 114  
—日本の—, i, ii  
ケインズ、ジョン・メイナード, 227, 228  
ケージ、ジョン, 61, 146  
結婚, 43, 51  
ケリー、ケヴィン, 143  
ゲリラ, 121–122  
ケルアック、ジャック, 7, 42–43, 54, 64, 108, 114, 187, 208, 241  
現実の書き換え, 22–24, 28, 56, 69, 152, 182–184, 185, 190–191, 200, 208, 222  
現代思想, ポストモダン

- 小泉純一郎, i  
 構造改革, 229  
 合理的期待形成, 161  
 『ゴースト』, 75-76  
 小島寛之, 228  
 コバーン、カート, 29, 176, 198  
 ゴランツ、ヴィクター, 80  
 コルジブスキー, 52, 89  
 コロニアル, 12  
 コントロール  
 —の一般モデル, 67, 85-86, 110-112, 120, 127, 133, 138-144, 190-191, 222, 226, 228  
 —の破壊, 130, 141, 143, 144  
 —への社会経済的信頼, 115-123
- ザヴィンスキー、ジェイミー, 210-212, 214  
 坂本龍一, 263  
 作者の死, 90-92, 212-214  
 サザン、テリー, 201  
 作家へのあこがれ, 26, 28, 53  
 殺人者, 44-45, 205  
 佐野元春, 7  
 サハロフ、アレクサンドル, 116  
 サプリミナル、カットアップのサブプリミナルメッセージ  
 サマーヴィル、イアン, 49, 200  
 澤野雅樹, 276-279  
 榎木野衣, 199, 262, 274-275  
 サンプリング, 153, 160, 199, 274-275
- ジェンダー, 12  
 仕送り, 53, 105-110  
 ジサン、プリオン、ガイシン、ブライオン  
 死者の国, 76  
 しっぺ返しアルゴリズム, 188  
 『シティーズ・オブ・ザ・レッド・ナイト』, 11, 24, 28, 29, 49, 73-75, 76, 90, 109, 116, 117, 122, 143, 144, 185-186, 276  
 —のカットアップ使用率, 185  
 渋沢竜彦, 13  
 清水アリカ, 275  
 ジャガー、ミック, 198  
 社会主義、共産主義  
 社会風刺, 80-86  
 ジャジュカ, 45-46  
 『ジャンキー』, 37, 39, 40, 52, 62-63, 64, 76, 77, 106-108  
 —のスラング, 145-149  
 —のドラッグ体験, 131  
 —の翻訳, 253-254  
 『ジャンキー』(映画), 201-202  
 自由, ii-iii, 187-191  
 —からの解放, 226-227  
 死からの—, 24, 29, 75, 122  
 —と責任, 20  
 —と流動性, 227-229  
 偽物の—, 229-230  
 —の欠如, ii-iii, 10  
 —の消費, 230-232  
 —のトレードオフ, 189-190, 229-230  
 —の不自由, 30, 226-227  
 —のブラウン運動, 233  
 —の淀み, 233  
 —へのあこがれ, 9, 10, 94-96, 221-222
- 銃, 204, 205  
 シュルレアリズム, 6, 22  
 ジョイス、ジェイムズ, 96-99, 177  
 小説, 60-61  
 —の価値, 9, 147-149, 163-165, 223  
 —のコスト制約, 164-165  
 —の評価, 163-165  
 ジョーンズ、ブライアン, 46  
 ショットガン・ペインティング, 5, 40, 204-205, 295  
 ジョンソンファミリー, 144, 186, 221, 234  
 自律システム, 143  
 シルヴァーバーグ、アイラ, 86  
 ジロディアス、モーリス, 48, 63, 109  
 新古典派総合, 161  
 『新世紀エヴァンゲリオン』, 218
- スカール、ジェニー, 64-65, 123, 286  
 スキナー、B・F, 117  
 スキナー・ボックス, 117  
 スターリン、ヨシフ, 116  
 スターリング、ブルース, 120  
 スターン、ジャック, 201  
 ステイーリー・ダン (バンド), 198  
 ステガノグラフィー, 276  
 スベリー社, 36  
 スラング, 145-149, 187  
 スロッピング・グリッスル, 199  
 諏訪優, 255-257
- 関孝和, 217
- 創発, 143  
 『ソフトマシーン』, 59, 60, 65, 70, 67-70, 73, 80, 109, 116, 143  
 ソフトマシーン (バンド), 158, 198  
 ソルジェニーツィン、アレクサンドル, 116
- 「タイムズ文芸付録」, 79-81  
 —への反論, 80-84
- 高山宏, 215-218  
 竹宮恵子, 217  
 武邑光裕, iv, 258-266  
 ダダイズム, 6, 22  
 『ダッチ・シュルツ最期のことば』, 72-73, 185  
 タナー、トニー, 94-96, 197  
 旦敬介, 106, 279  
 タンジール, 25, 26, 45, 54, 55, 70, 107, 108, 110, 112-115, 203, 242
- 知的財産, 91-92, 213-214  
 チャンドラー、レイモンド, 146  
 著作権、知的財産  
 チョムスキー、ノーム, 147
- 妻, 43, 51
- ディケンズ、チャールズ, 146  
 ディズニー、ウォルト, 128  
 データベース, 165, 178, 211, 218  
 データマイニング, 223-224

- テープレコーダの実験, 21, 45-47, 200-201, 259-260  
 デジタル, 216  
 『デッド・ロード』, 29, 73-75, 122  
 デュシャン、マルセル, 61  
 デュラン・デュラン, 198  
 テロリズム, 115, 119, 121-122  
 デント、ジョン・ヤーベリ、50-51, 242  
 天皇, iii, 269
- 同性愛, 86-87  
 —作家としてのパロウズ, 287  
 —嗜好の目覚め, 37  
 —の相手, 42, 45, 49-50  
 —のカミングアウト小説, 13, 27, 105, 118, 129, 134, 148, 222, 232, 287  
 —の小説への影響, 134-138  
 ドゥルーズ、ジル, 278-279  
 遠い北の地, 181  
 ドクター・パロウズ, 210, 209-210, 236  
 『都市』, 265  
 豊田行二, 213  
 ドラッグ  
 —中毒のカミングアウト小説, 13, 27, 105, 118, 129, 222, 232  
 —としての文章, 214-215  
 —の価格, 107-108, 111-112  
 —の小説への影響, 131-134  
 —の体験, 40, 53-54, 127-129, 131  
 —の販売, 39  
 —への誤解, 255  
 —への反対, 128-129  
 ドリームマシン, 45, 259  
 『トルネイド・アレイ』, 275  
 トロッキ、アレキサンダー, 48  
 トンプソン、ハンター S., 128
- ナイキ CM, 197, 205, 236  
 中沢新一, 265  
 永田弘太郎, 181  
 ナチス, 36, 51  
 納豆, 191  
 名無しさん, iv, 186  
 ナボーコフ、ウラジーミル, 13, 27, 48, 179-182  
 南里征典, 213
- ニーダム、ジョセフ, 217  
 二項対立の解体, 88-90  
 ニコルソン、マージョリー・ホープ, 215  
 日本赤軍, 121  
 ニューヨーク, 25, 26, 38, 42, 43, 55, 73, 106, 107, 109, 241-243  
 ニルヴァーナ (バンド), 176
- 沼正三, 14
- ネコ, 52-53, 77, 238, 75-238  
 —の虐待, 52-53, 76  
 ネルソン、テッド, 276
- ノイバウアー、ジョン, 215  
 ノヴァ・コンベンション, 55, 243  
 『ノヴァ急報』, 11, 15, 51, 59, 65, 67-70, 71, 80, 90-91, 109, 116, 120, 131, 143, 152, 232  
 —のカットアップ使用率, 185  
 野々村文宏, 276
- バージェス、アントニー, 96-99, 145  
 バーダー＝マインホフ, 121  
 バイオスフィア 2, 264  
 ハイパーテキスト, 276  
 『爆発した切符』, 67-70, 109, 143  
 —の単語出現率, 152-154  
 橋本治, 231  
 蓮実重彦, 92  
 『裸のランチ』, 5, 11, 21, 40, 42, 54, 59, 61, 63, 67, 63-67, 70, 72, 74, 80, 83, 86, 109, 120, 131, 206, 232  
 —の裁判, 65, 289  
 —のしゃべる肛門, 88-89  
 —のスラング, 145-149  
 —の装画, 40  
 —の翻訳, 253  
 —復元テキスト, 66-67  
 『裸のランチ』(映画), 5, 39, 44, 202-204  
 バックバッカー, 7, 42  
 ハッサン・イ・サッバー, 45, 51, 152  
 ハッシュ関数, 記憶とハッシュ関数  
 パノプティコン, 143  
 バブル経済, 40, 265  
 ハメット、ダシール, 146  
 バラード、J.G., 27, 135, 269  
 バリ, 37, 45, 46, 48, 54, 59, 63, 70, 201, 242, 285, 289  
 バルチ、アントニー, 200  
 パロウズ、ウィリアム ジュニア, 42, 43, 48-49, 242, 243, 292  
 パロウズ、ウィリアム・シュワード (祖父), 35-36, 241  
 パロウズ、モーティマー (兄), 14, 36, 241  
 パロウズ、モーティマー (父), 36, 241-243  
 パロウズ、ローラ・リー, 36, 54, 241, 242, 292  
 『パロウズ本』, iii, 5, 263, 271, 290-291, 296  
 パロース加算機, 35-36, 241  
 パロース社 (パロースコンピュータ), 36  
 バンカー, 243, 259, 294  
 反日武装戦線「狼」, 121
- ビート・ジェネレーション, 41-43, 54, 123, 241  
 ビートルズ、ザ, 198  
 ヒッピー, 42, 54, 121, 123, 134  
 標本抽出, サンプリング  
 ピンチョン、トマス, 14, 27, 86
- フーコー、ミシェル, 142, 143  
 『フルズメイト』, 266-268  
 フォールドイン, カットアップ  
 フォルダ・ペインティング, 204  
 複雑系, 143  
 不自由, 自由の欠如  
 フラード、ベルナーベ, 41, 51  
 フラクタル, 212  
 ブラックユーモア, 81  
 フリーマン、デレク, 119



- 不良債権, 177, 229  
 フルシチョフ、ニキータ, 116  
 『ブレードランナー』(パロウズ), 『映画ブレードランナー』
- 文学  
 「学」ではない—, i-ii  
 機械の—, 機械の文学  
 —の価値, 小説の価値  
 —の定義, 164-165  
 はったりとしての—, 59-60
- ベケット、サミュエル, 48  
 ベスター、アルフレッド, 59  
 ベッソン、リュック, 217  
 ベヨトル工房, iii, 256, 258, 262, 263, 290, 291
- ホイチョイプロダクション, 213  
 ボイル、ジェイムズ, 91  
 ボウイ、デビッド, 198  
 ボウルズ、ジェーン, 45, 50, 113-115  
 ボウルズ、ポール, 45, 50, 55, 113-115  
 ポストモダン, 87-94, 213, 287-288  
 —ジェネレータ, 213  
 細馬宏通, ev  
 ホッパー、デニス, 201
- マーカー、ルイス, アラートン、ユージー  
 マカロック、イアン, 266  
 マクルーハン、マーシャル, 261  
 松谷みよ子, 116  
 『マトリックス』(映画), 226, 233  
 麻薬, ドラッグ  
 『麻薬書簡』, 62-63, 131  
 —の翻訳, 255-256  
 マルクス、カール, 105  
 マルコフ連鎖, 210, 214  
 マンソン、チャールズ, 121, 205  
 マンデルブロ、ベノワ, 212
- ミード、マーガレット, 117, 119  
 水戸黄門フローチャート, 213  
 ミニストリー(バンド), 29, 198  
 宮台真司, 188-189
- ムアコック、マイケル, 80, 81  
 ムーア、アラン, 158  
 村上龍, 264
- メガネザル, 53, 76  
 メキシコシティ, 38, 41, 43, 49, 51, 62, 106-108, 110, 144, 175, 202, 242, 285  
 メリル、ジュディス, iv, 269
- モットラム、エリック, 85-86, 139  
 森下一仁, 256
- 柳下毅一郎, iii, 24, 44, 74, 75, 254, 269-274  
 山形浩生, 263, 269-274  
 —ジェネレータ, 214  
 山田学, 265  
 山田和子, iv  
 山根信二, iv, 275-276, 296  
 山野浩一, iv, 255
- ユニシス社, 36  
 『夢の書：わが教育』, 75-76, 77  
 『夢の書：我が教育』, 30
- 欲棒  
 —の屹立, 213  
 吉本ばなな, 213
- ライデンバーグ、ロビン, 87-94  
 ライヒ、ヴィルヘルム, 52, 259  
 ライヒ、スティーブ, 236  
 ライプニッツ, 216  
 ラズウェル、ビル, 198
- リアリー、ティモシー, 50, 54, 117, 128, 138, 238, 242, 261  
 リード、ルー, 198  
 リミックス, 199, 274-275  
 流動性  
 —選好理論, 227-228  
 —トラップ, 228  
 —の罫, トラップ  
 リリー、ジョン・C, 261
- ルロワ＝ゲーラン、アンドレ, 227, 232
- 冷戦構造, 274  
 レッシング、ローレンス, 189, 230  
 レミントン社, 36  
 レム、スタニスワフ, 215, 226, 232  
 レムール、メガネザル
- ローラ・ラ・チャタ, 51, 144  
 ロッシ、パオロ, 216  
 ロンドン, 25, 26, 242
- ワールドミュージック, 46, 274  
 ワールドワイドウェブ, インターネット  
 『猛者(ワイルド・ボーイズ)』, 70-72, 73, 109, 116, 120, 122, 185, 264, 290  
 —とゲリラへの失望, 121-122  
 —のあいまいなコントロール, 143  
 —のカットアップ使用率, 185  
 渡辺佐智江, 207
- ゼンブラ, 遠い北の地