

書評

一 柳廣孝著

『怪異の表象空間』メディア・オカルト・サブカルチャー』

広瀬 正浩

二〇二〇年の上半期に、ある妖怪がブームになった。「アマビエ」である。アマビエは日本に伝わる半人半魚の妖怪で、疫病を防ぐと言われている。コロナウイルス感染症（COVID-19）が世界的に流行する中で、このアマビエの絵を通じて感染症の防止を祈念しようと、多くの人々がアマビエをキャラクター化して受容したのだ。

このとき人々は、どのような想像力によってアマビエを受容したのだろうか。感染症の流行を抑えたいという人々の思いは、真摯なものだったはずだ。アマビエに縋りたいほどだという気持ちも、おそらく切実なものであっただろう。では、そのような疫病を防ぐ力を有するものとしての「妖怪」アマビエの存在そのものを信じて疑わなかった者はどれほどいたのだろうか。アマビエの能力をまともに信じていた者はどれほどいたのだろうか。そして、なかなか事態が好転しない現況（二〇二〇年八月

現在）に対する責任をアマビエに負わせようとする者はいるのだろうか。……おそらく人々は、アマビエの存在を、実在／非実在の二分法によって理解することをあえてせず（いるとかいないとかそういう野暮なことは問わないで、という感じで）、娯楽的にこの妖怪を消費したのだ。メディアが報じる専門家の発言や政治家の発言を注視しながら、そして発言の真否を気にしたり、それらの発言の背後の誠実さの有無を吟味しながら、同時に、実在が不確かなものを面白がる人々が一定数いたのである。彼らはそのような娯楽に耽る余地というものを、コロナウイルスに恐怖し警戒する自らの心のうちに確保していたのだ。

一方で科学的だとされる根拠に基づいた行動規範に則しながら、もう一方で「怪異」を畏怖し、楽しむ。そうした人々の態度が露呈した二〇二〇年に、一柳廣孝『怪異の表象空間』は刊行された。「二〇二〇年一月」に

「あとがき」を書き終えたとされるこの書においてアマビエのブームへの言及には至っていないが、「怪異」をめぐる日本人の想像力を長年にわたって検証し続けてきた一柳氏の視点は、そのまま現代日本文化を把握することのできるアクチュアルな視点であったというわけだ。

当該書は、これまで一柳氏が執筆してきた怪異に関するものをまとめたものである。学術的な媒体に掲載された論文から、一般読者に向けて書かれたであろう文章まで、幅広く集められ収録されている。この幅の広さが、怪異に関心を持つ読者の幅の広さや層の厚さを示している。三部構成になっており、「近代日本において怪異が表象される多様な言説空間のありよう」（一〇頁）を捉えた第一部、「一九七〇年代のオカルトブーム下における怪異の問題」（同）を扱った第二部、そして「現代日本のポップカルチャーにおける怪異表象の問題」（同）を取り上げた第三部から成っている。

一柳氏は当該書の「はじめに」で、怪異について端的に説明している。「怪異とは、私たちがこの日常、この現実を把握するために使用している認識の枠組みの、陰面なのである。／それぞれの時代、それぞれの地域にあって、人々は心安らかに生きるために、いくつもの枠組みを設定し、それらの枠組みによって「常識」の地平を作

り上げてきた。これらの枠組みで処理できない現象が「怪異」である」（一頁）。こうした基本認識のもとに、第一部では、明治期のその時代における「科学」によって説明され直していく怪異の諸相や、再構成されていく怪談のありようなどが、多くの資料に拠りながら検証された（第一章〜第6章）。当時の人々の怪異をめぐる実感や、その実感を喚起する現象が、西洋近代の「科学」の言説によって「合理的」に説明されていくことで、怪異に対する人々の考え方や価値観が更新されていく、いわば「怪異」の近代化が、ここでは論じられている。こうした議論は単に怪異に限定された問題ではなく、近代日本の感性を問うという大きな問題に通じるものである。一柳氏のこれまでの著書では「こっくりさん」「千里眼」「催眠術」「学校の怪談」などがキーワードとされてきた。それだけを見ると、サブカルチャーに興味のある研究者が、同じ興味を持つ読者を対象にして執筆してきた図というものが浮かび上がるだろう。しかし、一柳氏の業績はそういうレベルのものではない。サブカルチャー的なものに対する素朴な興味も共有しつつ、それらを「非合理的」「非科学的」「非現実的」「妄想的」そして「サブカルチャー的」などと周縁的なものとしてきた人々の認識の枠組みを「近代」の問題として引き受けるものであっ

た。

さて、第二次世界大戦後、私たちの生活は急激に発達した科学技術に依拠して成り立つようになり、合理主義的な考えがますます一般化していく。そんな中、一九七〇年代の日本に「オカルトブーム」が到来する。五島勉『ノストラダムスの大予言』（祥伝社、一九七三年）が大ヒットし、人々は一九九九年の「人類滅亡の日」を不安がった。そして「超能力者」ユリ・ゲラーの曲がるスプーンに驚愕した。こうした時代のことを一柳氏との共同作業もある吉田司雄氏は「高度成長期が終焉を迎えオイル・ショック（一九七三年）で経済的な先行きの不透明さが増す一方、科学技術に支えられた明るい未来像が公害問題や環境破壊によって信じ難くなり、終末論的な空気が淀む時代だった」と説明している（吉田司雄編『オカルトの惑星 一九八〇年代、もう一つの世界地図』「はじめに」青弓社、二〇〇九年）。このオカルトブームについては既に一柳氏にも『オカルトの帝国 一九七〇年代の日本を読む』（青弓社、二〇〇六年）という編著があるが、当該書『怪異の表象空間』の第2部で改めてそれを取り上げている（第7章〜第12章）。ここでは、つのだじろうや小野不由美らの作品が論じられている。第10章で「ニューエイジ」についての言及があるのだが、

これについては後ほど改めて触れたい。

一柳氏はまた、業界内でも早い段階から「ライトノベル」を研究対象として捉えており、研究会も立ちあげ、『ライトノベル研究序説』（久米依子氏との共著、青弓社、二〇〇九年）などの成果物も発表しているが、こうした研究領域とも重なる形での怪異研究をまとめたのが、『怪異の表象空間』第3部になる（第13章〜第17章）。マング（熊倉隆敏『もっけ』やライトノベル（柴村仁『我が家のお稲荷さま』、峰守ひろかず『ほうかご百物語』、聴猫芝居『あなたの街の都市伝鬼！』等）、アニメ（ジブリアニメ『もののけ姫』）などが取り上げられ、様々なジャンル、様々な媒体で繰り返し生み出される妖怪の表象に注目し、物語分析を通じて現代の怪異の諸相を抉っている。

これまでの一柳氏の問題意識の向かう先を表した言葉として最も適切だと思われるのが、当該書の帯に惹句としてある「闇」への想像力」である。実はこの「闇」への想像力」は、一柳氏が前出の吉田氏と共同で二〇〇五年に刊行した「ナイトメア叢書」（青弓社）に寄せた文章の中に見られるものであった。一柳氏は『怪異の表象空間』の「あとがき」でその文章に触れつつ、「二一世紀になっても「闇」の領域は衰えるどころか、さらに

拡大を続けている。それにともなつて、「闇」へ向けられた想像力もまた活性化する」(三五八頁)と綴っている。一柳氏は怪異を、「闇」の領域にあるものとして、あるいは「闇」の領域そのものとして捉えながら、「闇」と対峙する研究姿勢を構築してきた。しかし、その「闇」に対する姿勢は、怪異そのものを研究対象にしながらも、多くの研究者に共有されてもよいのではないだろうか。なぜなら、怪異として認識されることはなくても、今日、「闇」は遍在しているからだ。

以下、『怪異の表象空間』に刺激を受けた読者のそれぞれが引き受けるべき問題を素描したい。評者自身の能力の限界もあるので、挙げられるものは二つに留まる。

『怪異の表象空間』のうち、評者が目を開かされた叙述の一つが、怪異を「私たちの自己認識、他者認識の問題とも通底している」(四頁)とするところであった。

一柳氏はこう述べる、

怪異は、私たちのイメージの投影として立ち現われる。私たちにとつてもっとも恐ろしいモノが、それにふさわしい形を纏って顕現する。ならば怪異は、自己認識の問題となる。またそれはしばしば、自己を定位するのに不可欠な他者との関係性の問題とな

る。したがって怪異という問題系は、自己とは何かという問いになると同時に、他者とは何かという問いと結びつく(同)。

この指摘は重要である。なぜなら、怪異が自己認識や他者認識の問題であるならば、科学的な言説の境界にそれが存在しているか否かにかかわらず、あるいはいわゆる「靈感」が強いか否かにかかわらず、あらゆる人々にとって当事者意識を持ちうる問題となるからだ。そして、あらゆる人々が怪異に対する当事者になりうるということでは、怪異をめぐる物語は普遍性を持つものであることを意味する。言い換えれば、怪異についての興味関心を持たない読者にとつても、その物語は自らに対して訴求力を持つものとなる、ということである。

当該書での言及はないが、西尾維新『化物語』(上下巻、講談社、二〇〇六年)という小説がある。後にシリーズ化し(「〈物語〉シリーズ」)、アニメ化もされる小説である。ここに登場するのは高校生が多いのだが、彼らは一様に、自分がどのような存在であるのか、他人とどのような付き合い方をすればいいのかについて悩み、それぞれに問題を抱えている。そして、そうした問題はすべて怪異と結びついている。それぞれの登場人物は、その怪異と向き合うことで、自己を捉え直し、他人との関

係性を整えていくのだ。『化物語』およびその後の「へ物語」シリーズ」の魅力は、登場人物たちの「キャラクター」としての個性にも拠るところが大きいのだが、妖怪や幽霊といった怪異そのものの魅力ではなく、自己認識や他者認識の問題の解決の過程そのものが読者を惹きつけていると言えるだろう。

こうした自己認識の問題を考えたとき、「闇」への想像力」という惹句は、別の色を帯びることになるかもしれない。

鈴木智之氏は『心の闇』と動機の語彙』（青弓社、二〇一三年）の中で、一九九〇年代以降、ある凶悪かつ重大な犯罪行為の動機が問われる際に、その動機の不明性が顕著である場合に、「心の闇」という語を通じて動機を理解しようとする犯罪報道の言説が生み出されることを説明している。鈴木氏に拠れば、新聞紙上でこの語の使用は「一九九五年の地下鉄サリン事件と九七年の酒鬼薔薇事件を契機に増大していく」（四一頁）のであるが、それ以前から「主に文学や映画の作品紹介や批評のなかに散見される言葉」（同）でもあったという。当時、映画『ワールド・アット・ハート』（一九九〇年、アメリカ）や映画『羊たちの沈黙』（一九九一年、アメリカ）など「サイコホラー」「サイコミステリー」と呼ばれる

ジャンルの映画や文学が注目を集め、日本にも流入していた。怪異とは次元の異なる、「闇」への注目。ただ鈴木氏は、この「心の闇」という言葉をめぐって組織される語りの構えそのものについての問題意識を持っている。

「不可解」なものに見える「心」を解き明かせという要求と、その「心」は所詮「解明不能」であるという断念とを同時に指し示す修辭的表現としてこの語句は機能してきたのだが、二重の意味作用の反復を通じて、結果的には「心を語る」ことへの欲望をそぎ落とすことになってしまった。私たちがいま目の当たりにしているのは、〈他者〉が「心」に「闇」をはらんだものとして立ち現れたとしても、その内面を深く詮索しようとするような「解釈的行為」を呼び起こすことなく、一定の既視感のなかでその出来事が処理され、あるいは情報として消費されていくという事態である（一六九〜一七〇頁）。

この鈴木氏の指摘のように、「心の闇」という用語自体が「闇」を解明しようとする人々の「欲望をそぎ落とす」ことがあるとするならば、そのときにこそ注目されるべきなのが、怪異へのまなざしなのではないだろうか。これは「心の闇」を抱えた人物を「怪物」視するということを意味するものではない。そうではなく、様々な時代

の様々な背景を持つ人々が怪異に対して向けてきたさまざまな豊かさを参照することによって、「心の闇」という言葉で説明した気になっている人々の思考停止的な状態を解凍できるのではないか、ということだ。

評者は、これまで「聴覚文化」なるものを追わんとして、音楽の政治性や声をめぐる想像力などに関する文章を書いてきた。そんな評者にとって、一柳氏の怪異の研究は、決して無視できるものではなかった。怪異を語る物語「怪談」は「声」の文化という側面を持つ（二二頁）からだ。江戸時代に口承文化として生まれた怪談は出版文化の発展に伴い、「文字テキストのなかにも回収されていった」（同）。しかしその後、「活字の形で流布した実話怪談が、実話を語る怪談師の登場を促した」（三三頁）。「文字」による怪談の掘りおこしが、「声」によって語られる「リアル」な怪談の魅力の再発見につながった（同）のである。声が怪異のリアリティを担保するのだ。考えてみれば、声は動物の発声器官から発せられる音であるが、音そのものは聴覚によって感じ取られる空気の振動に他ならず、文字とは異なり、物質的な痕跡を残さない。見えないし、形に残らない。音は消えてしまう。発声主体が誰であるかを指定することはできるが、物質

的な痕跡を根拠にすることができず、結局は聴取者の信憑に依拠するしかない。その意味で、声はきわめて幽霊に似た存在である。『怪異の表象空間』第6章「霊界からの声 音声メディアと怪異」では、ラジオや電話といった音声通信技術と霊界通信やテレパシーとの関係が論じられている。評者の問題意識と一柳氏とのそれとが重なる領域でもあり、教えられるところが多かった。

ただ、聴覚文化を研究する評者としては、第10章「カリフォルニアから吹く風 オカルトから「精神世界」へ」において掘りおこされる「一九七〇年代のオカルトブームから精神世界＝ニューエイジブームへの移行プロセス」についても気になった。というのも、「ニューエイジ」というのは、音楽ジャンルの一つとして知られてもいるからだ。

一柳氏によると、一九七〇年代のオカルトブームは「既存の科学イメージに対する問い直し」（二〇九頁）を促し、それが一九八〇年代の「ニューサイエンス」の流行を留意した。その「ニューサイエンスが「精神世界」の理論的な基盤となることで、九〇年前後に台頭してくる精神世界ブームを支える土壌となった」（二二二頁）。そしてこの「精神世界」の中核を成しているのが、アメリカ西海岸の文化と結びついた「ニューエイジ」である。

「ニューエイジとは、全面的な自己責任のもとに真の潜在力を開拓し、神のような存在に到達することを目指す思想をいう」（二〇八頁）。当該書において、ニューエイジの音楽について触れられるのは、実は一カ所のみである。青木富喜子氏によるアメリカのニューエイジ事情の報告を引く形で、「大きな書店にはニューエイジ・コーナーがあり、専門書店は二五〇軒以上。ニューエイジ・ミュージックも盛んで、ラジオでは特別番組があるという」（二一九頁）と叙述するに留まっている。当該書はニューエイジの思想の全貌を追うことが主眼にあるわけではないので、音楽に関する記述が少ないことは仕方がない。それゆえ評者は、『怪異の表象空間』に刺激を受けた読者の一人として、ニューエイジ・ミュージックについて触れておきたい。

ニューエイジ・ミュージックは、「アンビエント・ミュージック」のサブジャンルとして理解される傾向にあるが、一九七八年にアンビエント・ミュージックを提唱したブライアン・イーノの思想とは異なるものとして存在する。どちらの音楽も、シンセサイザーのパッド系の音色を中心に深くリバーブがかかった音像を持ち、それほどリズム音が前面に出てこないという特徴を持っている。イーノは「環境の一部になる音楽」つまり積極的な態度で聴

取されるべき音楽から隔たったものとしてアンビエント・ミュージックを構想したが、ニューエイジ・ミュージックは「精神世界」志向と呼応しつつ瞑想やトリップ、覚醒やヒーリングの目的で聴かれる音楽であり、音像に没入していくような積極的な聴取の態度が要求されるものとしてあった。ヤソスの『Inter-Dimensional Music』（一九七五年）がニューエイジ・ミュージックの元祖として位置づけられている。日本では、宮下富美夫、小久保隆、姫神、宗次郎などが代表的アーティストとされている。

ただ、彼らの音楽は、当初の思想的な文脈から徐々に切り離されていく。あらゆる音源を断片化して採取し「ネタ」として捉えていくDJ文化の隆盛、また今日のSpotifyなどのサブスクリプションサービスにおける脱歴史のかつ聴取者の実用性に特化した「プレイリスト」による楽曲の再配置化、そして楽曲の持つキッチュ性を強調させてアイロニカルにノスタルジックな音像を構築する「ヴェイパーウェイヴ（Vaporwave）」の登場などによって、ニューエイジ・ミュージックの聴き方は変わってしまった。脱政治的・脱思想的な音楽となり、その結果、元来の文脈から切り離されている聴取者を獲得することができた。だが、そこにこそ危険が潜んでいる。あ

種の心地良さによって受け入れた音楽を通して、聴取者はニューエイジの思想に接近しやすくなったとも言える。「闇」との距離感がつかめないまま、人々は心地良さに耽っていく。もちろん、こうした快楽を直ちに否定する必要はないのだが、その快楽がどういう意味を持つのか考えるべき時が来たとき、あの『怪異の表象空間』のような怪異へのまなざしが、参照すべき先行研究となるのではないか。

様々な領域を横断する『怪異の表象空間』の果実を、今度は読者自身が様々な領域を横断しながら、味わうことになる。

追記 本文における「ニューエイジ・ミュージック」「アンビエント・ミュージック」についての記述は、三田格監修・編『アンビエント・ミュージック1969―2009』（INFAS.パブリケーション、二〇〇九年）および、門脇綱生監修・編『ニューエイジ・ミュージック・ディスクガイド』（ディスクユニオン、二〇二〇年）を参照した。