

震災を描くフィクションは何を問うてきたか —東日本大震災後の文学をめぐる研究、評論の動向を中心に—

米倉 律*

1. はじめに

震災からの11年の間に放送されてきた膨大な数の震災関連のテレビ番組のなかには、テレビドラマも数多く含まれている。ドラマでは、震災を直接的にテーマとしたものもあれば、間接的に、あるいは背景的に震災が扱われているものもあるため、何をもって「震災関連のテレビドラマ」とするのか、定義は容易ではない。しかし、震災が間接的に扱われたり、背景として何らかの意味をもって描かれているドラマまで含めてカウントするならば、その数は100本を下らない。

では、それらのテレビドラマは、震災についての何をどう描いてきたのだろうか。フィクションであるテレビドラマが描く震災にはどのような特徴や傾向があるのだろうか。ニュース・情報番組やドキュメンタリーなど他ジャンルの番組とテレビドラマでは、扱われるテーマ、内容、表象においてどのような違いがあるのだろうか。

震災をテーマにしたテレビドラマは、その数の多さやテーマの多様性にもかかわらず、これまで殆ど研究や評論の対象となっていない。一方、同じフィクションの領域でも文学の領域では、震災後、テレビドラマと同様に膨大な作品が生み出され、それらを対象とした研究や評論も活発に行われ、多くの成果が蓄積されている。そこで本稿では、「震災文学」「ポスト3.11文学」等と呼ばれる東日本大震災後に書かれた文学作品を対象とした研究、評論の主要な成果をレビューする。そして、震災が文学にどのような影響をもたらしたのか、文学作品のなかで震災の何がテーマとされ、何が問われてきたのかといった点を検討する。それは、震災関連のテレビドラマを分析対象とするための枠組みや視点を整理・検討するための予備的な作業としての意味を持つ。

2. 東日本大震災後の文学

はじめに、「震災」後の文学をめぐる用語と概念を整理・検討しておきたい。震災後、早い段階から震災をテーマにした文学の展開を論じてきた木村朗子は、震災後の文学状況について「新しい文学が興っている。戦中の文学と戦後文学がまったく異なるように、東日本大震災を経て、何かが失効し、何かが生まれた。世界の皮がべろりとめくれて、価値観が更新された」と表現している(木村朗子2013:9)。木村は「震災後文学」という言葉を用いるが、それは震災を直接的にテーマにした文学作品だけではなく、震災後の文学をめぐる状況全体を含めた広い意味を持つとしている。

……単に東日本大震災を扱った小説や映像作品が作られているだけではなく、震災後文学の

*よねくら りつ 日本大学法学部新聞学科 教授

存在は、これまでの硬直的な読みの体系を揺るがし、批評のあり方に変更を迫っている。震災後文学というのは、震災後に震災を扱って書かれたものだけをさすのではなくて、震災後の文学状況全体を指す。……読みの状況も変わっている。震災後に読まれるあらゆる作品に、震災の記憶が否応なしに読み込まれてしまうのである（木村2018：26）。

飯田一史も「震災後文学」の語を用いている。飯田は「震災後文学」について、「狭い意味で津波や原発を扱った小説を指すのではない。その後の政治や言論の状況、社会心理を描いたものを含む」と定義し、やはり広い意味で用いている（飯田一史：2017：7）。そして「震災後文学」の特徴として、そのテーマの広範さを挙げている。

3.11以降、おびただしい数の『震災後文学』が書かれた。故郷と肉親・友人・知人の喪失、原発問題、放射線による生物の変容、被災地と非・被災地の温度差、東北と東京の温度差、政権への批判、真偽不明の情報と感情の洪水としてのSNS、記憶や時間感覚の混乱、死者との対話、「書けない自分」「無力な自分」へのフォーカス、復旧・復興、言論統制や自主規制、ディストピア化した日本、テロやデモや群衆蜂起、戦争文学との接続……さまざまな作品、さまざまなテーマが生まれた（飯田一史2017：9）。

このように、木村（2013、2018）や飯田（2017）は、「震災後文学」を津波や原発など震災に直接関わるテーマを扱ったものだけでなく、より幅広いテーマを扱った文学作品、あるいはそうした作品をめぐる批評や言論状況などを含めた形で定義している。「震災後文学」という言葉や、その言葉を広く捉える傾向は、他の論者のあいだでもある程度共通していると言える。

他方、「震災」ではなく「ポスト3.11文学」「フクシマ以後の文学」のように「3.11」や「フクシマ」の語を使う論者も少なくない。木村朗子も認めるように「『震災後文学』ということばは日本語圏内に閉じたドメスティックな語であって、国際社会に流通するものではまったく」なく（木村2021：12）、国際学会や欧米の研究者らのあいだでは、むしろ「ポスト3.11文学（post 3・11 literature）」「フクシマ以後の文学（literature after fukushima）」の語が一般的である。その理由について木村は、海外では、東日本大震災は福島での「原発事故があったことによってその他の震災とは決定的に区別され」、ヒロシマ・ナガサキの原爆投下やチェルノブイリの原発事故と被曝という問題系と関連づけられて認識されている点を挙げている（木村朗子2021：14）。

例えば、ドイツの日本文化研究者であるシュテフィ・リヒター（2019）は、「3・11」と「震災」という二つの語を容易に同一視することはできないと強調する。リヒターによれば、「3・11」には地震・津波・原発事故という「三重カタストロフィ」が意味としてすべて含まれるのに対して、「震災」は津波を含めた3月11日の「震災」だけに意味が限定される。しかし、原発事故とそれに起因する放射能汚染の問題は「空間的にも時間的にも『震災』や『津波』とは次元を異にする」はずだという。そして「3・11」の空間的および時間的なグローバル性について、「ヒロシマ」「ナガサキ」と同様に、福島が「フクシマ」というカタカナ表記で語られることを引き合いに出しながら、次のように言う。

この変換（広島・長崎→ヒロシマ・ナガサキ、福島→フクシマ、引用者注）はこれらのトポスのトランスナショナルな意味を含み、その核カタストロフィ以前の時代（漢字表記）と以後の時代（仮名表記）の区切りを標示する。しかもヒロシマ・ナガサキ（原爆）とフクシマ（原発）はそれぞれ一九四五年と二〇一一年の歴史認知を標示しているのみならず、戦後全体に一貫して影を落としている言説空間をも作り上げている。それらの表記はまた、現代にまで至る戦後期の形成を「核」という観点から新たに考究するための時間的な枠組みと見なすこともできる（シュテフィ・リヒター2019：18）。

さらに、このような「震災後」や「ポスト3・11」といったカテゴリーを設定すること自体に懐疑的な見方もある。そうしたカテゴリーを設定することで、その中で語られる作品の自明性への問いや、枠組み自体を問い直すような視角を失ってしまうのではないかといった指摘である（木村朗子2021：11）。例えば、アンヌ・バヤール＝坂井（2019）は、「3・11語に書かれた文学イコール『震災後文学（3・11後文学）』と理解するか、震災を題材にしている文学イコール『震災後文学（3・11後文学）』と理解するか、が大きな分岐点だ」とし、同時にこの問題を考えると「『震災後文学（3・11後文学）』でありながら『震災後文学（3・11後文学）』ではない作品、つまり二〇一一年三月十一日以降に書かれていながら、東日本大震災、それに続く原発事故などに言及していない作品の存在であり、それが何を意味しているのかも考察」する必要があると指摘する（アンヌ・バヤール＝坂井2019：192）。そのうえでアンヌ・バヤール＝坂井は、文学の社会的役割・機能という観点に触れながら、次のような興味深い問題提起を行っている。

3・11が日本の社会だけではなく、世界史をも変えるような出来事であるとして、文学は必然的にそれと関わるべきなのだろうか、あるいは関わっているのだろうか。……その場合、3・11以降に書かれ、3・11を取り上げていない作品は、3・11を取り上げることを拒否しているのだということになる（拒否は関与の一つの形である）。しかしまた、文学は今日、そのような社会的な役割を持ち得るのだろうか。文学が以前担っていた機能——現実を理解するためのモデル言説を提供する、あるいは作家のコミットメントまたはサルトル流のアンガージュマンの表れとして現実の変革に貢献する——を今なお持ち得るか、といった問いに対する答えはそう簡単には出せない。そういった意味でも文学の社会的機能を3・11が試していることは間違いないだろう（アンヌ・バヤール＝坂井2019：196）。

以上のように、震災以降の文学作品をどのようなカテゴリー（用語・概念）を用いて、どのような範囲において捉えるのかは論者によってそれぞれ異なっている。また、狭義の文学作品にとどまらず震災後の批評や言論状況なども含めて広い意味で捉えるのか、あるいは震災に関連するテーマを取り上げていない作品をどう考えるのか、さらにそもそも震災後の社会状況と文学の関係をどう考えるのかといった点も含めて、関連する論点も極めて多岐に渡っている。ここでは差し当たり、震災後の文学といっても、それを定義づけること自体が容易ではなく、多様な定義があってそれぞれの定義に多様な意味や論点が含まれるということを押さえたうえで、文学研究および批評における主要な論点や知見をレビューしていきたい。なお以下では、震災後の文学および関連の言説状況

のことを指す呼称として、原則として日本において最も一般的に用いられている「震災後文学」の語を使用し、必要に応じてその他のカテゴリーや語も使用することとする。

3. 「震災後文学」の問い

「震災後文学」に関する研究・批評においては、極めて多様な論点や知見が提起され、議論されてきていて、それを整理したり要約したりすることも簡単ではないが、ここでは多少強引ながら6つテーマに分類した。①「失語」状態～喪とメランコリー、②死者との交信、③ディストピア、④原発、核時代、⑤戦争と戦後、⑥人新世である。以下、それぞれについて具体的内容を見ていきたい。

3-1. 「失語」状態 ～喪とメランコリー

千葉一幹（2019）は、震災直後、多くの作家達が異口同音に、震災の衝撃ゆえに「失語」状態に陥っていたことに注目する（千葉一幹2019：1 - 16）。例えば、大江健三郎は『晩年様式論』において、それまで自分が書いていた長編小説への興味を失ってしまったこと、「これまでの仕方で本を読み続けることができなく」なり、「読み始めるとすぐ、心ここにあらずというふうになる」という状態となったと書いている（大江健三郎2013：9 - 10）。また町田康は、「いま小説をかける奴は小説家じゃないですよねえ、と死んだ父に語りかけて小説を書いている。」と書くことへのためらいを語っている（町田康2012：170）⁽¹⁾。桐野夏生も、あまりの悲惨な被害と犠牲を目の当たりにし、「その時、言葉にできないもどかしさ、いや言葉になどしてはいけないのではないか、という自制が生まれて、私の中で硬いしこりとなった」と震災直後のことを述懐している（桐野夏生、2012：205）。

木村朗子（2013）は、同様の文脈で、批評家等のあいだでも「安易に震災を語るのは不謹慎である」という意見が広がっていたことに言及している。そこでは震災がアウシュヴィッツの悲劇になぞらえられ、「アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」という T. アドルノの言葉が盛んに引き合いに出されていた。その端的な例としては、震災から約3年後の浅田彰による次のような語りが挙げられる。

…『アウシュヴィッツのあと詩を書くことは野蛮だ』（アドルノ）と言われながらなお詩をかろうじて生き延びさせるためにツェランのような人がつくりだしたのが現代詩でしょう。（略）これは極端な例だけれど、書きあぐねていた小説が震災後書けるようになったなどと平然と口にする——しかも『他人の不幸を飯のタネにするのが物書きの業だ』という露悪的姿勢さえとらずに——小説家も含め、驚くほど多くの文学者たちがいっせいに発言しはじめたのには、率直に言って愕然とした。『少なくとも黙っていることくらいどうしてできないのか』というのが、僕のずっと感じていたことでした。（浅田彰・東浩紀、2014：421）

木村によれば、同様のことは、2013年上半期の芥川賞の最終候補作となったいとうせいこう『想像ラジオ』（河出書房新社、2013）の選考過程での議論にも見出される。津波の犠牲者がラジオのDJをし、リスナーが全員死者であるという内容のこの作品については、震災の犠牲者を小説に書

くことは倫理的に許されるのか、書くために声なき死者を利用しているという批判を免れることができるか、といった点が審査委員のあいだで議論になったという（木村朗子2013：40-41）。このように震災やその犠牲者について書くことそれ自体へのためらいや葛藤、困難、苦悩が、作家とその周辺に広がっていた。

千葉一幹（2019）は、こうした作家達の「失語状態」は、フロイトのいう「メランコリー」にあたと説明している。フロイトは、1917年の有名な論文「喪とメランコリー」において、喪の作業もメランコリーもともに外界への関心の喪失を伴う抑鬱的状态であるとした。ただし両者のあいだには、喪が家族や恋人といった大切な対象を失ったときに生じる心理現象であるのに対して、メランコリーは本人の意識のレベルにおいては具体的に失った対象が分からない状態において発生するという差異があるとされる（フロイト1917=2018：134）⁽²⁾。この差異を踏まえるならば、メランコリーは「震災の非当事者」であった作家達にも起きうる事象である。千葉によれば、作家達はその「非当事者性ゆえにやましさを抱えていた」のであり、「愛する者を亡くしたのでもないのに、悲嘆に暮れるのは、本当に被災した者たちに対して申し訳ない気持ち」になったためである（千葉一幹2019：9）。この「メランコリー」の問題は、震災における「当事者」と「非当事者」という問題と関わっている。メディアにおいても、直接的な被災者ではない「非当事者」としてのメディアが、被災地や被災者にどのように「寄り添う」ことができるか／できないかが様々な形で問われてきた。テレビドラマでも、同様のテーマ設定の作品は少なくない。作家達の「失語状態」は、震災の「当事者」である死者やその遺族などの「被災者」に成り代わって書くことの是非をめぐる自問自答のある種の表現であったと言える。

他方、「喪」においては、「無に帰した対象へのみずからの拘束を解除する」、つまり死者に別れを告げる作業が行われる（フロイト1917=2018：148）。ここで重要な意味を持つのが、死者についての「語り」である。「語り」という形式になることによって、それは他者と共有可能な物語となるからである。

それ自体辛いことでもあるのだが、愛する者の死を、自己に起きたことでなく、結局は他者に起きた出来事として引き受けることである。死んだのはあなたであって、私ではないと認めること。つないでいた手を放した結果、津波に吞まれていったのは私ではないし、またさしのべられた手を掴んでやる事が出来ず、津波に流されていったのも私ではない、それらのことをどんなに悔いても、疾しく感じて、生きているのは自分であることを許容することである（千葉一幹2019：45）。

こうして、震災で自ら被災者となった作家達（熊谷達也、彩瀬まる、穂高明など）による一連の作品は、作家自身による「喪」の作業だったとみることができる。また作家自身は「被災者」（＝当事者）でなくとも、震災で大切な人（家族、恋人、友人など）を失った遺族を作中に登場させて、彼らの「喪」のプロセスを描いていると解釈することのできる作品は数多い。

3-2. 死者との交信

「喪とメランコリー」とテーマ的に深く関わるが、木村朗子（2018）は、震災後文学の一つの特

徴として「死者が登場人物あるいは語り手となって現れ、自らの死について語る物語」が多く出現したことを挙げている（木村朗子2018：165）。木村は、それらを「喪」の作業としてよりも「死者との交信」の物語として解釈する。これらの「物語」に描かれる死者たちは「声だけの存在にしる、姿を現すにしる、いずれも生きている人間の現在に顕現する」存在であり、「この世からすでに消えてしまった者」ではなく「むしろ、生者の世界をかき乱すようにして、生へと割り入ってくる者」である⁽³⁾。

ここでの死者は、過去という終わった時世からの回帰（revenant）としてではなくて、過去からひきつづき現在時に存在し続けている状態として描かれている。死者が、過ぎ去った時間にとどまっているのではなく、ずっと私たちの現在にはりついていたのだということ、そのことを改めて気づかせるような仕方、物語の現在に死者が取り戻されているのである（木村朗子2018：166）。

小森陽一（2014）も、震災後に書かれた多くの文学作品において「死者との対話」がモチーフとなっていることに注目する。そして、そうした作品群の代表的なものとして、いとうせいこうの『想像ラジオ』を挙げる。小森によれば、『想像ラジオ』は「『三・一一』をめぐる死者たちと、生きている者らがどのように向き合うのかを、真摯にかつ深く問いかけた小説」であり、そこでは、震災後に「生き残っている私たちは、どのようにして「死者」の「声を聴くことができるのか。」ということ正面から問うた作品にほかならない（小森陽一2014：163）。

坪井秀人（2019）は、震災によって日本の文学や批評の世界に〈死者論〉的な言説が導入されたとし、とりわけ『想像ラジオ』は「〈ポスト3・11〉の国民的な〈死者論〉の空気の基本形のひとつを作った」と評価する。坪井が『想像ラジオ』のなかで注目するのは、日本は東京大空襲や広島・長崎原爆の経験を持ち、死者とともに生きてきた国であったはずにもかかわらず「《いつからかこの国は死者を抱きしめていることが出来なくなった》《死者と共にこの国を作り直して行くしかないのに、まるで何もなかったかのように事態にフタをしていく僕らはなんなんだ。この国はどうなっちゃったんだ》」と、作品が日本の現在（＝震災後）のあり方に批判的な問いを投げかけていることである（坪井秀人2019：179）。坪井の見るところ、この批判的問いは、本質的には「むしろ戦後日本の総体に向けられた批判」である。つまり『想像ラジオ』は、震災による「死者」との対話を直接的なモチーフとした作品であると同時に、戦争による膨大な「死者と共にこの国を作り直す」ということをいつしか忘れて来てしまった戦後日本に対する根底的な問い直しと批判（＝戦後再考、戦後批判）というモメントを含んだ作品として解釈されるのである。

坪井のいう「死者の忘却」の問題については、佐藤弘夫（日本思想史）が、坪井らが編者となった『世界のなかの〈ポスト3.11〉 ヨーロッパと日本の対話』所収の論文「死者と神の行方—文明史のなかでみる〈ポスト3・11〉」において、戦後日本の「家制度」のあり方との関係において論じている（佐藤弘夫2019）。佐藤は、高度経済成長期以降の伝統的な家制度の変容によって、「家や共同体といった枠組みで死者を長期にわたって記憶し供養する体制」を解体し、「世代を超えて家の墓を守り続けるという風習を、もはや多くの人々が維持できない時代」となっている。そうした中で起きているのが、故人と供養者の関係の「個人化」である。故人は供養者によって個人的に記

憶されるのみに留まるため、供養者が亡くなれば故人を記憶する人はこの世に誰もいなくなる。佐藤は、こうした供養の「個人化」が進む現代社会では、「死者との交信」の機会が失われていくとして次のように書いている。

かつて人々は死後も縁者と長い交流を継続した。季節の死者供養や墓参は、死者のためだけのものではなかった。墓参の際に高台に設けられた墓地から麓に広がる故郷の景色を眺めたとき、私たちは無意識のうちに死者の眼差しで下界を眺めている。それは、自分もいつかは墓のなかから子孫の行く末を見守り、お盆には懐かしい家に帰ってくつろぐことができるという感覚の共有にほかならなかった。死後も縁者と交歓できるという安心感が社会のすみずみまで行き渡ることによって、人は死の恐怖を乗り越えることが可能となった。そこでは死はすべての終焉ではなく、生者と死者との新しい関係の始まりだった（佐藤弘夫2019：59）。

「死者との交流」をテーマにした数少ない数の震災後の文学作品は、こうして震災による犠牲者をめぐる問いを超えて、現代の日本人の死のあり方、死生観などが孕む問題にも光を当てるような射程を有するものであると言える。

3-3. ディストピア

震災後、多くの人々のあいだで世界観が変わったという声が異口同音に聞かれた。それは作家のあいだでも同様であった。例えば、川上未映子は、震災は「『一回性』の感覚が全面的にキャラになるような体験」であったと語っている（川上未映子2012）。千葉一幹（2019）は、震災が被災者だけでなく被災者以外の者も含めた多くの人々に、何事もない日常がかけがえのないものであることを知らしめることになったと指摘している。そして、川上の上記のような語りは、「地震や津波が、通常『芸術』の持つ異化作用の機能を果たしてしまった」がゆえにもたらされた非日常化の体験に由来するものではないかと推測している（千葉一幹2019：79）。

同様の文脈で、時間感覚が変容したという証言もある。斎藤環（2012）は、震災後に自身の生まれ故郷でもある被災地を訪れた際に感じた時間感覚が引き裂かれるような経験について、次のように述べている。

とりわけ決定的に変ったのは『時間の感覚』だ。あの震災以来、私の中の時計はまともに機能しなくなった。……しかし、それはもはや、私だけの感覚ではないはずだ。これは断言できる。そう、いまやこの列島は、複数の感覚に引き裂かれてしまったのだ。つい最近、私がまさに目の当たりにしてきたのは、目前の復興に集中せざるを得ない瓦礫の中の時間だった。しかし『時間』はそれだけではない。錯綜する情報や半減期というフレームの中で宙吊りにされた『原発』の時間、避難所の時間、液状化の時間……。 (斎藤環2012：14)

このように震災によってもたされた世界観や時間・空間の感覚の変容は、言うまでもなく決してポジティブなものではない。逆に、数少ない作家達にとってそれは、ディストピアの感覚やイメージを伴うものであった。

坪井秀人（2019）は、震災後の日本社会を題材にした小説の多くが「未来小説（近未来小説）」として書かれ、しかもその幾つかが一種のディストピア小説として書かれている」ことに注目している。そして、その代表的な作品として吉村萬壺『ボラード病』（文藝春秋、2014年）と桐野夏生『バラカ』（集英社、2016年）を挙げている（坪井秀人2019：180）⁽⁴⁾。吉村萬壺『ボラード病』は、海塚市（＝海の墓場）という名前の町を舞台とした、ある種のディストピア小説である。何らかの事情で長い避難生活を余儀なくされていた市民が8年前に戻った海塚市では、子供達が理由を伏せられたまま次々と病死していくなか、強い同調圧力が支配的な監視社会となっている。また、桐野夏生『バラカ』は、東日本大震災で原発四基がすべて爆発し、東日本全体が放射能汚染で荒廃、首都が東京から大阪に移転しているという設定の作品である。作中において、東北地方では棄民政策が進んでおり、それを批判したり抵抗しようとする人々は「不満分子」として厳しい全体主義的な監視下に置かれている。

これらの作品では、二〇一一年三月十一日以後、日本の社会は私たちが実際に経験している、あるいは知っているものとは、まったく別の歴史を歩んでしまっている。表面的に維持された秩序の下に真実は隠され、人々の生活はあたかも虚構の生を虚構とは知らないままに生きることを強いられている。だが、それが虚構であることに耐え難くなった人が、抵抗を試みたとき、その虚構的世界は悪夢のような残酷なリアリティをもってその人々を蝕み、容赦なく抑圧を始めるのである（坪井秀人2019：180 - 181）。

こうしたディストピア小説は、他にも数多く書かれている。津島祐子の『半減期を祝って』（講談社、2016）は、セシウム137の半減期を迎えた30年後の日本を描いている。新たな原発事故が発生し、自殺者、死刑の執行者数が増加、少年少女たちは独裁政権によってバックアップされる「愛国少年（少女）団」という自警組織に入ることになっている。ただし、加入を許されるのは純粋なヤマト人種だけで、アイヌ人、オキナワ人、チョウセン系、トウホク人は排除されている。多和田葉子が震災後に発表した作品群のなかにもディストピア小説としての性格が濃厚なものが多い。例えば、短編『不死の島』（講談社、2021）は、東日本大震災の後、2017年に発生する大地震でさらなる原発事故を起こした日本は全土が放射能に汚染されて、海外との接触が失われ鎖国状態となっているという設定の近未来小説である。また、重松清『荒れ野にて』（新潮社、2015）は、「現代日本を舞台にした小説を書き続けてきた重松が初めてディストピア SF 的な設定を導入し、架空の国や土地、物質を登場させた作品」である（飯田一史、2017：115）。この作品の舞台となっている架空の国には、プラントの爆発によって有毒物質で汚染された後、地震と津波によって壊滅的な被害にあった「荒れ野」と呼ばれる地がある。

これらの一連のディストピア小説には、共通点として、作中のディストピア的状况が直接的にせよ間接的にせよ原発事故と放射能汚染によってもたらされているという点がある。これらの作品で描かれた世界は、震災後の日本社会の現実に対する、いわば「平行世界（パラレルワールド）」のようなものとして提示されている（坪井秀人2019：183）。しかしそれは全くの「非現実」ではなく、木村朗子（2018）が言うように、むしろ実際に「あり得たかもしれない3・11後の世界」の現実として受け取るべきであろう。実際、桐野夏生の『バラカ』に描かれたような、「東日本には

移民しか住んでおらず、西日本に首都機能が移った世界は、まさに原発事故当時、危惧されていたことそのものであり、「今ある現実、最悪の事態を辛くも免れた状態であって、『バラカ』に描かれた世界こそが、一時はリアリティを持っていた」からである（木村朗子2018：225）。

木村朗子はまた、そのような「あり得たかもしれない世界」を描いたディストピア小説において、国家や社会が国民の命など守ってはくれないという「剥き出しの生」の危機、生の不安が描かれていることにも注目している（木村朗子2018：227）。木村は、『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』におけるジュディス・バトラーの「誰が人間としてみなされているのか？ 誰の生が〈生〉と見なされているのか？ つまり、何をして悲しむべき生とするのか？」という問いを⁽⁵⁾参照しつつ、次のように述べている。

国家や社会は弱者を救済してくれないし、競争社会の上層にあるものの命の価値が常に優先される状態は、生存の不安となって潜在する。生存の不安は、さらなる弱者をつくることで自らの価値の底上げを図るための排外主義、レイシズム、ヘイト行為として立ち現れる（木村朗子2018：230）。

このように、ディストピア小説が描くディストピアは、単に放射能によって汚染され、人が住めなくなった状況を意味するだけでなく、そのような状況だからこそ国家の暴力性や社会が孕む差別・排除の論理が前面にせり出す状況、人が選別され、弱者が容易に切り捨てられる状況をも内包するものとして描かれているのである。

3-4. 原発、核時代

すでに見たように震災後に書かれた文学作品のなかには、原発事故と放射能汚染の問題をテーマとしたものが少なくない。これらの作品を、第二次世界大戦における広島・長崎への原爆投下や、震災前の反原発をテーマ化した文学の系譜上に位置付けて論じる研究や評論も少なくない。黒古一夫の『原発文学史・論』（2018）、『文学者の「核・フクシマ」論』（2013）、小森陽一『死者の声、生者の言葉 文学で問う原発の日本』（2014）、川村湊『震災・原発文学論』（2013）などである。

このうち、黒古一夫『原発文学史・論』（2018）は、前半（第一部）を「フクシマ以前」、後半（第二部）を「フクシマ以後」として、戦後文学の歴史のなかに原発・核エネルギーを批判的にテーマ化し続けてきた系譜（＝原発文学）があること、そして震災後の作品群をそうした流れのなかに位置づけて解釈することができることを論じている。本書の第一部：「フクシマ以前」においては、大江健三郎、井上光晴、林京子、水上勉、高村薫、東野圭吾、高嶋哲夫といった作家達が、フクシマ以前から原爆や原発関連のテーマに取り組んできた文学者として取り上げられている。

黒古によれば、「フクシマ以前」からの「原爆文学」の系譜に属する作家の中には、「フクシマ以前」と「フクシマ以後」とを自ら接続するような作品を発表した作家も含まれている。その代表者として挙げられるのが林京子である。林京子は、長崎での自身の被爆体験を基にした作品で作家デビューし、一貫して「『ナガサキの体験とは何であったのか』『核はなぜ存在するのか』といった問いと格闘」した文学者であった。その林京子は、フクシマ後の2013年に短編小説『再びルイへ』を発表、原発事故への絶望と激しい怒りとを表明して次のように記している。

わたしたち被爆者、「ヒバクシャ」という二〇世紀に創られた新しい人種を、これで終わりにしたいと願って体験を語り、綴り、生きてきました。にもかかわらずこの二一世紀に、さらなる被爆者を生み出してしまった。被爆国であるわたしたちの国が。……

そんなある日、放射能が人体に与える影響について説明する役人の口から、「内部被ばく」という言葉が出ました。

ルイ。私はテレビに映る役人の顔を凝視しました。知っていたのだ、彼らは——。核が人体に及ぼす「内部被爆」の事実を。（「再びルイへ。」『群像』2013年4月号、P13）

林京子にとって、「内部被爆」はヒロシマ・ナガサキとフクシマとを接続する深刻な問題であった。被爆者とは原爆とともに死んだ死者たちだけを指すのではなく、被爆後も「いつ命を奪われるのか」という不安に怯えながら生き延びる生存者のことをも意味している。木村朗子（2018）は、「ヒロシマ、ナガサキにもあの日からの日々があり、それが七〇年間続いてきたにもかかわらず、ヒロシマ、ナガサキとフクシマが似ていないようにみえているとしたら、私たちはあの日核爆弾の一撃のイメージに囚われてしまっているのかもしれない」として、ヒロシマ・ナガサキとフクシマとを繋ぐ可視化されにくい連続性を指摘する。林京子のような、「内部被爆」とそれに伴う「生存の不安」を凝視する文学作品は、そうした連続性の存在を示していると言える。

他方、自身は被爆体験を持たないにもかかわらず、原爆・核エネルギーを問題視する作品を発表し続け、文明論的なテーマにまで昇華させてきた大江健三郎のような作家もいる。大江は、『ヒロシマ・ノート』（1965）から一貫して反核の立場で文筆活動、政治活動を展開してきた作家である。大江は、当初こそ「反原水爆」ではあっても「反原発」ではなく、核の平和利用を容認していたが、1970年代以降は原発も含めた「反核」の立場に転じた。そして、1990年代には『治療塔』『治療塔惑星』などの「近未来SF」において、地球環境が核戦争や原発事故などで放射能に汚染されて人類が生存の危機に立たされる状況を描くなど、「一貫して『核』に関わる諸問題を人間の生存（生命）に関わる重要な事柄として、ヒロシマ・ナガサキを基点として『核』の全体に関心を払い続け、その上で表現＝作品の主題にもしてきた」（黒古一夫2018：47）。大江は、震災後、反核・反原発の立場をより鮮明にし、脱・原発を目指す市民運動の先頭に立って積極的な発信を続けた。尾崎真理子（2016）は、震災後の大江の活動について次のように説明している。

どのような観点から振り返っても、大江健三郎氏ほど3・11後の現実に深く関わった作家はいなかった。実現するはずだった晩年のプランは、まるで違う方向へ押しやられた。実際の行動として、大江氏は2011年夏から「さようなら原発1000万人アクション」で頻繁に演壇に立ち、福島や盛岡などの被災地を訪ねた。「脱原発法制定全国ネットワーク」の発起人に加わり、再稼働に反対する国会周辺のデモにも参加した。加藤周一、井上ひさし氏ら亡き後は、憲法九条を守るため結成された知識人有志による「九条の会」でも、おのずと存在の重みが増している。一人の市民として、核廃絶を訴え続けてきたノーベル賞作家という立場から、これらの活動は当然のこととして行われたのかもしれない（尾崎真理子2016：416 - 417）。

作家としても大江は、震災後の状況をモチーフにした作品を相次いで発表している。『定義集』

(朝日新聞、2012)、『晩年様式集』(講談社、2013)などである。このうち『晩年様式集』は、フクシマ後に「反原発」運動に関わる作家である「私」を語り手として、「『事実(履歴的な事実を含む)』と『表現(フィクション)』とが縋い交ぜになった方法によって」展開される長編小説であった(黒古一夫2018:58)。この中で、大江は主人公の「私」に次のように語らせている。

(「原発ゼロ」をめざす自分たちの主張が全面広告で掲載された)同じ日の新聞に、電力四社が、原発八基の再稼働を申請する、と報道されていました。さらにその隣の記事には、原発輸出を急ぐ安倍首相の「日印原子力協定」へまさに乗り出して行く写真がありました。「核不拡散条約」に加盟していない、核保有国に対してであります。

これは広島・長崎への裏切りです。原発再稼働の申請が、福島原発事故で苦しむ人々への裏切りであるように。さらに、「原発ゼロ」を実現するほかないと、日本各地で集まり、声をあげ、デモ行進する者らへの裏切りであるように。そしてそれはまた「原発ゼロ」への意思を圧倒的に現し続けている、各種の世論調査への侮辱であります。

なぜ、それが許されうるのか? なぜ、私らはそれを現政権に許しているのか? フクシマ三・一一の悲惨を踏まえて、私らが「原発ゼロ」より他に選択はありえぬとした時から、二年しかたっていないのであります(大江健三郎2016:389-390)。

このように、大江健三郎においては「核と人類は共存できない」という大きな文明論的な視点のなかに、反原発と反核兵器とが大きな課題(=核の危機)として位置付けられ、震災後の状況のなかでそうした課題意識がより先鋭化されていったことが分かる(小森陽一2013:43)。

もちろん、すべての文学者が震災後に原発事故をテーマにし、反原発や脱原発を訴えたわけではない。むしろ震災後、文学者達のあいだに原発や放射能汚染についてテーマにすることが躊躇われるような雰囲気があったと木村朗子は指摘している。作家達が「最も書きにくいことがらとして、原発の爆発とそれによる放射能汚染の問題」があり、「とくに原発については各所でタブー扱い」されていたという(木村朗子2013:60)。言い換えれば、作家達にとって原発や核をめぐる問題は、それに「触れずに自身の創作を実行する」か「自作の中で何らかの形で言及するか」という、いずれにしても覚悟を要するテーマだったことは間違いない(尾崎真理子2016:416)

3-5. 戦争と戦後日本

震災文学を「戦争」や「戦後日本」という問題系と接続しながら解釈する研究や評論もある。「戦争」や「戦後日本」は、先の「原爆」「核時代」と重複する部分も小さくないものの、やはり独自性を持ったテーマ領域と捉えることができる。木村朗子は、『その後の震災後文学論』(2018)の中の「震災から戦争へ」というタイトルを付した第四章において、震災文学と「戦争」「戦後日本」の関係性について検討している。木村は、震災が戦争や戦後日本の歩みを問い直す機運を生み出したとして、次のように述べている。

太平洋戦争という、一時はすっかり忘却のあなたに追いやられていた「あの戦争」の文学が二〇一五年に戦後七〇年を迎えたことで、まるで封印が解かれたかのように続々と現れ出た。

二〇一五年の戦争の問い直しは、戦後五〇年にも六〇年にもなかった切迫感があった。おそらくそれは東日本大震災が、かの戦災にたとえられたような壊滅的な危機を思わせたというだけでなく、再び被爆を引き起こした原発事故によって、戦後の歩みを問い直さなければならないという機運をつくったためだろう（木村朗子2018：139）。

木村は、震災後に戦争小説が立て続けに文学新人賞をとったこと、また新たな観点からの戦争小説や戦争映画が高い評価を得たことに注目している。震災後に新人賞を獲った作品としては、2014年新潮新人賞を受賞した高橋弘希『指の骨』（新潮社、2015年）、第二回林芙美子を受賞した高山羽根子「太陽の側の島」（2016年）、第三二回太宰治賞受賞作の夜釣十六「楽園」（2016年）などがある。これらの作品はいずれも南洋の戦場での生死をさまようような過酷な体験をテーマとしている。また旧世代に属する作家ではあるが、浅田次郎の短編集『帰郷』（集英社、2016）も、やはり南洋を舞台に人肉食などの極限的な体験を描いた戦争小説である。

木村は、これらの文学作品に加えて幾つかの映画作品についても、同様のコンテクストにおいて評価する。原作の大岡昇平『野火』（1952年）が禁忌として仄めかすにとどめた人肉食を徹底的に主題化して描いた塚本晋也監督の映画『野火』（2015年）は、その代表的なものである。また、広島原爆を軍港都市の呉から描いた片淵須直監督の映画『この世界の片隅に』（2016）（原作＝この史代、2008年）も、従来とは異なる「あたらしい戦争の語り」であると評価する。そして、これらの文学作品や映画作品は、新しい世代が「より柔軟にかつまた自由に戦争を問い直している」ものであると同時に、震災後の状況との連関において、戦争の大量死の記憶と震災の経験とを結びつけるような独自の機能を担わされていると解釈されている（木村朗子2018：158）。

一方、藤田直哉（2017）は、震災後文学の特徴として「言論統制」や「空気のファシズム」を描いていることを指摘し、それらは「未来に待つ戦争の予感への危惧の不穏な手触りを伝えて」いるとしている。藤田によれば、吉村萬壺『ボラード病』はそうした特徴を持つ代表的な作品である（藤田直哉2017：45）。『ボラード病』は先にも触れた通り、思想統制や監視社会、極端な愛国主義に起因する独特の「空気」に支配された地方都市を舞台としたディストピア小説であるが、そこには確かに、戦前の日本を思わせるような権威主義体制の息苦しさのようなものが満ちている。さらに藤田は、こうした震災後の状況と戦前～戦中の「空気」との類縁性をより端的な形で表現した作品として、辺見庸のエッセイ『瓦礫の中から言葉を わたしの死者へ』（NHK出版、2012年）を挙げる。辺見はこのエッセイにおいて、「震災後の『自主規制』などのメディアのあり方に、第二次世界大戦の頃の検閲やファシズムの『空気』を連想している」（藤田直哉2017：50）。辺見にとってその「空気」は、いわば「下からのファシズム」と呼ぶべきものにほかならない。

3・11以後、しがたない個々人の生活より国家や国防、地域共同体の利益を優先するのが当然という流れが自然にできている。「個人」は「国民」へ、「私」は「われわれ」へと、いつの間にか統合されつつあります。そして、この国は、われわれは、変わらなければならないと言われ、それが見えない強制力、統制力となって、個はますます影が薄くなっている。（辺見庸2012：30）

戦前、戦中の日本の天皇制ファシズムは……かならずしも上からの絶えざる強圧的統制、全

面的かつ暴力的弾圧を必要とするものではなかったともいわれます。下（民衆レベル、マスメディア、教育・文化界）からの協調主義的全体主義化や日々、自然に醸成されていく“おのずからファシズム”といった側面もありました。（辺見庸2012：85）

東日本大震災はまた、戦後日本に内在してきた国内の地域格差や構造的不平等の問題を浮き彫りにした。岩田＝ワインケナント・クリスティーナ（2019）は、福島原発事故が、福島は「エネルギー植民地」として搾取されてきた、あるいは東北地方全体が「犠牲のシステム」（高橋哲哉2012）であることを強いられてきたとするナラティブを浮上させたことに注目する。そして柳美里の『JR上野駅公園口』（2014）を、そうした社会的コンテクストの中で執筆された作品として位置づけ、「東北という二重の意味で周辺化されたものに焦点を当てるカウンター・ヒストリー」として読み解く。

2020年に全米図書賞を受賞したことで注目された柳美里『JR上野公園口』は、すでに死んでしまっている主人公の視点から一人称で語られる物語である。主人公は「天皇」と同じ1933年生まれで福島県浜通りの出身、上野駅で2006年に飛び込み自殺をした男という設定である。彼は、貧困ゆえに12歳で学校を辞めて季節労働をするようになって以降、出稼ぎ労働者として東京の建設現場で働き、晩年は上野公園でホームレスとして過ごす。岩田によれば、この小説は「一見、個人のライフストーリーをテーマにしているように見える」ものの、戊辰戦争、関東大震災、東京大空襲、東京五輪といった近代史の様々な出来事に関する「ヘゲモニックな歴史的記憶と周辺化された主人公個人の回想」を重ね合わせることで、読み手に日本近代史を強く意識させる物語となっている。

国家史のターニングポイントとして語られる出来事を、マージナライズされた者の視点から語り直すことによって、「個性の薄い」主人公の文字通り没個性的な人生が持つ社会的、政治的、経済的な意味合いが可視化されていく。けれどもこの小説は、それを喚起するのみならず、3・11がどのように記憶され、誰によってどのように歴史化されるのか、そして復興がどのようにオーガナイズされ、誰の役に立つのかを考えさせる小説でもある。使い捨てにされ忘れられる者たちに焦点を当てることで、在日韓国人としてディアスポラ状態にある作者柳美里は、歴史とアイデンティティに根ざした場所と非場所、可視と不可視、権力と無力という災後日本が避けて通ることができない問題を取り上げている（岩田＝ワインケナント・クリスティーナ2019：202）。

このように、周辺化された「サバルタン」を語り手とする物語として、「戦後の高度経済成長によって日本は豊かになった」「3・11後に被災地と非被災地は強い絆で結ばれて復興に取り組んだ」といった「マスター・ナラティブ」を相対化することに成功した『JR上野駅公園口』も、震災後文学として位置付けられるのである。

なお、この点に関連して、日本ペンクラブ（浅田次郎会長・当時）が原発事故後に「反原発」の声を挙げたことについて、黒古一夫が、その「善意の思想」を疑うわけではないとしながらも、それが「余りに情緒的な対応」だとして批判していたことに触れておきたい。黒古一夫は、日本ペンクラブ編『いまこそ私は原発に反対します。』（2012）に寄せられた51人の作家の文章は、「全体と

して1945年8月6日・9日のヒロシマ・ナガサキから始まる『核（被害）の歴史』に対する『無知』と、フクシマが起こるまで『沈黙』することで原子力の平和利用＝原発を許容してきた『加害』責任への自覚が足りないのではないかと批判する（黒古一夫2013：12）。上記の『JR 上野駅公園口』がテーマ化した近代日本における中央と地方のあいだの格差や搾取の構造という問題と、作家達自身も中央の側に属してある種の「加害」の構造にコミットしてきたことへの無知・無自覚という、黒古の指摘する問題とは、多くの点で重なり合うものである。

3-6. 人新世

東日本大震災は、地震、津波、原発事故の複合災害であったことに特徴がある。この「複合災害」としての震災を、「人新世」固有の災害として捉えることによって、震災後文学を「人新世の文学」として把握しようとする研究がある。現時点で、その最もまとまった成果と言えるのが芳賀浩一『ポスト〈3・11〉小説論 遅い暴力に抗する人新世の思想』（2018）である。芳賀は、東日本大震災を「地球の力のみならず、それと比較することが可能なほど大きくなった人間の科学技術の破壊力を示した複合災害として、『人新世』という時代概念を象徴する出来事」であり、「天災と人災が不可分であることが自明となった時代の新しい災害」だったと指摘している⁽⁶⁾。芳賀によれば、そうした人新世の災害である東日本大震災は、文学のあり方を深刻な形で問うものであった。そして文学において展開される時空間を、個人としての「私」の時空間の枠から大きく解き放った（芳賀浩一2018：16）。そうした傾向は、作家達の多くが「日本の未来と過去に向かって想像の時間軸を伸ばし、作品が歴史性を帯びるようになった」ことや、少なくない作家達が「日本が暗い時代に入っていくことを予感し、その想像力をディストピア小説に昇華」させていることに現れているとされる（芳賀浩一2018：23 - 24）。

こうした変化を読み解くうえで有効な理論として、芳賀は「環境批評（エコクリティシズム＝Ecocriticism）」を用いる。その理由は、東日本大震災はその巨大さと人新世の災害としての特徴ゆえに、文学は「再帰的で多様化した現実を捉え消化し表現するという困難に立ち向かう中で徐々に『環境文学化』」しつつあるからである。芳賀の見るところ、東日本大震災は「日本の小説を『環境の時代』である21世紀のパラダイムへと押し上げる」機能を果たしたのである（芳賀浩一2018：16 - 17）。環境批評は、「人新世」の概念を用いて自然と人間という近代的な区分による思考の限界を指摘しながら、現代の環境とそこでの人間のあり方を問う批評の潮流である。環境批評において「人間的な空間の感覚（ここ）と人間中心的なナラティブの時間（今）に対して疑い」が投げかけられ、「人間と非人間のナラティブ（語り）が交差するエコロジカルな時空間」の枠組みが設定される（芳賀浩一2018：112）。そして、その枠組みにおいては、語り手としての「私」の世界の自明性、「動物」と「人間」の境界の自明性、物質と意識や物と人間の関係性などが、様々な角度から問い直される。芳賀は、こうした環境批評の観点から、高橋源一郎『さよならクリストファー・ロビン』（2012）、多和田葉子『献灯使』（2014）、古川日出夫『あるいは修羅の十億年』（2013）といった作品群を、「人新世」の文学として解釈していく。

良質の「ポスト〈3・11〉小説」は、多くの作者がおそらく意図していないにもかかわらず、なんらかの形で「環境」の問題を取り入れ、人間同士の加害と被害に限定されない、より複雑

で開かれた関係を描いている。東日本大震災後の小説は、惨事の衝撃を前に「作家に何が出来るか」を模索する過程で人間中心主義の限界にぶつかり、さまざまな形で非人間の作用主体性（エージェント）を表現することを試み、近代の想定を超えた新たな関係性に形を与えようとしているのである。そうした意味でポスト<3・11>小説は一つの作品によって代表されるものではない多義性を孕んでおり、むしろ歴史的な変化を表している（芳賀2018：24 - 25）。

芳賀によるこうした「読み」は、本稿の関心に引きつけて言うならば、震災文学の発する問いを、「核時代」や「戦後日本」といったレベルをさらに超えた、より大きな文明史的なパースペクティブにおいて位置づけて評価するものであると言える。

4. 「震災後ドラマ」研究に向けて

ここまでの震災後文学を対象とした研究・批評の主要な成果のレビューによって、震災後文学が、東日本大震災（および原発事故）について極めて多様なテーマを扱い、様々なレベルの問いを内包するものであることが分かった。以上の内容を踏まえながら、今後、震災関連のテレビドラマを対象として分析をしていくうえでの基本的な観点や課題について、最後に整理しておきたい。

第一は、フィクションとしてのテレビドラマという観点である。言うまでもなく多くのテレビドラマは、文学と同様、基本的にフィクションである。そしてフィクションであることが、ニュース・情報番組やドキュメンタリーなど、他の震災関連のテレビ番組と大きく異なる点である。フィクションとしてのテレビドラマは、人間の心の繊細な動きや人間同士の関係性の機微など、報道系の番組ではなかなか描くことのできないテーマを扱うことを得意としている。実際、震災関連のテレビドラマの多くは、震災や原発事故における物理的被害それ自体や復興に関連する事実経過などよりも、被災者やその関係者らの日常生活の中の出来事や心理などを描いている。他方で、原発事故の経過や次に予想される災害などについての報道を補完する表現手段として、再現ドラマやシミュレーションドラマのような手法が用いられるケースも見られる。震災後のテレビ番組において、ニュース・情報番組、ドキュメンタリーといった「ノンフィクション」と、「フィクション」としてのテレビドラマとが、どのような棲み分けのなかで、それぞれどのような役割・機能を果たしてきたのかといった点から震災関連のテレビドラマの位置づけを分析・検討する必要がある。

第二は、本稿でレビューした震災後文学におけるテーマや問いと、震災関連のテレビドラマにおけるそれとの間の異同についてである。本稿では震災後文学で扱われている主要テーマについて、①「失語」状態～喪とメランコリー、②死者との交信、③ディストピア、④原発、核時代、⑤戦争と戦後、⑥人新世、という6つのカテゴリーに分類した。震災関連のテレビドラマでも、同じフィクションとして震災後文学と類似のテーマが扱われているケースは少なくない。特に、①「失語」状態～喪とメランコリー、②死者との交信、については、ドラマでも様々な形でテーマ化されている。他方で、テレビドラマでは、町の復旧・復興や仮設住宅での暮らしといった、現実をベースにしたテーマが扱われることも多く、この点は文学とは傾向を異にしている面もある。逆に、③ディストピア、④原発、核時代、⑤戦争と戦後、⑥人新世は、テレビドラマでは殆ど扱われていないテーマである。震災後の状況を「ディストピア」として描くテレビドラマは殆どないし、原発事故とその影響について正面からテーマ化したテレビドラマも殆ど放送されていない。また、東日本大

震災を、核時代、戦後日本、人新世などといった、日常的な時間感覚を超越した大きなパースペクティブから捉えて描くようなテレビドラマもあまり制作されていないように思われる。

第三は、文学とテレビドラマというメディア特性に応じた両者の差異についてである。上記のように、同じフィクションでありながら扱うテーマに違いがある理由のひとつとして、文学とテレビドラマのメディア特性の違いがある。作家という個人によって「自由」に作り出される文学作品と、放送法という法制度に規律され、また監督官庁やスポンサー企業などと様々な関係のある放送局という組織によって制作されるテレビドラマとでは、おのずとその表現やテーマ設定上の自由度が異なる。また、マス・メディアとしてのテレビが、多くの人々によって日常生活のなかで接触される「日常性のメディア」としてのメディア特性を持つ点も、文学作品とは大きく異なる点である。こうした、文学とテレビドラマのあいだの差異は、特にテレビドラマにとってはある種の「制約」として作用している面があると考えられる。そしてそれは、ハッピーエンドではなく「バッドエンド」「ビターエンド」で終わるテレビドラマが殆どないこと、原発事故や核時代といった問題を正面からテーマ化した作品が殆どないことなどに象徴的に表れているように、テレビドラマが抱えるある種の限界や課題として理解され、批判的に検討されるべき点でもある。

謝辞：

本論文は、放送文化基金の助成（2021年度）を受けた研究「映像アーカイブを用いた震災関連報道10年の時系列分析」の研究成果である。

文献

- 浅田彰・東浩紀「『フクシマ』は思想的課題になりうるか」『新潮』2014年6月号
- アンヌ・バヤール＝坂井（2019）「ジャンルとしての『震災後文学』と表象の限界」坪井秀人ほか編『世界のなかの〈ポスト3.11〉ヨーロッパと日本の対話』新曜社
- 飯田一史（2017）「序論はじめに」限界研編『東日本大震災後文学論』南雲堂
- 岩田＝ワインケナント・クリスティーナ（2019）「上書きする震災後文学 柳美里の『JR 上野駅公園口』を周辺からの歴史として読む」ミツヨ・ワダ・マルシアーノ編著『〈ポスト3.11〉メディア言説再考』法政大学出版社
- 大江健三郎（2013）『晩年様式集』講談社
- 尾崎真理子（2016）「未来の扉は開くのだろうか」大江健三郎『晩年様式集』解説、講談社文庫
- オズワルド・シュミッツ（2022）『人新世の科学 ニューエコロジーがひらく地平』岩波書店
- 川村湊（2013）『震災・原発文学論』インパクト出版会
- 木村朗子（2013）『震災後文学論 あたらしい日本文学のために』青土社
- 木村朗子（2018）『その後の震災後文学論』青土社
- 木村朗子、アンヌ・バヤール＝坂井（2021）『世界文学としての〈震災後文学〉』明石書店
- 桐野夏生（2012）「何も信じられない」『新潮』2012年4月号
- 限界研編（2017）『東日本大震災後文学論』南雲堂
- 黒古一夫（2013）『文学者の「核・フクシマ論」』吉本隆明・大江健三郎・村上春樹』彩流社
- 黒古一夫（2018）『原発文学史・論 絶望的な「核（原発）」状況に抗して』社会評論社

- 小森陽一 (2014) 『死者の声、生者の言葉 文学で問う原発の日本』 新日本出版
- 齊藤環 (2012) 『原発依存の精神構造 日本人はなぜ原子力が「好き」なのか』 新潮社
- 佐々木敦 (2013) 『シチュエーションズ「以後」をめぐって』 文芸春秋社
- ジークムント・フロイト (2018) 『メタサイコロジ論』 十川幸司訳、講談社
- シュテフィ・リヒター (2019) 「プロローグ」坪井秀人ほか編『世界のなかの<ポスト3.11>ヨーロッパと日本の対話』 新曜社
- ジュディス・バトラー (2007) 『生のあやうさ——哀悼と暴力の政治学』 本橋哲也訳、以文社
- 高橋哲哉 (2012) 『犠牲のシステム 福島・沖縄』 集英社
- 千葉一幹 (2019) 『現代文学は「震災の傷」を癒せるか 3・11の衝撃とメランコリー』 ミネルヴァ書房
- 坪井秀人ほか編 (2019) 『世界のなかの<ポスト3.11>ヨーロッパと日本の対話』 新曜社
- 坪井秀人 (2019) 「生者と生きる——〈ポスト3・11〉の死者論言説」坪井秀人ほか編『世界のなかの<ポスト3.11>ヨーロッパと日本の対話』 新曜社
- 藤田直哉 (2017) 「同時代としての震災後」限界研編『東日本大震災後文学論』 南雲堂
- 辺見庸 (2012) 『瓦礫の中から言葉を』 NHK 出版
- 町田康 (2012) 「ワイルドサイドを歩け」『新潮』 2012年4月号
- 芳賀浩一 (2018) 『ポスト〈3・11〉小説論 遅い暴力に抗する人新世の思想』 水声社

注

- (1) 佐々木敦 (2013) P6。
- (2) フロイトは、「メランコリー」について「心的状態としては、深い苦痛をともなった不機嫌、外界に対する関心の停止、愛する能力の喪失、あらゆる行動の制止、自己感情の低下によって特徴づけられる」とし、「自己感情の低下は、自己非難や自己罵倒として表現され、妄想的に処罰を期待するまで亢進することがある」と説明している (フロイト2018:132)。
- (3) 木村は、死者との交信の物語について、ジャック・デリダの「憑在論 (hauntology) に依拠して解釈している。「憑在論」は、英語の憑依する (haunt) と存在論 (ontology) とを合わせた造語である (木村朗子2018:166)。
- (4) 芳賀浩一 (2018) も同様に震災後文学=ポスト<3・11>文学の特徴として、多くのディストピア小説が書かれていることを挙げている (芳賀浩一2018:35 - 36)。
- (5) ジュディス・バトラー (2007) P48。
- (6) 「人新世」についてはオズワルド・シュミッツ (2022) 参照。

