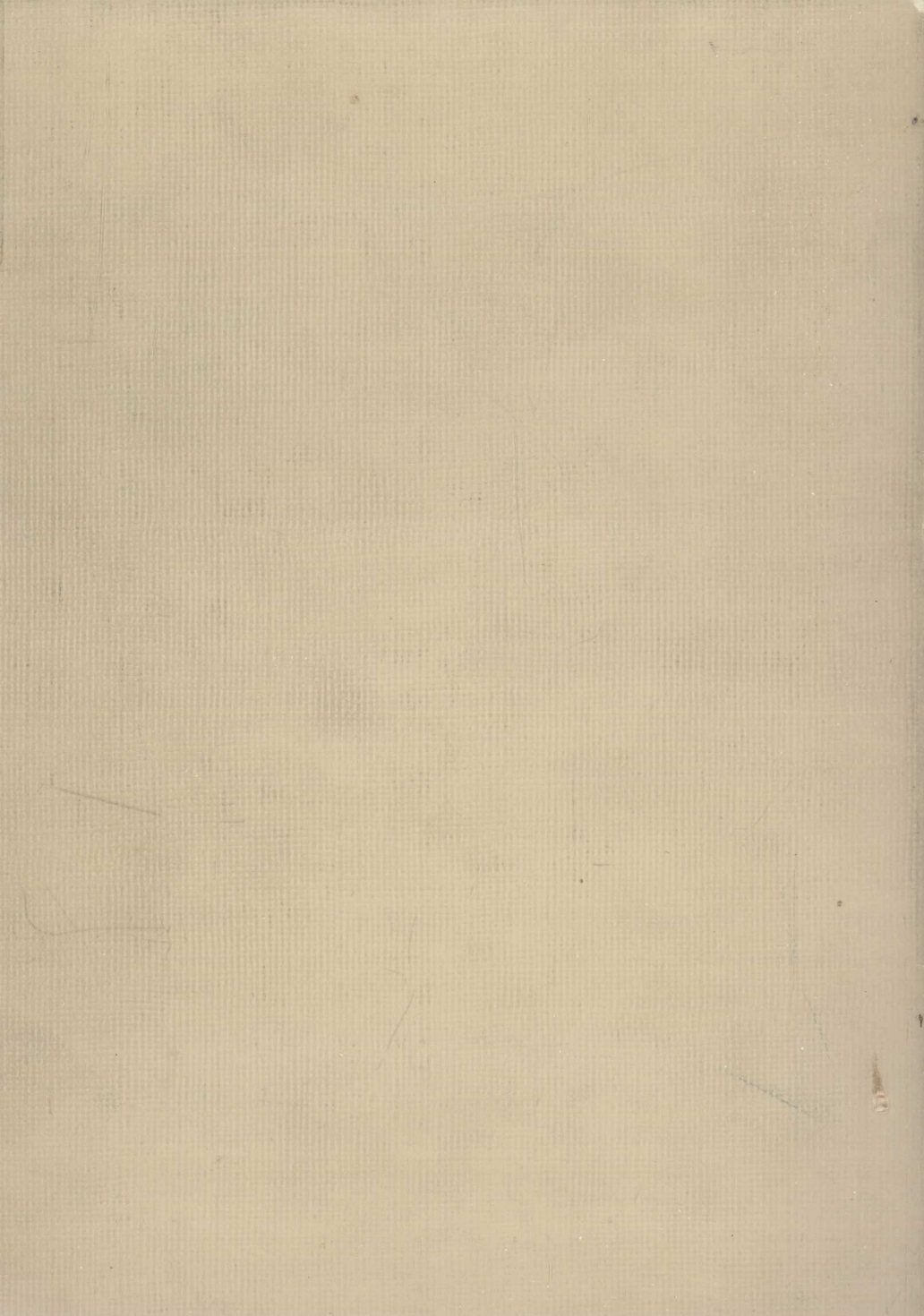




悲劇の解説

一九七九年十二月十日 初版第一刷発行

一九八〇年一月十五日 初版第三刷発行

著者 吉本隆明

発行者 布川角左衛門

発行所 筑摩書房

〒一〇一―九一 東京都千代田区神田小川町二ノ八

TEL 二九一―七六五一(営業)

二九四―六七一一(編集)

振替口座 東京六―四一二三

印刷 晁印刷

製本 鈴木製本

©1979 Takaki Yoshimoto

序——批評について——

批評の最大の悩み、公言するのが耻かしためひそかに握りしめられている悩みは、作品となるべきことを永久に禁じられていることだ。そこで批評はいつも身の振り方についておもしろくしている。先蹤はあるのだ。小説家が学者がそれだ。とるに足りない作品をえらんでも、また誰かが古典として尊重する作品をえらんでも、作品を対象とすること自体は作品から遠ざかることである。作品には骨格や脊髄とおなじく肉体や雰囲気が必要なのに、作品を論じながら自らを作品と化するというのはそれ自体が背理としてしか実現されない。批評が批評として終りをまっとうすることは作品にならない言葉を、酒の酔いや幻覚など一切かりずに綴りつつけることを意味する。近代批評は、辛うじてひとりの批評家をのぞいて終りをまっとうしていない。

批評が批評であることは苛立たしい索漠でありつつけること、言葉の砂を口腔に押しこまれるような体験に身をおくことにちがいない。けれどこの体験を持続してゆく歳月のうちに対象への視線が微妙に変容してゆくことがわかる。ここでいう変容の意味は〈立場〉とか〈理念〉とかの変容ということではない。対象である作品にたいする望み方の変化のようなものをさしている。かつては作品は驚くべき明確な手触り、鮮やかな光線が陰影、輪廓に沿った情操と一緒にあったのに、次第に骨ばかりに崩れてどんな肯定的な空間形式も延長性もない廃虚のようにおもわれてくる。ついには空虚そのもののように手

ごたえもなくなり、ただ言葉だけを祭礼の寄付金のように募りつづけるだけなのだ。それでも批評は持続されなければならない。何のために？　それでどうするつもりなのだ？　それともこんなことをしていても仕方のないことを批評はしているのか？

この問いにおいて批評ははじめて何かをしているらしいのだ。何か歴史的な事象のようなものにとだけ言葉の予感、それも必然的に衰弱の表象をともなった予感によって参画しているらしいのだ。それはただ対象になった作品を批評が枯死させていることで識知される。自らを枯死させている言葉だけが作品を枯死させることができる。批評は死につつある言葉、しかも自覚的に死につつある言葉だ。

批評は作品の言葉がまったく行方不明で消息を絶ったり、思いもかけぬ所で人知れず横死していることなどありえないのをすでに熟知している。時代は言葉を囲んでいてその囲いの外へ言葉はとび出すことはできない。ただ粘土細工のような言葉の地表を起伏に沿ってなぞっているだけだ。作品が生存しているのにそれを書いた作家が自殺してしまったとき作家は言葉の地表に自ら穴を掘って埋もれてしまったことになるのか、それとも地表の亀裂に墜ちこんで消えてしまったことになるのか。これは自然死とどこがちがつているのか。というのは自然死した作家もまた地表に穴を掘って埋められるか、亀裂のあいだに身を横たえて眠るかすることにかわりないからだ。言葉の地表、時代的な囲いという概念、作品が彷徨しうる時代的な領域という概念を信ずるかぎり、作家は自殺することも自然死することもできないで、ただ悲劇を演ずることができるだけなのだ。

批評は悲劇を演ずることができない。その力がないといってもおなじことだ。批評では悲劇はただ意識され解読されてしまうだけからだ。どんな逆説的に響いても悲劇を演ずることができるものは幾分か幸福な存在たちである。いま作品が幸福な存在だとしてその幸福はどこに潜むことができるか、どこに棲みつくことができるかは明瞭である。言葉の時代的な地表を微かな足音で歩いている足どり、地表を踏むときの響き、かかとの裏側、その接地の仕方といったようなものがあれば、そこにだけ作品の幸

福が潜んでいる余地がある。それを文体と呼ぶべきか形式と呼ぶべきかは不定だが、意味を排除したときの価値がありうるとすれば、そのことを指している。批評が説明し解釈せずに作品のそのエロスの場所を浮彫りにできればその瞬間だけは批評もまた作品でありうるだろう。だがつぎの瞬間には作品のエロスは匿されてしまう。

ここで批評は悩みのほかに困惑と焦燥感をもっている。これは近代批評の古典時代には感じなくてよかったものだ。この困惑と焦燥は批評の（ように使われる）言葉はどんな粉碎機にかけて微粉化してもなお粒子状であることをやめないという比喩であることができる。これで作品をしゃくりとろうとすればどんな理想的な状態を考えてみても作品はいたるところ孔の開いた多孔質のものと変貌している。再現そのことは批評にとってたんに前提にすぎないし、その前提にしても志向された前提だけれど、まず批評の言葉の水準に作品はもたらされなければ、批評という行為が成り立たない。この前提のところでは批評の言葉は粗密と濃淡だけではなく亀裂と空孔、誇張と強調とで作品をぼろぼろな布地に変形させてしまう。そして批評は現在でも作品の誇張や強調点と批評の言葉の誇張や強調点とが織りあがる網目によって原型とは似ても似つかない表現となることを免れない。

わたしたちは生と死のあいだにはさまれて存在している。存在している現在の姿勢は生のなかに死を調査しその匙加減の難しさをいつも背負っていることを意味している。このあいだに批評の言葉は少しずつ培養されているのだ。この言葉が倫理、理念、歴史のようなものの影と重力を背負わないということとはありえないし、また遊戯や休息を惹きいれないということも嘘になるだろう。批評が知的な謎解き（究極にはその謎を解いたときの快感）になってゆき、その競合いの競技になってゆくのはきわめて現代的な課題であるとともに、それが世界の水源から流れてくるとき、なによりも歴史の停滞を象徴しているのだ。もし批評の言葉が倫理、理念、歴史の重力をうけているとすれば、その重力を場とか雰囲気とかではなく素的な粒子としてとりだし、意味をもつ実体のように現前させるのはこれからの課題に属

している。批評はいまのところ無意識に倫理、理念、歴史を包み込んでいるにすぎない。批評が倫理、理念、歴史を意図しているようにみえるとき、また露骨にその意図をむき出しにしているとき、ほんとうの倫理、理念、歴史はその意図された言葉の個所でもっとも隠蔽されているのだ。

ある種の作品があり、その作品が感覚的な波動の想像的な再現をモチーフとしているばあい批評の言葉はもっとも困惑にさらされるようにおもわれる。何かを解析しようとする、言葉は空氣のなかに潜りぬけているように頼りなく、また批評の言葉とその網目を透過して直接自我に届いたり消散したりしてしまう。けれどこれは作品そのものであるような作品なのだ。感覚そのものが言葉と出遇い、言葉そのものが過不足なく時代の透明度になっている。批評はそのような作品に遭遇したときには言葉を使わないでいるか、あるいは作品の空氣のような透明度を再現するために、言葉を無限に微細な粉末のように行使用することを余儀なくされる。けれど空氣のような作品を捉えるために言葉は無効であるようにおもわれる。言葉には網状の手かせ足かせがともなっているから。

批評の言葉はいま停滞する時代の厚い層のなかを通過している。そのために幾つかの装身具、以前ならば瞬間的に通過してしまつたために、まったく必要なかった種類のあいまいな装身具が必要になっている。批評が現在当面しているのは究極的につづめてしまえばそれだけだ。裸でがむしゃらに通過できるとおもっている批評はただ時代の空氣だとおもってきたものが意外にも重さや息苦しさになりうることを実感している。この厚い層はとりとめもないかわりに、離脱するのに無限の潜行時間があるようにおもわれてくる。だれもその果てを指すことができないし、それを終らせることもできないように感じられてくる。装身具が必要だとして薄くても長い潜行時間に耐えるものでなければならぬし、また耐えていくうちに鈍磨してゆく皮膚の感覚を恢復できなくてはならない。

批評の言葉は時代のこの空氣のような、あるいは水ガラスのような層の厚さを変えることはできない。その層の厚さは現在の所与の総体で決められるもので、批評の言葉はそれに関与することはほとんどな

い。言葉は現実の所与の關係だが言葉の方から現在のな所与に逆行することは禁じられている。言葉はただ表現される。そして表現はその仕方自体によって、あるいは跳躍する距り（実現された言葉、あるいは言葉の実現までの距り）によって価値を測られるだけだ。この考え方が批評についての考え方としてどんなにペンシステイクにみえようと、わたしたちは現在ふたつの方向（それがほとんどすべての方向なのだが）を禁じられている。ひとつは作品の価値を測るのに政治的な色わけを使うこと、もうひとつはいままで倫理的な独白だったものを知的な探偵術、通俗的な知的な稠密さの競りあいに変えてしまうことだ。そんなことは政治的教会か受験学生を相手にやってもらいたい。そこでは教儀にたいして如何に修業がたりないか、いかに戒律を犯した自己を鞭打つかが問題になりうるし、また陥し穴のような奇抜なワナを仕掛けたりそれを見破ったりすることが優劣につながるからだ。

批評の最初の体験はだれにでも思いあたるふしがある。作品の共感する個所、場面、修辭法をとりあげて熱心に語りあったこと。もし自分と同一の個所を同一に感じる相手に出遇ったときとうれしさ。やがてそれは悪意に変わる。自分は書くことができないのに読むかぎりは作品を馬鹿にできるという体験。けれどもこの辺りから批評は決定的に錯誤してゆく。批評の言葉が作品となりえないことの根源はこのあたりに存在している。これは批評の言葉が高度になっていってもいつまでもつき纏ってくるに相異なる。むしろ批評は作品ではなく、また作品について周囲からとやかくいうことでもなく、ただ世界に基準などのようなものが存在しないことの普遍的な態度の宣命のように考えられてくる。

批評の言葉が決定されるのは現実の社会の真ん中においてだ。けれどもこれをとりだすのはどんな音も聴こえない内部のふところの奥からのおもえる。凍っているのに冷たくはない、そして冷たくはないのに物音ひとつしないあの世界からしか言葉はやってこないような気がする。このことのなかに言葉の現在における運命のようなものがあるのではなからうか。映像、イメージ、音響がすさまじい速さと規模で空間形式を埋めてゆく。言葉はじぶんを時間化してゆくよりはかなくなっている。言葉は坐

したまま歴史に参加するのだがその音声は枯れている。

言葉というものの正体はほんとうは不明の部分があまりにおおすぎる。ただ批評は意味に惹かれて正体不明のまま言葉を使っているのだ。言葉を使っているとき、言葉は道具にならない前から使われ、道具になった後からも使われている、というように使っている。それは内的な軌跡であって軌跡でありつづけるようにしか使われえない。

言葉を使うべきだ、言葉を使う以前だ、言葉を使うことができない、こういう言葉にまつわる状態の全体のうち、もっとも困難にみえる極端なばあいはつぎのようにあらわされる。

何も思考を開始しないときの集中の状態が息をつめたところにこしらえているようにみえる領域、その記述

それと人間より大きなあらゆる素材から成立っているかのように思考するとき出現する世界、そこに人間の影がないことから平等のようにおもえる世界、その記述

このことで何をいいたいのかは明瞭であろう。批評の言葉はいつも作品のなかに作品の概念をささえているようにみえるこの極端を網目にすくいとることができないのではないかと危惧しているのだ。批評の言葉はいつもどんなにしても作品より真面目すぎる。忠実に作品を追いつぎるために作品を超越し変形させ色を塗りつけてしまうのだ。作品のでたらめさが現実の出来ごとのでたらめさと等しいとすれば、批評も作品のでたらめさと等しいでたらめさをもっていいはずである。だが批評はいつも作品より生真面目で直線的になる。この批評の悲劇は作品が悲劇であるときだけ辛うじて釣合っているようにみえる。

わたしたちのあいだで優れた「作品」はことごとく悲劇的にあらわれてくることは自明である。このばあいの「作品」はあくまでも具象的なものを指すので作品という普遍性を指しているのではない。もっと厳密に言えば世界の屋根がどこにあるかを絶えず意識に計上しつつ形成される「作品」といいてもいい。喜劇的な「作品」、機智をにぎやかにする「作品」、細密な細工のような「作品」、その他膨大な「作品」の群れ、それらはすべて「作品」である。だがそれらはまだ（あるいは永続的に）悲劇に到達しない「作品」である。悲劇を介してだけ「作品」は普遍的に作品に到達するという公理系の発見こそはここで主題となっているそのことである。それを発見した途端に（あるいはその発見を発見するやいなや）読者もまた悲劇のなかに存在するはずである。なぜならばそれこそが公理が公理であるゆえんだからだ。

作品はいつも解説されることを待ちつつつけている言葉であり、解説に着手されただけ遠のいてゆく言葉である。悲劇は作品と作者とを結びつけているとともに作者よりも深いところでまだ意識されていない。もし批評がこれを意識させてしまえば作品はその作品以外のものとなってしまうが、批評はそれをそつともにもどしておくことができる。はじめから作品といえるほどのものは可塑性と一緒に弾性ももっているからこのことが可能なのだ。

目次

序

太宰治

3

小林秀雄

31

付『本居宣長』を読む

77

横光利一

87

芥川龍之介

149

宮沢賢治

211

付 童話の世界

249

あとがき

271

初出一覧

太宰治

1

作品は読者に担がれて作者を超えて誇張される。ことに読者がじぶんを過大に評価しているばあいはそうだ。作者はむしろじぶんの作品を追いかけて作品に追いつく。そして追いついたとき生きていられる作者もいれば、緊張にたえずに死にいたる作者もいる。読者が責任を負わねばならないのはそういうときなのだ。わたしにも読者としてそういう作者がいた。かれらの画像が過大な誇張した描線や色彩にたえうることは、かれらの不幸であるのか読者の不幸であるのかは、なかなか決定し難い。いまわたしに関心があるのはかれらにじっと耳を傾けてもらうことだけだ。

作品には浅いところから波紋のようにひろがってくる声もあれば、深いところから井戸の底に誘いこむような声もある。浅い声はスムーズにはいつてきて快感のように滲みてゆくので、もしかすると気がつかないままに過ぎてしまう。意味や価値をみつけるまえに、作品の肉感を伝えたまま消えてゆくようなものである。

作品「走れメロス」の最後のところで、衣服が破れまっ裸になって親友セリヌンティウスの処刑場に

かけつけたメロスに、ひとりの少女が緋のマントを捧げる。そしてこの可愛い娘さんは、メロスの裸体を皆に見られるのがたまらなく口惜しいのだ、とセリマンティウスが氣を利かせて説明する。作者によって「勇者は、ひどく赤面した。」と書かれたとき、作品に意味や価値が与えられたというより、ただ作品に肉体が与えられただけなのだ。これは作品の浅い声だが、もしかすると太宰治の文学はこの浅い声にあるのかもしれない。かれがしきりに「へ心づくし」と呼んだものは、読者がそれを受けとることを拒否しても、なおただ作品の肉体でありつづける浅い声をさしているようにみえる。効果でありながら含羞や軽口や皮肉のように曲線を描いて流れてゆくものに、読者は最初の印象が過ぎたあとですでに感染しおわっている。「みみづく通信」でもそうだ。わたしははじめに聴いたこの作品の浅い声は、主人公が生徒たちに案内されて校長室に入ってきたきよろきよろしていると、生徒たちが、以前にこの学校へ芥川龍之介が講演にきて、講堂の彫刻を褒めていったと説明する。何か褒めなければいけないとおもって、あたりを見廻したが、褒めたいものもなかったという個所である。一瞬のうちに芥川という作品が、かれの作品のなかに揺らめきでて、すぐに皮膚の下に沈んでゆく。太宰の作品がもつこの滲透性を名づけるには言葉が微分されて意味を失うところというよりほかにないようにおもわれる。「東京八景」で、田舎者と笑われまいかとためらいながら東京全図を買い求めてきて、下宿の部屋をしめ切ってこっそりひらげ「赤、緑、黄の美しい絵模様。私は、呼吸を止めてそれに見入った。隅田川。浅草。牛込。赤坂。ああなんでも在る。」と「私」がかんがえるところにきて、誰もがそんな経験があるかのような感覚に誘われる喚起力が、かれの文学かも知れないのだ。だがそれはあくまでも浅い声である。それがかれの作品の声のすべてでないかぎり、もっと深い声のほうへ文学を超えて誘われてしまう。

太宰治の作品のもっとも深いところからはひとつの声が聴こえる。じぶんは「人間」から失格している、じぶんは「人間」というものがまるでわからないと疎隔を訴えている声である。この声はかれが生涯の危機に陥ちこんだとき、かならず作品からしみでてくる。けれど太宰治のいう「人間」は人間の本

質をさしてはいない。他者の気持ちの動きがつかめないうために他者との関係の仕方がまるでわからないと呼びかけている。他者に投影された人間の在り方からじぶんが異類のように隔てられているといった叫びに似ている。その果てに他者の振舞いは、じぶんの心の動きからまったく予測できないという失墜感があらわれる。こういった思いは、生き難い時代に生きている実感からもやってくるだろう。また他者との関係の仕方です。打ちのめされた経験からも忍びこむにちがいない。そして人間は仮面をつぎつぎに身につけながら心の打撃に狙われてゆく。これが成熟の裏面についたカラクリである。太宰治にはこのカラクリが身についたことがなかった。かれが他者がまるであつてわからない、他者に投影された人間の在り方や、振舞いがわからないというとき、いつも、はじめて打ちのめされたような、新鮮な恐怖と不信がつきまとっている。いわば絶対的に他者がわからないという、不安なおびえた表情がみえる。

資質の限度を超えた力にひきずられて、不可抗的に作品の外へ連れだされてゆく人間の悲劇が作品から感じられるとしたら、作品の言葉が、ある絶対的な場所からやってくるからだろう。そういう作品に接したときは、じぶんの体験から作品をおしはかるといった読み方は成立しない。かりに成立つてもある処までそのさきはあるきたりの類推はとどかない。わたしたちは仕方なしにこちら側に帰ってくるが、作品の方はあちら側に去ってゆく。作者もまたあちら側に、厄病神のように追いやられる。それで優れた文学作品をめぐる作者と読者との関係はおわりだ。読者はいつも危険を忌むからだ。だがあちら側に去ってゆく作品や作者が他人事でなく気がかりだという読者は、かならずいるはずである。そうでなければ作品も作者もじつに哀れではないか。それらはただ紙の上で生き紙の上で死んでみせるだけなのだ。気がかりな読者だけは作品や作家の跡から見え隠れに尾行をつづけ、ついに行き倒れて朽ちてしまふ姿を見とけなければならない。かれにはみすみす死地の方へ歩んでゆく作品や作者を、こちら側におしとどめる能力はないが他人事でない気がかりさえあれば、その死にざまを見とけることだけ是可以する。文学の周辺にはそういう悲劇的な関係の仕方も、ときにあるのではないか。わたしは青年のあ

る時期、太宰治の作品にそういう関係の仕方をしたことがあった。いまのわたしは死んだときの太宰治より年長になってしまった。これはかなり複雑な感じを伴ってくる。当時みえなかった処が、少しみえるようになっていかとおもうと、当時瑞々しくみえた処が色褪せてしまっている。良心的にいえばこちら側の感受性がちっとも豊かにならないのに、年齢だけはくってしまったためにちがいない。わずかに救いがあるとすれば、太宰治の姿がいまもじぶんよりはるかに生きぬいた完結した像であらわれてくることだ。太宰治が生涯にわたって精いつばいも、掻き苦しみ道化てみせた軌跡は、いまでは作品の言葉にしか求められない。この変りばえもしない現実の社会に、かれのどんな爪あともものこっていない。ただ作品から人間と人間の関係について、深い淵をのぞきこむようなある戦慄をうけとりうるだけだ。

太宰治は作品からうかがうかぎり、人間は不可解なものだという恐怖にとらえられ、ついにその恐怖から脱することができなかった。ひとは誰でも、じぶんの心と行動から他者を理解しようとし、その理解から人間と人間の関係の仕方を、少しずつおぼえこんでゆく。そしておぼえこみが深ければ深いほど、かれは人間にたいする洞察力が優れていることになる。おぼえこみが深くならなくてもそれに狃れば、人間通にはなれる。この世界を人間と人間との関係の仕方としてみるかぎり、成熟とはこのいずれかひとつを択ぶことをさしている。太宰治に悲劇があったとすれば、じぶんの心の動きから他者を推しはかれない点にあった。いくらやっても他者はじぶんとはまったく異った根から養分をとり、まったく異った原則で生きている異類としかおもわれなかった。この思いは生涯にわたって深まる一方であった。かれの作品は人間洞察を深めてゆく成熟の道のりも、人間と人間との関係の仕方に狃れた風化への道のりを示さなかった。最後まで人間がわからぬ、人間は怖ろしい、じぶんは人間から仲間外れになっている、という嬰兒のようなおびえのまま立ちすくんでいた。時には比較的安らぎをえた時期もあったが、誰よりも太宰自身がそういう時期のじぶんを仮初めの姿としかみていなかった。そう思わせるほど、安定した感情生活は短かく迅速におわっている。思いがけない出来ごとによつたって、不幸に見

舞われる時期がひとにはあるものだという方がいい方ができるとすれば、太宰治は逆でときには思いもかけずに平安な感情生活をいとなむ時期があった、といった方がよいくらいであった。

さつきから、煙草ばかり吸つてゐる。

「わたしは、鳥ではありませぬ。また、けものでもありません。」幼い子供たちが、いつか、あはれな節をつけて、野原で歌つてゐた。私は家で寝ころんで聞いてゐたが、ふいと涙が湧いて出たので、起きあがり家の者に聞いた。あれは、なんだ、なんの歌だ。家の者は笑つて答へた。蝙蝠の歌でせう。鳥獸合戦のときの唱歌でせう。「さうかね。ひどい歌だね。」「さうでせうか。」と何も知らずに笑つてゐる。

その歌が、いま思ひ出された。私は、弱行の男である。私は、御機嫌買ひである。私は、鳥でもない。けものでもない。さうして、人でもない。けふは十一月十三日である。四年まへのこの日に、私は或る不吉な病院から出ることを許された。けふのやうに、こんなに寒い日ではなかつた。秋晴れの日で、病院の庭には、未だコスモスが咲き残つてゐた。

〔俗天使〕

作品の具象的な理解にはいるまえに「わたしは、鳥ではありませぬ。また、けものでもありません。」という唱歌の言葉にはっと気がつき、その言葉に気がついて驚いて起きあがる「私」の感受性に共鳴ができるといった心の状態が、太宰治の作品がわかるということであった。この唱歌の言葉の匂いを嗅ぎわける「私」の不幸な心に共感できるかどうか、いわば信者の印のようにかれの作品が読者に迫る撰択であった。この特有の体験を記しておかなければ、かれの作品をまじめくさつて論じても仕方がないことになる。

じぶんは鳥でもない、獣でもないという鳥獸合戦の唱歌を所属喪失感として読みかえる不幸な感性が