

主体の変容

現代文学ノート

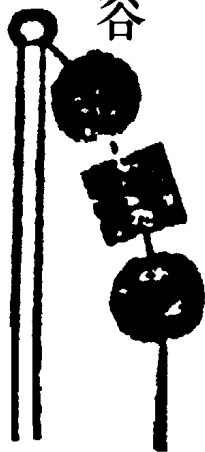
三浦雅士



主体の変容

現代文学ノート

三浦雅士



中央公論社

主体の変容

定価一三五〇円

©一九八二

昭和五十七年十二月十日初版印刷
昭和五十七年十二月二十日初版発行

著者 三浦雅士

発行者 高梨 茂

印刷 三晃印刷
製本 矢嶋製本

発行所 中央公論社

〒104 東京都中央区京橋二丁目一八七七
振替 東京二二三四
検印廃止

目次

主体の変容または文学の現在 | 5

*

大江健三郎または死と言葉 | 39

古井由吉または文体の磁場 | 77

中上健次または物語の発生 | 101

村上龍または自閉と破壊 | 139

村上春樹とこの時代の倫理 | 179

筒井康隆と個人主義の逆説 | 205

*

吉本隆明と三角関係の神話 | 227

あとがき | 288

裝幀 菊地信義

主体の変容——現代文学ノート

主体の変容または文学の現在

中上健次が、一九七〇年代半ばに、短篇小説『修験』をもって、一人称の世界から三人称の世界へと移行したことは、作家自身の転換のみならず、現代文学の転換そのものを象徴的に示している。『岬』、『枯木灘』、『鳳仙花』とつづいてゆく中上健次の物語的な作品群は、まさにこの転換によってもたらされたものだ。吉本隆明に倣っていえば、中上健次の作品世界はここで、文学体から話体への下降を示したのである。この下降は、むしろなによりもまず中上健次という作家の資質の必然にもとづくものであるが、それはまたしかし、文学の現在が作家に強いている困難を如実に示すものであった。この転換は、あたかも残された唯一の道であるかのように、中上健次を襲い、文学の現在を襲ったのである。

吉本隆明は、文学体と話体について、『言語にとって美とはなにか』において次のように述べている。

文学のような書き言葉は自己表出につかえるようにすすみ、話し言葉は指示表出につかえるようにすすむ。文学作品を表出の歴史としてあつかおうとするとき当面する困難は、作品が、ひとつには表出史の尖端的な流れを無意識のうちにあついでいながら、同時に話体としても作品が成立するために、また、話体の歴史として独特な流れをもっていることである。たとえば江戸期でいえば前者は漢詩体や雅文であり、後者は戯作文学の流れである。ひとつは文学体でありひとつは話体である。いずれか一方が潜在的であっても、ひとつの表出の体は、他を想定して成立する。

また、文学体から話体への下降については次のように述べている。

文学体は、無条件の必然としては、より高次の文学体へと上昇する。文学体が話体へむかつて下降するばあいは、作家の意識的な転換であるほかはなく、この転換をうながすに足りる現実的な要因が、かれの個的な時代的な基盤のなかにあつたときである。

文学体および話体という概念は、吉本隆明が自己表出および指示表出という概念によってその文学理論の骨格を定めた段階においてすでに想定されていたものであるといつてよい。文学体は言語の自己表出の延長上に想定され、話体は言語の指示表出の延長上に想定されている。自己表

出はより多く言語の価値にかかわり、指示表出はより多く言語の意味にかかわる。要するに、言語の二つの側面が自己表出および指示表出として示されたのに対応するように、文学の二つの側面が文学体および話体として示されたのである。

あえて単純化していえば、自己表出とは自己に対する意識の強さであり、指示表出とは外界に対する意識の広さである。文学体は基本的に自己意識の強さにかかわり、話体は基本的に外界への関心の広さにかかわる。吉本隆明は、言語をまず自己自身との関係として捉え、次に他者を含む外界への関係として捉えたのである。すなわち、吉本隆明は、自己自身に関係する存在であるという人間の特性を、その言語論の基礎に置いたということが出来る。この考え方は吉本隆明に一貫しており、『心的現象論序説』においても踏襲されている。言語論における自己表出と指示表出は、心的現象論における時間化度と空間化度に対応している。自己表出がより多く人間の時間意識にかかわり、指示表出がより多く人間の空間意識にかかわることはいうまでもない。自己表出に歴史的連続性を認めることは、したがって、人間の時間意識の強さの変化に歴史性を認めることである。

微妙な含みを捨ててあえて単純化して述べたのは、ここでは、中上健次における文学体から話体への下降がどのような意味をもつかを考えることが主な関心事だからである。

中上健次が話体を強いられ、またそれを自己の資質に重ね合わせるようにして選びとったのは、物語を回復するにはそれ以外の道が残されていなかったからである。しかも、ここで物語の回復とは、ほとんどそのまま文学の回復を意味した。なぜなら、自己表出にこだわりつつけるならば、

文学は、物語を失い意味を失い、解体するほかないところにまで追いつめられていたからである。それは、人間活動のあらゆる面において、もはや従来の意味での主体を確保し維持することはとうてい不可能であるという時代の状況を正確に反映する事態としてあったといつてよい。

このような状況を、たとえば政治行動の不可能性として把握することができる。ある政治行動がどのような結果を惹き起こすことになるのか、人は正確に思い描くことができない。もとより共同性のもとでは、善意が悪意に加担し、悪意が善意に加担するといった逆説はありふれたものだが、現代ではこの逆説さえもが単純にすぎるのだ。戦争に反対であるという意思表示が逆に戦争勢力に加担してしまい、好戦的な主張が反戦勢力を優位に導くといった逆説は一般的なものにすぎないが、現代ではそれが解明不可能なまでに入り組んでしまっている。この錯綜の中心に、政治に加担するやいなやどのような自己も他者を演じてしまうという奇怪な転倒がひそんでいる。そこでは、善意も悪意ももはやどのような価値も持たない。政治の主体としての個人は、無力感に苛まれつづけるほかないのである。むしろこのような趨勢のなかで政治的理想の回復をあくまでも求めようとするものもいるだろう。だが、それは錯誤でしかない。病根ははるかに深いところにあるのだ。

同じことが人間活動のすべての面についていえるだろう。自己が自己自身であろうとすればするほど、逆に他者を志向してしまうという逆説が社会の全域を覆っている。自己自身であることの価値が急速に下落してしまったのだ。

蓮實重彦はその『物語批判序説』において、写真の成立がオリジナルを良しとする信仰を崩壊

させたと述べている。写真は複製だが、それが何の複製であるかはもや問題にはならなくなった。写真の成立以後は、同じものを誰もが持っていることこそが重要になったというのである。むろん、オリジナルを良しとする考え方も時代の産物にすぎない。ライオネル・トリリングが『誠実』と『ほんもの』で述べたのはオリジナルの神話が、ロマン主義の産物にすぎないということである。ほんとうの自己自身に誠実であろうとするような考え方が、いまでほどのような力をも持ちえないことはいうまでもない。自己は誰であってもかまわないのである。むろん、自己は自己自身であるほかないが、この認識がそのまま無力感に転化するような状況が瀰漫している。このような事態を、あるいは古典的な遠近法にもとづく世界概念の崩壊というかたちで述べることができるかもしれない。いまや大きなものと小さなものとの関係が逆転してしまっている。国際政治のありようが茶番劇のように卑小に思われ、家族関係の些細な齟齬が異様に巨大に思われる。数万人を一瞬にして死に追い込んだ戦争が他愛ないゲームのように思われ、他愛ないゲームが死活問題のように思われる。明らかに遠近法が歪んでいるのだ。これまでの世界概念ではなにもかもがたちゆかない事態が惹き起こされているのである。

言語の自己表出が自己の自己自身への関係の強度に対応するとすれば、自己表出につかえる文学生体はほとんど狂気と化するほかはない。自己自身への関係そのものが異様なものとならざるをえないからである。そして、もしも狂気に陥らずに文学を持続しようとするならば、とりあえずは話体につくほかはない。これが、中上健次をつき動かした状況であると考えることができる。むろん、中上健次だけではない。尖端に位置する作家たちはすべてこの状況を鋭敏に感知して

それぞれに身構えるほかなかったのである。

大江健三郎は、中上健次のこのような転換をある意味では先取りしている。すでに一九六〇年代半ばに大きく話体へと傾斜しているからだ。『日常生活の冒険』から『個人的体験』へいたる過程がそれであり、ここで作者は作者自身を思わせる語り手を登場させることによって物語的な世界へと大きく踏み込んでいる。『万延元年のフットボール』、『洪水はわが魂に及び』、『ピンチランナー調書』、『同時代ゲーム』と、『個人的体験』以降のほとんどすべての作品が長篇小説であり、神話論的な枠組みを施された物語世界であることは、大江健三郎のこの踏み込みがきわめて意識的なものであったことを明瞭に示している。だが、ここで見落してならないことは、作者が作者自身を思わせる語り手を絶えず励ましつづけていることだ。おそらく、この励ましの部分に、自己表出の現在、文学体の現在を辛うじて見てとることができる。それはあたかも作品の自己意識のように作品に付着しているのだ。しかも、この励ましは、いまや狂気に陥らずに書きつづけることがいかに困難であるかを如実に物語っている。励ましは、まさに語り手が正気にとどまるように励ましつづけているのだ。

古井由吉の軌跡にもまた同じような趣きがある。『木曜日』、『董色の空』などの初期作品の文学体は、そのまま狂気の内的描写であるといつてよいが、『杳子』以降の作品はいちじるしく話体へと傾斜している。文学体において狂気は、自己の自己自身に対する関係として描かれているが、話体において狂気は、自己の他者に対する関係として描かれている。前者においては狂気が語るが、後者においては狂気が語られるのである。文学体への上昇を思わせる『山蹊賦』が、

ほとんど狂者の内的独白を思わせるのは象徴的である。そこではむろん物語は失われ、あたかも散文詩でもあるかのように言葉が書き連ねられてゆく。言語の価値が言語の意味を押しつけようとしている。他者に通じるかどうかの瀬戸際を言葉がうねってゆくのだ。一步踏みあやまれば崩壊するほかない文学の現在をそこに見ることができると。

大江健三郎も古井由吉も中上健次も、意識的に話体の側、語り手の側に下降しながらも、不断に文学体の側へと上昇しようとしていることはいうまでもない。それが、文学の主体を再構築しようとする試みとしてあることもまたいうまでもない。息苦しいまでの緊迫感はその由来している。しかし、時代の状況がそれを押しとどめようとする。主体の回復は、世界概念の変更に連動するからだ。新しい世界像が構築されないことにはどのようなようにも主体は回復されえない。彼らのまえにたちはだかつている困難はそれだ。

だが、注目すべきことは、彼らのいずれもが、従来の主体という考え方はへだたったところに新たな主体を築こうとしているように思われることだ。そこではいわゆる近代的個人を前提とする主体概念が拭い去られようとしている。

文化人類学や精神病理学などが、西欧近代に由来する個人主義に疑いをつきつけていることはよく知られている。この疑いこそ思想の現在の課題であるといつてよいが、彼らの文学もまた明らかにこの疑いを共有しようとしているのである。

文学体から話体への傾斜は、風化あるいは下降として考えられる。だが、ここでは風化でもまた下降でもないような転換が行われているように思われる。おそらく、自己の自己自身への関係

のありようが、これまでには見られなかった激しいかたちで変化しようとしているのだ。これらの作家は、強風に抗うように、その変化に耐え、その変化を見届けようとしている。文学体から話体への意識的な下降は、彼らにおいてはまさにこの抗いを示すものにほかならなかった。

*

だが、あらためていうまでもなく、自己表出は、たんに自己を表出する、たとえば自己の内面を表白するというようなことを意味してはいない。内面性そのものが個人という意識の確立を前提にしているからだ。個人意識の確立以前から文学が存在したことは疑うべくもない。そしてそれは、個人意識がまったく存在しない段階においても、自己表出は存在するということを示している。

たとえば、自己という意識が最初から個人の次元に訪れたとは考えにくい。種の次元、部族の次元、親族の次元、家族の次元を経て、個人にいたったと考えるほうがはるかに自然である。それは、たとえば神という観念が、はじめは部族の問題として受けとめられ、やがて親族や家族の問題となり、ついに個人の問題となったことに対応しているように思われる。宗教が一般の個人の内面にかかわるようになったのは、つい最近のことに属するといつて誤りではない。

同じことが貨幣についても、いいうるだろう。交換はまず部族単位で起こり、次に親族や家族の単位にまで浸透し、そして最後に個人単位のものになったと考えるべきだろう。それは自己意識のありようにはほ正確に対応しているように思われる。いまでこそ子供が買物をして誰も怪し