

感性の变革

亀井秀雄



感性の变革

亀井秀雄



感性の変革

一九八三年六月二十日 第一刷発行

著者——亀井秀雄

© Hideo Kamei 1983, Printed in Japan

発行者——三木 章

発行所——株式会社講談社

東京都文京区音羽三—三—三 郵便番号二三 電話番号三—九四—三二（大代表） 振替東京—九三〇

印刷所——豊国印刷株式会社 製本所——黒柳製本株式会社

定価——一八〇〇円

著丁本・乱丁本は小社書籍製作部宛にお送りください。
送料小社負担にてお取替えいたします。

ISBN4-06-200505-0 (0) (文1)

感性の変革・目次

第一章	消し去られた無人称	7
第二章	自己意識の可変性	31
第三章	捉まえられた「私」	53
第四章	空想に富みたる畸人	78
第五章	他者のことば	101
第六章	口惜しさの構造	127

第七章	非行としての情死	151
第八章	負い目としての倫理	176
第九章	自壊する有意的世界	202
第十章	気質の魔	228
第十一章	視ることの差別と危機	256
第十二章	自然が管理されるまで	284
あとがき		318

装幀
秋山法子

感性の変革

第一章 消し去られた無人称

私自身、ちょうどその意識化を待っている状態にいたためであろう。中島梓の「表現の変容」『群像』昭52・9）は一つのきっかけだった。次のような箇所が、明治十、二十年代の表現状況の検討に取りかかる、そのはずみを与えてくれたのである。

ところで、つかこうへいに代表される一群の志向性の特徴を考えると、忘れてはならないのが、それがはじめから表現され^{おぼ}れた現実の上に生まれてきた、ということであると思う。

(傍点は原文のまま)

ここ数年私は、テレビや新聞、週刊誌などをおして現実をうかがうことは止めて暮してきた。それらのメディアを借りなければ知りえない現実はカッコに括って、まずメディアそれ自体の技術に注意を向け、例えばドラマもCMも報道も表現としては等価だとみて、その映像技術や論理を探る。そして不可視の現実のほうは、日常的に強いられてくる課題の手ごたえをおして

推論してみる。そういう生き方を選んできたので、むしろそれだけに、中島梓の言う「私たち（とあえて云わせて貰いたい）にとってすでに世界はバターンの集合体にすぎない」「私たちにとって体験とは様式の選択以上のものではありえない」という世代が作っている世界は、自分の半身がかかわる問題として、切実な関心対象とならざるをえないのである。

それは、しかし、たとえばカレル・コシークが『具体性の弁証法』で批判した、にせの具体性の世界を全面的に承認することになってしまおうのではないだろうか。

にせの具体性とは、日常的な現象世界をもちろん否定的にとらえた言葉であって、分業化した社会で断片化されてしまった個人の環境は、以下のような雰囲気でおおわれている。「すなわちそれは、現実の表面が、それがあたりまえで、もうすでにわかりきっているようにみえる世界として、そのなかで人間が《自然に》ふるまい、そこに日々たずさわっているとこの世界として固定されるにいたるような精神的雰囲気である」（花崎翠平訳）。

ただし、にせの具体性の世界とは言っても、あくまでもそれは具体的な、つまり感性にとって疑問の余地なく明瞭で、日常적におなじみの生活環境である。これを別にして、ほかのところには本質的な世界が存在するわけではない。個々の人間にとってはこれこそが唯一の直接的な現実なのであって、ただ、その自然な外観に感性が馴れきってしまったとき、あるいはまたその現実との交渉によって作られた感性が自然なものとして自己肯定されているようなとき、《事態そのもの》はついに見えなくなってしまう。この、直接的知覚から隠されている、まだ全面的に開示されていない《事態そのもの》をとらえるためには、「あらゆる探求にさきだつて」とカレル・コシークは提言した。「直接に露呈する現象に対立して、事態のかくれた真理が存在するというこ

とについての一定の知識をもたなければならぬ」と。これで分かるように、かれは、日常性に馴れきった感性を否定し、それをのり超える「一定の知識」の必要を説いていた。言葉を換えるならば、「あらゆる探求」、つまり実践（もちろんそれは感性的な実践でなければならぬ）に「さきだつ」ところの、一種の先験化された「知」の存在を、かれは前提としていたのである。その「知」は、「また事物のかくされた根拠は、特定の活動を、つうじて、暴露されねばならないから、科学と哲学が存在するのである」（傍点は訳文のまま）という、その「科学と哲学」でなければならなかった。

しかし、「一定の知識」などというものを予定しないで、もともと人間の感性的な活動ははじめられてきたはずである。だから、その感性的活動それ自体のなからに、せの具体性が気づかれてゆくプロセスこそ、まず明らかにされる必要があつたであろう。それを担当するのは、科学でもなければ哲学でもない。対象の感性的な表現による、感性の対象化、として成立する文学こそ最もよくその仕事を担いうるのである。

つかこうへいの『小説 熱海殺人事件』は、方法的には、「それは言語に現わされた現実の諸因子を手段として制作される芸術」「言い直せば現実の功利性の中に含まれる政治、倫理、道徳、実践的価値というようなものが、散文芸術の中では手段という資格をしか持たない」（『散文芸術の性格』）という、伊藤整の考え方を徹底化させてみた作品だと言うことができる。徹底化させた極限で、伊藤整流の「芸」の理論までもパロディ化してしまった。もともとテレビというメディアが、それ固有の表現様式（コマーシャルも含む）を追求する過程で、現実のあらゆる事件を「手段」として利用するシステムを作ってきたためであらう。一たんテレビ・カメラが介入

するや、反体制的な学生の叛乱さえもがショー化させられてしまう事態を、『初級革命講座 飛龍伝』でかれは戯画化している。そのテレビや、そしてまた映画に使噓された欲望とその表現様式だけから、自分の発想や感性を作ってきた刑事たちが、むきになってその好みを現実の事件に押しつけようとする、『小説熱海殺人事件』の爆発的なおかしさ。様式上の好みとしてしか發揮されない感性的な活動だけをもっぱら集中的に描いて、現代人の感性がにせの、具体的世界しか作れない事態の滑稽さを、あざやかに喝破していた。感性が、いわば自分の正体をあばいてみせたのである。

それにしても、みずから正体をあばいた感性的世界のなんと滑稽で、しかしまた、なぜ急速に白々しく、退屈させられてしまうのであろうか。これは、つかこうへい一人だけの問題ではない。かれによって戯画的にあばかれたわが国近代文学の伝統は、その感性的表現の眞実さをもって作品のリアリテイの保証としてきたわけであるが、結局それはほんものの、具体的世界の見せかけを作ってきただけだったのであろう。つかこうへいもまた、自分の同時代の感性を作るといふ伝統には律義なほど忠実だったのであり、だからこそこの伝統の正体を逆説的に明かす結果を生むことができたのだった。時代が強い感性をあるがままに肯定して、感性の表現に関心を集中して作り出した、巧緻な感性的世界の不毛な退屈さ。この弱点もまたかれはそのまま受け継いでいるのである。

『感性の覚醒』のなかで、中村雄二郎は、これまでの哲学史、つまりフィロソフィア（愛—知）の歴史は、「愛」よりも「知」を重視する傾向を持ち、理性が感性を抑圧してきたことを指摘していた。つい最近私は、この、人間の全体性恢復を目指す優れた論考を読み、本論の問題意

識もそれに負うところが大きいのであるが、こと文学の歴史に関するかぎり、事態も問題の立て方も反転させざるをえない。文学の歴史においては、抑圧されてきたのはむしろ理性だったのである。

感性的な言語表現とは、感性の言語的な把握であって、その作業の積み重ねのなかから当然感性についての「知」が派生してくる。この「知」が作用して、その個人にとつての必然性や自然さが感じられないような表現は虚偽として摘発され、誇張と装飾性を嫌ういわゆる近代的な文学文体が作られてきた。そればかりでなく、政治(的ないデオロギー)や社会制度(的ないマナリスム)の人間性抑圧ということが強く意識されて、その結果、感性は護られねばならぬもの、まず肯定されてあるべきものという観念が出来上ってしまった。内在的な「知」の働きは、不自然でないと認められるかぎりにおいてその感性をあるがままに支持する、という役割に自己限定されてしまったのである。批評もまた、この範囲から出ることには容易に許されなかつた。内在的な「知」の働きを限定したまま、近代の文学者たちは、もちろん自然的なもの、と認められた範囲で自分の個性的な感性表現を自負し、氾濫させてきたわけだが、しかし、そのあるがままの自明性を反省し、批判する内在的な「知」を眠らせてしまった表現は、結局どうしようもない停滞と退屈を他人に強いてしまう。それは、全体化への視向を育てないということだからである。

もはや個性などというものは信じられないという時代が来て、むしろそれだからこそ、これは状況的に強いられる感性であるが故に時代的に必然でもあれば自然でもあるのだ、という観念に依りかかって、感性表現を氾濫させてゆく。《事態そのもの》を目指さず、ただ現代がにせの具体性世界に陥ちこんでいることを逆説的に明かすだけだ。つかこうへいの作品が後半にわか

屈させてしまうのは、このためである。たとえて言えば、いまの中学生や高校生が、教師へのあたる期待を籠めて攻撃的な態度に出る。それはいわゆる学園ドラマのやり方そっくりであつて、もちろんかれらはそれがクサイことをよく知つてゐる。が、それをからかう流儀もまたテレビでタモリがゲストの仕種しゅどを擬もどいて笑ひものにするやり方そのものだ、という悪循環から出られないのである。中島梓もまたそれを時代的に意味づける「知」しか持たなかつたため、表現は変容しつゝあるという予感を語るだけにとどまらねばならなかつた。

とはいへ、中島梓の「表現されつた現実」という指摘は、やはり私には一つのきつかけだつた。「表現と現実——虚構と非・虚構、という、対置構造の認識体系」そのものの「変容」、という認識に、それは由来している。

猥雑なほど多種多様な表現状況のなかから、感性に関する一定の「知」が派生して、いわゆる近代的な文学文体の確立を促進し、だが、その「知」が写真主義や描写意識によって萎縮させられてしまつた結果、自分が脱ぎ棄ててきた過去の多様な表現形式からあらためて可能性を引き出して、くることができなればかりでなく、その「知」の否定性を媒介とした感性表現の全体化視向までも喪つてしまつた時代。その経緯を検討しながら、感性変革の可能性を確かめるといふのが、本論の目的である。

内在的な「知」が作用して、自己脱皮的に、その書き手の感性にとって必然的でもあれば自然でもあるような文体を作つてゆく。このような表現の個人史が、そのまま時代的な表現史と重なつていた、稀有な事例が、二葉亭四迷の『浮雲』の場合である。

ただ、その形成のプロセスはいずれ後にふれることにして、ここでは、まず、脱ぎ棄てられていった表現形式のなかにどんな可能性が潜んでいたかを調べておきたい。次は、よく知られている『浮雲』第一篇(明20・6)の書き出しである。

千早振る神無月も最早跡二日の余波となつた廿八日の午後三時頃に、神田見附の内より、塗渡る蟻、散る蜘蛛の子とうよくぞよく沸出で、来るのは、孰れも顎を氣にし給ふ方々。しかし熟々見て篤と点検すると、是れにも種々種類のあるもので、まづ髭から書立てれば、口髭、頬髭、顎の鬚、暴に興起した拿破崙髭に、狆の口めいた比斯馬克髭、そのほか矮鷄髭、貉髭、ありやなしやの幻の髭と、濃くも淡くもいろくくに生分る。髭に続いて差ひのあるのは服飾。白木屋仕込みの黒物づくめには仏蘭西皮の靴の配偶はありうち、之を召す方様の鼻毛は延びて蜻蛉をも釣るべしといふ。是れより降つては、背皺よると枕詞の付く「スコツチ」の背広にゴリくするほどの牛の毛皮靴、そこで踵にお飾を絶さぬ所から泥に尾を曳く亀甲洋袴、いづれも釣しんぼうの苦患を今に脱せぬ貌付、デモ持主は得意なもので、髭あり服あり我また奚をか寛めんと済した顔色で、火をくれた木頭と反身ッてお帰り遊ばす、イヤお羨しいことだ。(以下略)

もちろんこれは、いわゆる写実主義の表現ではない。

このとき二葉亭の関心をより強く占めていたのは、役所を退けて出て来る官員たちのリアルな描写ではなくて、むしろそれを読者に伝える一人の語り手の存在であっただろう。その語り手

は、みずからを作品内に現わすこと、たとえば「余」とか「私」とかいう具合に名乗ることはけつしてなかつた。物語の展開にも参加はしない。けれども、一体どの位置からこの光景を眺めているのか分からないような、単なる観照的な眼差しだけでもなければ、また、作品内のどこにも入り込んでゆくことのできる、特権的な語り手でもない。それがとくに強調されていた。役所を退けてきた若い一人（内海文三）を選んでその後を尾けてゆき、彼が「トある横町へ曲り込んで、角から三軒目の格子戸作りの二階家へ這入」ったとき、この語り手は、「一所に這入って見よう」と読者にことわっている。このように、その語り手は明らかに自分の存在を意識して、それが明示されるとともに、読者は単なる聴き手の立場を離れ、語り手と共犯的な位置に立たされてしまうのである。本田昇がたずねてくる。「挨拶をした男を見れば、何処歟で見たやうな顔と思ふも道理、文三の免職になつた当日、打連れて神田見附の裏より出て来た、ソレ中背の男と言つた彼男で」と、この語り手は読者の記憶に訴える。本田は文三のいる二階へ上つてゆき、語り手はお政やお勢とともに階下に残る。二階から誰か降りてくる。「シツ寢音がする、昇ではないか……当ツた」と読者に合図をし、眠くばせをする。このようにこの語り手は、自分の位置をはっきりと意識していたのである。

この自覚は、先ほどの冒頭の場面にもよくあらわれていた。かれは、たしかにある一定の位置からその光景を眺めている。その語り口は、いささかわずらわしいほど自己顕示的であつた。官員たちを面白半分皮肉りながら、「執れも頭を気にし給ふ方々」と、慇懃無礼な敬意を表しておくことも忘れない。底意地のわるい観察を語っておいて、「イヤお羨しいことだ」と皮肉な科白を投げつけていた。