

死
の
視
線

三浦雅士

masashi miura

'80年代文学の断面

死の視線

80年代文学の断面

三浦雅士

福武書店



三浦雅士（みうら・まさし）
一九四六年、青森県弘前市に生まれる。弘前高校卒。「ユリイカ」
「現代思想」の編集長を経て、現在評論家として活躍。著書に「私という現象」「主体の変容」「幻のもうひとり」「メラニコリーの水脈」（サントリー学芸賞受賞）がある。

死の視線

一九八八年三月一〇日第一刷印刷
一九八八年三月一五日第一刷発行

定価一六〇〇円

著者 三浦雅士

発行者 福武總一郎

発行所 株式会社 福武書店

東京都千代田区九段南一丁目三二八
〒三三三電話(三三三)三三〇一・三三二八
振替口座(東京)六一〇五〇九七

本文印刷 図書印刷

平版印刷 栗田印刷

製本所 加藤製本

(落・乱丁はお取替え致します)

死の視線——目次

批評の基準について	7
*	
女性という神話	13
恐怖の快楽	32
日常という悲惨	52
性の文体と死	70
コンプレックスという会話	90
家族幻想	110

死の視線	130
人間というテキスト	152
破片としての風景	172
テキストの体験	191
行為について	211
神の視線、人の視線	231
*	
死という背後	259

裝丁菊地信義

死の視線——'80年代文学の断面

批評の基準について

良いものと悪いものを見分けるにはどうすればよいか。単純だが、しかし基本的な問いである。この問いに対して広く行われている答えは、良いもの、すぐれたものを数多く見、聞き、読むことだというものである。たとえばある批評家は、衣食住のそれぞれにおいて日頃から一級品に接することが肝要であると述べている。さまざまなことを切りつめても、料理屋から床屋にいたるまで、機会を捉えては一流の技術に接しておくこと、すると、劣ったもの粗雑なものがひとりでにわかるようになる。眼も肥えれば、舌も肥えるというわけである。確かにその通りであろう。一流に接していなければ、二流、三流もわかるまい。

意外に思われるかもしれないが、批評の基準としては、いまでもこの流儀がもっとも広く行われているといっている。文芸批評にかぎらない。本場を知らずに批評はできないとする常識は、美術にも音楽にも演劇にもある。文芸批評論にしてもそうだ。批評に関してはフランスが本場、その本場に近いかが批評の価値を決めると知らずに信じ込んでいる批評家もいないわけではない。鮎はどこ、蕎麦はどことしたり顔で語る食通と少しも違わない。むしろ、それが悪いわけではない。

さまざまな賞の選考委員にしても、違った基準に立っているわけではない。ひとりでにわかるといふ仕組みは、日常的な経験に接続しているだけあって、侮りがたい力をもっている。

経験主義と云うていいこの流儀に、それでは欠陥はないのだろうか。

以前、梅干やチーズのことを考えながら複雑な気持ちになったことがある。世界にはさまざまな料理があるが、それぞれがそれぞれの奥義をきわめてゆく過程は、洗練ではなく頽廢ではないかと感じたのである。幼児が甘いものを好むのは体が要求しているからだ、それでは大人が辛さや苦さを好むのはなぜか。鋭敏になった感覚が、さらに微細な差異にこだわりはじめからである。むろん、それが文化にはかならないが、しかし、鋭敏になった感覚は、ついには料理を食事の領域から追い出してしまふ。胃の問題が舌の問題になり、さらには鼻の、眼の問題になる。この逸脱は頽廢というほかないのではないか。舌が、あるひとつの味の体系で鍛えられるということは、頽廢への道をまっすぐに進むということなのではないか。そう思ったのである。頽廢の果てで、舌は再び粗暴で荒々しい料理に出会う。食事そのものというほかない新しい料理に。ひとつの味に鍛え抜かれた舌は、ここで敗退するほかないのである。

むろん、この比喩をそのまま批評にあてはめることはできないかもしれない。また比喩そのものにも矛盾があるかもしれない。だが、ほぼ同じことが歴史の随所で繰り返されてきたとの思いは拭いがたい。文明はその洗練の果てに力強い野蛮に取って代わられる。経験主義は新しい試みには無力なのだ。経験を経験たらしめてきた基盤そのものが覆されるからである。しかも、微細な差異にこだわってゆくのは経験主義の必然である。それは頽廢に、すなわち袋小路に陥りやすい。

経験主義に対するこのような批判は、どこかでイデオロギー批判につながっている。一流といふ二流といふ、その時代その社会の嗜好の傾向と無縁ではありえない。時代や社会の嗜好は無意識の

ように人の眼や耳を支配する。審美眼そのものが無意識に支配されているとすれば、絶対的な批評など不可能ではないか。

経験主義に対するこのような批判を執拗につきつめてゆけば、イデオロギー批判もまた新たなイデオロギーであるほかないという、より根本的な矛盾につきあたる。すなわち、批判もまた批判される運命にあるという矛盾につきあたるのである。そして、この矛盾が人間に不可避なものであるとすれば、批評は徹底した相対主義に立つほかないということになる。どのような価値判断も相対的なものであるほかないとはじめから認めてしまう方法である。批評の基盤は暫定的な契約のようなものにたとえられることになる。こうして、暫定的であるところにこそ批評の根拠を見出そうとする流儀さえ登場してくることになるわけだ。

しかし、この相対主義もまた考えてみれば経験主義的な方法なのだ。人はその時代を超えられないという。それが真理であるかどうかは措いて、いまでは誰もがそう考えている。歴史に通じているからである。また、社会の変動が激しいからだ。ある時代の物の方や考え方が、次の時代には驚くほどの速さで払拭されてしまう事態に、人はいまや慣れてしまっているのである。この時代は物の見方、考え方も、次の時代にはよほど奇妙なものになってしまいうに違いない。誰もが漠然とそう感じているとよいてよい。こうして、現在という暫定的な基準に満足するほかないとする相対主義が成立するわけだが、これこそ経験を通じた実感のうえに立脚しているというべきであろう。

奇妙な言い回しになるが、この経験主義的な相対主義を批判するのは容易である。人は時代を超えられないという考え方自体が、この時代に属した特殊な考え方かもしれないからだ。人類の歴史は長い。古代でも中世でもいい。誰もが、人はその時代を超えられないと考えていたかといえは決してそうではないだろう。すべてを歴史的に考えてしまうことこそこの時代の悪弊かもしれないの

である。

しかも、すべてを歴史的に考えるとき、人は知らず識らずに現在を過去の上位に置く。現在は過去を見渡せるが、過去は現在を見渡せない。こうして、経験主義的な相対主義は未来を最上位に置くほかなくなるのである。実際、相対主義というのも、未来から見れば現在など相対的なものにすぎないという漠とした感懐から湧き出しているにすぎない。この感懐にしたところが、必ずしも人間に自然なものでも普遍的なものでもないのだ。人間は、過去に理想を見出しもすれば、未来を恃むに足りずと捨ててもする存在なのである。あるいは永遠の現在に生きていると感じもする存在なのだ。これらを未開の思考として退けるわけにはゆかない。現在が過去以上にすぐれているとする根拠などほんとうはありえないからだ。思想としては進化論も宗教にすぎない。

批評は絶対を狙わねばならない。それが可能か不可能かは措いて、これは規則のようなものだ。碁にせよ将棋にせよ、規則にのっとって真剣に勝負を競うのでなければ礼を失する。相対主義は論理的な次元においても経験的な次元においても強力なものとして登場したが、それが脅威としてあるのは、批評は絶対を狙うものとしてあるからである。死が不条理なのは意識には死が理解できないからだ。同じように、相対主義が痛烈なもの、批評にはそれが馴染まないからだ。

たとえばある批評家は相対主義を嫌っている。未来から見れば現在など相対的なものにすぎないなどというのは、未来そのものが相対的なものとして捉えられているからである。永劫の未来、無限の未来の窮極の一点から見れば逆にすべては絶対的ではないか、と。むしろその通りだ。そして人間はつねにこの視線を意識しつつ生きてきたのである。いうまでもなく、想定されたこの未来の窮極の一点とは宇宙の死の一点とでもいうほかないものだ。宇宙の死の一点は、しかし、人間ひとりひとりの死を抑圧する。批評は、絶対を狙って、生身の人間の喜びと悲しみをさえ取り落とすので

ある。ほとんどそれが人間の宿命であるかのように。

だがいまや絶対を狙う批評など稀だ。たとえば、作品を時代の必然に結びつけて図解してゆく方法があるが、これは経験的な次元における相対主義である。図解している批評自体もまた時代の必然に結びつけられざるをえない。いずれにせよ、時代の必然が価値になるわけではないが、それでも一篇の批評はものすことができるというわけだ。心理の必然に結びつける方法にしても同様である。フロイトは精神分析がそのままでは批評たりえないことを熟知していた。それは作品の価値には言及できない。作者の心理に言及できるだけだ。これを作品の心理といっても同じことだ。精神分析に依拠する批評が、たとえば水の主題を述べ火の主題を語るにせよ、その解釈は作品を豊かにしても作品の価値を立証するわけではない。

おそらく、これまでのところ、批評が絶対を狙う過程で導き出した最大の基準は自己意識である。作者の、あるいは作品の自己意識の強度が作品の価値を形成するという考え方だ。この考え方は、しかし、よく検討してみると二つの考え方から成り立っている。ひとつは、言葉と自己意識とは切り離すことができないという考え方であり、いまひとつは、自己意識は歴史的に強められてきたという考え方である。自己批判になるが、つまりいたのは後者の考え方である。自己意識が社会や環境に強いられて形成されることは確かだろう。だが、社会や環境に正確に見合うとは限らない。また、社会や環境が進歩するとも限らない。かりに自己意識の強度が時を追って強まるものであるにしても、数千年という単位は無視できるほどに小さいと考えるべきだろう。ソクラテスの自己意識が現代人より弱かったとはとうてい考えられないし、また、紫式部の自己意識が弱かったとも考えられない。文学作品の価値が後代にいたればいかるほど高まるとするのは、文学もまた進歩するという迷信にもとづいているにすぎないのではないか。

残るのは、言葉と自己意識は切り離すことができないという考え方である。そして、この自己意識のありようが、結局は読者を感動させるものだという考え方である。これを要するに、文学作品は人間ということにかかわることによって読者を感動させるといつて誤りではない。あたりまえのことだ。だが、あたりまえだからこそ重要なのだ。

作品の良し悪しを決めるのは、その作品がどれだけ深く、また強く人間ということにかかわっているかである。文学作品においてはそれが言葉とのかかわりの深さ、また強さとして示される。

ここでもう一度振り出しに戻ったようなものだ。人間は奇怪だが、書くということはさらに奇怪だ。自己意識はその奇怪さの核心に位置している。神といい無限といい死といい、その奇怪さの変容にすぎない。文学が直面させるのはそれだ。だが、かりにそれが文学の価値を形成しているとして、ひとつの作品が他の作品よりすぐれていることを明かす根拠はどこにあるのか。ひとつの体験が他の体験よりすぐれていることを明かす根拠はどこにあるのか。作品の間近、体験の間近に引き返して、もう一度問い直さねばならない。

いったい何が、読むものを惹きつけて離さないのか。

むろん、言葉だ。だが言葉そのものではない。言葉と言葉のあいだに、また、行と行のあいだに漂う、何かしらひっそりと濃密なもの、それが読むものを惹きつける……

女性という神話

むろん、言葉だ。だが言葉そのものではない。言葉と言葉のあいだに、また、行と行のあいだに漂う、何かしらひっそりと濃密なもの、それが読むものを惹きつけるのだ。発せられなかった膨大な言葉の群がそこに潜んでいるように感じられる。そのひとつつらなりを引き寄せるやいなや、また新たな物語が息づきはじめるのではないか、という、予感。

たとえば、次のような一節が私を惹きつける。

夕焼けが大都会の空を染めていた。灰色の雲が裂れて、そこから赤い光が射してくる。巨大な眼が地上に投げかける悪意のように兇々しい色だった。一瞬、その眼となって紀子は、高層マンションの窓から小さく突き出た若い女の首を見下ろした。

木崎さと子の短篇『解る』（『海燕』一九八七・二）の冒頭近くである。何が私を惹きつけたのだろうか。いうまでもなく雄大といってよいほどの描写だ。しかもこの雄大さは暗く残酷な響きをもつて

いる。はじめに紀子の眼から眺められた兎々しい夕焼けは、次の瞬間にその紀子を見返すのだが、読むものはそのとき一瞬中空に浮かびでもしたような気分陥る。窓から突き出た若い女の首が小さいと形容されている以上は、それを小さく見せる光景が眼下に拡がっているはずなのであり、描かれてはいないその光景を思い浮かべた瞬間、読むものは高所に立つ恐怖に襲われる。光景の雄大さはそのまま落下への恐怖なのだ。自分自身を「小さく突き出た若い女の首」と形容する心の状態こそ、恐怖を示し不安を示しているのではないかと感ずるのは、その後である。見るものによつては美しいと形容されるであろう夕焼けを、「悪意のように兎々しい」と形容する女性の心理に思ひいたるのもまた、その後なのだ。映画を思わせる手法だが、そう述べて片付けるにはあまりにも生しい。茫然自失というが、その失われた自分を冷酷に見ているもうひとりの自分がいるのである。しかも、自分を助けようとしているのではない、ただ、見るために見ているようなもうひとりの自分がいるのだ。狂気に接しているとさえいい。確かに、狂気に接してもしたようなその視野が、読むものを、少くとも私を、強く惹きつけたのだ。

「気がつくと、四角い室の隅々に薄い闇が溜まっていた」というのが書き出しの一行だ。主人公の紀子は、何かしら激しい思いに捉われて長いあいだ茫然としていたのである。「ひっそりと積もっている埃が人の動きにつれて舞い上るのを恐れるように、空気を掻き乱さずにソファから立ち上る」。これが二行めだ。静けさがさらに強調されている。それから窓を開く。高層マンションの十三階である。無音から一瞬の騒音へと移行し、先の描写へと続く。窓を閉めた後に再び無音の闇が訪れる。我にかえるわけだ。我を忘れ我にかえる。この往還の要に先の描写が位置しているといつてよい。

『解る』は、夫の浮気に気付いた妻の物語である。窓を閉めてから、紀子は、女から夫へ宛てた手