

物と精神

— 芸術論集 —

ヤマダヒフミ

現代から新たなモーツァルトは生まれるか

芸術は形式であるか、内容であるか、というような議論は昔から行われていた。今またその問題を個人的に蒸し返してみたい。

例えば、モーツァルトという作曲家がいる。この作曲家は世界中で賞賛されている天才であり、またその才能には疑いようのないものがある。だとすると、僕はこのモーツァルトの形式を丹念に学び、そして、そのような曲を造る事ができれば、僕はやはりモーツァルトのように世界中から賞賛される天才へと昇華できるだろうか？。・・・その答えはおそらくノーだろう。

僕は思うのだが、芸術に携わる人間が最初に必ず犯す間違い、そしてその最大の誤ちというのは、「芸術は永遠なり」というものだ。僕達はモーツァルトやベートーヴェンをYOUTUBEなど聴いて、その楽曲に感嘆する事ができる。僕がゲーテを読んで涙を流す事は当然ありうる。だが、誤解と誤ちの原因は多分、そこにある。そして、僕はこれまでずっと、そういう誤ちを犯してきたらしい。できれば、今から話す事を十代の自分にタイムマシンで帰って聞かせてやりたいものだが、十代の僕がそれを理解できるかどうかは、かなり怪しい。

「芸術は永遠なり」。この公式から出発して、芸術をただの形式と見る事は可能だ。そして、半端な学者連やディレタントなどは昔からそう見てきた。そして、その形式論から始めて、例えば「ドストエフスキーっぽい」作品を造る事は可能だ。あるいは、今のライトノベルの応募作などを見れば、そのような「っぽい」作品で溢れているのではないか、と思う。そしてそういう作品では毎回毎回、義理の兄に妹が擦り寄ってくるのかもしれない。だが、そういう作品を書いている人は次のように僕に抗弁するだろう。

「だってそういう作品が売れているじゃないか？。だから、僕もそういう作品を書いたのだ。その何が悪いのか」と。

それに対して、僕はビジネス的な用語で返す事にしよう。

「大切な事はマーケティングして、それに見合う製品を提供する事ではない。そうではなく、市場そのものを開拓する事にある」と。優秀な経営者というのはこのように、大抵、市場自体を、消費そのものを生産によって生み出す事を自分の中の目的としているが、しかし、その方法論は不明である。だが、人々から見ればその方法論が不明だという事が不服だろう。受験勉強にはノウハウがある。何故ならそこには正解がすでにあるから。そして、受験の最大のノウハウは予め、その答えを知っている事である。・・・僕はふざけて言っているのではない。既に決定されている答えを解く事など、そう大した事ではないと言いたいのだ。大切な事は、ない答えの中に問いそのものを設定する事にある。そして、適切に問う事ができれば、その答えも適切に違いない。問題は前人未到の地に行く事だ。そして前人未到の地は常に無限に広がっているが、整備された道しか知らない者にはこの地はただの荒地に過ぎない。一部の人間にとってピンチはチャンスだが、人々にとってはピンチは文字通りピンチと映る。要は考え方次第――しかし、考

えた後には一歩前に進まなければならないだろう。

確かに、芸術は形式に過ぎないし、モーツァルトにはそれ固有の形式性がある。そして、それが天才性の証だという事も確かだ。だが、僕らが忘れてはいけないのは、それがモーツァルトという固有の人間が作った事、そしてその作った時の社会環境は今とは全く異なる、という事にある。例えば、モーツァルトは現代のピアノのような精巧なピアノは持っていなかった。(吉田秀和のエッセイに載っていた。)それに、モーツァルトの時代は、我々の社会のように、こんな様々な雑音には満ちていなかったであろうし、また、音楽が『BGM』として使われた事もなかっただろう。我々はモーツァルトをモーツァルトとして聴くが、しかしモーツァルトにとっては、それが彼の社会環境という檻から出る唯一の脱出方法だった。モーツァルトは音楽によって、世界の彼方に飛び立った。・・・だが、その場合の『世界』というのはあくまでもその当時の『世界』であり、今の『世界』とは全然違うものだ。だから、今私達がこの世界を足蹴にして、自分の世界を作りたければ、それは当然、モーツァルトとは違った形式の楽曲を作らねばならない、という事になるだろう。(そもそも『楽曲』でいいのか。映像もつけた方がいいのか、なども考えなければならないだろうが。)そして、その場合、現在の楽器その他のテクノロジーも問題になってくる。僕は、芸術とはあるもの何でも使って良いものだとして理解しているし、芸術家はありとあらゆる道具、観念に通暁して損はない。もちろん、全部を使う必要はないのだが、しかし、道具に精神が縛られるのは不具である。仮にも芸術家であるなら、精神が道具を支配しなくてはならない。だから、エレキギターを使っていたら音楽ではないとか、あるいはボーカルの音程を処理してたら、真の音楽ではないとか、電子書籍は本当の本ではない、などという議論は根本的にナンセンスである。それらは、芸術とは関係のないノスタルジックな議論に過ぎない。芸術は精神に憑かれた物のいいである。どうして、物の形が全てだと勝手に思い込むのか。そういう事を言う人間は、芸術を擁護しているようで、実は芸術を冒瀆している。・・・とはいえ、それは芸術が精神の産物である限りにおいての事であり、もしかしたら、彼らの頭の中では芸術は何かの製品と同列に考えられているのかもしれない。だとしたら、特にかける言葉はない。

芸術とは確かに形式性に過ぎない。だがしかし、それが再び芸術としてよみがえるのは、僕達が入るその中に内容――つまり、精神を読み込むからである。オーディオオタクにはわかりにくい事だろうが、僕らに必要な最大のプレイヤーは僕ら自身の心である。千年前の作品に涙を流す為には、僕達の心に、千年の時を遡り、そしてそこに一つの純粋な精神を読み込み、再生できる上質なプレイヤーがなければならない。いくら音が良くても、心という名のプレイヤーのできが悪ければ、それは何の意味もないのだ。そして、この心というプレイヤーは磨く事ができる。成長する事ができる。これは物を扱う事、物を磨く以上に楽しい事であるが、そこにはもちろん、物の助けがいる。物は、あくまでも僕らの味方であり、目的ではない。

芸術とは精神に彩られた形式であり、これを社会学的に、あるいは生物学的に考える事はできるが、しかし、結局の所、芸術的に見なければ見えてこないものだという事を忘れてはならない

。僕達はその中に一つの精神を、魂を読み込む。そして、その魂というのはいつも真っ白に輝いて見えるだろう。そして、そういう経験をたくさんするからこそ、僕らは芸術は永遠なるものと見誤ってしまう。これは厄介な事だが、本当だ。もう少し言うなら、作るのと見るのとでは大違い、という事だろう。僕らは見ている時は、「こうやればいいんだろう」ぐらいに思っているが、実際取り掛かると今までそんな風に考えていた事が全部嘘だった事が明らかになる。これは何かを製作しようとした(芸術に限らず)人には通有の体験であるように見える。傍観者にはそんな経験はないので、だから彼らは相変わらず好きな事ばかり言う。

実際、何かを作るというのは大変であると同時に奇妙なことである。例えば、僕がモーツァルトになるにはどうしたらいいか。僕はモーツァルトを徹底的に探求すればいいだろうか。あるいはクラシックを学ぶ為に、音大に入って、作曲家になる事を目指せばいいだろうか。・・・だが、僕の答えは全く逆だ。僕は今ならば、パソコンの作曲ソフトの使い方を徹底的に学ぶだろう。そしてシンセサイザーによる音の合成の方法を学び、そして現代の最新の、かつ最上の音楽を徹底的に探し、そしてそれから学ぶだろう。もちろん、モーツァルトを学ぶ事は大切だろうが、しかし、その事と、現代のモーツァルトを目指すという事は根本的に異なった事実である、という事を僕らは了解しなくてはならない。モーツァルトとは歴史の中の一回限りの現象である。そして、それを繰り返そうとしても、もうその実験場であるところのこの世界そのものが代わってしまっている。だから今、モーツァルトそっくりの音楽を創りだそうとする事は、モーツァルトを目指すというその目的と逆の方向に走ってしまう、という事になる。僕らは現代という時代から逃れる事はどうしてもできない。それは不可能な相談であり、逃れようとするれば、途端に僕達の観念がそれに異論を唱える。通信手段がこれだけ整っているのに、いまさら、『君の声が聴きたいけど、聴けない』みたいな甘い歌詞のラブソングを作ったら、違和感を覚えるだろう。僕らはどうしてもこの現代という檻から逃げる事はできない。そして、現代という時代から、新たなモーツァルトが生まれる可能性は実際低いかもしれない。しかし、その場合でも、僕らは今のこの時代を不服だと言ってはならない。何故なら、モーツァルトその人こそが、自分の生まれた時代、そして楽器や貧困などの様々な環境に対して不服を唱えなかった人物だからだ。天才というの常に、その時代のあるがままの手段を借用する。そして、不服を唱えるのは常に自分自身に対してである。自分に対して不服だから、彼らは成長するのだ。成長できない人間はそれを周りのせいにする。まさにその為に、彼らは成長する事ができない。彼らの自己欺瞞は全身を浸している。だから、彼らはいつも自分自身を正当化し、そして世界を非難する。だが、彼らの気に合う世界などこの世のどこにもない。僕は、つまらない人間がこぞって「ああ、宝くじが当たればなあ」という嘆きを吐くのを見た。だが、彼らに宝くじがあたったところで、彼らはその金をすぐに使い果たし、そしてまた「ああ、宝くじが・・・」と嘆くだろう。金を持てばそれを失う事をおそれ、そして金がなければそれを嘆く人間にはどこにも安息の地などない。自分の中に安息がない人間は地球の果てに行こうと、安息はないのだ。

現代において、モーツァルトになるという事はおそらく、モーツァルトとは似ても似つかぬ姿に

なるということである。そして、その似ても似つかぬ姿とは、そのアーティストの魂を掘り出した、その形であるに違いない。例えば、ドストエフスキーとシェイクスピアは非常によく似ている、と僕は思う。だが、具体的にシェイクスピアとドストエフスキーのどこが似ているかと言えば、それは非常に抽象的な議論に傾かざるを得ない。あるいはパスカルとニーチェは非常に似ているが、しかしその具体的な形はぜんぜん違う。これはどういう事か。これを僕は次のように考える。もし、現代にモーツァルトそのものの魂が再び生まれたとしよう。と、すると彼はどのような音楽を作るか。彼はきっと、モーツァルトとは似ても似つかぬ曲を作り、そしてモーツァルトという名で呼ばれる事もないだろう。似ているのはただひとつ、その音楽の雄大さ、そしてその天才性の発露、それだけである。そして、その他の事は全て、時代の必然性に拘束されているだろう。現代のモーツァルトがシンセサイザーを扱い、そしてDAWを自由自在に使いこなしても、僕は少しも驚かない。そして、その現代のモーツァルトがモーツァルト評論家に批判されても、これもまた何の不思議もない。天才とは常に、自由を求める魂そのものであるのだが、これは当然、時代という名の拘束と格闘する事になる。そしてその際に、この魂は無限の苦痛を覚えるのだが、しかし、彼がその魂により、物々時代の必然性を支配していくと共に、その苦痛は一種の快樂へと変わっていく。そういう過程で、この敵は彼の味方へと変貌していく。そして、その時には、モーツァルトという名やその音楽の形式から開放され、彼はまた一つの魂の自由へと還っていく。だが、僕達はそれを形式から遡らざるを得ないからこそ、形式に足をすくわれ、そして見誤るのだ。魂を得るには形式を支配しなければならない。これは僕達の世界の掟だが、形式主義者にはさぞわかりにくい事であろう。・・・現在、我々ができるのは我々のいる時代と格闘することであり、それ以外に道はない。芸術とは常に、時代との際限ない格闘のその結果である。そして、その結果が永遠として残るのだが、我々にはそんな永遠を考えている余裕などない。我々は常に、最も『現代』たりえなければならない。そして、その結果が他人にとって永遠だとしても、それは我々の仕事の甘い褒美であり、その真の報酬は常に、その仕事自体である。我々はまず徹底的に現代であらなければならない。そして、過去や未来に想いを馳せるのは、クリエイターではない、別の誰か、他人の仕事なのだ。

その昔、小林秀雄が当時の新人小説家達に向かって次のように罵倒していた。「諸君はどういう事を思って小説などというものをこねくり回しているのだ。私は知っている。私の評論は難しい。だが、バルザックの小説は私の評論より百倍難しいのだ」。大体、以上のような事を言っていた。今の小説家(プロでも素人でも)がこの小林の評論を読んではっとして襟を正す、という事は多分全然ないのだろう。だが、依然として小林秀雄が言った問題は続いていると僕は考えている。「どいつもこいつも通俗小説しか書いてねえじゃねえか」とも小林秀雄は言っていた。それは今でもそうであり、芥川賞を取った作品も直木賞を取った作品も、また今ある小説の大半が通俗小説だと言う事は可能だろう。彼らは人生を知り、そして「小説の書き方」を知っている。だが、彼らは人間を知らず、自分を知らない。バルザックの目に映ったのは当時のフランスの現状だろうし、ドストエフスキーがその言葉の世界で闘争したのは当時の社会現実だった。闘争?。だが、闘争という言葉は今の小説とは全然程遠いように思える。例えば、最近の綿矢りさに世界とどのどのような闘争が見られるだろうか。僕は中村航という作家の「ぐるぐるまわるすべり台」という作品が好きだったが、彼はやがて通常の通俗的な物語を描くようになった。多分、彼は作家としての腕は伸びていると思っているのだろうが、僕はそれとは逆の事を考えている。クオリティや技術などというものは今は大抵、枠にとらえられた考え方である。ドストエフスキーの作品の進歩はその思想の進歩と共にあった。それは彼の、深い社会洞察と自己洞察の賜物だった。だが、僕達は当時のロシアの現実を忘れてドストエフスキーの作品を楽しむ。そして書く段になると、その外面的なプロットやら「文体」やらを真似るが、そうやってできた作品はドストエフスキーとは似ても似つかない。ただ単に主人公に人を殺させて、そしてその主人公を懊悩させて最後に警察署に出頭させたとしても、それは「罪と罰」とは全然似ていない。もしそういう事がしたければ、僕らは「何故、ラスコーリニコフは人を殺さざるを得なかったか?」という問いを発しなければならない。そしてこの問いの答えは容易には見つかりそうにないし、これに対する確定した答えを見出した人間は未だいないと言ってもいいのかもしれない。小説の問題の根というのはどこでも極めて深いものだが、これを浅い所で切り取るのも、深くまで沈潜するのも人の勝手である。そして当然浅い所にとどまるほうが断然楽だ。

小説というものは一般に登場人物がいて、そして物語があると考えられている。人はまずプロットから書くかもしれない。あるいは登場人物を想像する事から始めるかもしれない。そして書

き始めの人間は、小説などというものは自由自在に書く事ができるような気がする。なぜなら小説は言葉でできているし、音楽のような専門的知識もいらない(ように見える)し、それにその言葉は僕らが普段使っている言葉であるから、既知のものに感じるだからだ。こうしてこの人物は小説を書き始めるが、しかし、事はそうはうまくいかない。...あるいは、事はうまくいくのかもしれないが、うまくいった所で同じ事だと思っている。僕が面白くない、というよりほとんど全く読む事ができない小説というのは登場人物がべらべらした紙のような人物で、そしてそこに一切の内面が存在しない小説である。だが、そういう小説でもヒット作とかベストセラーになる事は可能なので、話はややこしくなる。登場人物がべらべらなのに何故ベストセラーになるかというと、その紙のような登場人物の作者の動かし方が巧いから、だと言えるかもしれない。そしてこの事実はおそらく、僕ら自身が薄っぺらい人物だという事と対応している。こんな事を言うと怒られるかもしれないが、しかし、人間の内面の複雑さというのは、一つの穴のようなものである。ある人の言葉の響きが二重の響きを持つのは、その人間の内面と外面が分裂しているからといえる。ところで、ドストエフスキーとシェイクスピアは両者異なったやり方で登場人物を二重の、矛盾した存在にした。彼らの登場人物はそれぞれ、外面と内面に完全に分裂していて、それは普通の人間にはありえない事だが、しかし普通の人間の「奥底」にあるものである。そして彼ら二人の天才作家は、人間の自然さをも蹴りだして人間の真実を追求する事に腐心した。その結果があのような登場人物のスタイルになったのだと僕は理解している。ドストエフスキーは自分を写実派だと言っていた。この言葉の意味がわかる人はそれほど多くはないだろう。

では逆に芥川賞系の、純文学はどうかというと、これによく見られるのは作者と主人公の情念が同一化しているという事にある。これは吉本隆明が指摘していたと思う。例えば、ある女主人公が旦那の不倫に悩み、復讐する、という作品があるとしよう。するとこの場合、この書き手が優れた書き手でないと、この女主人公と作者の感じ方、考え方が同一のものになってしまう。こういう作品では、主人公が痛みを感じる場面で作者も痛みを感じ、そして主人公が喜ぶ場面で作者も喜ぶ。それは全ての小説がそうではないか、と言われるかもしれないが、そうではない。例えば太宰治の「人間失格」という作品を見てみればいい。ここでは、作者=葉蔵、と考える事も可能だし、またそう思わせる事が作者の目的のようにも見える。だが、この作品の最後ではこの主人公の葉蔵を知るバーのマダムが次のように言う。

「私たちの知っている葉ちゃんは、とても素直で、よく気がきいて、あれでお酒さえ飲まなければ、いいえ、飲んでも、.....神様みたいないい子でした」

この最後の一言は印象的である。いわばこの最後の一言で作者は葉蔵を救っているのだが、しかしそれは単に作者が救いたいからそう書いたのではない。この最後の台詞は、作品内で語られた葉蔵の自己認識とは真反対の言葉である。この言葉は葉蔵自身の自分に対する見方とは全く逆の言葉である。しかも、バーのマダムは葉蔵をよく知っている人物であり、彼に迷惑をかけられた人物でもある。この時、実は作者は知っていたのだった。つまり葉蔵は自分で自分を見る時、

そこに墮落した人物を見ていたのだが、その自分が墮落していると感じているその視線を見るもう一つの視線(マダム)は、葉蔵の事を「神様みたいないい子」だと認識しているという事を。ここでは自己認識に対してもう一つ、他者認識がかぶさってきて複雑な色合いを持っている。こういう事を作者が書けたのは彼が自己を客観視していたからだった。「自己の客観視など自分もできている！」という声もあるかもしれない。だが、僕が言いたいのは、自己の客観視とは他人の視線を気にしているという事ではない。それは自分で自分を見るのとはもう一つ違った視線が、自分の視線と並列に存在しているという事を知る事なのだ。あなたは自分を認識しはするだろう。そしてあなたは他人を認識するだろう。だが、あなたはあなたを認識する他人を認識はしないだろうし、あなた自身を認識しているその自分を認識する他人を想像する事ができないだろう。太宰治のような優れた作家にとってはある意味では、他人も自分と同一の次元にいたと考える事ができる。彼が自分の事ばかり書き、私小説の延長のような作家に思われていたとしても、彼はその自己をいつも二重に客観化していたのだった。彼は自分をまずフィクション化してから、自分を書き始めたのだ。だが、今小説家志望者が自分を書く時、そのまま書いてしまうだろう。というより、今の賞を取った作家なども、その大半がそのように書いているように僕には思われる。そこで実際と変わっているのは単に、年齢、性別、地位などの外面的な装飾のみで、その内面性に変更はない。ところでバルザックは人間を自由奔放に書いてしかもなお自分を失わなかった。では、彼はどのような人物だったのか？。この問いはおそらく、極めて難解で深いものであり、そしてこの問いは小説というのは自由に自分の手の平で登場人物を転がす遊戯だと考えている人間の思考からは一番遠いものなのだ。僕はそう思う。

三

エンターテイメント系の小説と純文学系的小説について簡単に触れてみたが、この二つの問題を今自分なりにまとめてみよう。僕はこの二つの小説の系列で起こっている事は結局同じ事だと思っている。そして、どちらの系統にせよ、優れた書き手だけがその系統とは独立している。優れた書き手はその系統の色を帯びながら、しかしなおかつ独立している。しかし、僕はこの二つで起こっている事が何なのかについて書いてみよう。優れた書き手についてはまた別の機会に個別に書いた方が良いでしょう。

この二つをまとめると僕は言ったが、結局、この二つで起こっている事は僕には同一の現象のように見える。そしてそれは二つの事実に分裂する。つまり①登場人物が薄っぺらでその関係だけが複雑なエンターテイメント小説、②作者と主人公が内面的に合致してしまっている単次元的な純文学小説。そしてこの二つの事実は一つの真理に還元する事ができそうだ。それはつまり、作者が自分の感情や情念を客観視できていない、という事である。普通、良い小説では登場人物が生き生きとして、それらは皆固有の内面を持っているように見えるが、彼らに自由な言動や行動を許すには、作者は一つの視線であり、一つの理性であらなければならない。登場人物達が自由にその内面を発露させる為には、その間は作者自身は自分の内面を封じなければならないが、

これは簡単なようでいて簡単ではない。小説の登場人物が自由に自分を発現できるのは、いわば作者が自分自身を虚無として、そしてそこにイタコ的に他人の姿を降臨させるからだとも言える。この時、作者は自分を空にしなければならない。そして、この時、作者自身は無に近い存在なのだが、しかしその無は様々な登場人物という有を包含できる無なのだ。普通の小説では登場人物が沢山出てきても、それらは単一の内面と単一の言動しか行わない。この人物が「その醤油とって」と言ったら、それは文字通り「醤油をとってほしい」という意味であり、それ以上ではない。主人公が恋人を失って涙を流すとする。するとこの涙は一次元的なものであり、複雑な主人公の内面を経てきたものではない。ドストエフスキーの作品では、登場人物達は全て二重に存在していて、彼らは外面的なものと同面的なものを取り違え、矛盾し、過ちを犯すのだが、それ故に彼らは生きている。彼らは、僕らの世界の現実の人物よりも遥かに生き生きと自分を生き抜いているのだ。だが、作者の感情=主人公の感情のような純文学作品ではもうむしろ、登場人物は存在しない。それは事実上、よくできたエッセイであり、それ以上ではない。太宰の作品もまるでエッセイのように見える小説があるが、彼の場合、むしろエッセイさえも小説だったという方が的確だろう。彼の自身のフィクション化はそこまで進んでいた。これは厄介な問題だ。

現行の小説は実に多岐に渡っている。それらは無数の分野があり、無数の書き手があり、そして無数の技巧があるだろう。だが、その本質を、作者の内心の深さとその客観化という事実に戻元して考えれば、それは単一の事象として考える事が可能だろう。今の小説の様々な色合いというのはどれも、あくまでもバラエティーの違いであり、扇形に広がっているその横軸の違いであって、その縦軸――深さの問題ではない。深さというのは、我々がもう一つの内面を有するという事であり、いわば、この現実生活している自分とは違うもう一人の自分を持つという事なのだ。そうでなければ自分を客観化できないし、自分が客観化出来なければ他人が客観化できるわけがない。客観とは他人を外面的に描く事ではなく、他者の内面と自分の内面を並置して考える事である。そしてこの事は難しい。誰だって我が身は可愛いし、他人の内面を自分のそれとは同一に考えたくないからだ。しかし、この事を考えられなければ(少なくとも感じなければ)、僕らが本当に優れた小説を書ける日は永遠にやってこないだろう。今、人々の耳目を騒がしている小説というのは大抵薄っぺらだが、それは僕達自身が薄っぺらだからそれで満足するという事情があると僕は考えている。人は褒めたりけなしたりするが、その実、そんなものに大した興味はないのだ。だから一ヶ月もすればすぐその事を忘れる。そして自分の人生も、世界にとってはそのように興味のないものとして忘れ去られていくとどうして言えないわけがあるだろう？。小説の問題は現実の問題とつながり、そして自分自身の内面と外面の問題につながる。それは僕にとっては当たり前だが、しかし世間では「努力」や「才能」などのいい加減な用語がうろついている。だが、小説において一番重要なのは、自己認識と他者認識が同一になる点を発見する事である。そしてその点が発見できれば、その点から逆に登場人物を自由に生み出す事ができ、なおかつその登場人物は薄っぺらでもなく、作者とイコールでもないだろう。僕が重要だと思うのはそういうことだ。そしてそれには人間的努力を要する。重要なのは小手先の技術ではなく、人としてのあり方であり、また自己認識、自己意識、あるいは自己否定と他者肯定(あるいはその逆)なのだ。少なくとも、僕はそう考えている。

今の小説というの多岐に渡り、その振り幅は怖ろしく広いので、自分なりに小説というものをまとめる為に以上のような文を書いた。もしこれが僕以外の誰かに役に立てば幸いである。

一般的には、小説の方が詩よりは読むのは簡単である。また、批評よりも小説を読む方が簡単だ。そして、出版量で考えても、詩や批評より小説の方が圧倒的に多いだろう。

だが、書く側からすれば事情は異なる。僕は小説というのが言語芸術においては一番むずかしいと思っている。だが、先に言ったように、読む方においては、小説が一番楽だ。そしてこの関係というのが、おそらく僕達に対して様々な誤解を生んでいるように思う。少なくとも、僕にとってはそうだった。例えば、僕達は夏目漱石やドストエフスキーは普通に読む事ができる。それらは、文学の専門家だけが手にとるような本ではなく、もはや一般化された一つの古典である。だが実は、漱石やドストエフスキーは文芸理論的には一番難解で、なおかつ迂遠である。彼らに比べれば、アルチュール・ランボーの方がはるかに直接的でなおかつシンプルな形体である。だが、人が手取るのは、漱石やドストエフスキーの方だ。

この違いが何故出てくるのか、と考えてみよう。するとその答えは次のようなものになる。『作者の情熱、意志、感情、自己表出性、そういうものが『意味』として外部に現れるのに直接的に現れるのが詩であり、そして極めて間接的、迂遠に現れるのが小説である』。そして批評はその二つの中間的なものである。小説が僕らのお気に入りなのは、それが僕らの普段の生活の延長線で理解できるからである。僕らは隣に友人がいるように、小説の登場人物がいると考える事ができる。しかし、実際はそうではない。それは言語によって織りなされた一つの像なのである。そして一人の人間を言語の像を使って立体的に生み出すのは、実はとてもむずかしい事だ。それに比べると詩は、言葉の直接的な機能を使っている。詩において、言葉は像を織り成さなくてよい。

例えば、次のような行がある。

「痛みがなければ

生命感覚に溢れた余白は生まれないのだろうか」

これは田村隆一の詩の一節だが、見事な詩句だと僕は思う。ここでは、痛み＝生命感覚に溢れた余白、という暗喩がそのまま詩人の心象の表出となっている。そしてこの詩は、戦争という痛みある時代を生き、そして『痛みなき』戦後の、その時代というものに疑問を抱いている詩人の人生そのものが凝縮されていると言っていい。ここで詩人は痛み＝生命感覚に溢れた余白、というシンプルな暗喩を使っている。先に僕は詩における言葉は像を作らなくて良いと言ったが、ここでは小説とは違う像の使い方が現れているのだ。つまり、ここでは「痛み」という実在的なものと「生命感覚に溢れた余白」という抽象的なものとが二つに結び合わされている。そしてこの暗喩を理解しなければ、詩を理解した事にならない。そして、この言葉の使い方は独特である。普通、こういう言葉の使い方はしない。だが、これは気の利いた言葉の使い方、おしゃれな言葉の使い方ではなく、詩人が自身の心象を、直接、言葉そのものの体験によって示そうとする、そのような行為であると言える。…もっと言うと、小説においても、こういう比喩はあるのだが、それは登場人物による会話や地の文の中で使われる。そして文学そのものに理解力が乏しい人間は、この『詩的』である言葉の使い方を読み飛ばす。そしてこの詩性、ポエジーを読み飛ばしても、小説というものは成り立つので、この人間は小説をそのまま読んでいく。だが、詩的な表現というのは、言葉の表現の中核にあると言ってもよい。なぜなら、それは『言葉でしか出来ない』表現の中核にあるのだから。

2

自分で書いていても、結構あやふやで、自分の理論に自信が持てなくなってきた。おそらくは、小説―批評―詩の間にはっきりとした分け目を作るのは不可能なのだろう。それらは互いの中に入り込みながらも、しかもそれぞれに遠く離れている。まあ、今度は少し別の角度から考えてみよう。

書き手からすれば、小説というものが一番難しい。僕達は漱石やドストエフスキーを普通に読むが、彼らが自分の確信ある作品に到達したのは四十歳過ぎてからである。彼らが自分に確信を抱いたのは四十過ぎてから。だが、彼らもそれまで別に遊んでいたわけではない。特に、ドストエフスキーなどはそのキャリアの初期より、明らかに晩期の方が読んでいて面白いと感じるだろう。だが彼は僕らを面白がらせる為に、四十年間地獄のような体験を積んだわけではないのだ。次にその事を考えてみよう。

小説というものは普通には、登場人物が現れ、そして会話したり、行動したりする。「小説家になろう！」というサイトで人気のある小説を見ると、そこでは登場人物は極限まで単純化されている。そしてその言動も一元的であり、難解な部分は特にない。あの手の作品をどういう人が読んでいるのかはよく分からないが、多分、中学生ぐらいの世代が読んでいるのではないだろ

うか。そういう気がするが、どうだろうか

「小説家になろう！」の「異世界迷宮で奴隷ハーレムを」もみたいな作品も小説だし、また「罪と罰」も小説である。どちらも小説だが、この二つは全く違う。当たり前的事だがこの二つは全然違う事実である。では、どう違うのだろうか。

まず、それは小説が現そうとするテーマが根底的には違う。それは全然違う。そしてそれに伴い、登場人物の複雑さ、また文体の有無なども全く違う。そして文体のない作品の方が、一般的に読むのは簡単であり受け入れられやすい。だが、それらの小説が古典として残る事はおそらくはないだろう。何故かと言うと、簡単に言うと、ある一つの作品に表出された巨大な精神というの常に、複雑な登場人物の言動やその帰結、あるいはその特異な文体として表されるしかないからだ。だが、人がいつも巨大な精神を、その現れを求めているとは限らない。人が好むのは極めて簡素化された登場人物であり、またその単純な物語である。何故そういう事があるかと言うと、まあ単純に芸術というものへの理解力の不足に帰してもいいのだが、それだけでは足りない問題も含んでいる。それはつまり、生活している人間、現実には生きている人間というのは生きている内に、現実の人間の複雑さを常に感じている。そしてその事にうんざりした精神が、フィクションの中には単純で簡素な物語を好む。ネットで今溢れている単純なストーリー...例えば、様々な陰謀論や、日本が悪くなったのは〇〇が悪い...こういうものは正に、通俗小説のように流行っている。人々が好むのは人間の複雑さではなく、人間のシンプルさである。複雑なものを理解するには、こちらにも複雑な精神機構を必要とするが、しかしそれは人間にとって、あまり簡単な命題ではないらしい。そこで世界にはシンプルな物語が溢れる事になる。難解なもの、重たいものを厭う精神が、そのような物語を世界に表す事になる。しかし、それは単純さ故に世界の上をすべるように流れていく事となる。

別の事を考えてみよう。君が小説を書くとして、君がある人間を書くとはどういう事か。君は、ある人間の言動を描く。君はその人間の姿形を描写する。だが、それは一体、どういう事だろうか。

過去の自然主義文学においては、ある人間の言動やその容姿を描く事と、その人間の存在とが釣り合っていた。つまり、「人間の存在＝人間の言動」という事だ。これはバランスある描写の仕方だったが、社会が高度に発展し、人間が観念化するにつれ、そういう事がはっきりとは言えなくなってきた。つまり、ある人間の生活している姿が、その人間の存在とイコールで結びつけるのが困難となってきた。何故かと言うと、その人間の自己意識というものが、社会の発展に合わせて肥大してきたからだ。そしてこの新しい社会に適応した描写を発明したのがドストエフスキーだった。(プルーストやジョイスも部分的にそう。)

ドストエフスキーにおいては、彼の描く人間はそれまでの人物とは全く異なっている。例えば、「罪と罰」のラスコーリニコフがレストランに入って食事する場面を描くとしよう。だが、この時、ラスコーリニコフはすぐに、自分自身との問答を始めてしまう。そして、例えば作者は、ラスコーリニコフがレストランに入り、食事を頼む所までは通常に描くかもしれないが、すぐにラスコーリニコフ自身の自己意識、その肥大した意識の中での自分との応答が大きくなり、そしてそれによって通常の描写——つまり、レストランとかウエイターと目の前の料理とか、そういう具体的なものが消えてしまう。そして、例えそういう具体的なものが捉えられるにしても、それはラスコーリニコフの自己意識を一度かいくぐったものとして僕達に明示されるのだ。だから、全てはラスコーリニコフという人間の自己意識の中をくぐって展開される。「罪と罰」のヒロインでソーニャという女性がいるが、この女性の存在というのは、実は『ラスコーリニコフの創作』である、と小林秀雄がうまい事言っている。つまり、ソーニャという人物は本来、そのような人物ではないのだが、ラスコーリニコフの存在が彼女を、あの作品の中の「ソーニャ」という人物へと変えてしまう。つまりこの場合、レストランの食事がラスコーリニコフの自意識をくぐって始めて意味があるのと同様に、ソーニャという人物もまた、ラスコーリニコフの自意識をくぐって始めて意味あるものであるという事だ。だが、問題はもっと広く展開される。つまり、「罪と罰」の中の世界そのものが、主人公ラスコーリニコフの自意識をくぐって始めて意味があるのだ、という風に。だから、これは全く新しい物語であり、前代未聞の文学作品であると共に、新しい、現代的な社会に適合した一つの特異な小説の描写方法なのだ。

この方法に普遍性があるかどうかは他の作品を見てみればいい。例えば、サリンジャーの「ライ麦畑でつかまえて」。サリンジャーがドストエフスキーから直接影響を受けたとは考えにくいですが、しかし、ここにドストエフスキー風の問題——つまり、自意識の問題ははっきりと現れている。「ライ麦畑でつかまえて」の世界が意味を持つのは、主人公のホールデン君の自意識を通しての事である。そこではどんな些細な事でも、彼の意識を通して意味が現れてくる。つまり逆に言えば、この世界のあらゆるものというものは、こうした自己意識を通さなければ意味がないものである。そしてこの事はおそらく、小説というものに重大な帰結を生む。

小説というものは、誰でも書けると思われている節がある。言葉を知っていて、そして現実を知っていれば小説は書けるのだと。SFであろうと官能小説であろうとどのような作品も、こちらの脳髓一つで書けるような気がする。それは実際、そうかもしれない。今は皆、『小説の書き方』を知ってしまっている。だが、僕達がまず、生み出さなければならないのは、上記のように、世界に意味を与える為の一つの自意識ではないのか。僕は今、そういう風に考えている。もちろん、このやり方は絶対的な方法論ではないだろう。だが、例えば村上春樹の作品に意味があるのは、主人公の「僕」の現実に対する否定的意識のおかげなのではないか。そして、このような主人公の自己意識を作者が生み出すという行為は、小説というものを手先だけでこねくり回

すだけの、そのような動作で生まれるのではない。この時、作者は現実の中に揉まれ、そしてその現実そのものを超越的に見下ろすそのような視点を自分の中に持たなければならない。なぜなら、この視点こそがその自意識の別名なのだから。現実を否定するには、現実を知らなければならない。もちろん、現実を肯定している作者というものを考えても差し支えない。いや、差し支えないように見える。だが、実際はそうではない。主人公の意識が周囲の現実から抜け出す為には、主人公の自己意識が周囲を一旦否定しなければならないからである。こうして、主人公の自己意識はまず最初にこの世界から切り離される事になる。彼は独自性を求める。よって、世界から離れる。だが、この主人公はやがて自分の独自性を悟り、そしてまたこの世界の中に戻っていくのかもしれない。そしてそれが、この世界のもっとも根本的な物語——悲劇——大小説——の主なプロットとなる。だがこのプロットは真似して得られるものではない。これは作者が現実と葛藤して始めて生まれる物語なのだから。だが今、「文学」というものは形式化してしまっているので、誰しもがこれに『似た』小説を書く事はできる。だが、本物と偽物は全く違う。それは月とすっぽんなどという比喻では言い切れないくらい、全然別物である。

かなり錯綜した文学論になってしまったが、とりあえずここで筆を置く事にする。僕自身文学というものはまだ未知のものに留まっている。僕がこういう文学論を書くのは純粋に自分のためだが、それが他人のためになっていけば、幸いである。それでは。

この本を読み終わった人間は必ずや、辛い苦い思いを味わう事だろう。作者のミシェルウェルベックは、まるで、現実の僕達の醜い部分を僕達に無理やり見せようとしているかのようだ。僕達はこの書物を読んだら、沈黙しなければならない。そして、現代人がいかに愚かで滑稽で、悲しく情けない生き物かという事を心底痛感するはめになる。『セカチュウ』で涙を流した人がこの書物を読んだら、どう感じるだろうか。多分、本当の書物——いや、本当の悲しみというのは僕らに涙すら許さない辛いものだという事を痛感するに違いない。まあ、セカチュウの読者はこの本を読まないだろうが。

この書物は現代人の『悲惨と滑稽』を描いていると僕は言った。それを少しばかり説明する必要があるだろう。まず、主人公はミシェルという優秀な生物学者と、そしてブリュノという、通俗的な快樂主義者の兄弟二人である。そして兄のブリュノはただ、自分の性的快樂=幸福を求めて突っ走っていくのだが、彼はただ、幸福にも不幸になれずに、ただただ、女の尻を追いかける事しかできない、滑稽で悲惨な生き物である。彼は四十を越えて、『四十代の危機』に突入しつつある。四十代の危機とは、男が四十過ぎると、何かもう闇雲に、とにかく闇雲に若い女の尻を追いかけるようになる事を指す。そしてブリュノは自分の快樂の為に、ただもう突っ走っていくのだが、彼のこの冒険はことごとく悲惨で、滑稽で情けないものに終わる。なぜなら快樂というのは結局はあくまでも一時的な夢であり、覚めなければならない甘美な夢であり、そしてはっと目を覚ませば、すぐにこの人物は自分の滑稽さ、愚かさを自覚せねばならないからである。このブリュノの描写は、僕達にとっても辛い経験を強いる。思えば僕達は『恋愛』などというものに過剰な価値を与えすぎていた。僕達は恋愛と性的快樂に、資本主義の強いる価値観とあいまって、これらに異様な価値を置き、そしてそこでこそ僕達は幸せになれると信じて走ってきた。そして、それは現代の唯物論と見事に合致している。『恋空』という恋愛小説があるそうだが、そういうものを考えると、僕らは恋愛を求めて動物的に突っ走り、そして彼氏——彼女がいるという事は一種のヒエラルキーのようになっているが、しかし、結局、恋愛は僕達に何も与えなかった。若いころは喜びにむせび、そして年を取れば、若者から疎外され、ただもう惨めな気持ちに陥る。この本の中に、「これまでの時代の中で、これほどまでに人が年齢というものを意識した時代はなかった」という文章があるが、この一行は僕達にものすごく辛い思いをさせる。僕達がこの本を読んで、辛い思いを感じないとしたら、正にその人間はこれからの人生で、一生をかけて、その辛い思いを味わわされる事になるだろう。真綿で首を絞められるように、ゆっくりと。そしてそれはほとんど避けがたい事なのだ。

そして一方の、弟のミシェルは分子生物学者であり、彼はただ、学術の研究のみに自分の生涯を捧げた男である。だが、このミシェルもまた、ブリュノよりも幸福な人生を送ったという事も

全然ない。彼は人を愛する能力に欠けていて、アナベルという本来生涯の伴侶になるような女性と運命的なめぐり合わせをするのだが、しかしミシェルの方に人を愛する能力が欠けている為に、ミシェルはアナベルを突き放す。そしてアナベルはミシエルの手から離れ、様々な男の元を巡るが、この男たちはどれも動物的な、獣的な人間ばかりで、アナベルもまた人生の悲惨さと滑稽さの中に突入していく事になる。アナベルに、「私はもう程度のいい家畜のように扱われる事には我慢ならないの」、というような台詞がある。これはまた辛い言葉だ。アナベルというのは恐ろしいくらい的美貌の持ち主であり、この社会では非常に輝いた存在であるのだが、実はそれは本人からすれば、(あるいは客観的に見れば)『程度のいい家畜』でしかないという事が明かされる。結局の所、僕達の中にある情欲――ないし、恋愛に関する観念にした所で、このアナベルの言葉以上のものを僕達が持っているとは言明しがたい。恋愛、結婚、幸福。だが、他人から幸福にされる事を望んでいる人間というのは、まるで、『一番程度のいい家畜』として扱われる事を望んでいるのではないのか。人間としてではなく。人として自立するつもりはなく、僕達はただもう、自分達を幸福にしてくれる誰かを探し求めている。そしてその幸福というのは、結局、金とか性とか、その程度の観念しかないのだ。僕達は昔に宗教を捨て去ったが、今僕たちにやってきた資本主義＝唯物論の流れは、過去の宗教よりも優れていると本当に言う事はできるのだろうか。...そういう事はこれから、それぞれの人生を通じて僕達が試されるのだろう。おそらくは僕達の悲惨と滑稽を通じて。

ミシェルとアナベルは、別れ後に、また再び――中年になって出会う事になる。(最初の出会いはまだ若い、学生時。)だが、その出会いも幸福で満ちたりたものとは言いがたい。ここでウエルベックの描写法も、僕達を物凄く辛い気持ちにさせる。それに関しては本書を読んで確かめて欲しい。

この書物はそんな風に、全編、人間に対する、あまりに皮相で、そして徹底的に冷たい(だがそれと共に愛に富んだ)描写で満ち溢れているのだが、しかし、ウエルベックがほんのわずかに、熱を上げて描いている重要な場面があるので、それを取り上げてこの書評を終わりにしたい。それはミシエルの祖母が死ぬ時の描写である。ウエルベックはこの箇所だけ、この祖母に対して熱意あふれる、真面目な描写をしている。このミシエルの祖母というのは実に凡庸な人物であり、育児放棄したミシエルの母親にかわってミシエルを愛し、そしてミシエルを育て上げたのだった。(ミシエルの母親も自由主義の元、自分が幸福になる事を求めて子供を捨てて、結局の所は不幸な人生に終わった。)この祖母は、おそらくフランスの古風な女性であり、短い青春時代の後、ただ生活の労苦にまみれて生活した人間だった。彼女は人生の中で懸命に働き、そして子供達をとにかくも育て上げた。この祖母の人生は正に周囲の為に捧げられたものだった。

「(略)そして愛情。こうしたいっさいを、この女性は一生を通じてなしとげたのだ。人類についていくらかかなりと網羅的に検証しようというのであれば、必ずやこの種の現象にも注意を向けなければならない。歴史上、こうした人間もまた確かに存在した。一生のあいだ、自分の身を捨てて愛情だけのために働きづめに働いた人たち。献身と愛の精神から、文字どおり他人にわが命を捧げ、それにもかかわらず自分を犠牲にしたとなどとも思わず、実際のところ献身と愛の精神ゆえに他人にわが命を捧げる以外の生き方を考えたこともない人たち。現実には、そうした人たちは女性であるのが普通だった。」

言っておくが、この祖母というのは極めて凡庸な人物である。そして、この凡庸な祖母は病室で死ぬ。この祖母の人生は、だがしかし、懸命に周囲の為に捧げられたものだった。それは絶え間ない労苦と、他人の為に捧げられた瞬間の連続だった。だが、人は今や、このように凡庸だが――しかし、大切な人物を見捨てようとしている。ウェルベックはその事を告発しているように見える。実際、この小説の登場人物達はそれぞれが自分の事を考えているので、この祖母の死に対して、それほど注意を払ってはいない。もちろん、そこには肉親に対する普通の悲しみはあるのだが、しかし、この祖母をこのように注視しているのは、ただ作家ウェルベック一人だけなのだ。ウェルベックはここで、僕達に向かって告発している。何故、僕達はこのような凡庸だが――しかし、同時に非凡で重要な人物を見捨てようとしているのか、と。ヨーロッパに様々な哲学があり、それこそヘーゲルの歴史哲学から、フーコーの構造主義的な歴史の見方まで様々な見方がある。現代はインテリ達の時代であり、彼らの優れた脳髓により、この現代は様々な切り裁かれる。そして、僕達個人は、各々が自分が幸福になる事しか考えていないので、このような人物に対して、ほとんど注意を払わない。このように、歴史の陰に隠れて、周囲に愛情を与えて生きた人物をほとんど見てもいない。僕達は自分が幸せになる事しか考えていない。今の『国家の為』などと言っているイデオロギスト達も結局は自分が幸せになれない事に憤って八つ当たりしているだけだ。だが、ウェルベックはこの人物に注目を向けさせる。何故、僕達はこの人物を忘れていたのだろうか。何故だろうか?。...だが、その問いは長くは続かない。なぜなら、このような人物はあくまでも平凡な人物であり、僕達は自分が幸福になる為に運動する事に忙しいからだ。だが、僕達は幸福を過度に求めるという理由により、決して幸福になれずに、不幸に陥る。そしてその事をウェルベックはこの書物で冷酷に描いている。

この書評は以上で終わる事にする。僕はこの書物を読んで、非常に辛い気持ちを味わわされた。そしてそれが真実であるだけに一層辛い。僕はこの書物を読んだ後、この作家の他の本も買おうと、アマゾンのページに飛んでいったが、しかし買うのは控えた。真実というのも、それが過度であると、あまりに辛いからだ。この書物の帯には「多量の毒 注意」とでも書いておいた方がいいかもしれない。そして、それよりもっと大切な事は、この書物の毒が全身に回らない人は、正にそれと同量かそれ以上の毒を、その人生そのものによって全身にくまなく輸液されるとい

う事だ。そしてこの事は避けようがない。...この書物のクライマックスとは、かなり壮大な終わり方になっているが、これをどう取るかは人それぞれだろう。だが、それよりもこの書で語られた真実は二十一世紀初頭に生きる僕達にはあまりにも辛い事実だ。僕達がこの毒をどう取るかは人それぞれだが、しかし、この書から目を背けるとというのが、もっとも簡単な方法だろう。だが、この書はそういう事を容易には許さない。人は辛い気持ちを味わいながら、本書を読み終えるだろう。そして読み終えた時、この世界がそれまでとはほんの少し違う色付けになっている事に気づくだろう。それはそれ以前より、少しばかりブルーがかっているかもしれない。そういう気がする。この毒を抜く方法はまだ世界のどこにも発見されていない。僕達は依然、『素粒子』の世界のただ中にあるのだ。そしてそれからどうやって抜け出ればいいのか、その方法はまだ誰にもわかっていない。

人間の本質を露呈させるものとしての文学

小説というのは科学の一種ではないか、という事を以前に書いた。今、もう少しその事を詳しく説明しておきたい。

小説というのが科学の一種というのは、別にふざけて言っているわけではない。小説というのは、人間に関する科学の一つである。科学においては基本的に数量、あるいは形式のみが内容になるが、小説—あるいは文学、芸術に関してはその内在性、内面が問題になる。そしてその場合、その内在性は外在性(つまり形式)と一致する事を目的としている。わかりやすく言うと、「悲しい」という感情が自分の中にあると、それは詩の場合、言語の厳正な並びと完全に対応しなくてはならないという事だ。そして、この「悲しい」という自分の感情と、「悲しい」という言葉の意味とが必ずしも合致しないという事に芸術の難しさ、ないしは詩の存在理由があると言って良い。これはわかりにくいので、もう少し説明しよう。

僕が言おうとしているのは、つまり簡単な事である。例えば、「私は悲しい」と僕のノートに書きつけたとする。だが、それは僕の「悲しい」という心を『表現』してはいない。それは単に事実を伝えただけで、それは僕の悲しみを『表現』してはいない。そして、この『表現』というものが芸術の生命である。トルストイが、「あなたはアンナ・カレーニナで何を伝えたかったのですか?」と聞かれて、トルストイがそれに答えて、「それを言おうとするなら、私はもう一度アンナ・カレーニナを最初から書かねばならない」と言ったという話がある。トルストイの言う所は正に正確に、芸術というものの本性を突いている。トルストイが言いたかったのは、つまりアンナ・カレーニナという作品の内在性はその全体の文体、その形式=つまり肉体と一致しているという事である。ここでは肉体の形と内面の形はぴったり一致している。だから、形を無視して、内面のみを抜き出したり、その逆をしようとしたりする事は不可能である。トルストイの伝えたい事は、アンナ・カレーニナという作品の全文章とぴったり一致している。だからこそ、トルストイはアンナ・カレーニナを書いたのである。これは芸術家からすれば当然の事だが、しかし、「この作品の著者の意図は何でしょう?」みたいな受験勉強にありがちなインチキ質問に当たり前のように回答している僕らはわかりにくいことである。著者の意図は、その作品の全文章である。もし、そうでないなら、何故、トルストイはアンナ・カレーニナを書いたのだろうか?。伝える、という事は肉を持つという事である。そして肉を持つという事は文体を持つという事である。そしてそれにより始めて伝わるのだが、それを、『事実』として、意味として、例えば『作者は〇〇を伝えたかった』みたいな文章に簡略化すると、それは途端に嘘になってしまう。それは途端に伝わらなくなってしまう。だから、芸術家はその作品にあんなにも生命を込めて、それを描き出そうとする。なぜなら、それはその肉体そのものが内面と一致しているからである。これは芸術というものにとっては当然の事だが、読者から見れば、どのようにも軽く見る事がで

きる。そこで、色々な齟齬が起こる。それは例えば、『作品の解釈』などである。作品の解釈をするのは勝手だが、もし作者がそのように隠された意味を伝えなかったのなら、何故、それを最初から芸術として表現しなかったのか?という問題が残る。作品の背後に何か隠れたものを見ようとするのは、利口ぶった愚か者のする事だと僕は思っている。真の批評家は作品の肉体から、本質へとたどって昇っていく。しかし、それは隠された意味を発見する『解釈』とは似て非なるものである。解釈とは元々、知的な満足感を得たいある種の人々の身勝手な創作に過ぎない。

芸術においては形式＝内面である、みたいな事は実はもうとっくに言われ尽くしたことで、今更僕が言うことでもないが、しかし芸術というものを考えると、どうしてもそういう事を言う必要が出てくる。芸術は科学の一種だと僕は最初に言ったが、その意味をここでもう少し考えるなら、それは、内面に忠実であろうとする外在性の正確な配置とでも言えればいいだろうか。例えば、僕が月を見るとき。そしてこの時、僕は物凄く落ち込んで、辛い気持ちだったので、月が醜く歪んだ誰かの笑顔に見えたとき。すると、その時、僕は次のように書かなくてはならない。

「僕が月を見上げると、それはまるで誰かの醜く歪んだ笑顔のようだった。僕は『クソッ』とつぶやいて、地面にツバを吐いてから、また歩き出した。」

これがいい文章かどうかとはともかく、しかし、芸術とはこのように描かなくてはならない。描かなくてはならない、というのは、別に表現自体はなんでもいいのだが、しかし、それは徹底的に内面に忠実でなければならないという事だ。客観的に考えるなら、月は誰かの醜く歪んだ笑顔であるわけではない。科学においてはそれは間違いである。科学というのは感覚の学問であり、それは芸術とは持っている物指しが違う。それらは違う種類の物指しである。しかし、どっちがいい物指しという事もないのだ。もし月が緑に見えたら、君は「月は緑色だった」と書かなくてはならない。例え、君が誰かに「そんなわけあるか。月は黄色にきまっている」と言われたとしても、君はその自分の見たものを信じなければならない。そして、その時、君が見たものは君の内面を忠実に表しているはずである。だから、君がそういう描写をうまくする事ができれば、君の描写は芸術表現となるはずである。君はまず、その事を信じなくてはならない。

以上のような芸術論というのは、実はもう散々言われた事で、正直言ってパクリであるし、特に目新しくない。でも、まあ続けてみる事にしよう。芸術というのは基本的にこのようなものだと僕は思っている。一言で言うと、芸術とは内面の表現である。そしてそこに、肉体＝(文体、あるいは絵画における色彩、彫刻における線、形などなど)が現れる事になる。芸術とは内面に忠実な科学的表現である。科学は僕達の主観を揺さぶり、客観妥当性をひたすら追求していくが、芸術はひたすらに僕らの主観性をはるかに押し広げて、そしてそれに肉、あるいは形を与えていく

。二つは違うように見えるが、どちらも人間の持っている可能性の発露である事に代わりはない。

※※※

最初、詩について少しだけ触れてみたが、今、小説という形式に触れてみよう。この形式は読む側からすると、詩よりも簡単だが、実は構造としては詩よりも難しい問題が眠っている。

小説というものを一般に作るに際しては、例えばプロットとか登場人物とかが問題になる。では、文学とは何かというと、それがどのようなものかは未だによく分からない。どうやって芥川賞を取ればいいのか、そのノウハウもよくわからないし、何故、村上春樹がノーベル賞候補で、村上龍がそうじゃないのか、と言った事もその理由はよくわからない。

もちろん、そういう事は別に本質的な事ではないし、どうでもいいのだが。小説というものを僕はここ二ヶ月くらい考えあぐねているのだが、別にこれに明確な答えを与えたいわけではない。とにかく、様々視点からこれを見たり、切り裁いたり、また中を割って除いてみたり、そういう事ができればとりあえずはそれでいい。その内、僕も長大な『言語にとって美とは何か』みたいな文学論を書くかもしれないが、その予定は今の所なさそうだ。

小説というものが科学の一種だと考えるなら、このようにも言う事ができる。つまりそれは、『人間の本質を発見する為に、人間に悲劇という一つの『門』をくぐらせる行為である』と。もちろん、これは象徴的な言い方なので、説明を要するだろう。

昨日に書評を書いたミシェルウェルベックの『素粒子』でもいいが、そこでウェルベックは、ミシェル、ブリュノ、あるいはアナベルといった現代風の登場人物達に、徹底的な瞬間、彼らの本質が露出するその瞬間を導き出すために、彼らに様々な苦難を味わわせているようにも見える。そしてこの予測はそれほど的外れていないだろう。例えば、ブリュノという登場人物の本質＝根底が露出する、ある瞬間というのはある。それはブリュノがやっと巡りあった、真に愛する事のできる女性、クリスチャーヌが病気により、下半身不随で車椅子姿になってしまう箇所にある。クリスチャーヌがそのような状況になった時、ブリュノは『家に来いよ。これからは世話してあげるから』と男らしく誘ってやる。だが、しかしブリュノはその台詞を吐く時に、ほんの

数十秒、ためらってしまったのだった。ブリュノは、それを言うのをほんのすこしばかり、ためらってしまったのだった。何故ためらうのかと言うと、当然、車椅子の女性の面倒を見るという事は、ブリュノにとって生涯の重みでもあるし、またそれは、散々性的快楽を求める事しかできなかったブリュノの『自由』を阻害する事でもある。著者がこのブリュノに、たった数十秒ためらわせる、これは怖ろしくむごたらしい行為だ。だが、それによって、快楽を、自分の幸福を求める現代人の醜さが一瞬だけ、閃光のように露わになる。そして、クリスチャーヌは、この数十秒のためらいに、ブリュノの抱えている問題、そして自分自身が他人の重荷でしかないという事を察知する。そしてクリスチャーヌは自殺してしまう。ブリュノは悲嘆にくれる。だが、もう全ては遅かったのだ。ほんの少しのためらいが全てを運命づけてしまった。

ウェルベックが、登場人物をこのような悲劇にくぐらせる手つきというのは、真に恐ろしいものであるという事が少しは伝わったのではないかと思う。そして、人間がその本質＝実存的なものが露出させるのは、その人間が悲劇をくぐった時に限る。そして、この人間はその悲劇をくぐる事により、その『意味』が明らかになる。例えば、シェイクスピアのロミオとジュリエットで、二人の愛を決定的に高める為に、シェイクスピアはわざと二人の家柄をライバル同士にさせる。こうして二人の愛は、制限を課されたものとなり、従ってこの二人の愛はより高められた事となる。僕がこういう事をあげつらって言いたいのは、つまるところ、小説家とうのは、単に物語を作ったり、面白おかしいお話を作ったりする人ではないという事である。また、それは形だけ『文学っぽい』、中身のない話を書く人ではない。例えば、中村文則みたいな作家は表面的には深刻だが、それはあくまでも、これまでの文学の形を踏襲しているだけで、僕には彼が人間の本質にその作品で触れられているとは思わない。だが、ウェルベックは触れている。ミシェルウェルベックはその作品で、人間を徹底的に拷問にかけける事により、その存在＝実存を露出させている。そういう意味で、彼の作品は成功している。しかし、これは小説家の『腕』云々という事ではなく、それよりももっと大切なのは、人間の本質、根本を理解しているか否か、という問題なのだ。そして今、どの分野でも、小手先の、技術だけのアーティストが多く、本質的なアーティストがほとんどいないように見えるのは、つまり、まず、作品というジグソーパズルを作るには、まずその絵柄が見えていなくてはならないという事に由来している。ジグソーパズルを作るには、まず全体の絵柄を知っていなければならない。そうでなければ、各種のピースには意味が無い。そしてこの一つ一つのピースは、それぞれの分野の技術的些事だったりする。例えば雑誌には、『他人と差をつけるギターテクニック』みたいなものがある。そして、それを一生懸命勉強して、実際差をつけても、それはただそれだけの事である。芸術家は、自分が何を表現しなければならないのか、その根底を知っていなければならない。それがジグソーパズルの全体の絵柄に匹敵している。だが、今は各種のピースについては人が教えてくれても、この全体の絵柄については誰も教えてくれないので、だから、芸術というのは今、どこか小器用でありながら同時に迷走しているように見えるのだ。そしてそれはプロとか素人とかの区別もない。ミシェルウェルベックのような作家は常に少数派だ。

小説というのはだから、人間というのを、悲劇という名の遠心分離器にかけて、そしてその人間の本質、実存を露出させる技とも言える。通常、小説を書こうとする人間は、プロットの作り方とか登場人物の描き方などを考えるだろうが、実は、重要なのはそこではない。まず、作家は人間にたいするある種の観念、ある種の哲学的本質、真理、そのようなものを持っていなければならない。夏目漱石の『それから』で、代助が親友の妻と不倫し、そして社会から捨てられるのは、それがこの日本において、旧来の道徳を打ち破り、新しい人間となろうとする事がどうしても悲劇ならざるを得ない、その事を描こうとしたからだ、と言う事もできる。この時、漱石は単に、面白い話を書こうとしたのでもなければ、作家としての技量が優れていたのでもない。(優れてはいただろうが。)問題はそういう事ではなく、漱石とか、ドストエフスキーの作品の裏には、彼らの、社会や自分自身に対する徹底的な哲学的、あるいは社会的な認識があったという事だ。それが脈々と流れていたという事だ。今、小説を書く人間が他人の小説しか読んでいないとしたら、僕にはそれは滑稽な事に思える。一人の人間の真理の中にはあらゆるものが含まれている。そしてこの真理を探し出すには、その人間の生活の運動だけでは足りない。その時代の傾向、経済、歴史、物理、数学など、そういった様々なものに頼らなければならない。そして何よりもまず、自分自身の人生から学ばなければならない。人間がいかに愚かで惨めであるか、あるいはいかに崇高で美しいか、そういう事を人は生活の中で知らなければならない。そしてこんな事は当然、ノウハウとしては伝える事はできない。だが、そういうものがなければ、本当の意味で豊かな小説を書く事はできない。従って、ある傑作小説というのは常に、その作品を通じて世界に対して広がっている。それはそれを形作ったものを通し、あるいはその作品を構成した、その世界全体に対して開かれている。そしてつまらない作品は、文学という内部に閉じている。以上のような事は今、小説というものを考える上では大切な問題だと僕は思っている。だから、小説の書き方というのは基本的に誰かに教える事はできそうにないし、他人から教えられる事もできそうにない。またその具体的ノウハウはいくらでも転がっているし、それはいくらでも使用すればいい。だが、重要なのはそこではない。文学は世界に対して開かれているが、しかし、それを閉ざすのは一群の文学者やその愛好者であるとも言える。世界は広がっている。だからこそ、文学も広がっている。全てはまだ始まったばかりであり、そして文学も世界に対してまだ、一步を踏み出したばかりなのだ。そういう気がする。

とりあえずこの文学——芸術論はここで終わる事にする。またこの先、何か思いついたらこの手の事を書くかもしれない。が、とりあえずこれはここで終わる事にする。それでは。

太宰治というのは真に奇妙な作家であるし、それが奇妙であるという事がその本質だと言っても良い。そして、その本質を見抜いていたのはただ一人、折口信夫だけだった、という事は僕は後から知った。折口の「水中の友」という小文が、太宰特集の雑誌に載っていて、それ一つ読んで、自分は満足したのだった。他にも現行の色々な作家が様々に太宰について語っていたが、折口のせいぜい原稿用紙五枚とか、それくらいのページの中に、太宰に対する一つの鋭い観点のその全てが盛り込まれていた。だから、今から言う事は折口の蛇足であるし、折口に比べれば下らない評論であるに決まっている。僕個人としては、吉本隆明や奥野健男の太宰論は折口の短い太宰論に全然かなわないと思っている。折口信夫という人には、小林秀雄的な側面が多分にあり、彼から国文学の教養と愛着を抜けば、小林そっくりになるとさえ、僕は考えている。

太宰治に『恥』という短編がある。これは別にどうという事もない、というか、それほど有名な短編ではないと思う。だが、この作品をまず取り上げてみよう。この作品は、一種のネタばらしをする小説である。そして、ネタばらしというのは太宰の本質であるのだが、まずこの作品を見てみる。

この小説の主人公はとある若い女性で、この女はある作家の大ファンである。この若い女は、その作家にファンレターを送っていたのだが、ある日、この小説家の所に直接尋ねていく事にする。そして、その際に、この女は、この作家が普段から、自分の生活を卑しく、貧しいものに描写しているので、その「卑しく、貧しい」作家に恥をかかせない為に、自分もわざとひどい服装や身なりをして出かけていく。そしてこの女は自分の毛布を贈り物として持って行ったりするのだが、実際、この作家の家を訪ねていくと、その家は大きくなくとも、案外小奇麗である。そして、実際、その家にあがりこみ、その作家と対面すると、その作家は少しも卑しくなく、貧しくもなく、むしろ堂々たる風采の男子であり、また奥さんもきちんとした人である。要するにその作家は秩序だった、整然たる家庭を築いていた。その作家は、その作品で自身を描写するように、禿げてもおらず、歯も欠けていない。そこで、この女読者は、裏切られたような気持ちになり、恥をかいた、という、そういう作品である。

これだけ読めば、ふーん、そういう作品なのか、と思うかもしれない。だが、問題はこれからである。この作家というのはつまり、太宰である。そうでないと言われるかもしれないが、そうだと勝手に決めつける。そして太宰自身、いつも自分の弱さをわざとさらけ出してきた作家である。自身、いつも弱々しく、情けないものだという描写をしてきた。だが、その作家が、「それは実は嘘なのだ」という短編を書いて、世に出した。これは、どういう事か。

作家というのは嘘つきである。それは間違いない。だが、太宰のような巧妙な嘘つきに人々は騙される。だが、それに太宰自身も晩年は騙されていった。彼にとってのフィクションが現実となり、現実がフィクションとなった。・・・作家にとって、作品とは一種の仮面である。仮面をかぶる時には、その裏には素顔があり、仮面とは違う表情をたたえている。だが、この仮面を素顔と取り違えるとどうなるか。・・・だが、そう焦る事はやめよう。もう少し、元に戻って考え

てみよう。

太宰の嘘——それは何か。それは作家特有のものである、「自分を弱く見せる」という技である。ニーチェはこれとは逆の手法で、自分の弱みを一切見せる事を嫌った。彼はどこまでも強情な男だった。・・・おそらく、ニーチェの作品を読んだ人は、現実にニーチェに出逢えば、彼は声のでかい、うるさい自信家、そして堂々たる体躯の持ち主と想像するだろう。だが、ニーチェ自身、病弱な男であった。そして、ここからは僕の勝手な想像だが——現実でのニーチェはあんな風に凶暴そうな男ではなく、むしろ、礼儀正しい普通の人物であったのではないか。そして太宰治が、弱い人物であったというのも怪しいところだ。ひたすら強さを見せようとした三島由紀夫——そこに三島由紀夫の悲劇はあったのだが、次第に彼は彼の喜劇に陥っていったのではないか。自身、自分を悲劇だと見る喜劇へと。自分を悲劇だと思い込むのは、精神異常者に見るごとく、大抵喜劇的である。自身をあざ笑う事ができるような人間に、悲劇は訪れる。笑いは、強さである。太宰の笑いは、晩年に途絶えた。斜陽、人間失格。——だが、そう急ぐまい。

太宰の悲劇と、喜劇とは何か。彼もまた、最後には自分を悲劇の人間だと心得たのか。晩年の太宰の生真面目さ、そしてその「小説的な小説」はどこに問題があったのか。僕は——太宰は根本的に、短編作家であったように思う。そして、その小説は極めて批評的なものだった。そしてこれが、おそらく、彼が二十世紀的な作家であったという事の所以だ。現在とはとにかく、批評的な世界である。僕達の視線はどれもこれも批評的である。だから、太宰もまた一人の批評家なのだが、彼は同時に作家であらねばならない。・・・その為に、彼はどうしたか。太宰は、批評という視点によって自己を徹底的に分解した。その分解は過去に類例のないもので、それが正に、彼のルソー的な自己解剖、自己暴露を許す事になった。そして、そこに読者は、一つの「誠実」を見出す事になる。一人の人間をあますところなく、どこまでも分解する事ができるのは、作家だけだ。作家以外に、これができる者はいない。だから、太宰の性格が現実的にはわかるろうとなんだらうと——とにもかくにも、彼は誰よりも「作家」であった。彼自身、その事を強く意識していた。吉本隆明が確か、「芸術とは太宰にとって倫理だった」と語っていた。では、僕は同じ事を別の言葉で言おう。「太宰にとって芸術とは彼の宗教だった」。そして、絶対的な答えを出してくれる宗教というものは、一つの袋小路でもある。それは絶対的に高められ、聖化された一つの価値なのだが、同時に現実から孤立した一つの洞穴でもある。彼はここで孤立した。彼の生活は現実と切り離されていった。・・・この事情は小林秀雄と全く同じである。小林が社会をえぐる視点は鋭いが、それはあくまでも「芸術的」なのである。彼は、もはや芸術の神なのか?・・・答えはイエスだ。だが、それゆえにこの神は現実に殺される。何故なら、芸術というのは時代の波間に浮かぶ、一つの空白、エアポケットのようなものだからである。だからこそ、小林は社会に取り残された。いや、その事を自身に許した。小林秀雄が戦後、社会の時流に対してそっぽを向いた点で、太宰は自死したのである。そして中原中也に病死が訪れたのは幸이었다。だが、とにもかくにも三者三様の道を選んだ。それは正に、その当時の芸術というものの運命を語っていた。社会は彼らに勝利したか。——然り。だが、社会が彼らに勝てたのは、この三者がその前にすでに芸術という領域において、勝利を収めていたからなのだ。

話を元に戻そう。

太宰の自己解剖は徹底を極めている。太宰は読者に全てをさらけ出す。そして、読者もそれを受け入れる。そこには、両者が手を出し、魂と魂でしっかりとつながれた絆がある―――ように見える。だが、ここに一つの嘘があるのだ。それこそが、作家の嘘なのだが、太宰は、その自己解剖の力によって、この嘘さえも暴こうとした。・・・つまり、こういう事だ。「自分はずっと真実を書こうと心がけている。だが、現実には書いているのは嘘ばかり。自分は、その事も、君達に伝えておこうと思う」。つまり、それが先に上げた『恥』の短編の意味だ。太宰の真実暴露、真実への希求は自身の存在を嘘だと言い切る所まで進んでいった。そうでなければ、あんな作品を書く理由はない。彼は、大雑把に言って、自身を他者に託したかったのだ。自身を、魂の底から打ち明ける読者が欲しかった。それで、そのような読者を自身の中に造り上げた。そして、彼はこの心の中の理想の読者に向かってひたすら語りかけた。「ねえ、君、聞いてくれ・・・」。太宰の話は続く。だが、そこに本物の、現実の読者はいなかった。・・・この理想の読者というのは、実は存在しないのである。そんな理想的な、自分が魂の内から語りかける事のできる読者など、世界のどこにもいない。だが、太宰はそれを造った。彼は作品を作る過程でそれを造ったのだ。その結果、どうなったか?・・・。読者は様々な思いをこの作家に投影する事が可能になった。太宰の読者は、自分の欲望や理想を様々な太宰に投げつけて満足する事ができるのだが、それは何故かといえば、先に太宰が全てを包含した読者を自身の内に想定していたからである。「ねえ、君―――」と、彼は語りかける。だが、この「君」とは何か。誰か。それは僕なのか。あなたなのか。太宰愛読者の、あなたや僕なのか。・・・違う。それは、無限遠点の向こうにある、理想的な一点である。そして、その点に向かう過程で、あなたや僕が、自分を投影できる一つのラインが描かれるのだ。太宰の、その作品の内側では。

太宰とは正にそういう作家だった、と僕は思う。彼はあらゆる作品をバラバラに切り裂かずにはおられない性格だった。この点も、実に小林秀雄に似ている。だが、バラバラに切り裂くという行為が小説になる事を発見したのが太宰であり、また同じ事を裏側から批評にしたのが、小林秀雄だった。小林秀雄の批評が次第に、小説的になっていった事はおそらく、誰もが認める事だろう。小林の「当麻」という作品の自分自身のフィクション化を思えば、それは間違いないだろう。小林秀雄はもはや、何かを思ったり、考えたりしているのではない。彼は、何かについて思いを巡らしている自分を思うためだけに、何かを思っているのだ。当麻―――能など、彼にとってどうでもよかったのかもしれない。能のある場面が彼に響く、そして星が輝き、月は照り―――そして、全ては残響として、小林の体内に響く。すると、その響きは音となり、歌となる。小林はここで小説家になる。彼は歌う。彼は自身を、自分自身を歌う。だが、彼はまたそこから、元の「思い」に戻っていく。何故なら、彼は批評家だからである。これが小林秀雄の節度だった。ここに太宰的な問題がないと誰が言えるだろうか。

太宰も小林も、その生涯を自己解剖に託した人だった。何故、太宰も小林も、自己解剖の内には、文学を発見できなかったのだろうか。それには時代的な問題もあるだろう。・・・例えば、私小説というのは自らをフィクション化していく一つの物語であり、物語を作る為に自分を物語たらしめるという倒錯的な方法論である。だから、これは通常言われているような、『自分を描く行為』ではない。そもそも、自分を描くとは何か。自分の今日した事を時系列順に書いてみ

ると、その空虚さにぞっとするだろう。では、自分を描ける作家とは何か――。それは、物語を先に作っておいた作家である。その物語の中に自ら入り込んでいった作家である。

こうした自己解剖型の、おそらくはジッドやヴァレリーのような、近代文学の最後に位置するような、爛熟型の作家、批評家がこの国でもでてきたのは、当然、そうした歴史の波があったからだろう。小林や太宰の前には漱石や鴎外などがいた。漱石や鴎外は何もない土壌に対して、一から文学を作る努力をした人達だが、小林や太宰の前には、文学はすでに成立済みのものとして現れていた。よって、彼らは、これを粉々に切り裂き、そしてばらばらにしてしまう、それを粉砕する事を自分達の義務とした。・・・逆に言うなら、そこには破壊できるだけのなにものかが、それこそ『日本近代文学』が存在したのである。それ以前には、破壊すべきものすらこの国には見当たらなかったのに。

だが、そうした作家や批評家が時代によって、打ち倒されたという事を私達は考えなければならない。彼らは時流の波に抵抗しようとはしなかった。戦争という巨大な現実に対して、彼らはどう反応すればよいか、事実、分からなかったように僕には思える。彼らは、芸術というのは、戦争という巨大な現実とは別個に存在しているように感じられたのかもしれない。死地においても、一輪の花を必死に握りしめている――そんな心境だったのかもしれない。芸術とは何か、文学とは何か、その問題は、時代と社会の現実の変遷との関係において、今もまだ続いている。そして、これを見ずに、「芸術は永遠なり」とか、「クラシック音楽と近代文学があれば十分」「芸術的天才は過去の中にだけある」と、考えている人間は、みんな馬鹿馬鹿しい思考にとらわれているように僕には思える。作家は――例えば、太宰治のように――、時代との闘争に負けるかもしれない。そこでは社会に一度打ち勝ったとしても、やがてその社会に復讐されるかもしれない。だが、芸術作品が優れた芸術作品たりえるのは、常にその時代との闘争によるのみである。先にはっきりした事を言ってしまうと、「文学」などという確固とした、塔のようにそびえるものはどこにも存在しない。僕達には巖のように固定的に見える夏目漱石は何よりも流動的で闘争的な存在である。人々が文学について語る時、その時、人々の元に文学はない。そして、自身が文学になろうとする時、その化身たろうとする時、悲劇が起こる。ここに、太宰と小林の問題がある。

だが、僕は他人にあまりに多くのものを求めすぎているのかもしれない。・・・おそらく、そうだろう。太宰も小林も偉大な人である。そこでは、芸術という形式が極限まで煮詰められている。はっきり言うと、太宰以降に太宰を越えた作家は一人もいなかったし、小林以降に小林を越えた批評家もいなかった。それは才能云々の問題ではなく、結局、文学とか、批評とかいう、そういう物の見方が、彼らが造り上げたものの延長線上にあるからである。そこではもう十分すぎるほどの自己解剖が行われていた。これ以上、書く事があるか――。あるいは、文学などというものは存在するのだろうか。

それらの問いに対する答えは、僕達の世代が満身の力で答え無くてはならないのだろう。そして、その時の、一番厄介な問題点は先人に対する過剰なへりくだりである。大学の研究者にある如く、過去の賢者にへりくだる事によって、自分の地位を高めようとしてはいけない。むしろ、僕達は自分達の卑小さをはっきりと認める事からはじめなければならない。その情けなさ、そ

の弱さについて。そして、それこそが正に過去に、太宰治や小林秀雄のような人が始めにやった事のように思われる。

技術の高い人間と天才との違いについて

芸術というものが本当の意味で、後世に残るようなものになる為には、その人間の技術と、その人間の無意識とが、直につながらなくてはならない。それは例えば、ジミーページのギターが、ジミーページの無意識と、あるいはその肉体と完全に融合するという事だ。ジミーのギターは、ジミーの肉声である。そして、普通のボーカリストの歌声は、大体的場合、その人の無意識や混沌とはつながってはいない。うまかろうと、下手だろうと、それは同じ事だ。

例えば、水樹奈々やTMレボリューションみたいな、非常に歌のうまい人達がいる。彼らは普通では考えられないほどのトレーニングをして、それぞれの歌声を磨きあげた人達だと思し、その歌声を聞いていると、非常に心地よい。しかし、その歌声に感動する部分は言ってみれば、首から上の部分に限られる。頭で聴き、耳で聴き、気持ちいいと感じる。しかし腹にこたえる――こんな言い方は変かもしれないが――ものではない。僕は、神聖かまってちゃんの「ロックンロールは鳴り止まないっ」をはじめて聞いた時、腹の辺りを思い切りぶん殴られたような感覚を味わった。・・・頭の方では、「こいつは下手くそだな」と否定しているにもかかわらず。

こういう違いが出てくるのは何故か。ここにはおそらく、人間にまつわる、非常に根深いものが隠されているように思う。つまり、芸術に、自分の人生を左右する一大事を求めるか否か、という問題である。これを求める人は知らず知らず求めているものだが、しかし、これを求めない人は重たいものが出てくると、すぐにそれを拒否する。これは人間性の違いであり、また、単なる好き嫌いの問題ではなく、いわば、その人間がどういう人生を歩むかという指標になるので、非常に大切な問題である。

少し、問題を変える。

現代では、沢山の人が芸術作品を作り出し、輩出している。ネットを見れば、それがわかるし、僕もその中の無数の点の一つにすぎない。では、その中で本当の意味で優れているものとそうでないものは、どうやって見分ければよいだろうか。

今、僕が感じるのは、とにかく全員が「うまい」という事である。下手な奴が一人もいないといっていいくらい、みんな技術がある。うまい。しかし、どこことなく何か足りないような気がする。それは何故か。どうして、そう感じるのか。

これは芸術に関する、全般的な問題だろう。どうしてそうなったかといえば、あらゆるものが類型化したという事に問題がある。あらゆる作品には、範疇が決まっていて、人はそれを学べば、それなりのものができる事になっている。そして、そのノウハウは無限に溢れている。それで勤勉な人達は、手早く、利口でさっぱりとした、それなりの作品を作ってしまうのだ。

そうした上手い作品の特徴として考えられるのは、いつもその作品が範疇的である事、つまりテンプレート的である事、そして無意識と、それに付随する即興性が欠けている事にある。例えば、僕がライトノベルを書いて一発当てようとする。すると、僕はその募集要項を見て、過去の受賞作、その受賞傾向を見て、そして次に「ラノベの書き方」という本を買ってきて、そして自分のノベルを書き始める。そしてまた、そういう人間がこの世界には、何千、何万といるので

ある。だから、それには判を押したような同一性があるとしても、少しも驚くべき事ではない。

しかし、そうはいつでも、テンプレートというのは重要である。形式なき作品は、我々には理解できないし、テンプレート的なものは、いつもある一定の割合で受けるものだ。アニメなどでも、繰り返し繰り返し、同じような萌え要素のあるアニメをやっている。それらはテンプレの形を少しずつ変えながら、同じ事をやっている。これは人間の保守性に訴える事であり、見ていて安心できるという要素も多くあるように思える。

問題は――とにかく、大きな問題は、ごく優れた少数の天才である。どうして、これほどまでに、技術の優れた我々、ディレクター達は、皆が皆、天才になれないのか。どうして、ここまで様々な経験と、知識を脳にインストールして出発した我々は天才ではなく、凡人なのか、という問題である。この問題はとにかく厄介である。

問題が厄介だというのは、とにかく天才というのが厄介な連中だという事である。これほどまでに、厄介な連中はいない。まず、彼らは全ての論理を退ける。全てのテンプレートを嫌い、独自性を見つけようとする。それも、人々が独自性と吹聴するような、「人と違う服を来て独自性をアピール」のようなものとは違う、魂の独自性とでもいうべきである。そして、その彷徨の末に、彼らは自身の魂の独自性、その肉体の人との違いを発見する。そして、それは音楽では調べの変遷として、文学では特異な文体となって現れる事になる。一流の詩人の書く詩は、彼の肉体の一部である。あるいは、肉体そのものである。しかしそうではない詩人の書くものは、彼の肉体を離れている。この人間は詩を書こうと欲する。そして、自分が望む、社会主義的正義や右翼的言説やヒューマニズム的なイデーを挟んだ詩を書こうとする。だが、それは、彼の肉体ではない。芸術家というのはまず何よりも、肉体でなければならない。あるいは魂ではなければならない。そして、その魂を発現させる役割として機能するなら、右でも左でも、好きなイデーを持ってくればいいだろう。だが、その時、絶対に忘れてはならない事は、その芸術作品の中においては、イデーは魂の下に従属している事にある。もし、イデーや、何らかの、自分の外のものを自分の魂の為に活用できないなら、そしてその奴隷に屈しているなら、それは芸術作品として一流とはいえないだろう。それらは互いに矛盾するものである。一方が上に来れば、一方は下に来る。だから、芸術作品は徹頭徹尾、「自分的」であらねばならない。どんなに他人の事を歌っていようと、それは他人を思う自分の魂を歌ったものでなければならない。

今は、何らかの主義や思想というものを扱ったが、技術というもののまた同じ事である。例えば、僕が曲を作ろうとしていて、あらドラムパターンを使って、曲を作ろうとする。この時、僕が二流であるなら、僕はこのドラムパターンに引きずられて曲を作ってしまう。だが僕が本物の芸術家ならば、僕はこのドラムパターンを、自分の心情の発現の為に道具とする事ができる。僕はこのドラムパターンという道具を好きなようにひきずりまわし、こねくりまわす事ができる。そして、僕の魂の配下においてしまう。そうしないと、芸術作品は一流のものとはならない。

今、氾濫している多くの作品――そして、そのアーティストが「天才」と呼べないのは、大体、このような理由があるように思われる。(もちろん皆が天才である必要はないが。)問題は技術にあるのではない。芸術において、重要なのは「魂の技術」とでもいうべき、技術である。その人間がどんなに未熟だとしても、世界に向かって叫びかけたい自分を持っているなら、その人

間は才能がある、と言えるかもしれない。その人間がやがて、何らかの具体的技術を彼の魂の征服下におけば、彼は一流のアーティストになれるからである。しかし、最初から、発現したい自分を持っていない場合では、そうではない。彼がいかにも、技術的に卓越した所で、彼は最後まで、芸術家になる事はできないだろう。・・・しかし、その彼は最初から、自分自身を外側に出示したいと、そう魂の奥底から望んでいるわけではなかったのだ、キリストの、「求めよ、さらば与えられん」の論理もここにあてはまると言って良いだろう。彼は、元から天才になる事を望んではいなかった。・・・もちろん、天才の外面的な所だけ見て、他人からちやほやされ、金と地位を得たいと考えている人間は論外である。そんな人間に関しては知った事ではない。

しかし、天才に関しては、その天邪鬼的な論理について、どうしても言わなければならないだろう。天才が天才たるゆえんは、過去の模倣を嫌うという所にあると思う。例えば、今、クラシックの大御所が何故現れないか、と言え、それは時代が違うからである———といえ、単純だが、結局、現代の人間を構成している人間の自意識と、十九世紀の人間を構成している自意識の形は全然違う。例えば、よくある質問だが、「マラドーナは現代サッカーでも通用しますか?」とか、「ドストエフスキーは現代でも有名になれますか?」という質問がある。こういう質問は質問自体が間違っていて、はっきりと言える事は、マラドーナはあの時代だからあのようなプレイスタイルの持ち主になったという事であり、ドストエフスキーはあの時代のあの国に生まれたから、あのようになったという事だ。そもそも、ドストエフスキーの作品を構成している多様な要素を少しでも噛み砕いて考えようとすれば、上記の問いそのものが不可能だという事にすぐ気付くだろう。彼は、彼こそは何よりも、その当時の現代的で、そしてロシア的な人間だった。少なくとも、その問題を徹底的に考えぬき、その問題と頭から衝突した唯一の人間だった。その彼が今生きていたらどうか———。彼は全く、「ドストエフスキー的」ではなかったろう。そして、彼が今、どんな作品を書くかという事を予想するのは、不可能といっているほどに困難な事なのだ。

技術———この問題について立ち戻れば、全ての技術というのには、全て、過去のものがあつた。こう言うとうわりのくいが、たとえば、モーツァルトがいなければ、ベートヴェンはあつただろうか。あるいは、バッハがいなければ、モーツァルトはあつただろうか。答えは分からないが、もし、モーツァルトが凡才であつたらなら、バッハの曲を聴き、感動したとしても、彼はモーツァルトになろうとはしなかったろう。今、それは沢山の人がしているように、彼はモーツァルトであるにもかかわらず、バッハ的であろうとするだろう。何々流、何々風、というのは、すぐにその恩恵を得られる。オリジナル曲をつくるより、既存の流行りの曲をアレンジしたり、それに自分の声をのせる方が、他人は遥かに評価してくれるだろう。・・・だが、その労苦の量はオリジナルの方が多い。しかし、天才への一歩は、この道を逆に引き返さなければならない。そして、全てのテンプレートを廃止つつ、自分の肉体と魂のみをただ一つの武器として、あらゆる現実条件を自分の道具に化さなければならない。真に、千里の道は一歩から、とでもいうべきものだ。天才の歩みというのは、とにかく途方もなく長い。彼らが心理的に歩んだ距離の長さは我々の尺度では測れないのかもしれない。

こうして考えると、天才というのは真に厄介な連中だと思える。・・・例えば、カール・マル

クスのような天才について考えれば、彼の資本論の精緻な理論が世界全体を覆い、彼が世界に対して「然り」と肯定の言葉を放った時、彼にノーをつきつけていたのは、実は彼そのものだった。彼は確かに、世界を覆う、完璧な理論を造り上げたのかもしれない。世界はこの理論のどこからみても見ることができない。だから、その理論そのものを創造している人間だけは、その理論の外側に立っていなければならない。彼は、論理外の人間である。人はその中にいて同時に、その中を外から見ることができない。街全体を見下ろすには、街を見下ろす一番高い塔に昇らなければならないが、この塔はこの街からはみでている。そしてこの塔に昇って、全てを観察する人間は、この観察の外にいる。マルクスの理論の一番の反逆者は誰よりも彼自身であった。これは、天才には避ける事のできない悲劇だ。

以上で、大体、天才と技術との関連については触れる事ができたように思う。本当はもっと違う事を言おうとしていたのだが、それはできなかった。それはまた別の機会に言おうと思う。しかし、僕が魂などという言葉で乱発したのは、結局そういう言葉でしか言い表せないものが、人間の中にあるからだ。今は、芸術について、様々な精緻な理論的な言葉が出ているが、結局、本質は変わらない。あるいは盛田昭夫風に言うなら「本質とは変えてはならないもの」であり、本質を忘れた所に、様々な派生的、偶発的言辞が現れるのはいつの時代でも同じ事だ。結局、人はいつも何かを聴き、見ているようで、何も感じてはいないのかもしれない。――ピカソの凄さについて語る時、美術史の一節やググった情報を並べ立てる人間がいるが、それだけでは手落ちだ。自分の感情や感覚について語らなければ、何かを語った事にはならない。しかし、今という時代はこれほどまでも、個人の感覚や感情を軽視し、(笑)という時代なので、自分の事を言うのはどこか気恥ずかしいのだろうとも思う。しかし、芸術などというものに携わる人間にはどこか腹をくくった、人から馬鹿にされる事を当然だと思う、くそ度胸のようなものも必要なのだろう。

モーツァルトの天才と、凡人たる我々の関係

吉田秀和のモーツァルトの評伝を読んでいて、色々と思う事があった。僕の考えでは、モーツァルトは、常に人生から飛び去っていた人なのだと思う。つまりそこでは、もう言われ尽くしたように「肉の占める分量がほとんどなかった」のであり、彼は常に、頭の中に音楽の精霊を飼っていたのだろう。とはいえ、彼は俗人でもあり、また普通の良き夫でもあった。彼は快楽を追求しはしたが、おそらく、彼の中でその快楽も、あるいは現実における恋、結婚も、どれも彼の意識の中で音楽ほどの存在を占める事はなかったのではないかと思う。これは邪推だがそのように思う。

では、ベートーヴェンのようなタイプはどうかと言うと、これも当て推量だが、彼は生活全てを遠ざける、思索型、哲学者型の音楽家だった。そして、どちらがいい音楽家と言う事は言う事はできない。ただ、僕がシンパシーを感じるのはベートーヴェンの方である。ベートーヴェンの鈍重さ、不器用さの方が僕にはよく分かる。しかし、僕には一点気になる事がある。それも少し書いておく。

ベートーヴェンの最後の大作はあの有名な第九だった。そしてそれは、シラーの詩を使った「歓喜の歌」であった。ベートーヴェンのように、絶えず、人生から労苦と不幸を供給されていた男が、高らかに歌い上げたのが何故「歓喜の歌」だったのか。そして生来明るく、悲しみを置き去りにして走っていったモーツァルトが最後に取り組んだのが何故あの、モーツァルト風の軽々しさをなくした「レクイエム」だったのか。こういう事は僕には、人生と芸術との間の、簡単には解けない謎であるように見える。

もし、モーツァルトやドストエフスキーのような人物が、偉大な、人類史に残る芸術を残しさえしなければ、彼らは単なる俗人か平凡人として、その生涯をまっとうしただろう。あるいは、他人からはそのように見えた事だろう。特に、モーツァルトに関しては、彼がもし偉大な音楽家でなければ、愚にもつかない手紙をたくさん残している事だし、彼の人生が僕達の興味に残る事はなかったように思える。また、モーツァルトやドストエフスキーの周りの人物の証言からは、彼らが聖人君子でもなく、わりと俗っぽい人間だった事がわかっている。少なくとも、彼らはブッダやキリストのような、思わず拝跪したくなるような、人生そのものを芸術化した人ではなかった。にも関わらず、どうして彼らはああまで偉大な天才だったのか。

こういう問題は簡単ではない。また、簡単に解けると考えるべき事でもない。ただ、僕が思う事は――モーツァルトに関しては、常に、彼の音楽は彼の生活、自然から離れて歩いていたという事だ。モーツァルトが悲嘆を感じたとしても、彼の音楽はその悲嘆を背後に背負ったまま明るく、軽やかに流れていった。彼は人生を歩いていなかった。彼はおそらく、音楽の上を歩行していたのであって、ここに天才と凡人との間の不思議な関係がある。我々凡人からは、音楽その

ものであるモーツァルトは大天才と見える。だが、モーツァルトからは、我々凡人は生活に固着する一風変わった人物と見える。彼は、言うかもしれない。「世の中にはこんなにも美しく輝かしいものがあるのに、君達は どうしてそんな場所にとどまっていたのか？」 僕が思うに、ニュートンとかモーツァルトのような純粋型の大天才は、常に、生活から疎外されている。しかも彼らはそれらを苦痛として感じているのではなく、それが、彼らにとっては当たり前の現象なのだ。つまり、我々が生活において行使している論理形態とか、習慣性というものを、全く、生活とは違う次元に移してしまったのだ。僕はそのように思う。

しかし、ここまで書いた事はあくまでも僕の当て推量である。僕はクラシック音楽を聴ける耳を持っていないし、知識もあやふやである。なので、ここに書いた事は適当な話である。その事は一言断っておきたい。

...僕は最近思うのだが、芸術というのは本当に人生を解決できるのだろうか？ それは、人生という問いに一つの解答を与える事ができるのか？ 僕はその点を最近、極めて疑わしく思い始めている。僕が二十歳の頃は、それはできるし、そういうものだと思っていたが、しかし、本当は、芸術は人生を解決するものではないと思ってきている。あるいは、芸術が人生を解決した瞬間、その次の時間から、芸術は今度は人生にとっての謎へと変わり、そして人生の方でこの芸術の謎を解かなくてはならないようになる。おそらく、本当の物事はそのようになっているのだと思う。モーツァルトやシェイクスピアは、彼らの死後に、より我々の興味を引いた。我々凡人は彼らの死後に、彼らを、彼らの生前よりも理解しなくてはならないと感じるようになった。少なくともそういう風に時代は動いた。これはおそらく、正当な事であろう。つまり、ここでは、我々という平凡人の人生そのものが、かつて人生を解決した(しえたと思じた)一群の芸術作品を理解し、分解する事を要求しているのである。ここで、主題は一転する。つまり、我々が彼らを理解しようとするその姿勢にこそ、彼らが生前に感じたであろう、魂の孤独と、社会からの疎外を癒やす道があるのである。そしてそれは相互互恵的な関係である。そしてこの時、この紐帯を通る事によって、我々は、天才と凡人という画然として別れた二つの分離項を(一時的とはいえ)一つに統合する事に成功しているのだ。

従って、我々がある芸術作品に心底感動するという事は、我々の社会に通有なように、単なる暇つぶし、娯楽、お慰み的な意味を持っているわけではない。娯楽しかない人生は哀れである。慰み事しかない人生は無意味である。我々が芸術を理解しよう欲し、そして一時的と言えど、その作品の内部に入り込むのは、我々に、我々の人生よりも高い所がある事を指し示す。そしてそこに到達した人物がいる事も指し示す。そして、我々はまた、その高みから下りてくる事により、更にまた、人生の意味、その価値を改めて手にとって知る事ができるのである。

人生に固着し、人生を迫りかける事は、おそらく、人生外の領域——つまり、精神、本質、実

存に、最後には排外されるように僕には思える。人生そのものに埋没する人間は、人生外の領域でたたずみ、苦悩している人物を馬鹿にする事だろう。だがしかし、そういう人間にも死があるという理由により、この人物が斥けていた領域によって、この人物は最後には反駁される。この人物は死を見ず、やたら生を賞賛したので、だからこそ彼には死が、より巨大な鉄槌として感じられるのだ。しかし、苦悩している人物もまた、可能性にとどまっている事はできず、ある地点で、自分の自意識から抜けだして行為しなければならないだろう。ここにおそらく、始めの一歩がある。つまり、人間に勝利が可能なのは、その人間が最初から自己のうちに敗北を背負い込んでいたからである。僕はそのように思う。

モーツァルト論から意外な所に来たがこの文章はこれで終わりする事にする。僕はモーツァルトやベートーヴェンについてなんかやと言っているが、実際には大してわかっていない。耳ができていないのだ。だから、こういう理念的な述べ方にとどまった。また、そのうちに、耳や身体などの感覚的なものを鍛えられたら良いと思っている。

芸術というものにはある種の断層のようなものがある。そう思うのは、ミシェル・フーコーの『言葉と物』を僕が読んだからではなく、小説を読んでいて、そう感じる所があるからだ。

バフチンは正しくも、「ドストエフスキーの小説の主人公は、それまでに作者がやっていた事をしている」と述べていた。これはまさしく大切な事であり、僕はバフチン、あるいはフーコーの構造主義には重要な意味があると考えている。

僕の実感だと、例えば、フローベールとかモーパッサンは普通に読めない。読んでいて何となく退屈だなあ、と感じてしまう。バルザックも優れた作家だが、どちらかという古いなあ、と感じる。またユーゴーなどもそうで、僕はユーゴーを一冊もまともに読んではいない。

多分、近代と現代の境目に位置するのはドストエフスキーであり、彼は最初で最後の、空前の大家であったと僕は考えている。それ以前に彼に比肩できるのはシェイクスピアだ。僕はとりあえずの所、そう考えている。...では例えば、夏目漱石は近代作家か、現代作家かと言われると、僕はぎりぎり近代作家ではないか、と思っている。その辺りの事を少しばかり説明してみよう。

僕が漱石を近代作家だと思うのは、漱石の「それから」の主人公、その悲劇というのは、主人公の自意識、知性によって起こるものではあっても、その悲劇は、自意識、あるいはその知性に取り込まれたものではない、と考えているからだ。これは説明を要するだろう。例えば、ドストエフスキーの罪と罰の極めて特徴的な点というのは、そこで起こるあらゆる物事が、全て、ラスコーリニコフの自意識を通して始めて意味あるものになる、という事にある。例えば、作者が机の上のコイン一つ取り上げるにしても、それはラスコーリニコフの自意識により、変容したコインなのだ。この辺りは画家でいうなら、印象派と写実派との違いとして比喻できるだろう。印象派にあたっては、全ての物事は画家の視点により変更を帯びている。それらの絵は、画家の視点によって改変されるが故に意味を帯びるのであり、そこで主になっているのは自然ではなく、画家の視点の方である。だから、ある意味、印象派の画家達は、自然を描いたのではなく、彼らの視点そのもの、それを描こうとしたのだと言える。これはドストエフスキーも同じで、ドストエフスキーにおいて重要なのは、まず何よりも主人公の自意識であり、そしてそれゆえに世界には何らかの意味が賦与される事になるのだ。従って、ここではモーパッサンやフローベールのような、世界を神の視点から見る、という写実的な方法論は取られていない。全てはラスコーリニコフの意識の中で起こる。しかし、その意識は外部から、反応を与えられる。...ではその外部とは何か?。もう何もかもを自意識の内に取り込んだドストエフスキー作品において、主人公の自意識の『外部』とは何に相当するのか?。これはドストエフスキーにおいても、極めて重要な謎とし

て残った。そしてドストエフスキーはそれを作品の形として解消し、それに対する答えを与えた。この『外部』というのは極めて重要な問題を僕達に与えるが、それについては今は述べない。今はもう少し自意識の問題に触れよう。

例えば、サリンジャーの「ライ麦畑でつかまえて」は明らかに現代小説だ。何故そうなのかと言うと、そこで起こる事は全て、ホールデン君の自意識の中でのみ意味を持つからだ。...実質、この世界はホールデン君には、大して意味のあるものではない。ホールデン君にとって、この世界は彼の意識が嫌厭する上でのみ意味を持つ何かなのだ。ホールデン君は世界を嫌う。世界を蹴り飛ばす。彼はふいに、どこかこことは違うどこかに行きたいと願う。だが、それが嘘だという事を彼は知っている。...この辺りは、罪と罰にやや似ている。ラスコーリニコフは人を殺した。それは彼にとって一つの旅だった。...ひどい旅だが。彼は自意識が、彼に見せる夢を破る為に斧を振り上げた。だが、夢は破れなかった。彼は未だに彼のままだった。人を殺しても、ラスコーリニコフはラスコーリニコフのままだった。彼は絶望した。だが、彼には自殺はできなかった。人には、自殺する事すら許さない悲しみというものがある。そしてラスコーリニコフはそれを自分の心中に感じた。何と、やりきれない事だろう。殺人者もまた、一人の人間であるとは。彼の心を悲しみがよぎったが、彼はそれをどうにもする事ができなかった。勝利したのは、ラスコーリニコフの意識、その頭脳ではなく、彼の無意識——彼の夢だった。彼は以前、夢の中にとどまっていたのだ。人を二人殺してにも関わらず。

同じように、ホールデンは急に西部へ逃げ出す事を企てる。...でも、それが嘘だという事は、彼自身分かっている。この辺りはラスコーリニコフと同じである。全く。両者とも、自分の自意識、その精神、知性に疲れて、そこから逃げ出すことを企てるのだが、しかしその行為が嘘っぱちだという事も知っている。しかし、それが嘘だと知っても、彼らはそう考える事をやめられない。何故だろうか?。それは人は、「どこにも行く所がなくても、どこかに行かなくてはならない」からだ。人はどこかへ行かなくてはならない。人生とは旅である。だが、どこに行くのも嘘だと彼らは知っている。彼らは平凡人のように、夢にたぶらかされてはいない。彼らは夢が嘘だと知っている。しかし、彼らは嘘だと知っても、それをやらざるを得ない、あるいはそれをやろうとする。...ラスコーリニコフは二人の人間を斧で殺す。ホールデンは西部へ行く事を企てる。だが、ホールデンはその途中で、それを妹のフィービーに止められてしまう。フィービーは、自分も一緒に西部に行く、と言い張る。ホールデンはそれを止める。彼は結局、それが馬鹿げた嘘だと知っていたのだ。だから、ホールデンは妹を制止する。こうして、ホールデンは再び、彼自身が嫌っていた世界に戻ってくる事になる。ここでは、ラスコーリニコフとホールデンとのはっきりした違いが見られる。ラスコーリニコフはある線を越境したが、ホールデンはその手前で引き返してきた。...では、この違いは何だろうか?。それはおそらく、作者自身の悲劇に由来する。ドストエフスキーは越境した悲劇を、そしてサリンジャーは越境しない悲劇を持った。しかし

、二人とも自己に誠実な作家であった事は間違いない。この二人の違いについては、「運命」という言葉で決着しておくしかないだろう。とりあえず、今の所はそうしておく。

...二人の作品の劇は、このような構造を持っていた。二人の作品の主人公はそれぞれ、ニーチェの言う所の自由精神を抱いている。そしてそれが自意識と手を取り合っている。バルザック達にとって、劇、あるいは物語の構造とは、この社会における卑小な一個人における劇だった。その劇とはどのようなものだったか。それはいわば、マクロな社会という構造の中での、卑小な個人に目を向けたものだった。その劇の中で個人はもちろん、様々に考え、行動し、恋愛し、結婚したり、あるいは人を殺したり、犯罪をしたり、まあ色々な事をする。だが、それらはあくまで、卑小な個人にとどまる。では、ドストエフスキーの作品はどうだろうか。もちろん、ラスコーリニコフもこの社会に比べたら卑小な個人である。いや、だが、本当にそうだろうか――。ラスコーリニコフは、この社会の全ての構造、機能をその脳髄に宿した上で、それから運動するのである。だから、バフチンの語った事は正しい。ラスコーリニコフは、それまでの作者がしていた事をしていたのである。この世界を全部眺め、そしてそれを神の視点から描く事ができるというのは、それまで、作家の仕事だった。それは作家の特権だった。だが、今やそれは主人公の機能として内蔵される。では、この時、この作者――ドストエフスキーはいかなる機能を有しているか?。この問題はあまりに難しすぎるので、次の機会に譲りたい。...とにかく大切な事は、ここでは、ラスコーリニコフがこれまでの作者の特権を抱いているという事である。彼は全世界を包含した所からスタートする。つまり、これまでの全ての作品が決着する所、終わる所――個人が社会に融和する所、そのラストの点からラスコーリニコフは歩き出すのだ。そして、この歩みは重い。なにせ、ラスコーリニコフは全世界を引きずって歩いているのだから。

そしてこの事は僕達読者に否応なく、共感を呼び起こす。今人はバルザックよりも、ドストエフスキーの方を熱心に、あるいは共感を持って読むだろう。何故そんな事が起こるのかというと、上記のような作品の構造にその理由がある。それはサリンジャーでも同じである。主人公は意識の中に世界を取り込んでいる。そして、それが何故そうなるのかと言うと、一言で言うなら、時代が変わったからだ。世界がそうなったからだ。その大きな理由はもちろん、メディアの発達によって、僕達一人一人が全世界で起こっている事を知る事ができるようになった、という事にある。ドストエフスキーの出現には、新聞の発達と大きな関わりがあるだろう。個人が全てを知る事ができるというのはメディアのおかげである。そして、その根っこにあるのは、この大衆消費社会、その大きなメカニズムである。つまり、世界は日に日にますます大きな、巨大なメカニズムの機械に化け、そして個人はますます卑小に、小さくなりつつある。この時、個人の存在は社会の大きさに比べて、極小にまで小さくなっていく。だがそれに反比例して、個人の意識は、テレビ、ネットなどの拡大により、より巨大に、そしてより世界的になっていく。そしてこの逆説、矛盾は僕達にどこかで断絶を強いるに違いない。つまり、僕達は「存在」としては卑小な

のだが、「意識」としては極大なのだ。そしてその矛盾は、今の、口だけ大きく、本人は何もする気がないネット民の姿などにも象徴されている。彼らは知っているのだ。意識としては彼らは神にも等しいにも関わらず、現実には彼らは無だという事を。彼らはおそらく、現実の自分の姿を知られるのを恥と感ずるだろう。彼らは自分達が存在しないと思いついでいる。だからいつも、彼らは言葉だけなのだ。

...だが、悲劇はそれを許しはしない。ラスコーリニコフには肉体がある。そして、この肉体には悲しみがある。肉体とは何だろうか。存在とは何だろうか。それは自意識に取り残された形骸である。だが、この存在は、この意識に訴えかける。この卑小な存在はやがて、それ自身を主張し始める。ラスコーリニコフは人を殺した。そして、その罪悪感にさいなまれはしなかった。彼はあらかじめ、ありとあらゆる事をその精緻な脳髓により計算してから始めていた。だから、彼は罪悪感からは免責されていた。...されていたはずだった。だが、彼は彼の肉体を、彼の存在を忘れていた。だから、彼は全てを忘れていたのに、しかし、忘れる事を、その肉体は許しはしなかった。彼の脳の中で、意識の中で、殺人は正当だった。正義だった。どこにも盲点はなかった。...しかし、彼の意識の外側に、彼が置き去りにしていた肉体が、その存在があった。そしてその存在こそが「人間」と呼ばれるものだった。この「人間」は彼の意識に反発した。...だから、彼は自分の罪を誰かに語らなければならなかった。ラスコーリニコフは自分自身に堪えられなかった。だからこそ、彼はその罪をソーニャに語ったのだ。

ドストエフスキーの重要な作品はこのように、いわば意識と存在との矛盾、その相克に支配している。彼ら登場人物達はみんな、本当に望んでいるのとは逆な事をしてしまう。彼らは存在を置き去りにして、意識だけで走り出す。だがやがて、存在はこの意識に追いついて、様々な罰を下す。そしてこの意識と存在との差こそが、ドストエフスキーの物語の道程である。...ある点から、物語とはこのように全て、主人公、あるいは登場人物達の内部、その頭脳と存在との中で行われるものへと移行した。そしてこの点が、彼が現代作家の始まり、あるいは真の意味でのポストモダンである所以だと思う。彼は小説というものを、全て登場人物の内部の中での劇とした。従って、ドストエフスキーの作品において登場人物達が反発したり同和したりする様は通常の物語とは全く違う意味を持っている。彼らは単に人を好きになったり、嫌いになったりはしない。その「好き」「嫌い」は常に二重化されている。僕は最近思うのだが、単なる「恋愛小説」とか、お話としての単なる小説などというものは存在しない。人間そのものが極めて難解で複雑であり、そして二重であり、矛盾しているにも関わらず、単に「好き」「嫌い」で成立する劇というのは、何か重大な欠落がある。...僕は最近そのように感じている。

以上が、ドストエフスキー作品の劇の構造だ。そして、それが破綻する以前でとどまったのが

、あるいはチェホフであり、サリンジャーであると言えるのではないか。チェホフの「退屈な話」というのは、外面の見かけとは違い、青春小説の傑作だと僕は思っている。だが、チェホフもサリンジャーと同じく、ドストエフスキーのような長大な劇の前でとどまり、引き返してくる。そういう違いがあるのではないか、と思う。カフカはタイプは違うが、彼もまた引き返してくる。彼らが留まっている壁とはなにか。あるいは彼らはどういうラインを越えたのか、それはまた別の機会に考えたい。

以上のような事は現代で小説を書く上で重要な要素になってくるのではないか、と思っている。小説を書くのに理論が関係ないというのは、僕は全然嘘だと思っている。小説家が数学をする必要は特にないが、何らかの意味で現実を論理的に考えざるを得ないのは確かだ。それをこうして言葉に表す必要はないだろうが、しかし、考える事はどっちにしても必要であるように思える。とりあえず、この論考はこれで終わりにしたい。現代小説においては、以上のような事が大切であるように、僕は考えている。それでは、また。

シェイクスピアとドストエフスキーにおける自我の分裂について

多分、誰しものが何かに向かって書いているのだろう。生きるという事は、誰かに向かって、決して伝わらない思いを表白し続ける事ではないか。

言葉というのが、人間の口から出ると、概念となる。だが、その言葉は逆に我々の脳を規制する。ジョージ・オーウェルが、1984年で言語の問題に固執したのは、言語の方から思考を規制する試みには、かなりの効力があると見て取っていたせいだろう。インターネットでは今日も、同じような言葉が溢れている。そしてそういう世界の中では、驚く事に、メディアの言葉が自分達の言葉になっている。ネットやテレビの言語が、あるいはその考え方が、いつの間にか僕達の脳髓とぴったり一致するものになっている。そして人は、それを正義だと思い込む。

小説というのは何だろうか。あるいは、文学とは何だろうか。僕は心の底からシェイクスピアを尊敬し、崇め奉っているのだが、彼なら、何と言うだろうか？。僕にとってシェイクスピアは、神である。彼は僕にとっての神そのものである。そしてこの神は、悪も善も差別しはしない。悪も善も平等に物語の中に盛り込まれ、そして作品は最後に美しい終末を迎える。

善人がひどい目にあい、悪人が良い目にあう。その事を僕達は誰もが知っている。しかし、それを是認する事はできない。なぜか。誰しものが自分自身の正当性を信じているからであり、また同時に、自分という個体から、その意識=精神が抜け出せないからである。だが、シェイクスピアの精神はそこから抜け出す。彼は、全世界を安々と見下ろす。そして、彼は筆を下ろす。すると、まるで神が世界を創造するかのよう、新たな世界が創造される。そこでは、悪人が良い目にあい、そして善人がひどい目にあう世界である。しかし、悪人は最後には報いを受け、善人は最後には勝利する。最後には、信じていたものに裏切られ、自死するその様を、シェイクスピアはその人物だけに入れ込んで書いたりはしない。おそらく、シェイクスピアにとって常に念頭にあった、偽善的な、口だけ達者の悪人すらも、彼の中では、彼の手によって平等に描かれる。汝の敵を愛する事、汝の敵を理解する事。そして、それを自分自身と同じ秤に入れて図る事。こんな事が小説修行の段階にあるのなら、まず、小説志望者の全員がこんな難行を放り出すだろう。誰だって自分というものがあり、自分の考えがある。自分の敵を理解するのは苦痛である。しかも、その敵を自分と同程度の存在と認めてやるという事は、人間にはほとんど不可能なくらいの難行であろう。しかし、シェイクスピアはそれをした。彼はそれをやったのだ。だからこそ、彼は、散文の世界においては神のような位置に辿り着いた。彼が人間を見下ろす視点は正に、神そのものの視点なのだ。

例えば、次のような文章を見てみよう。

「どこかで声がしたようだった、『もう眠りはないぞ！マクベスが眠りを殺してしまった』」

これは『マクベス』の序盤の文章である。もう眠りはないぞ！...とは、どういう事だろうか。マクベスはこのほんのすこし前に、自分の君主である王を暗殺してきたところなのだ。ここで、既に殺人からくる狂気のその一例が、もののみごとに、鮮やかに示されている。ドストエフスキーなら数十ページで記す所を、シェイクスピアは鮮やかな瞬間の手つきで描写してみせる。ここでシェイクスピアが描いているのは、人目にしれぬ犯罪――暗殺から起こる人間心理の、その変調である。ここで、この殺人者は眠りを殺される。何故か。このマクベスに、罪の呵責はない。この事は、世間一般の常識人には腹立たしい事だろう。しかし、常識人たちにはわからない事が一つある。それは、罪の呵責は意識のレベルに現れた狂気であるが、しかし、それが意識の表面に現れなければ、本物の狂気となってその人物を襲うという事だ。ラスコーリニコフを襲ったのは、殺人による罪の、その呵責ではなかった。彼は既に良心を殺していた。彼は既に良心を殺していたからこそ、その下部の、無意識によって復讐を受けたのだ。眠りを殺された――。人を殺すとは正にそういう事だ。自分が殺したという事実が、その罪が他者にばれる事にたいする恐ろしさ、あるいは、自分が人を殺したように殺されるのではないか、という恐怖心となって、その人物に振りかかる。そしてこの事実をシェイクスピアは、『マクベスが眠りを殺してしまった！』というたった一筆の文章でもののみごとに描いているのだ。

もう一つ、それほど重要ではないが、マクベスから文章を一つ、抜き出しておこう。これはマクダフとマクベスとの最終決戦、一対一で戦う、最後の決闘の場面だ。

(マクダフがマクベスを呼び止めて)「待て、地獄の犬め。待てというのに」

これは、特になんという事のない文章であるし、マクベスの中でも格別重要という事もない。しかし、この『地獄の犬』という暗喩――こういう比喩が至る所に散りばめられる事によって、シェイクスピア作品の広大な世界は作られている。僕はその事を言いたいがためにこの文章をわざわざ取り出してきたのだ。例えば、これが

「おい、待て。マクベス、待つんだ！」

でも、言葉の意味としては特に問題ないし、小説としてもそれほど問題はない。しかし、シェイクスピアの狙いは、こうした言葉では達成できない。シェイクスピア作品を読んだ事のある人ならわかるだろうが、彼の作品はどことなく映像的である。シェイクスピア作品を読み終わると、何か、壮大かつ深遠なハリウッド映画を見終わったような感銘を受ける。こういう、シェイクスピアの映像的な効果というのは、実は単なる映像的なものではない。それはゲーテも書いている事だが、シェイクスピアの文章が生み出す像、イメージというのは、おそらく言葉でしか表現できないような広大なイメージの山積なのだ。例えば、ロミオとジュリエットの、

「こんな堀くらい、軽い恋の翼で飛び越えました」

という文章。こうした文章も実に映像的である。この時、読者に、ロミオの背中に実際に翼が生えていると考える人間はおそらくいないだろう。しかし同時に、この台詞は、リアリズムの観点からすれば、余りにもうそ臭い、胡散臭い台詞ではある。しかし、それでもなおかつ、この言葉は真実である。こういう言葉を読むと、誰しものが、自分の身に起こった(あるいは想像上の)恋の情熱を思い出すだろう。シェイクスピアの根本的な狙いとは、人間の内面にある、感情や情動を極めて強大な形で誇張する事にある。リア王が嵐の中で嘆くあの場面を思い起こせば、リアのあの嘆きはなんと不自然な事だろう。しかし、シェイクスピアはそんな不自然を気にしない。彼は僕達が思わずブレーキをかけてしまうリアリズムを、軽く踏み越えていく。彼はリアの内面を表現する為には、天候さえ操作する事を自身に許した。人間の内的なものを散文において徹底的に掘り起こし、完全、いやそれ以上の形で表現するというその形式は、シェイクスピアにおいて既に一つの頂点に立っているのだ。だから、彼は芸術の神の一人に数えられてもいいだろう。それは例えば、彼が、芸術的なものを表現する為に、徹底的に、それ以外のものを酷使しているという点にもその根拠がある。彼は、人間の内面を表現する為に、それ以外の全ての道具を酷使する。例えば、政治。極端な話、ロミオとジュリエットにおいて、モンタギュー家とキャピュレット家に対立しているのは、ただ単に、ロミオとジュリエットのその悲恋の感情を高める為なのだ。ロミオとジュリエットにおいては、当然、この悲恋が主題なのだが、その為に、シェイクスピアは人間の生死すら軽々ともてあそぶ。そして、生死を越えた所に二人の恋の感情がある所を示唆する。シェイクスピアはこのように、人間の内面を徹底的に表現する為に、その為に、この世界全部を好きなように動かしてしまう。こう考えると、このような芸術家にとって、この世界とは徹頭徹尾主観的なものであり、そして、それは彼が創造する事ができる何かであったに違いない。そして、彼が、この惑星系の一番中心に置くのは人間の感情、内面、その源泉であり、シェイクスピアの世界においては、この源泉の感情を表出させる為には、全ての物事がこれに対して自分の身をさらし、我が身を犠牲にして、それを表現する事を助けなければならないのだ。これがシェイクスピア作品の意味であり、またこれこそがシェイクスピアの作った宇宙である。

シェイクスピアこそが文学の頂点であり、ここで文学の歴史は終わった、と言ってもいいのだが、しかし、その後にドストエフスキーが現れてきた。ドストエフスキーはおそらくシェイクスピアを深く崇めていたと思うが、直接、そういう事は言わなかったように思う。ドストエフスキーはシェイクスピアとは時代が違うが、しかし、かなり似通っている部分がある。ドストエフスキーにおいて徹底的な事は、その惑星系の中心にあるのはなんだろう。それは、シェイクスピアと同じく、人間固有の内面的な、感情的なものなのだが、それはさすがに時の経過もあって、シェイクスピアよりはるかに複雑なものになっている。それでは、今度は少し、ドストエフスキーの作った惑星系について見てみよう。

※

(カラマーゾフの兄弟の下巻、十一篇。アリョーシャとイワンの父親である、フョードルの殺人事件が起こった後、アリョーシャとイワンが討論する)

「じゃ、だれだ、だれなんだ？」もはやほとんど凶暴にイワンが叫んだ。それまでの自制がすべて、一挙に消え去った。

「僕が知っているのは一つだけです」なおもほとんどささやくように、アリョーシャは言った。「お父さんを殺したのは『あなたじゃ』ありません」

「〈あなたじゃない〉！ あなたじゃないとは、どういうことだ？」イワンは愕然とした。

「あなたがお父さんを殺したんじゃない、あなたじゃありません！」アリョーシャが、しっかりした口調でくりかえした。

三十秒ほど沈黙がつづいた。

「俺じゃないことくらい、自分でも知っているさ。うわごとでも言ってるのか？」青ざめた、ゆがんだ笑いを浮かべて、イワンが言い放った。

この会話だけ取り出しても、わかりにくいだろう。しかし、おそらくはこのような会話はこれまでのどんな小説にも書かれた事がなかったし、また、その後にもこのような会話が書かれた事はなかった。このような会話——人間心理の深淵を歩行するような——は、もちろん、現実生活でもありえないので、こういう会話はドストエフスキーの純粋なオリジナルと言える。とにかくこういう会話は前代未聞である。では、それが何故なのかを考えてみよう。

ここで行われている会話は、イワンとアリョーシャの父親殺しの件に関するものだ。この父親殺しは複雑怪奇を極めた事件で、それは更に、各々の心理の迷宮にさまよい込むことによって、更に難解になる。

イワンは、上記の会話では、「俺じゃない事くらい、自分でも知っているさ」とすごんでいるのだが、しかし、彼は心理その奥では、自分が間接的に父親殺しに加担したのではないかと自らを疑っている。そして、その疑いを加速させる、悪魔の助言者として現れるのが私生児スメルジャコフであり、それに対して、天使の、あるいは良心の声として現れるのがアリョーシャである。そして、この二つの会話の間で、イワンの精神は揺れる。彼は、思い悩む。

しかし、ここで、アリョーシャが呼びかけているイワンという存在にもう一度注目して欲しい。僕は妙な事を読者に質問してみたいが、ここで、アリョーシャが話しかけ、呼びかけているのは本当にイワンだろうか？。アリョーシャは本当に、イワンという人間に対して、「あなたじゃありません」と呼びかけているのだろうか？。実を言うと、アリョーシャとスメルジャコフは全く対

極の存在であり、そして二人とも、イワンに、逆側から迫るのだが、しかし、この二人が話しかけている相手はイワンその人ではない。そうではなく、それはイワンの中のもう一人の〈イワン〉、内的な〈イワン〉としか呼べない、そういう存在に対してなのである。上記の会話をもう一度見ると、アリョーシャの言葉に対してイワンは、「俺じゃないことくらい知っているさ。うわごとでも言ってるのか?」と返している。このイワンの言葉そのものは嘘ではない。なぜなら、この時、アリョーシャの言葉に反応しているのは内的な〈イワン〉ではないから。この時、アリョーシャの言葉に反応してるのは、イワンの外側のイワンである。だから、彼がこの言葉を言っている時、それは嘘ではない。常識は彼に、彼が殺していない、という事を教える。外側のイワンはその事を知っている。しかし、彼の中のもう一人イワン——〈イワン〉は、そうではない。彼は深く懊悩し、そして、自分が殺したのではないか、と疑っている。ここでアリョーシャが話しかけているのは、この内部の方のイワンであって、外的なイワンではないのだ。だからこそ、外的なイワンから拒絶されても、アリョーシャは平気でいられるし、それに自分がそういう事によって、外的なイワンから拒絶される事が予想されたとしても、どうしてもその事を、内部のイワンに伝えざるを得なかったのだ。ここではイワンという人間は内部と外部との間で、完全に分裂している。そしてその分裂こそが、ドストエフスキーの劇の根本にある。そしてそれはシェイクスピアの時代よりも、はるかに人間の自我というものが面倒で複雑になった、その証拠でもある。

少し、シェイクスピアに戻ってみよう。シェイクスピアの人物も、やはりドストエフスキーのように分裂している。

ハムレットの台詞「おのれの宿命がはじめて目をさましたのだ。体内の血管は力に満ち溢れ、ニミアの獅子の筋のごとく、それ、このように張りつめている。」

この文章は無作為に取り出したものだが、こういう文章もシェイクスピアらしいものだ。ここで、「おのれ」と呼ばれているのは当然、ハムレット自身である。シェイクスピア作品においても、やはり登場人物は、ドストエフスキーのそれと同じように二重的な存在である。だが、それはドストエフスキーの登場人物のように、自身の無意識と意識が乖離するような、そういう状態ではない。それはそうではなく、むしろ、自分の理性と感情とが乖離するような仕方において離れているのだ。この場合、「おのれの宿命がはじめて目をさましたのだ。」という台詞はハムレットの自己認識である。このように、シェイクスピアの作品の複合性を作り出しているのは、登場人物おのおのの自己認識である。シェイクスピアと同じようなプロットの作品は世界に山ほどあるだろうが、それがシェイクスピア作品と一線を画すのは、例えば、こういう点である。ある一人の人間が、常に、その感情と理性を分離させ、そして理性が感情を常に的確に捉えるとは、通常ありえない事である。しかしそれを実行すると、どうなるか。こうする事によって、我々はなにかの分離器にかけられたように、人間存在の情熱や魂というものが、僕達の目にくっきりと見て取れるようになるのだ。ここで、シェイクスピアは独特の仕方で人間を解剖している

のだが、これは情念—理性との結合、あるいはその矛盾であって、それはドストエフスキーの方法論とは違うものだ。そしてその違いはおそらく、時代、そしてその時代の人間そのものの差に帰せられるだろう。

※

ここまで、シェイクスピアとドストエフスキーの方法論について、軽く触れてきた。この二人については言いたい事がまだまだあるのだが、とりあえずはここまでにしておきたい。僕として将来的に大きなシェイクスピア論、ドストエフスキー論を書いてみたいと思っているが、どうなるかはわからない。

しかし、こうしてこの二人を振り返ると、この二人が、全く、通常のリアリズムを逸脱している事に気付く。彼らはリアリズムとか、自然さとかそういうものを顧慮していない。彼らはただ、彼らが発見した真実を僕達に伝える為には、どんな改変すらも自らに許容した。自然の奥に真実があるが、真実はリアルな現実とは違うので、人々の目には嘘と見える。しかし、これら二人の作品、いや、こうしたとてつもない芸術家というのは、実は逆に僕達に、次のように迫っているのだ。つまり、「何故、真実の方が現実より重たくてはいけないのか?」と。あるものを嘘と言い、間違っているというその僕達が目そのものが、間違っているのではないか、という恐ろしい問いを、大芸術家というのは、必ずその作品の内に潜ませている。僕達が長らく、彼らを社会の外に追放してきたのも、おそらくそういう理由のせいだろう。

現代において、小説というのは沢山あるが、人間存在の解剖法としての小説論—というのは余りお目にかかった事はない。僕は思うのだが、世の中に『名文』などはない。あるいはあるかもしれないが、しかし、作家が舌なめずりして『これから名文を一つひねろうか』などと考えて書いたものは全て駄文にきまっている。芸術は、多くの人に考えられているように、趣味的なものではない。それは人生をたのしませる、おもしろおかしいものではない。全然違う。それは、厳密に科学的なものであり、人間存在の本質を見破り、そしてそれによって、人生を飛び越えるか、それとも人生を突き破るかする、そういう奇妙なものである。人は今、画面の前に座っていて、自分達を楽しませる何かをだらだらと待っている。しかし、真の芸術はおそらく、画面を飛び出し、そして無数の視聴者の存在を突き破って、前進する、そういう何かだろう。それは芸術を趣味的だと考えている人間達を徹底的にうちのめし、前に進むだろう。また、そうでなければならぬ。僕の考えでは、ドストエフスキーの『悪霊』は、ロシア革命とそれ以降のソ連世界とを突き破った作品だった。ソ連はこれを発禁処分に課したが、しかし、勝利したのはどちらであったのか。勝利と敗北は多数決では決まらない。例え、一時的にそうだとしても、最終的にはそうでない。真実はいずれ、語られねばならないだろう。そして、そのために、芸術という器はこの世界に存在しているのだ。

そんな所で、シェイクスピアとドストエフスキーに関する、この若干の考察は締める事にした。この二人に関してはまだまだ言い足りていないので、機会があればまた書きたい。それでは、また。

あるタイプの芸術家が自己を表現する場合、どのような方法論を取ればいだろうか?。あるものは感覚的に、あるいはあるものは自身の情熱を画布に託す。しかしながら、評論家気質の人間はそれを論理によって託さなければならない。そして多くの評論家が芸術家とは呼べないのは、その論理の糸が最終的に、人間の情熱、あるいは魂にまで至っていないからだ。小林秀雄の紡ぐ論理の糸は常に、それがなにかの核に触れる所まで徹底して進捗する。そして小林秀雄以降の批評家達が、知的に優れているように見えても、最終的に小林秀雄にかなわないのは、彼らが単なる知的な段階に留まっているからだ。知とは魂に触れる為の道具であり、目的ではない。そんな事を現行の批評家らは知っているのか、知らないのか、それは分からないが、しかし彼らのたぐる論理の糸はまず間違いなく、魂とか存在の次元まではたどり着いていない。だから、彼らは常に知的な衣装に身を包み、自分の身を守ろうとする。小林秀雄の批評を読むと、そこには『小林秀雄』という一貫した、裸の、生の存在があるが、現行の批評家達はそうではない。彼らは裸になる事を拒む。何故だろうか?。それは、彼らが裸になる事をおそれ、常に知的衣装で身を包む事を、自分の生の存在を世界に晒すよりも価値あるものと、無意識の内に考えているからだ。あるいは、彼らの言葉は自身の裸身にまで辿り着かないので、いつも途中で中途半端な服を身にまとうってしまうからだ。

手回しオルガン弾き氏(以下、オルガン氏と呼ぶ)は小林秀雄とはそれほど似ていないが、しかし、彼と並んでも遜色のないくらいの素晴らしい批評家である。(これからの業績がもっと期待されるが。)オルガン氏の芸術批評の方法はおそらく、僕とは間逆である。にも関わらず、僕が彼にシンパシーを抱くのは、彼が僕と反対方向から、僕が魂とか存在とか呼んでいるものに触れるからだ。つまり、僕とオルガン氏はおそらく、同じ山を違うルートで昇っている登山者であると言える。

オルガン氏の批評の方法は、数学的である。彼と個人的なやりとりをした所、オルガン氏は元々、理系の出身だと言っていた。その事は彼の芸術批評に大きく影響している。それは言ってみれば、芸術という内的なものを、線形的に、あるいは数理的に解剖するという所にある。オルガン氏は、その批評において、よく『形式(フォルム)』と言う事をよく言う。そして、彼にとってのフォルムというのはおそらく、芸術を読み解く一つのキーである。そこでは文学作品、絵画、写真、音楽なども、彼独特のフォルムという概念に収斂されていく事になる。この場合、僕は同じ事を『表現』あるいは『表出』と呼ぶであろう。そして、この場合、オルガン氏はあくまでも、鑑賞者の側から作品を見ているのであり、そして僕は、作家の側から作品を見ている。なぜなら、作家の側がある作品を作る時は、何らかのぼんやりとしたアイデア、あるいは『書きたい』とか『何か弾きたい』という欲求があり、そしてそれが外部に、理性を伴った形で放出されると、それが芸術となるからである。この時、僕は作家の側から見ているので、必然的に、作家の内部的な衝動——つまり、『自己表出』が問題となる。しかし、オルガン氏は鑑

賞者の立場から、この芸術現象を見て取る。

彼がフォルムと呼んでいる事は、一般に考えられている『形式的なもの』とは一線を画す、かなり独特な概念である。それは、鑑賞者の立場から芸術を見ている事による、またそこから生まれる一つの哲学である。では、それを説明してみよう。まず、芸術現象においては先に言ったように、作家の立場の内的衝動が何らかの技術を伴い、外部に放出される。その時、この外部に放出された事細かな現象を、逆に鑑賞者の側から見てみよう。視点を変えるのだ。すると、そこには微細な差異を伴った、『形式』が見えてくる。この時、鑑賞者の側からは、作者の内的衝動は見えない。しかし、作品全体を統一する何らかの観念が、微細な形式として現れている事が見えるだろう。この時の、個々の技術的な部分や微細な差異を指して、オルガン氏は『フォルム』と言っているのだ。

一つ、例を上げてみよう。

『西野カナの音楽にも、“フォルム”はある。ただ、たったひとつしかない。ヴォーカルのフォルムにのみ、彼女の音楽は気が配られている。ピアノ、ドラム、ベース、...その他あらゆる音は、彼女のヴォーカルに対する補助的な役割しか果たさない。つまり、言ってしまえば、彼女の歌には、彼女のヴォーカルしか存在しない。』

西野カナの楽曲をこんな風に批評するのは世界広しと言えど、オルガン氏くらいのものであろう。そしてオルガン氏はこれに対置するものとして、ジャズミュージシャンを持ち出す。

『それに対し、例えば、Ornette Coleman。

Ornette Colemanの音楽や、ジャズの魅力は、それぞれのパートがそれぞれにフォルムを探究しているところだ。それが同時的に発露されるところに、重層的な空間が姿を見せる。...だから逆に言えば、西野カナのような単体のフォルムのみを形成し、すべてをその補助に回らせようとする気配りというのは、重層的な空間からはほど遠い。』

(<http://blog.livedoor.jp/slimshady515/archives/50418617.html>)

このようにして、オルガン氏は、音楽をフォルムとして見ている。これは実際、かなり不思議な事である。なぜなら、音楽とは基本的に時間的なものであり、オルガン氏はそれを脳内で空間的な要素に分解している。そして、この空間的な要素に分解するのは、オルガン氏の特徴であり、また特質である。僕などは全てを『存在』『魂』などという基本的な核概念に還元してしまうのだが、オルガン氏はむしろ、それらを空間に向かって盛大にばら撒く。そこでは、時間性で

すら、空間的な要素に分解されて、理解される事となる。そしてその場合の、キーとなる概念が『フォルム』なのだ。

※

オルガン氏に「なまりのしづく」という中編小説がある。その一部分を少し上げてみよう。

「希望が見えるんだよ。もうずいぶん前からだ。多分、僕が子供の頃にはすでにそれは見えていた。その希望はいつでも手の届くか届かないかのぎりぎりにあるんだ。希望は電球の明かりみたいに、僕の手の先のちょっと向こうで輝いている。その希望が見えるから、僕は自分を必要以上に卑下せずに済む。どんなに現状がみすぼらしくて、自分がくだらない人間に見えても、僕はほんのちょっと手を伸ばすだけでその希望にタッチ出来るんだ。僕がその希望にタッチしたら、世界は反転する。僕の願望は全て叶えられる。僕は立派な人間に戻り、僕の周りには美女と金で溢れかえる。その願望を叶えるには、ほんのちょっと身を伸ばして、その希望にタッチしさえすれば良いのさ。こんな話、馬鹿にせずに聞いてくれるかい？」

「もちろん」と僕は言う。

この小説において、主眼となっているのは、モリという人物の内面性、その精神的自由である。(希望について語っているのはモリである。)このモリという人物は、この小説の中では明らかに、その他の登場人物と明確に区別されている。つまり、モリという人物は自分で語っているように、自身、彼自身の教養と結託した巨大な知性があるのであり、そしてそれゆえに、彼には巨大な精神的自由がある。だが、周囲の人間はそれを持たない。周囲の人間は、モリという人物より真っ当で常識的かもしれないが、しかし、モリのように、巨大な、知性という力を持たないのである。つまり、モリは『持つ者』であり、その他の登場人物は『持たざる者』である。そして主人公の『僕』はこのモリに惹かれて、彼についていくのだが、この小説の最後において、モリという人物が、巨大な精神的自由、知性を持つにもかかわらず、現実的にはなんでもないこせこせとした卑小な一人の人間に過ぎない、という事が明らかになる。そしてこの小説の最後はこんな風に終わる。

「親友じゃあないか！」突然、彼(モリ 注・筆者)が言う。

僕は黙っている。

「君と僕は親友だろう！」

僕は黙っていて、彼を見ている。

「人間と人間の縁というのは、極めて奇妙だ。数値化したり、説明は不可能だ。会った瞬間に全てが決まり、僕らと関係付ける。君を初めて見た瞬間から僕は感じていたんだ。僕らの関係は普通で終わらないということに。君に会えて良かったよ……」

僕がこの小説を読み終えた時に、真っ先に頭に思い浮かんだのは、レールモントフの『現代の英雄』という作品である。『現代の英雄』の主人公はペチョーリンという虚無的な男なのだが、この男は虚無的でありながら、あらゆる欲望を渴望するような、そういう巨大な意志を持っている。全ての事にたいして彼は気まぐれで、気に入ったものを手に入れるためなら命をかけて戦い、その強靱な知性と肉体の力を行使するのだが、しかし、もう次の瞬間それへの興味がなくなって、闘いをすっぱりとやめている、という塩梅である。

このペチョーリンという男は、批評家シェストフが言うように、彼が現れてしまえば、とたんに周囲の人物は一瞬にして背景に溶けてしまう、そんな巨大な知性と精神力の持ち主である。人というのはいずれも、自分達の卑俗な目的意識や生活習慣にとらわれているのだが、ペチョーリンは何事にもとらわれず、いわば、それは『ロシアの大地から遊離した』巨大な精神現象である。そしてこのペチョーリンはドストエフスキーの『悪霊』における、スタヴローギンの存在を告知しているわけだが、本稿ではその事とは関係がない。

このモリという人物も、ペチョーリンに似ているところがある。このモリという人物の魅力には何かしら、抗しがたい、魔的なものがある。それをオルガン氏はきちんと描く事ができている。そして、この人物がこれほどまでに、周囲の人物と違って魅力があるのは、彼の精神の真ん中に巨大な穴が空いているからだ。いわば、それはブラックホールが周囲のものを飲み込むように、周囲の人物を惹きつける。しかしいずれは、この人物は、ただのペテン師だという事がはっきりするであろう。確かに、彼は魅力的だ。しかし彼は実行力を伴わない、意志と精神だけの存在である。彼は走り出す用意をする。彼が走り出せば、きっとどんな優れている人物達をもゴボウ抜きでぶっちぎるに違いない、と周りは思う。本人もそう信じている。しかし、彼は走り出さない。どうしてだろう？。彼はなぜ走りださないのか？。おそらく、それは彼には実直な、何かを作り上げる能力が欠けているためだ。モリは、あらゆる事に鋭敏で、そして精神の中で全てを手に入れているが為に、自身には、鈍い、実直な、コツコツと何かを積み重ねていく努力が欠けている。だから、彼のその精神の翼は現実では失墜する。彼は結局、単なる詭弁者に過ぎないのだ。

「なまりのしづく」という中編小説はそういう作品である。モリという人物は、まるでカフカの小説の登場人物のように、扉を開けてどこにも出て行く事ができない。彼は、可能性を知っている。それを自分の中に抱いている。そして世間の多くの人間は余りに社会に蹂躪されているが故に、可能性の存在を知りはしない。モリは知っている。だが、彼はそれを行使しない。という

より、できない。だから、彼はいつだって扉の前まで行くと、また元の地点に戻ってくる。それは、『ライ麦』のホールデン君が、結局、ニューヨークから脱出できないのに似ている。ホールデンはあの都市を嫌悪しているのに、そこから抜け出せない。そして、その事を彼自身知っている。彼は時々、世界の扉を開けて、外に出ようとする。でも、それはできない。帰ってくる。そして、そのステップがこれらの物語の本体である。オルガン氏の小説においても、その構造は基本的に同じである。そして、それは、この形式化し、形骸化した、上っ面だけの日本社会において、ある種の自由精神が、どこかに行こうとしても、結局どこにも行く事ができず、自分自身の内に戻ってきてしまう、というそのような現実を象徴しているのだ。そして、オルガン氏にはそれを象徴するだけの、散文家としての力がある。彼はそういうものを持っている。僕はそう思う。

※

最後に、オルガン氏の現在の立ち位置について少しだけ述べて、この稿を終えようと思う。

オルガン氏は今まだ、無名の状態と言っても良いだろう。彼は今はまだ、インターネット上でほそぼそと活動する芸術評論家に過ぎない。(僕も全く同じだ。)しかし、この事がもちろん、彼の能力の不足を語るものではない。というよりも、今の錯雑した、馬鹿馬鹿しい世の中を見ると、こうして無名の状態で潜伏している方がよほど正当ではないか、と思われる事が何度もある。メディアに出てくるのは一時的な刺激や関心を与える事を生業としている、刹那的な人が多い。そして、それを見ている人々も実に刹那的に、瞬間的に自身の生を生きている。彼らは一時的で強烈な刺激や関心を欲していて、そして問題と回答の間の距離はとても短く、彼らは気に入らなければすぐにそれを放り出す。なぜなら、放り出してもすぐに次のものが後から後からやってきてくれるからである。佐村河内がすぎると、野々村議員が現れる。世界は馬鹿げたエンターテイメントである。そして、全てを馬鹿にしたような表情をしている人間は、自分が馬鹿にしているものによって、その人生を寸断される。そして、その人間の人生は、ほんのわずかな瞬間の寄せ集め、細切れの人生となるのだ。これが現代社会が僕達に与えた『罰』である。人々が快樂を幸福と誤解するのも、無理はないだろう。

そういう錯雑した中であって、独学で、自分の芸術に対する関心を持続させ、そしてそれが何らかの意味で名誉心とか、様々なものとはまた違う固有の領域――そういうものを作り上げるのにいかなる持続力、努力がいるのか。その事を思うと、僕はめまいがする。僕は自分の泥沼の過去を振り返りたくはない。人々に小突き回されながら、必死に自分自身のすべき事にすがりついていた自分。人は「そんなものはいらぬ」と言った。だが、僕にはそれしかなかった。本当に僕にはそれしかなかったのだ、それにしがみついていたのだ。僕に、人々に一目でわかるような、勲章とか、胸につけるバッジが一つでもあれば、人はそんな事は言わなかつただろう。だが、

僕はそんなバッジも勲章も持てなかった。なので、僕は一人で勝手にやっていた。勝手に。

自分語りをしてしまったが、おそらくは、オルガン氏もまた僕と似たような道をたどってきたのだと思う。オルガン氏のブログを読んでいると、「これ、まさに俺だよ！」と叫びたい描写が何度かあった。現代社会において、自分自身の道を行くとは、おそらく信じられないほど困難な事だ。何故かと言うと、社会の重力に屈した人々は、それに屈しない人々をも、それに従わせようとするからだ。彼らは多数者である事、自分達の同質性を武器に、異質性を排除するか、取り込もうとする。そして、それに取り込まれまいとする事は僕達に無限の苦痛を強いる。しかしそれでも己の道はある。そして、オルガン氏はその道を辿ったのだ。その事を僕ははっきりと感じる。僕はオルガン氏をそのように見ている。

これで僕の「手回しオルガン弾き論」をおしまいにしたい。オルガン氏にはいろいろな事を教わったので、この論考で、勝手ながら、こちらからの『恩返し』という事にしたいと思う。個人的にはオルガン氏の、もっと長い芸術評論を読みたいと思っている。この先また、オルガン氏について何か書くかもしれないが、とりあえずの所はこれで筆を置く事にする。それでは、その時まで、また。

昨日図書館に行った時に、ピアノ関連の本も少し読んできた。青柳いづみこという人のグールド評論がなかなか面白かった。また、僕は音楽というものを適当に捉えていた事がよくわかった。

僕は今も音楽はよくわかっていない。マイルス・デイビスが何故凄いのか。マイルス・デイビスの発言集みたいなツイッターのボットが面白くて、一時期フォローしていたが、僕は言葉の面からはマイルスの凄さはわかっていると思う。でも、音楽的にどう凄いのか、というとイマイチよくわかっていない。僕が好きなアーティストはビートルズ→レッドツェッペリン→神聖かまってちゃんの順に変わっていったので、いずれもロックバンドだ。ジャズとかクラシックを聞こうと思った事は何度もあるが、自分の感性を一度、外さないと思えないような感じがして、それらをどうしても快く聴く事ができなかった。

こういう点から、僕は多分、音楽素人なのだと思う。ただ、今でも、ロックとジャズとクラシックを並列に扱える音楽理論というのはほとんど存在していない。そういうものが今の時代にこそ切実に必要とされていると思うが、しかし、大抵、それらは別個の現象である。特に、クラシックとロックを並列に論じるのは難しい。

青柳いづみこのピアノ本を読んでいて思ったのはピアニストは本質的に詩人的であるという事である。ピアニストは、ピアノという物性に己の魂を傾けなければならない。そこで色々とストイックな姿勢が出てくる。もちろん、自由で適当な所もたくさんあるが、一流のピアニストが「表現」に関してこだわらなければ、どこでこだわるというのか。

僕の漠然とした感覚では、アルゲリッチみたいな人はかなり現代的な人ではないかと思う。それは、ピアノが力強く主観的だからだ。主観性というのは時代が下るにつれて強くなると僕は考えている。音楽の場合、あるいは絵画の場合、文学でもそうだと考えられる。例えば、バッハに比べると、ベートーヴェンは主観的で情熱的である。しかし、ベートーヴェンはまだ形式と、その主観性が微妙な釣り合いで保たれている。ベートーヴェンはモーツァルト、バッハと並ぶ、偉大な総合性の最後の人だと思う。そして、それ以降は、内容が形式を上回る。あるいは形式はひたすら微文化されて、現代音楽の、奇妙な努力を促す事になった。音楽は精緻になったが、それ以降は細分化され、わかりやすいモチーフとか、主観と客観性との総合的なバランスを失ってしまった。それに対して、ロック・ミュージックは失われていた音楽のモチーフを取り返したと言えるのではないか。ロックは、ポップミュージックと同じように、そのモチーフは固定的で、わかりやすい。まだ、微文化されていないが、しかし、シャウトとか歪んだギター音とか、強烈なドラムやベースでその主観性をも発揮させている。つまり、微文化されていた音楽そのものを、新しい技術、そしてその運用によって解消したと考えられる。

以上、勝手な事を述べているが、この説に僕は全く自信がない。僕は音楽素人であるので、今言った事もすぐくつがえす可能性がある。

例えば、今ベートーヴェンが生きていたら、シンセサイザーを使ったかどうか?、という問いはクラシック関係者からすれば馬鹿馬鹿しいかもしれないが、僕は意味がある問いだと思う。ある芸術家が自分を表現しようとする場合、様々なものにとられる必要はない。しかし、芸術家は常に、あるものの「物性」を頼りにするので、自分から拘束されにいかなければならない。その際、ベートーヴェンのような総合的なアーティストが生きていたら、シンセサイザーを使っていたかどうか?。あるいは、今、僕達がクラシックを、コンサートで荘厳な感じで聴いたり、家でゆったりとCDで聴く、みたいな視聴態度自体も最近出来たものではないかと思う。ゲーテがベートーヴェンを聴いた時、ゲーテは内心でベートーヴェンを認めつつ、しかしその余りに情熱的、ロマン的な態度、方向性に困惑し、怒りすら抱いたのだった。小林秀雄はこれを、「若き日のゲーテが再び戻ってきたのを目の当たりにした」という方向で読み解いている。つまり、ゲーテが一度は捨てたロマン主義が、他人の手で再び戻ってきたわけだ。ゲーテは老年期にはクラシックな方向に向かっており、総合的に自分を完成させようとしていた。それを、ベートーヴェンが一閃し、なぎはらったのだ。若者の(そんなに若くなかったが)無鉄砲な情熱、巨大な情熱の柱の音楽。「こんなに大きな音を出したら建物が壊れてしまう」とゲーテは愚痴った。しかし、彼の内心では渦巻くものがあつた。ゲーテほどの、何でも取り込む精神さえが、拒否するような、強い主観性をベートーヴェンの音楽は持っていた。思うに、哲学であろうと芸術であろうと、それそのものが進歩するには、若者の無鉄砲さがかなり関係している。そこでは、過去よりもより主観的になった哲学や、芸術が現れやすい。何故、そうなるかと言うと、観念においても技術、物の段階においても、過去の哲学や芸術、あるいは道具が積み上がった事により、主観性はより、客観性として表現しやすくなっているからである。つまり、あるものを築き上げた後に、その上に新たなアーティストが出てくる。その時、その新たなアーティストは過去のアーティストが、掘り出しきれなかった自己の深い内面を、新しい道具や観念を用いて、より強烈に表現する。これは、音楽で言うなら、様々に現れた新しい楽器や技法と対応するだろうが、観念の次元においてもそうだと言える。評論家のコリン・ウィルソンは、東西から縦横無尽に、哲学者や芸術家らの引用を繰り返して、「アウトサイダー」という作品を作ったが、そういう世界全体性そのものが、百年前には不可能だったのである。そういう、世界中の作品からの引用というものが過去にはできなかった。そして、そういう観念の「世界性」もグローバル化した社会、あるいは近代的な図書館や資料のようなものが揃って、そしてそれを無名の若者が活用できるという状況があって始めて出てきたのだ。だから、いま、インターネットで世界中の情報を自由に扱えるという事は、これから新たなタイプの天才を生む、その基盤となるだろう。観念というのも、また一つの道具であり、それは世界の進歩により更新される。

※

青柳いづみこのグールド評論の本に面白い事が書いてあった。グールドは対して練習しなくても完璧に演奏できてしまう天才だったそうだが、何故かと言うと、グールドに言わせれば「一日の中で音楽に触れていない時間は一時間ほどもない」からだそうだ。通常、ピアノについて言われるのは一日何時間も練習し、そして三日さぼれば、それを取り戻すのにはもうかなりの時間がかかるし、聴衆にもその三日間がわかってしまう。そういう精妙なものだという事がピアノについては言われているが、それはグールドには当てはまらない。普通はそれをグールドは「天才だから」と言う理由で片付けるが、天才もまた凡人と似たような身体と頭脳の構造をしている以上、そこには神秘的ではなく、合理的なものがあるはずだ。そう考える方が、おそらくは普通だろう。

僕が考えるに、グールドは自身が言ったように、普段から頭の中でピアノを弾いていたのだと思う。例えば、普通の人にはピアノを弾いている時だけ、音楽に触れている。かなり優れたピアニストでも、頭の中にはピアノはない。でも、おそらくグールドの頭の中にはピアノがあり、場合によって他の楽器も彼の中に詰め込まれていたのかもしれない。それは例えば、モーツァルトなどもそうだったろう。小林秀雄のモーツァルトの評論を読んでいる時にそう感じた。モーツァルトはいつも身近なナプキンやらハンカチやらを手でもてあそぶのが好きだったらしいが、その時、モーツァルトにとってそのナプキンは変形したピアノでありバイオリンであった、という方が至当だろう。(当時、ピアノとバイオリンがあったかはしらないが。いずれにしてもこれは比喩である) モーツァルトの頭の中では音楽はギンギンと鳴っていた。従って、彼はその生を二重化していた。例えば、優れた作家なども、世界を二重に見ていると考えて良い。哲学者が、プラトン以降、事物と真理を二つに分割する(実存主義なども結局同じだ)のも、同じような事情がある。彼らは実人生から離れたもうひとつの時間、あるいは世界観を有しており、それが、数学であるか哲学であるか、音楽であるか、いずれの場合も考えられるが、その時、その人間は常に、生を二重に生きているのである。グールドは頭の中で散々ピアノを弾いていたので、実際にピアノに触る時は、自らの理論を実験で確かめる科学者のような感触があったのではないか。もちろん、以上は全て推測であるが、しかし、机に向かってノートを取っている時だけが学んでいる時間とは限らない。例えば、ある種の人には、夢から目覚めてふと、学問的真理を発見するが、それは普通の人には、抽象的で外的な学問が、その人の中では無意識と意識、いずれともつながった、その人の存在と渾然一体となった何かとなっているので、その学者は自然の風景とか夢とか、あるいはちょっとした誰かの言葉とか、その学問とは一見関係ないようなものからもインスピレーションを受ける事ができるのである。インスピレーションというのは不可思議なものではなく、元々、意識的、外的なものを、自分の無意識的レベルと同化するまでに修練した人に与えられる褒美のようなものである。この時、この人は何を見て、何を聴いても、例えば、グールドなら「音楽をしている」事になる。この時、グールドは遊んでいるように見えて、常にもうひとつの音楽という生を携えながら生きているのだ。

こういう事に科学的根拠がつけばいいのだが、そういう事はまだよくわかっていない。例えば、ピアノをひいた時にだけ反応する神経組織や、脳のある部位があるでしょう。普通の人がピアノに触っても、これは鈍く反応するだけである。ところが、プロのピアニストがピアノに触ると、これが非常に強く反応する。しかし、グールドの場合は、ピアノに触れていなくても、この神経組織が極めて強く、たびたび反応する。そういう事があるのではないか。もちろん、これは全て推測だし、僕は脳科学に関しては全く知らない。しかし、こういう事を誰かが科学的に実証してくれればいいと思う。

※

音楽がこれからどうなるか、という事はよくわかっていない。しかし、いずれにしろ、ロックやジャズ、クラシックという垣根は壊れていくのは間違いないだろう。クラシックというのがいまではかなり固定的で伝統的な領域に見えるのは、それを聖化している人達がいるからというだけではない。音楽そのものに、その鑑賞者にその敷居をまたがせる何かがあるからだ、と言える。例えば、僕はバルザックの小説をすんなりとは読めない。なぜなら、当時のフランスの風俗を僕は知らないし、それ以上に、その描写法が余りにも一般化されているからである。逆に、ドストエフスキーは現代的観点からも普通に読む事ができる。ドストエフスキーの小説の主人公は、ここでは詳しくは言えないが、極めて現代的な人物であり、また現代的な劇がそこでは転回される。そこにはバルザックとドストエフスキーの間には見えない垣根があり、読者はそれを無意識的に乗り越えなければならない。音楽にも同じような事があると思う。僕達の普通の耳の環境そのものが刻々と変わっている。i p o dで街で何百曲も携えて、街でなんでも聴く事ができるようになった、あるいはY O U T U B Eで世界中のどんなマイナーなアーティストの曲も聴けるようになったという事は、僕達の耳の、基本的環境、その一般水準を更新する原理となる。以前に、ipadなんかが出てきても大切なものは変わらない、と豪語した人文系の間がいたと思う。文系の間は技術によって世界は変わらないとか、芸術は変わらないとか得てして言いたがる。しかし、それは変わるのである。もっと言うなら、芸術は新しい技術とか、一般的な聴覚環境に抵抗して自らの芸術を作らなければならない。理系を標榜する人達は新しい技術が出てきただけで意味があるかのような顔をし、文系を標榜する人達は技術では自分達のしている事は変わらない、という顔をする。しかしそれは両方間違っている。技術はゲームにおけるハードウェアみたいなものである。グラフィックや音楽が新しくなるという事は基本的に素晴らしいが、だがそれ故に、傑作が生まれるとは限らない。人を感動させたり、良いものを作るという本質そのものは時代によっては変わらないが、しかし、変わらない本質を作る為にアーティストは時代に応じて変わらなければならないのである。これは単純な事だ。自分が変わるからこそ、本質を維持する事ができるのだ。今、時代は乱気流の時代であるので、これをどうと捉えるかは個々のアーティストの責任となる。しかし、いつの時代でもそうだったように、今の時代の複雑さを自分の腹

に収めた優れたアーティストがこれから出てくるだろう。いや、もう既にその兆候は見えている。

これから音楽がどういう方向を辿るかは分からないが、神聖かまってちゃんなどを見るに、やはり、これまで以上に主体的、主観的なものとして現れる事が予測される。何故かと言うと、そうでなければ時代そのものに抵抗できないからだ。ある時代の芸術的水準というものは、過去の新しいものや、天才的なものを容易に取り込んで成立する。例えば、モーツァルトやバッハが一度BGM化してしまうと、もうそれを改めて聴く事は難しいし、それが何故そんなに素晴らしいのか、と思考する為には、もう一度自分の耳を澄まさなければならない。現代の音楽が取り組まなければならない問題は、ありとあらゆる音楽がBGM化し、環境に溶け込んでしまった後に、それでも、主体的な、芸術としての音楽は成り立つのか、という事だと思う。あらゆる音楽が既に耳慣れている時に、自分の主体性をどう打ち出すのか。そしてこの主体性とは、当然ただ喚いたり叫んだりして得られるものではない。(喚く事、叫ぶ事ももちろん音楽になるが) この主体性とは、あらゆる物事が客観化した現象を前提としている主体性なので、その時代のありとあらゆる音楽、その聴覚水準を含む。理論上はそうである。思えば、フルトヴェングラーやグールドら二十世紀のクラシックの優れた音楽家らが、オリジナルな楽曲ではなく、バッハやベートーヴェンの現代化という過程において現れた点には何か示唆的なものがあるように思える。オリジナルなものはあるのか、あるいはそれは現代では存在できないのか。クラシック音楽やロック・ミュージックはどうなるのか、それは個々のアーティストが自分の足で確かめなければならないだろうが、しかし一番大切なのは自分の精神現象を音という空気の振動で伝える事である。人は色々な事を言うが、音楽という根本を考えると、大切なのはそれだけだ。そして細かな技術論を携える人は、この事を見ていない場合がほとんどだ。

音楽についての評論はとりあえずこれで終わりにしたい。僕はなんでもかんでも、思想的か文学的に捉えているし、音楽を音楽として理解できていないと思う。そのあたりもこれから治せていければいいと思っている。それでは。

この二つのアーティスト(神聖かまってちゃんとD猫殿下)には一見、何の共通性もなさそうに見える。神聖かまってちゃんはロックバンドだし、D猫殿下はピアニストである。神聖かまってちゃんの音楽技術は拙劣なものだし、殿下のそれは達人的なものだ。

しかし、にも関わらず、この両者の音楽に僕は心を打たれる。それは何故かと言うと、この両者共に、彼らの表現意志、表現意欲がその形式を打ち破っているからだ。彼らは共に、自分達の歌を歌う為に、それ以前の形式を破壊する事をためらわない。彼らは叫ぶ。彼らは歌う。ある者は自らの声と、歪んだギターで。ある者は、細かく調整され尽くしたピアノという楽器によって。しかし、どちらも、それらの音楽が「過去」に属していた形式を破壊し、「現在」たろうとする。彼らは過去の形式を破壊し、何より、この今、現在というその瞬間に極限的に集中する。そしてそこに始めて、未来への扉が現れる。そしてそういうものが、芸術の本質と呼べるものなのだ。

一般に「デザイン」と「芸術」との両者は違うものとされている。何故だろうか。それは、デザインというものには必ず、ある種の反復性があるからだと思う。デザインが、例えば、ポロックのような芸術作品であってはならない。芸術とデザインとは、微妙に重なり合っている領域であるが、しかし、デザインは過去の形式を反復する要素が芸術よりも強い。過去を反復する要素が強い方が、我々の感性と認識に大して安定的である。それは僕らの感性を脅かしはしない。それは僕らの積み上げてきた「過去」を壊しはしない。だから、それは見ている、聴いている、安心できる何かである。しかし、デザインが反復だけだと飽きてしまう。だから、デザインは常に、過去の中に巧妙に、現在、そして未来を薄く溶かして入れておかななくてはならない。だから、デザインとは常に、新しいものを標榜した古いものである、という運命を背負っている。そしてそれが芸術になろうとすると、必然的にそれは世界から孤立してしまう。だから、デザインと芸術とは違うものである。芸術とはもっと、孤独なものである。

YOUTUBEにあるアーティストの動画を適当に開いて聴いてみれば、大抵の場合、そこにある類形性が認められるだろう。それは必ず、そのカテゴリや分野に閉じこもっている要素が感じられるだろう。そしてそれはかなり優れたアーティストですら、そこに閉じこもっている何かである。もちろん、ある程度以上のアーティストは、そのジャンルを部分的には破壊する。しかし、それを全面的には破壊しはしない。ある分野、ある反復的な形式を完全に破壊する事には、勇気がある。音楽にもっとも必要な才能が「勇気」だと言えば、人は笑うだろう。絶対音感？三才からのピアノ？しかし、僕は言う。本当の意味で天才になるには、その者に、世界から孤立して自己自身となる勇気が必要である。僕はそう思っているし、常々そう感じている。この世界の中で孤立する事には、おそらく、死ぬより辛い何かがある。にも関わらず、それをくぐらなければ人は真に生きる事ができないのだ。

神聖かまってちゃん、そしてD猫殿下の音楽には絶えず、過去の形式を破壊していく何かがある。例えば、彼らが、目の前にある明確に決められたリズム、音程、音量などがあるとしても、彼らは自分自身の支配者であるので、彼らはそれをたやすく越えていく事ができる。これは繰り返して言ってきた事だが、彼らは、音楽につかえている従者ではない。彼らこそは(例え演奏の間だけとしても、その一瞬だけだとしても)、音楽の支配者なのだ。彼らは音楽を道具にして、それを調べとして、自らを奏でる事ができる。しかしほとんどのアーティストはむしろ、自らが音楽によって「奏でられている」存在なのだ。

従って、両者は僕は、今のアーティストの中では傑出していると思う。今述べた事が、僕がこの両者を褒めるその根拠だ。この両者にもおそらく、それぞれに欠点がある事だろう。普通の人同様に。しかし、彼らに欠点があろうとなかろうと、彼らとその楽音、シャウトによって「現在」、そして「未来」をこの世界の中に顕現させたという事だけは確かだ。大抵の人間は、芸術に仕え、学問に仕え、会社に仕え、人に仕えて生きている。そこに自由はない。人は、一般に、自由を求める時も、恐れあまりに集団であり続けようとする。だから彼らにはいつまでたっても自由は手に入らない。自由とは孤独のその先にあるものである。過去の形式を破棄する恐怖に耐えたものに与えられる恩寵である。だから、この両者はその一線を越えたのだ。彼らは音楽によって自由になったのであって、彼らは音楽によって不自由に、苦渋に満ちた表情にさせられたのではない。彼らは、日常では自分自身ではない、そのような存在を音楽の中に解き放つ事によって、自分自身となったのだ。つまり、彼らは音楽によって始めて自己を完全に表現し得たのだ。

芸術=表現という形式が正しいのであれば、どんな人間にも自己がある限り、全ての人間が天才になる余地があると言える。そしてこの両者はそうなった。しかし、人はこれからも形式の前でとどまり続けるだろう。そしてこれから先も、ある種の孤独な変わり者達は、自らの勇気と技術だけを武器に、この一線を越えるだろう。そしてこの線を越えたものだけが、新たな形式の創造者となるだろう。だから、本当の意味での形式とは、形式を破壊し自己を露わにした人間にだけ与えられる褒章のようなものなのだ。

生活と作品の間の距離について（夏目漱石を中心に）

夏目漱石は、その代表作ではもっぱら三角関係を題材にしている。よくある批評では、結婚していた漱石自体が近くの誰それに恋をしていたとか(大塚楠緒子)いう事が取りざたされるが、そんな事は大事な事ではないし、むしろそういう事を取り上げる事によって作品の価値を貶めるか、作品を間違っって見てしまうと思う。

もう一度、現実とフィクションの関係を整理しよう。我々は傑作を書いた作者を、精神異常や、現実にこんな事があった、あんな事があったと関係付ける。そしてそれを安易にやる。そしてそれは玄人的な見方をする人ほど、そういう見方に陥りやすい。そしてそこには先に言ったように、小説というものと人生というものがある程度似ている為に起こる誤解がある。

しかし答えは逆である。僕は中学生の頃、一つの事がずっと疑問だった。つまり、「どうして現実世界はこんなに退屈なのに、書物の世界はこんなにおもしろいのだろう?」と。しかし、今になると、僕の答えはその問いに対して、逆さまに答える。答えはこうだ。「優れた作品を書いた作者は全て、現実というものをあまりに退屈だと感じていたからこそ、あのような優れた作品を書いたのだ」 もちろん、優れた作家が皆、現実を退屈に思っていた、感じていたとは限らないだろう。...しかし、ではどうして彼らはああいう作品を書いたのか?という事は、我々凡人にとっては謎となって残る。現実が楽しければ、そこに充足していれば十分ではないか。わざわざ骨折ってフィクションを作る必要はないだろう。

我々は、夏目漱石の「こころ」を知っている。ドストエフスキーの「罪と罰」を知っている。太宰の「人間失格」を知っている。すると、作品から作者の生活が見えてくる。そんな気がしてくる。「こころ」に漱石の私生活の影がちらり、「罪と罰」に、「人間失格」の中に、作者の私生活の影がちらりと見える。あるいは逆に、彼らの私生活に作品の影が見える。夏目漱石は大塚楠緒子に恋をしていた。『だから』三角関係の小説を書いたのだ。だが、ちょっと待って欲しい。僕のような愚人は、この『だから』という接続詞をそう簡単に書いてもらいたくないと思う。もっと言うと、僕はこの二十九年の人生を、この『だから』の接続詞の空間の中、彷徨ってきた。馬鹿だと思われるかもしれないが、それは僕にとってずっと謎だったのである。

こういう場合、我々は常に、物事を逆に見ている。作品というフィルターをくぐって、そこに作者の私生活を見ている。そしてそこに、自分達の予期していたもの...つまり、作品に似た作者の私生活を発見する。そしてそこで『思った通りだ』と独語する。しかし、それは間違いだ。僕はそう思う。作者は正に、我々と同じ現実を生きた。ドストエフスキーも漱石も、我々と同じような泥沼の、よくわからない、もこもことした現実を生きた。彼らはその泥沼から立ち上がり、なんとか必死であのような作品を書いたのだ。しかし、我々は作品を通じて彼らの生活、彼らの現実を見る。すると、彼らの生涯や、彼らの私生活は綺麗に整理された、我々の生とは違う立派

なものに見える。しかし、それはそうではない。この点は再三指摘したいが、彼らは我々と同じ生を生きただ。彼らは、我々の卑近な日常生活と全く同系の日常生活を生きただ。そしてその泥沼から、あのような秩序だった作品を作り上げたからこそ、彼らは偉大なのだ。我々は通常、批評と解釈を通じて、知らず知らずのうちに作者を自分達と同じ次元に貶めている。しかし、それは間違っている。もしそうであれば、彼らがあのような作品を残す事は不可能だったであろう。漱石の作品に、大塚に対する生な感情が捨象できていなければ、漱石の作品はあのような偉大な作品になれなかったに違いない。僕がほとんどの批評に対して感じる不満というのは、このそもその前提を認識する事を批評家らが拒否している事にある。特に、現代の傍観者的な読者はすぐにわかった顔で色々な事を言う。しかし、答えは全く逆なのだ。僕はそう思う。作品が先あって、生活が後にあるのではない。生活という泥沼から彼らはあのような作品を作ったのだ。『だから』彼らは偉大なのだ。

我々は、我々がそれを持たない為に、生活と作品をすぐに密着させて考えたがるが、偉大なアーティストであればあるほど、この距離は膨大になる。そしてそれは漱石やドストエフスキーになれば、あまりにも巨大な差となってしまう。ここで、半端な解釈者が出てきて、漱石やドストエフスキーの中から卑近な日常の些事を取り出し、彼らを「親しみやすい」ものにしてくれる。これは僕ら凡人にはありがたいかけである。しかし、僕はそれを拒否する。僕はどこまでいっても凡人だが、しかし理想を持って自分の人生を生きたいから。そして漱石もドストエフスキーも、自らの理想を持って自分の人生を生きた。大切なのは理想の方だ。理想は人生を照らしだすだろう。すると人生は、それまで我々に知られなかった輝かしい一断面を示すだろう。おそらくはそれが、彼らの作品の意味に違いない。

漱石とシェイクスピアの言語表現——「像」について

言葉が呼び起こす「像」表現について考えてみたい。

吉本隆明がハイイメージ論あたりで言っていた事だと思うが、言葉というものには、それが呼び起こす「像」というものがある。これは、視覚表現とは違う意味での「像」だ。例えば

あたたかい手

という言葉があるとする。あなたは何を想像しただろうか？

ここで、問題になっているのは、例えば、物理的な温度として「あたたかい手」なのかもしれないし、あるいは、心理的な温度としての「あたたかい手」なのかもしれない。そしてこの場合、後者の方の表現は、言語表現としてかなり特徴的な気がする。例えば

私は彼の手を握った。彼の手は、あたたかった。

と言う、冬場の恋人同士の仲睦まじいシーンがあるとする。するとこの場合の「あたたかい」は温度としてあたたかい、という事と、心理的に、人のぬくもりとしてあたたかい、という両方の意味を含んでいる。そして人はこの文章を読む時は、その二種類を特に区別する事なく読む。言葉というのはこのように心理的な像を引き起こす事ができる。

(ロミオがジュリエットに言う) 「こんな塀くらい、軽い恋の翼で飛び越えました」

これはシェイクスピアのロミオとジュリエットの一節だ。シェイクスピアが類まれなる優れた文学者であるという事は、シェイクスピアが使う、魔術的な言葉の組み合わせと関係がある。

ロミオとジュリエットのこの場面の場合、シェイクスピアは、恋愛の力のおかげで、こんな塀くらい一つ飛びで来た、という事を表現しようとしている。この場合、恋愛という心理的なものの力と、物理的な「塀」という現象が、シェイクスピア独特の比喻によって結合されている。これを、実際にロミオの背中にキラキラ光る翼が見えるような視覚表現で、シェイクスピアの言わんとした所を言おうとすると、それは少し妙な具合になるだろう。そうした映像表現、視覚表現が必ず失敗に終わるとは限らないし、おそらく、適切に用いられれば良い効果を与えるだろう。しかし、それは、シェイクスピアの発見したある言語表現「軽い恋の翼で越えました」という形で言おうとしている事とは違うものなのだ。

(物語のラストでマクダフが、最後の戦いを挑む前に仇敵マクベスに言う)

「待て、地獄の犬め、待てというのに」

これもまた、先ほどの、ロミオとジュリエットと同じような表現である。この場合、シェイクスピアは「地獄の犬」という言い方で何かを表現しようとしている。それはおそらく、マクベスの悪鬼的な、憎悪の権化であるようなその姿であろう。シェイクスピアの言葉というのはこのように、常に心理的なものを最大限に誇張する形で表現されている。シェイクスピアを文学というものの頂点だと考えるなら、シェイクスピアは人間心理を、言語が呼び起こす像で最大限に拡張し、表現しようとした作家だと言う事ができる。シェイクスピアがつまらない、という人間も世の中にはいる事だろう。しかし、シェイクスピアがこうして点について極めて特徴的な表現を成した事に対して、見ないふりをして彼を否定する事はほとんど不可能であるように僕には思われる。では、もう少し別の例をあげよう。

「奥さんとお嬢さんと私の関係がこうなっている所へ、もう一人男が入り込まなければならぬ事になりました。その男がこの家庭の一員となった結果は、私の運命に非常な変化を来かたしています。もしその男が私の生活の行路を横切らなかつたならば、おそらくこういう長いものをあなたに書き残す必要も起らなかつたでしょう。私は手もなく、魔の通る前に立って、その瞬間の影に一生を薄暗くされて気が付かずにいたのと同じ事です」

これは夏目漱石の「こころ」からの抜き書きだ。この箇所は、「先生」が下宿にKという親友を引っ張りこんだ時の描写だ。

この場合、最後の文章「私は手もなく～」という点を見て欲しい。こうした描写は漱石に特有のものと言えるかもしれない。これは非常に形而上的な描写である事に、おそらく読者は気づかれるだろう。

シオランの言うように、文学とは経験をそのまま書くものではない。重要な事は経験そのものではなく、経験の呈示の仕方である。それは全くシオランの言う通りである。文学研究者は、作品から逆さまに、漱石に三角関係があった事を発見しようとする。そして実際、漱石には密かに恋心を寄せる女がいたのかもしれない。(多分、いたのだろう) だが、だから何?と僕はつい言いたくなってしまふ。我々は誰しも、人を好きになったり嫌いになったりするだろう。それが、何故、偉大な作家夏目漱石が体験したそれとは違う体験だと、一体どういう理由で言い切る事ができるのか?

僕が思うのは単純な事だ。この場合、漱石の形而上的な描写は、その特有の言語の働きによって我々にある像を呼び起こす。その場合、一つ一つの登場人物の動き、ちょっとした言動などは、全て漱石の形而上的な空間性と関係がある。

漱石は、いわば、この形而上的な空間から、現実を、人間を見ている。だから、そこでは三角

関係のようなありふれたプロット、物語、登場人物などでも、普通の作家とは違う全く異様な響きを持つ事になる。何故か。普通の作家、普通の人、は、現実しか見ていない。しかし、漱石は自分の形而上的な空間から、この現実を見つめる。そうすると、この現実には、この形而上的な空間から放射された光によって、それまで暗闇の中に沈んでいた側面、隠れていた別の面が顕わになってくる。普通の作家、特に最近の、クリエイターは、残酷描写や極端な描写によって、読者の摩耗した神経をかりたて、刺激を送ろうとする。しかし、夏目漱石の場合は、ごく平凡な出来事の中に、我々が通常見つける事ができないような全く非凡な側面を発見する。そしてこの側面を発揮する為に、漱石が長年培った英文学、漢文学の素養、そして社会に対する洞察などの、彼の知性が大きな役割を果たしている事は間違いないだろう。つまり、ここでは知性が現実を照らしている。普通はそうではない。そして、知性が現実を照らしだす所に、漱石の独特な文体、描写が現れる事になる。文体とはただ弄り回すものではない。

漱石の作品の文体(それから以降の)は、常にそのような、形而上的な文体に満ちている。彼は現実をある側面から照らしだす。しかし、この分析の仕方では、文体は分析できても、全体のテーマ、作品の構成は分析できない。この分析方法ではかけらを拾うだけである。かけらを集めても、全体にはならない。全体を統合するのはある意図である。だとすると、小説作品を分析する場合、この意図も分析しなければならない。しかし、それはまた次の機会にして、この分析はこれぐらいの所しておく。

太宰治や小林秀雄があの当時、文学の領域であれほど優れた業績を残したのは、彼らが文学に対する根底的な懐疑主義者であったからだと考えられる。この辺りは哲学の歴史と全く同じで、哲学を発展させてきた人は常に、哲学に対する懐疑主義者だった。だからこそ、パスカルは「哲学をすることは哲学をバカにする事だ」と言ったのだ。

現状、文学というのを、芥川賞や直木賞のような形である種の人々が素朴に信じている、というのは、そうした観点からは不思議に見える。何ものも信じない、という点に、文学というのは存在し得るのか。――答えとしては存在し得る。何故なら、その時、文学とは、その人間の表現機能の一部となっているからだ。全てを疑い、全てが嘘だと気づいた精神のみがたった一筋の真実であり、これは文学という嘘を通して語られるほかない。だからこそ、これまでの優れた芸術家というのは、芸術の破壊者であったり、芸術に対する懐疑主義者であったりしたのだ。...あるいは、この事は次のように言い換える事もできるかもしれない。彼ら全ての優れた芸術家というのは、芸術を愛好し、それにのめりこむあまりに、一般に芸術と思われる形式を破壊してしまったのだ、と。宗教においても事は同じで、キリストを愛する余りにキリスト教を批判する、みたいな事は歴史的に何度も繰り返されてきた。彼らは、そうしたものが形式として成り立っているのではなく、本質が形式を「表している」事を知っていたので、形式を崇め奉る事に我慢ならなかったのだと思う。しかし、形式というのはどの時代においても、神となりうる。何故なら、人間は常に、実存や本質を見る程に自己の精神を鍛えられている存在ではないからである。

しかし、本質というのは常に形式において表されざるを得ないという意味で、どんな本質もまた肉体を持つ。言い換えれば、肉体を離れて本質は存在しない。モーツァルトの楽譜を粉々に分析し、解読する事はできる。しかし、それら全体を構成するものを我々が「本質」とか「魂」とか読んで何の間違ひがあるだろうか。間違ひというのはただ、本質が形式を離れているとする考えの中にあり、また、形式に本質性を与える、という点にある。形式に本質性を与える、というのは現状の唯物論のように、物質に過度の精神性を与える、という意味だ。金や物に、それそのもの以上の人生の意義などを与えるのは、裏返った宗教にほかならない。この点で、形式と本質とは本来分かれたる事がない事を見れば、それで十分なのだと思う。人間の理性や感情の機能を、それに則した一定の領域以上に拡大すると、色々な間違ひが起こってくる。つまり、物事は単純で、ある作品に私達が心底感動したのなら、その感動の源はその作品の形式にあると考えられる。また、作者がその元になった精神を持っていると仮定してもいいだろう。しかし、ここにはもちろん、様々な錯誤の可能性もある。しかし、そうした事も、鑑賞や創作の体験を経て、純化されていく事だろう。

現状、文学というものを信じている作家、あるいは僕達ディレクターがどういう様相の中にいるか、というのは以上のような観点からもそれなりにはっきり見て通せると思う。つまり、我

々は(プロであろうと素人であろうと)、文学や芸術を自己の発現機能と化せていない。簡単に言
って、我々はそれらのカテゴリーに隷属しているのである。そして、その方が安易だし、気持ちが
落ち着けられる。何故かと言うと、その場合は自分が孤独ではないからだ。つまり、私の作品
を測る物差しは「文学」というあちらがわにあり、それ故に、その「文学」というものさしで、
こちらの作品を測れば、そこに点数のようなものが出てくる。そしてそれによって我々は「よい
作品」とか「悪い作品」とかいう風に判断する。しかしその場合、絶対的な価値観の尺度はあち
らがわ、カテゴリーの側にあるのだから、我々は常に芸術に対して使役される立場にある。最近の
いかにも純文学風の作品を書く若手作家の作品などを見ても、それらの作品を、彼が、自分の表
現機能の一部として行使しているとは僕には全く感じない。そうした作品で僕が感じるのは、そ
れとは全く逆の事実、つまり、そうした作品は文学、あるいは純文学というカテゴリーに一致する
ように書かれているという事実だ。それらの作品は最初から、優等生的な頭脳で外側のものさし
に合致するように書かれている。だからこそ、そこにはいかにも深刻そうで、何かしら大切な事
を言ったかのように見えるが、そこに確固たる作者の確信のない作品が無数に出てくる。人々
は今、不安である。どの領域においても。そして人々はこの不安を安心させるために、外側の価
値尺度に依存しようとしている。しかし、その不安そのものの根源的原因は、その尺度に頼ろう
とするその姿勢にほかならない。なぜなら、その尺度に依存して百点満点を弾き出した所で、そ
れらは結局他人の価値観であるために、いつまでも、本当の自負と確信を持ってないからだ。こ
うして無数の優等生的作品は生まれるが、個性的な作品は一つも生まれえないという事態が発生す
る。そしておそらくは、小林秀雄や太宰治が活躍した時代も、文学の状況は似たようなものであ
ったろう。(当時はマルクス主義文学が流行っていたようだが、要は外側の価値観がそれぞれにその
時代に衣装を変えているにすぎない) そしてまた、そうした時代だったからこそ、この両者は文
学に対する懐疑と解体を通して、それぞれ、文学そのものの化身となるような、そうした業績を
残せたのだった。彼らのした事は文学の解体にほかならない。思えば、近代文学の創始者セルバ
ンテスは、当時の通俗文学に対する徹底的な決別から自らをスタートさせた。そしてこの事は、
それがメタであるとかないとかいうより、根源的な事であるように思われる。それは丁度、カン
トが哲学批判、形而上学批判をする事によってまた新たな哲学、形而上学を可能にしたのと一般
であろう。こうして、批判と否定を通して新たな時代は幕を開けた。しかし、それは当然、苦い
自己否定をも含んでいる。何故なら、誰しもある種のカテゴリーに依拠せずに、最初から何かを考
えたり何かをする事は不可能だからだ。

以上のような事で、僕の「一般文学批判」を終わる事にしたい。新しい芸術、新しい文学を創
始するのは、文学や芸術を愛好するあまり、それを乗り越えていってしまう人々であろうと僕に
は思われる。そしてそれは、カテゴリーというものさしによって自己を評価し、測る人々によっ
てではない。今、世界は様々に紛糾しているように見えるが、時代は変わっても、色々と変わら
ない事がある。僕は有名だとか無名だとかという事で色々な事を区分けしてはいない。重要な
のは、社会が我々に与える価値観とは違う価値観を創り、磨き上げる事にある。そうすれば、創
作の問題はそれに比べれば小さなものに見えるのだろう。全ての天才とはおそらく、失敗作を創りあ

げる事のできる人達だ、とも言えるかもしれない。なぜなら、彼らは常に未知に挑戦する為に、そこに成功はなく、あるのはただの無数の失敗作と、そして「ある程度の成功作」だけだからである。他人の価値尺度で自らを測るのであれば、そこに現れてくる点数は明瞭なものだろう。しかし、ほんとうに面白いのは、点数を超えた場所、価値と尺度を離れた所にある何かである。こうして過去の天才達は全て、「完全」に辿りつけなかった失敗者であると言う事もできる。しかし、彼らはそれと同じくして、浅はかな成功者には思いもかけないものを達成したのである。そしてそれは個人の意識にとっては常に、失敗や、不完全として認識される。そうして、本当に豊かなものはそこにある。そしてまた、小林秀雄も太宰治も当時にあつてはそうした道を歩いた。僕には、そのように思われる。そして、彼らが示した方途は、現代でも依然として大手を振って通用するものであると思う。それが、社会の価値観において何点と評されるかは分からないが

。

「小説空間」についての試論 1

小説空間という新しい考えを思いついたので、その問題について提起したい。前置きは省いて、今は簡単に記す事にする。

〈小説空間〉とは何か。小説というものの中に、ひとつの空間を想像してもらいたい。あなたが書いている小説、読んでいる小説の中に一つの空間があり、そこで主人公はその世界を探索する。ここでまず問題にしておきたいのは、主人公がこの世界を探索するという事だ。つまり、この世界は完全には既知ではない。例えば、村上春樹の中期以降の冒険小説を想像して欲しい。そこでは、主人公が世界を探索する事が物語の要になっている。そしてこの世界こそが〈小説空間〉である。

小説空間というものの考え方で重要なのは、先に言ったように、この空間は完全に既知ではない、という事だ。つまり、主人公によって探索しなければならない。では、探索するとはどういう事だろうか。それは一言で言うと、「ライトで照らす」という事だ。この小説空間は、実は真っ暗な空間なのである。だから、ライトで照らす必要がある。そしてそのライトに該当するのが、主人公の意識である。主人公は外部の現象に対して「反応」する。そしてこの反応を書く事、つまり、主人公と世界との関わりを書く事によって、この世界=小説空間が次第に明らかになっていく。

また、今のライトを使った探索でわかる事がもうひとつある。つまり、それは主人公がどのような人物かが、読者(と作者)に理解されるという事である。例えば、道端で弱っている子猫がいるとして、それを見かけた主人公が猫を助けてやれば、この人物が「優しい人物」、もし見捨てれば「ひどい奴」という事が読者に了解される。そしてその際、同時に、この小説空間そのものの、子猫――弱っている――などが道具立てとして我々には呈示される事となる。

つまり、小説空間と主人公(あるいはそれに類する人物)とは相互関係的に成り立っている。主人公が小説空間を探索し、そして、この空間が判明していくと共に、主人公その人がどんな人かが判明されていくという事に小説の重大な要素がある。

更に論を進めよう。もう少し考えを煮詰めれば、次のような事が問題になる。つまり、「主人公がどのような人物であるかを判明させるためには、他者が必要となる」という事だ。人間というのは言うまでもなく、人間的存在である。だから、ある人間がどのような人間かを明らかにする為には、どうしても自分以外の人間が必要になる。そこで、小説には「他者」が導入される。つまり、人間関係が小説において問題となる。

もちろん、他者の存在しない小説もあるだろうが、今は厳密さは問題にする気はないので、話

を先に進める。では、さて、小説空間というこの特異な空間に、人間関係というものが導入された。それは何故かと言うと、主人公がどのような人物かを決定するためである。それはあたかも、私という人物がどのような人物かを決定するに対して、私と関わりあう他者、あるいはそうした私の生涯が必要であるかのようなものである。そう言う事もできるだろう。

さて、ではこの思考をもう少しずらして考えてみよう。では、この小説空間におけるプロット、あるいは物語性は〈小説空間〉のどこに位置づけられるのか？ その答えは簡単である。小説空間において、物語性は次の二つに分けられる。一つは、この空間から主人公が出て行く事。そしてもうひとつは、この空間に主人公がとどまり続けると決意する事。以上の二つである。

例えば、サリンジャーの「ライ麦畑でつかまえて」を思い起こして欲しい。この場合、主人公はニューヨークの世界にとどまり続ける事を決意する。だから、パターン2である。その逆に夏目漱石の「それから」はパターン1である。主人公の代助は、安寧のうちにあった高等遊民の世界を、友人の妻と一緒にいる事によって、出て行く。だから、「それから」はパターン1と言える。

この場合、小説空間から出て行く事(あるいはとどまり続ける事)によって物語は終わる。そしてこの際、特に重要なのは、この世界から「出て行く」というその意味である。普通、我々が「出て行く」という時、一体どのような事を想起するだろうか？ この際、おそらく、私が「主人公は世界から出て行く、それによって物語は終わる」と言う時、人は、世界なるものに扉のようなものがついていて、そこから出て行く主人公を想定したのではないだろうか？ 少なくとも、私が想起する場合はそんなイメージを持った。

こうしたイメージの問題点は、「世界の外側にも世界がある」と我々が勝手に想像してしまうという事である。最初に言ったように、主人公は「世界の外に出る」のであるから、世界の外に世界があるわけではない。もちろん、世界の外に、元の世界とは違う世界があると考えられる事はできる。しかし、その場合、「違う」という時、人は勝手に、我々の知っている世界と同じ種類の世界を想像しているのだ。例えば、あの世について考える人間を考えてみよう。では、どうしてあの世はそんなにこの世に似ていなければならないのか？ これが疑問である。あの世がある、と宣言するならそれは結構である。しかし、それがどうした理由で我々の世界と、時間――空間の形式などを同じくしていなければならないのか？

また、もうひとつ問題がある。小説空間において、主人公が何者であるかは、主人公が世界を探索するその様によって決定されると私は先に述べた。つまり、主人公がどんな人物かという事と、その小説空間における空間が、どんな空間かという事実は共に連動しているのである。だから、世界の外に主人公が出るという事は、「かつての自分を脱ぎ捨てる」という意味なのである。だからもし、主人公が世界の外に出てしまえば、そこでは本当に全てが一変してしまわな

なければならない。しかし、その小説自体が、その小説空間そのものによって規定されているわけだから、その小説自体、そこで終わらなければならない。だから、そこで小説は終わるのだ。つまり、小説にその劇的なラストを約束するのは、小説の外部にある、その小説の外側の空間(あるいは空間の不在)のためなのである。そしてこれがなければ、小説は出口を失う。そして出口の外にあるものとは(それが何かは分からないが)、小説ならざるものである。つまり、小説に出口を作ってやるのは、小説でないもののおかげである。

例えば、ドストエフスキーの「罪と罰」を例に取ってみよう。この小説ではまず、ラスコーリニコフという特異な人物の自意識と、それが見る世界により、小説空間が作られる。そしてこの主人公は様々な事を体験して、そして最後にはこの世界から出て行く。つまり、主人公は、自意識と懐疑の問題を解き、ひとつの解放へ、改心へと導かれるのだ。

この時、ラスコーリニコフが、懐疑的精神、あるいはニーチェ的精神、全てを疑い、全てに対して疑問符をつけると共に、全てを観念化した人物である事、そしてその事によって規定された小説空間であるという事——それを知る事はたやすいだろう。だが、この場合、この小説空間を規定するものは何かという問いがまだ残る。

見方を変えれば、この小説が一人称で書かれれば、ドストエフスキーの前作「地下室の手記」になるのである。しかし、地下室の手記は失敗作と読んでもいい。そこには明確な出口がなかった。何故か。この場合、小説空間そのものを、作者たるドストエフスキーがきちんと規定できていなかったからだ。それが、地下室の手記が一人称で書かれているという事だ。そして一人称にはある限界がある。それは、自分の背後を規定できない、という言う事だ。私は見る。私は目の前の机や、トマトや、猫を見る。その場合、私の視点の位置は逆説的に規定される。我々が生きている時、我々は一人称的視点で生きている。だから、これを自然なものともみなす事はできる。これに対置されるのは他者の視点であるが、他者はまた私の一面しか見ないのである。つまり、私——あなた——第三者のような関係をいくら続けても、そこには一面を見続ける光学しか生まれえない。それに対して、三人称で書くのであれば、ラスコーリニコフという人物の全貌が明らかになるであろう。ラスコーリニコフという人物の言動を描く事により、その人物が何者であるかを描く事が可能となるだろう。この際、ラスコーリニコフという人物が無限に何かを語り続ける、という普通の意識の流れは、三人称では抽象化された形(言動)となる。その場合、抽象化される事により、失われるものと得られるものがある。失われのは主人公の無限の意識の流れであり、得られるのは、その意識の流れをも含んだ、その人自身の姿である。だから、後者の方がより立体的で抽象的である。(三人称、一人称というのは本質的な方法論の差異として言っているので、ただ三人称だからそれだけで抽象的というわけではない。ここら辺りはアバウトである)

補足 一人称小説は 「私⇔他者」 という関係である。それに対して三人称で書くと

いう事は次のようになる。

「作者→(主人公⇔他者)」

この場合、主人公の『背後』を描きうるのは三人称の方である。自分の言っているのはおおまかに、そういう事だ。

もう一度話を「罪と罰」に戻そう。では、この作品の出口とは何か。それは先に言ったように、ラスコーリニコフの改心である。しかし、ドストエフスキーがいみじくも書いているように、ラスコーリニコフが改心すれば、それはその作品を規定する小説空間を失う事になる。だから、この小説はそこで終わるのである。

では、罪と罰の小説空間とは何かと言うと、それが小説の内容である。これを述べ始めると、「罪と罰」論になるのでやめておく。今、問題としたい事は、では、この出口の外にあるものは何か?という事である。それを私は今や端的に言う事ができる。では、それは何か。それは「作者」である。作者の立っている精神的位相である。作者の自己認識、あるいはその精神がたどり着いたその場所である。つまり、作者は物語の最後の場所に辿り着いたという感慨から、その最初点に戻って、この小説空間を作り出す事ができるのだ。

だから、罪と罰のラストに立っているラスコーリニコフの改心後の姿とは、作者、ドストエフスキーがたどり着いたある自己認識、ある理想的像であると言える。では、それを語る為に、最後の一点を語るためにドストエフスキーはあれほど長大な作品を書いたのか? 私の答えは「イエス」である。しかし、その最後の一点はおそらく、正に創作の過程によってはっきりしたものだと思うが。

例えば、夏目漱石の「それから」に戻って考えてみよう。「それから」においては不倫行為が問題となるが、研究だと、漱石は不倫したという事はないらしい。それを事実と考えると、何故漱石がそれを書いたのか、という事が問題になる。私の答えはこうである。つまり、「それから」の主人公代助が、社会の掟を破っても自己に忠実に生きる事を選んだ、という事は、漱石自身が、大学教師としての権威ある場所を振り捨てても、一作家として朝日新聞に入ったという事と正確に呼応する。(新聞社は当時は今ほどの地位はなかったらしい) しかし、この対応関係は素直に考えてはならない。もしこういう対応を簡単に考えると、そういう経験からすぐに偉大な作品を作れると安易に仮定する事になる。それはもちろん間違っている。だから、この現実と作品の差異に、作者というものの最大の謎が眠っていると書いていい。

今まで書いてきた事を自分なりにまとめると、まず、小説とは小説空間を遍歴する主人公(ない

しそれに類する人物)の物語である。そして小説空間そのものがどうなっているかは、主人公と共に、読者はそれが明らかにされる様を順に見ていく事になる。例えば、主人公の部屋が克明に描写される。それでは何故作家はその描写をするのか？ その答えは、その描写がこの小説空間を表すからである。こうして、主人公と共に、読者はこの小説空間を旅していく。そして最後に、この小説空間は最後の扉を開く。そして、ここから出ていくか、それとも残るかの選択を迫られる。そしてそのどちらにしても、この物語は終わる。何故ならそこで、小説を規定しているもの自体(主人公――小説空間の関係性)が失われるからである。

そしてまた、この小説空間そのものを規定するとは何か?の問いに関しては、それこそが作者である、と答える事ができる。(それは精神的位相としての作者であり、現実の作者の事ではない) 作者は、小説空間内部に入り込まない。もし入り込んだとしたら、それは作者の全精神機構の一部の、パーツとして現れるだけである。作者は小説空間を描き、小説を進めていく時、常に自らの全存在によって、その空間を規定しなければならない。そしてそれによって、その空間そのものは最後には作者そのものの精神的位相に到達する事だろう。つまり、物語の最後の解決は、作者の立っている場所――それである。しかし、ここで決して間違っはならない事は、この作者はその作品を書き始める前と、書き終えた後では、また違う作者になっているという事である。つまり、ここで作者は、小説空間を抜ける事により、新たに、その作品によって規定され直されたのだ。私はそう思う。ではもう一度、簡単にドストエフスキーを例に取ろう。

まず、ドストエフスキーには自らの「改心」がある。彼は死刑になり、それから免れ、牢獄を経て、彼の思想が変化するのを体験した。西欧至上主義は捨てられ、キリスト教的理想がやってきた。そしてそこに辿り着いた彼は、小説を描き始める。罪と罰。しかし、物語は殺人から始まる。彼は意図的に、すごろくを振り出しに戻すのだ。そして自身が体験した思想の遍歴を、別の現実(作品)と変えて、それを表す。そしてそれを辿り、最後にまた今の自分にたどり着く。しかし、それと共に、最後にたどりついた自分と、たどりつく前の自分では、違う自分ではないか? という疑問が我々を襲う。つまり、この時、この作者は、作品によって新たに自己を、規定されなおされたのではないか。つまり、ここには目に見えない、作者自身の物語がある。そしてこの作者自身の物語は語りえない。そしてまた語りえないものがあるからこそ、語りうるものがある。そしてそれが作品である。

つまる所、作品とは「作者→作品→作者」の遍歴する物語の一部分とも言える。そして読者がそれを読み取る力があればあるだけこの物語は「読者→作品→読者」の物語とする事もできる。そして作品とは、現実を新たに捉え直す事のできる、もうひとつの現実...そうした小説空間であると言える。哲学は、おそらく、この空間を論理によって追うが、文学はこれを描写によって追う。そうした事が違う事だと思う。とりあえず今は、この小文はこれで終わりとしたい。今書いた事は全て、自分の思考を整理するためのもので、細かな所は全く気遣っていない。この考えはまた十分考えなおされる必要があるだろう。

「小説空間」についての試論 2

小説空間というものについて引き続き、考えていきたい。小説空間というものを想定すると、今の小説家達は一体、その空間とはどのような関わりがあるのか？

例えば、〈青山七恵〉は小説空間とはどのような関係を持つのか？あるいは綿矢りさは、村上春樹、村上龍はどうだろうか？

色々と問う事ができるが、これらの作家よりも、もっと重大な作家に目を向けよう。その方が問題はスッキリとするだろう。例えば、それはセルバンテスであり、ドストエフスキーである。僕の見立てでは、セルバンテスは近代小説の開祖であり、ドストエフスキーは現代小説の開祖と言える。つまり、彼らはまるっきり新しい小説空間を築き上げた、と言う事ができる。彼らは、この世界に新たな空間を開いた。そこで我々が日がな遊んだり、考えたりできる巨大な空間を開いた。そしてそれは過去の文学空間を否定する限りにおいてだった。

セルバンテスがメタ小説から始めた事は知られている。彼は騎士道物語という古びた空間性を捨て去る事から、物語を始めた。セルバンテスのドンキホーテにおいて、その物語は二重化されている。彼は過去の騎士道物語の姿に自分を重ねあわせている。そしてそれと重ねあわせているからこそ、現実との間にズレができ、そしてそれが劇となる。ドストエフスキーに関しても同様の見方ができる。彼においても、罪と罰の前に、書かれなかった一章をこちらが勝手に見出す事ができる。つまり、ラスコーリニコフは全ての書を投げ捨てた後で、自分のドラマを作るべく動き出したのだ。

ここで強調しておきたい事は、我々にとってある空間、ある形而上的論理というものが、それ自体、意味が無いと最初から諦める事と、その空間を完全に探索し終えた後でそれに意味が無いと悟る事とは全く違う、という事実である。世間には意図的にこのような混同をする人間が多い。つまり、それを知る事により、それが無能、無意味だと知る事と、知る前から諦める事とは全く違う事実である。カントは理性の限界を決めたが、彼は何もしなかったのだろうか？彼は理性そのものを十分に行使できない愚かな人と全く同じ位相を持っているのか？もちろん、それはそうではない。我々は過去を知る事によって捨てられる。しかし、知らずに諦める事はそれとは違う事である。

セルバンテスやドストエフスキーは端的に言って、過去の文学空間を捨て去る事によって新たな空間を創り出したと言う事ができる。では、例えば、昨今の普通レベルの小説家はどうか。僕の答えでは、彼らは空間を模倣する。彼らはすでに開かれた空間しか考えられない為に、頭の中にあるのはプロットや登場人物の設定だけである。だから、彼らにとってはそれらをいかに巧み

に描くかというその事しかない。つまり、全てが既知であるとする、その組み合わせだけが問題となるというわけだ。

自分の論理は粗雑だろうが、まあ先に進めよう。例えば、村上春樹や村上龍における小説空間はどうか。僕は彼らが、日本文学において新たな空間を開いたとまでは言えないと思う。彼らに大きな影響を与えているのはアメリカ文学であり、彼らは半分くらいはそれを模倣している。しかし、日本に元々そのような空間性がなかった事を考えると、彼らは輸入者としてのオリジナリティがある、と言えるかもしれない。そしてまた別の観点からすると、よしともばななのような作家は少女漫画的な空間を輸入したと言えるかもしれない。

もう一度、今の普通の、芥川賞系、直木賞系の作家などに戻ると、そこには空間の模倣性が見える。彼らには基本的に空間のオリジナリティはない。では、この空間を創りあげる事ができるのは何かと言うと、それは「小説外」の力であると言っても良い。僕は、ドストエフスキー、セルバンテス、夏目漱石、シェイクスピアなどはいずれも巨大な思想家、また偉大な社会観察者であったと思っている。彼らはそれぞれが持っているものを哲学として露わにしても良かったのかもしれないが、彼らはそれを文学として表した。しかし、彼らの文学を偉大たらしめているのは、小説空間の外側のものなのだ。ここにおそらく、小説というものの最も重大な問題がある。「芸術がダメになるほどに芸術家が増える」とシオランは言っているが、そういう事とも関連がある。つまり、芸術が形式として行き詰まると、人は芸術空間なるものを最初に飲み込んだ状態から始める。そしてこの空間は、プロ、素人含めた多量の芸術家らによって飽和状態になる。(芥川賞の似たりよったりの作品を見ればはっきりする) 彼らは最初に、その空間そのものを飲み込み、それに対して一切疑いを抱かないので、その空間そのものが飽和し、こうして芸術全体が墜落する。そしてその時にこそ、新たな空間を生み出さなければならないだろう。そしてその事はクオリティの差ではない。登場人物やプロットの設定の差ではない。それは「思想」「哲学」(としか呼びようのない何か)の差である。

では、この「思想」とは何かという問題は提起されよう。しかし、それは小説空間の外側の世界であるから、この論理で語る事は不可能であろう。それは「小説」というものの外側に位置しているので、小説の論理では語れない。つまり、それは現実と接続しているのだが、しかし、それについて今、問う事はやめておこう。私にはそれはあまりに過大な問いに見えるからだ。しかし、多くの小説家が、小説というものを一生懸命に読み、優等生的な素早い理解によって、それなりに優れた作品を書く、書けるという正にその事によって小説はやせ細る、という事は指摘しておきたい。そしてその事を破る事ができるのは、この空間をまとめて規定できる何かなのである。要するに、セルバンテス、ドストエフスキー、あるいはカントやデカルトなどが踏み出した一歩が必要なのである。では、その為に何が必要かという事は今は問わない。この事はまたの課題としておく事にする。

先ほど、はじめてこの作品を知って読んだ。ぱっと見た感想は「ああ、こりゃいかん、これは天才だな」と言う事だ。岡崎京子はおそらく、衆目の見る通り天才だろう。しかし、それが本格的な意味で天才かどうかと言うと、僕はそこに疑問符をつける。しかし、凡百のクリエイター、アーティストとは違う天才だという事は間違いない。

岡崎京子が描いている世界は例えば、村上龍やミシェル・ウェルベックと同一のものである。つまり、高度資本主義における華美と退廃である。人はこの内、大抵、片方しか見ないが、しかし、これを同時に、矛盾として描く事ができるという事に作家としての力量があるという事になる。そういう意味で岡崎京子は、村上龍の世界観にかなり似通っている。そしてその際、岡崎の作品は、女性であるから、女性視点だという事が違う。しかし、それはそう本質的な差異ではない。重大な事は、この高度に享樂的な社会の、美しさ、華麗さとその下の醜さを同時に描けるかどうか、という事である。

「ヘルタースケルター」の主人公りりこは、美を追い求め、怪しげな整形に手を出し、薬に手を出し、しかしその反作用でその美は次第に蝕まれていく。彼女はテレビ界のトップスターなのだが、彼女の美が、人工的に作り上げられた美が崩壊していく事によって、彼女の精神も一緒に崩壊していく。そしてその過程で、それに付随するマネージャーと、マネージャーの恋人をも一緒に奈落にひきずりおとしていく。

どこから評論してもいいのだが、例えば、岡崎京子はりりこの「暗さ」というものを的確に描き出す事ができている。りりこがひとりぼっちになった時、「ひとりになった時になにをすればいいのかわからない」と内省する場面がある。りりこには孤独が耐えられない。りりこという存在は正に、他人の視点の、その関係の中で存在している存在である。彼女自身、自分の孤独に耐えられない。誰かがいる、あるいは誰かが自分を認めてくれている、そのようなあり方では存在できない存在である。彼女は関係の網の目の中で生きている。そしてテレビにおけるスターというのは、その関係の網の目の中心のような存在である。しかし、それにも関わらず、その網の中心は、それが網の目の中心であるという事により、空虚である。それは徹底的に空虚である。りりこは知っている。つまり、自分が大衆に認められているわけではなく、正に大衆が求めるものを自分が演じる事により、人々に認められる、という事を。しかも、その認証というのは実に浅はかなもので、彼女が自殺しようが、テレビから消えようと、一年もすれば、誰も彼女の存在を忘れてしまうだろう。

こうした存在は現実にメディアの世界で起こっている事だろう。岡崎京子の意図を越えて僕が誇張して言うなら――今の人々は皆、「お客様」である。人々は今、客観的態度、お客様としての態度、傍観者としての態度で世界を見ている。ヤフーのニュースについている簡易掲示板に

は常に、他人事としての正義論が振る舞われ、そしてそれに「賛同する」のようなポイントがついている。しかし、その際、何かをする、何かをしなければならないのは常に他人であって、自分ではない。自分は何もしなくていい。何故なら、自分は才能のないただの凡人なのだから。何かをしなければならないのは、才能ある人、人気のある人、公人、政治家、スポーツ選手、そうした人達に限られている。「私」は、何もしなくていい。だって、私はお客様だもの。この世に対して、あるいは自分自身の人生に対して私はお客様だもの。

そうしたお客様気分に対して、りりこは美しい破滅の舞いを踊る。彼女は自分が破滅する事を知っているが、それを求めているが故に、それを止める事をやめられない。

そしてそれに対して、吉川こずえという新たにでてきたタレント――モデルがいる。こずえはりりこと違い、本物の美しさを備えている人物である。そして、岡崎京子が優れた鬼才であるのは――このこずえが、りりこと違って、人気を得続けているのは、彼女がそれに執着していないから、という事を的確に描けているからだ。つまり、こずえはりりこのような、ある種の執着がない。そこまでは岡崎は描いていないが、しかし、おそらく、こずえには、りりことは違う、もう一つ上の視点を持っていると考えてもよいだろう。つまり、りりこは他者の視線、他者との関係、トップスターとしての自己、他人に対して見返してやりたい、母から逃げ出したいという、いわば「二次元的な」段階にとどまっているのに対して、こずえはそれらを冷静に、どこか俯瞰した視点で見ている自分がいるのである。その点がこずえとりりこの根底的な違いである。こずえが人気を得続けられるのは、本当の事を言えば、彼女が「美しいから」ではない。そうではなく、彼女がテレビの中でスターとしての地位を保ち続ける事ができるのは、彼女が人々の欲望より一つ上の俯瞰した視点を持っているからだ。

...しかし、今言った事は僕(ヤマダヒフミ)の多少の誇張を含んでいる。物語は、あくまでもりりこを中心に行っているんで、僕は少しこずえをクローズアップしすぎたと思う。この辺りは原作を読んで確認してもらえればいいと思う。

岡崎京子が非常に優れた作家・漫画家であるというのは以上のような事で多少は触れられたのではないかと思う。物語、あるいは漫画、文学(ヘルタースケルターは文学だと僕は思っている)というのには非常に奇妙な所がある。もし、現実はりりこという人物がいたとしても、僕はその「人物」には何の興味も感じないだろう。(そしてこうした人物は、テレビ・ネットの中に現実に見つかる) そしてまた、りりこのマネージャーとか、その恋人などと現実に出て話してみても、僕は彼らに対して何の興味も覚えなかつただろう。僕が「ヘルタースケルター」の中で、特に興味を持つのは、こずえである。それは、こずえがりりこに比べると、やや複雑な精神構造を持っているからだ。そしてその精神構造が、人々に解かれな間は、こずえは人気者で在り続けるだろう。...もちろん、現実的に美を保つ必要もあるだろうが。

今、僕は、りりこには興味を引かれないと言ったが、しかし、僕はりりこの破滅を主題としたこの作品には大いに興味を抱く。では、それは何故か。そこに、作品、フィクションの謎がある。つまり、りりこの内部には明るいものはなく、暗い、低次の精神構造しかないのだが、しかし、それを照らす作者の視線は明るいのである。つまり、岡崎京子という人物がりりこの暗部に光を当てる限りにおいて、この人物は、我々にとってかくも魅力的で、永続的な存在となるのだ。もし、りりこという人物が現実テレビ・ネットの中にいたとしても、僕達は、「ヘルタースケルター」の中の人々と同じような態度を取るだろう。つまり、僕達はりりこという人物を、一種の人形的なものとして愉しみ、そして愉しんだ後はそれをポイ捨てにするだろう。

りりこという人物は物語の最期ではフリークスとして、外国でショーをしているという事になっている。しかし、僕は思うのだが――りりこは最初からフリークスだったのではないか。そしておそらくは、岡崎京子もその事を意識していたのではないか。つまり、アイドル、トップスターというのは、いわば、形の異なったフリークスにすぎない。ねじれた奇形というものと、完全に抽象化され、偶像化された美とは同じものなのではないか。そういう事が、いわば物語の最期では示されているのではないか。...そして、ここでこの作品は終わる。それでは、りりこという奇形の人物は元、何だったのか。彼女の中に最初から破滅は内蔵されていた。だとしたら、我々の内にも同種の破滅は内蔵されていないだろうか？ SNSなどのつながりによって、人々の承認欲求はますます強まった。そこで、他者の視点の内にのみ存在できる存在――ロボットのような存在が現れるのではないか？ そしてそこに身を置く時、人は自らの中に完璧な空虚を見出す。そしてこの空虚から、この像化された現代空間の中で、我々は逃れられないのではないか？ りりこは美しく、彼女は破滅する。そしてそれに伴い、我々の承認欲求も破滅するのか？ 岡崎京子は僕達にある種の事柄を予知し、示したと言う事もできるだろう。そしてこれからも、りりこに付随するような一つの舞い、劇は訪れる事だろう。しかし、そのそれが真に意味を持つのは、「ヘルタースケルター」という作品そのものののように、それそのものに光を照らす、岡崎京子という優れた作者が存在して始めて可能となるものなのだ。僕は、そう思う。

※

岡崎京子の「pink」と「エンド・オブ・ザ・ワールド」を買ってきて読んでいた。岡崎京子作品においては、岡崎の言う所の愛と資本主義が基本的なテーマとなっている。そしてそれにもう一つ付け加えるなら、暴力の要素であろう。

この愛、金、暴力というのは、我々の平和(だった)日常生活の裏側にあるものとして、作家らの基本的なテーマとなってきた。しかし、岡崎京子はその他の作家とレベルが違くと僕が言い切れるのは、岡崎京子はそこに一つの空虚を見ているからだ。そこがまず違う。そしてこの事は村上春樹や村上龍と完全に通底する事であろう。つまり、そこでは、様々な、セックス、死、金への執着という事が、人間にたいする深い愛と軽蔑の眼差しで切り取られている。そしてこうした際

、岡崎ほどのレベルではない作家においては、それ自体が目的となってしまう。つまり、彼らにおいては、セックスや金や暴力を描く事そのものが「文学的」とか「芸術的」とかいうように勘違いしてしまう。しかし、それはそうではない。我々の生活は一つの空虚の目——つまり、作家の目を通して、始めて意味があるのだ。小林秀雄が、「真の作家には一度人生を廃業した目がある」というような事を言っていたと思う。(うろ覚えだが) 小林の言っている事はおそらく、そういう事であると思う。つまり、事象それ自体に意味があるのではなく、それに意味を持たせる作家の眼であり、そしてこの作家の目はその時、空虚に透明で乾いていなければならない。色眼鏡のある目では、悲しみも怒りもその筆に盛り込む事はできないのだ。

岡崎作品では、主人公などがふいに空を見上げて、茫洋とした気持ちに浸る、印象的な場面が出てくる。そしてその時の台詞は大抵、散文詩的なものとして出てくる。僕の理解では、岡崎作品の一番底にあるのはこの空虚の海であるように思う。つまり、この点を底点として、岡崎作品の世界は作られている。一種の透明な空虚感が底にある為に、そこにセックス、暴力、死、金、愛の問題を盛り込む事ができる。岡崎作品は全体的にドライな空気が流れているが、それは絵柄の問題でもあるだろうし、何よりも、岡崎京子の世界観に関わる事柄だろう。「pink」では、どうしてもなく醜い人物——主人公のデリヘル嬢と性行為をした後に主人公に説教垂れる中年男——などが出てくるが、岡崎京子はそれに対して、少々の憤りを込めつつも、しかしさらりと書いてみせる。ここでは、ドライな感覚を持たなければ、人の醜さは現れえないという、岡崎京子の見事なバランス感覚が出ていると思う。岡崎京子は人の醜さに対して憤る前に少し立ち止まって、それを注視しようとする。そしてその、透明で乾いた、冷たい目の中に、人の醜さも温かさも、逆転して生まれる事ができるようになる。我々は自らを空虚とする事で、全てを描く事ができる。作家というのはそういうもので、おそらく、本当の意味での作家修行というのはそういうものだろう。筆先だけでごちゃごちゃやって傑作が書けるようになるとは僕には思えない。例えば、モーツァルトはおそらく、常に実人生の上を飛翔していた人物だった。モーツァルトはおそらく、常に透明で空虚で乾いた泉に一人腰をおろしていた永遠の少年だった。そしてそこから現実を見つめる時に、一種の悲しみが現れる。真の作家(アーティスト)の表す悲しみとはおそらく、そういうものだろう。

岡崎京子の作品は、村上龍と同じように、高度資本主義を基礎とした作品であるので、これから少しずつ時代とぶれていくだろう。それはおそらく、避けられない。しかし、岡崎京子の作品に普遍的価値があるとすれば、それは岡崎が世界を見るその目の——冷たさと温かさにある。彼女は空虚で乾いた目で世界を反転して見るが、そこでの人物は乾いた劇を演じながらも、最期には透明で冷たい泉のような場所にたどり着く。そしてそこそが、おそらく、詩人としての岡崎京子の本来の場所なのだろう。岡崎京子は実に詩人的な漫画家で、僕であつたら——彼女に中原中也賞(あと芥川賞も)をあげたいと思う。そんなものいらない、と言われるかもしれないけど。

「日常の言葉」と「文学の言葉」の違い

日常生活で使われる言葉と、文学で使われる言葉は違う。それは当然の事なのだが、それがどう違うのか、簡単に解説してみる。

例えば、日常生活で僕らが普段している会話を考えてみると、実際は、会話以外の情報というのがすごく多い。言葉は意味を持って伝達を担う、とは普通の常識だが、実際、友達とか同僚、親、恋人などと話す場合、言葉の意味よりも、相手の態度とか表情の方が重視される。世間一般でなされている世間話に耳を傾けてみても、双方、ほとんど相手の会話を聴いていないのではないかと思われる事だってある。試しに、そこらで女子高生が雑談をしているのに耳を傾ければ、相手の言う事の意味を理解するというよりは、それぞれ勝手に自分の幻想をしゃべり散らしているという方が的確に思える。

人は思ったより、全然、言葉というものを聴いていない。でもその代わり、世間の人には相手の表情、仕草、態度には非常に鋭敏である。その感性に関しては普通の人というのは相当鋭い。だから、ちょっとした「こんにちは」という一言でも、こうして活字として書くと、どういう「こんにちは」なのか全然わからない。でも、これが日常生活の中に埋め込まれると、その人の感情や人間性が込められた生き生きとしたものになる。

これに反して、文学というのは、言葉としては死んでいるという事もできる。こうして活字だけで書いていると、これを書いている僕の表情、感情、仕草は言葉に導入されない。しかし、逆に言えば、言葉は一度、活字として死んでしまう事で、普遍性を得る事ができる。それは言葉としての意味だけで成り立つ、純粋なものだ。例えば、お笑い芸人の話した事を活字にしてみるとあまりおもしろくない、という事は普通にあるが、お笑い芸人は言葉の普遍性だけで勝負しているわけではないから、それで構わない。文学者というのはそれとは違って、言葉の普遍性で勝負しなければならない。

そしてこの死んだ活字、この言葉によって、一度失ったもの——つまり、人間の感情、表情、仕草、などを再現しなければならない。ドストエフスキーとかシェイクスピアくらいになると、活字による再現作業が現実を越えてしまうのだが、普通の文学者はそこまでは行かない。しかしどっちにしろ、文学というものは、こういう死んだ言葉を使わなければならない。こういう所に、詩人・作家の苦勞するポイントがある。そしてまた、文学をやり始めの人が必ずつまづくのもこの点である。つまり、書いている人の気持は高揚しているから、その高揚が言葉に移っているような気がしてしまう。この高揚は、活字の中で一度死んでしまうので、書かれたものには反映していない。それをもう一度、立ち上げていく作業が、詩人・作家には求められる。作家・詩人にとってやりがいのある仕事というのはこういうものだと思う。

どこかの誰かを主人公とした作品は「私」の作品ではない

ウィトゲンシュタインという難解で、意味不明な哲学者にとりかかって一年以上が過ぎたがようやく、その効果が出てきた。その結果、おおよその所、自分の哲学のパターンに関しては決定したように思う。

また、自分のような人間の考えている事、感じている事、主張している事が世界に対して孤立している事、その事が「何であるのか」という事がはっきりと分かった。これによって色々恐れる必要もなくなった。

簡単に説明すると、世界には二つの領域がある。一つは「私」の世界であり、これは語りえない。もう一つは「ヤマダヒフミ(のような三人称が問題となる)」世界であり、これは語りうる。三人称の、一般的世界を普通は我々の世界の全てと、私達は考えている。例えばスマップの「世界に一つだけの花」という曲。この曲ではそれぞれの独自性、違いは「色々な形、色の花がありますよ」という程度のものとして認識されている。しかし、自分の考える独自性というのは、正に他人に語りえないものであり、大切なのはこの語りえないものの方だ。スマップの曲の場合、「オンリーワン」と「ナンバーワン」が対立的に用いられており、普通の人はこの物の見方を受け入れるかもしれないが、実はどちらも三人称の世界に依存した見方に過ぎない。私の独自性とはナンバーワンでもオンリーワンでもなく、比べられるものでもなく、語りうるものでもない。そしてその事が私の、(そして私の世界の)本質を決定するのだ。

僕がもう色々な事に恐怖する必要がないと言ったのこの哲学と関係している。つまり、人々が常に念頭に置いているのは三人称の世界の誰々であり、一人称の世界の「私」ではない。またさらに言えば、完全に孤立した系(本当は孤立の比較になるものすらないのだが)である一人称の「私」の世界はそれによってより高度な普遍性の世界に旅立っていく事ができる。そこでは人はあらゆる場所から隔離され、完璧に孤独であるが故に、より高度な意味で大きな普遍性、共同性に属するという事ができる。この哲学の発案者のウィトゲンシュタインはこの共同性についてはほとんど拒否していたかもしれないが、彼が結局、哲学という形で、ある「作品」を世に残したという事が、彼がこの共同性を間接的に肯定したという事の証明となるだろう。しかしもちろん、この共同性も本来は語りえないものだ。語りえない故に具現化する、もう一つの語りうるもの...と言っても良いかもしれない。絶対に他人に何も語る事ができない二つの存在があるとすれば、その二人はまさにその事によって深い内部で共鳴する。自分の言う共同性とは、この共鳴の可能性である。

大体、自分がウィトゲンシュタイン(+永井均)から得た哲学はそんな所だ。ウィトゲンシュタインは難解なので誤解している可能性もあるが、誤解も含めて自分の感じている事、考えている事に一つの形が与えられた事をありがたく感じている。また自分が一般の小説作品などに全然共感できない理由もこれではっきりした。一般の小説作品で語られているのは「私」の問題ではなく、第三者の、どこかよその人物の話なのだ。それは全然、「私」の話ではない。それはそうだろう、小説とは他人の話だろう、と言う人間がいるかもしれないが、それは間違っている。ドストエフスキーが「地下室の手記」から「罪と罰」に変化していく様子.....そこに現れている主人公像というのは、十九世紀のロシアの誰々さんではない。それは「私」なのだ。それがドストエフスキーの一番肝要なポイントなのだ。他人ではなく「私」が決定的に大事だと悟った人間が、他人に対する反感をむきだしにするその様を描く事(サリンジャーも同様)が、今自分が言った「共鳴の可能性」「新たな共同性」を具現化するものとなっているのだ。そしてこの立体的な構造に比べれば現代の作家らの書いている作品は二次元的なものだと言う事ができる。彼らの作品はどこかの誰か、三人称や固有名詞で呼ぶことのできる誰かのお話なのだ。それはつまり、「私」の作品ではないのだ。

私とは何か

私とは何か？ この問いに関してはもう色々な人がはっきり答えを出しているのだが、自分なりに感覚的に分かったのでそれを以下に箇条書きにしておく。ちなみにこれから言う事はすでにウィトゲンシュタインとか永井均が言っている事だ。

私とは何か？ その問いに対する答えは次のようになる。「私とは他人に伝わらない何かである」これが自分の答えだ。ではこの事を以下に検証していこう。

例えば、この私——ヤマダヒフミという固有名詞のついた人物を想像していただきたい。このヤマダヒフミは家族と一緒に住んでいるという事にする。このヤマダヒフミという人物は仕事に行ったり、学校に行ったりして、そこにも普通の人間関係を持っている。他人から見ると、そこにヤマダヒフミという一人の人物が確かに存在する。しかし、ある時、このヤマダヒフミ——僕——は誰かによって監禁されてしまう。そしてその代わりに偽ヤマダヒフミという人物が現れ、偽物は本物の僕の代わりに生活を送る。偽物は外見とか、言動とか、記憶とかあらゆる点で本物である僕そっくりである。というより、それは完全なる僕のコピーである。この時、他人から見て、この人物を偽と見破る術はない。DNAなんかも同じである。

さて、こうして偽物の僕は僕の代わりに僕の生活に完全に溶けこんだ。偽ヤマダヒフミは、本物の僕のいたポジションに居座り、そこで毎日、僕と同じ生活を送っている。この人物を偽物だと見破る人は一人もない(というより、見破る術自体が存在しない)。しかし、この人物が偽物だと知っている人は二人だけ存在する(できる)。それは本物の僕と、偽物のヤマダヒフミだ。この二人だけが、ヤマダヒフミが入れ替わった事を知っている。

今、問題としているのは私とは何か、という事だ。この時、私と呼ばれる現象は何なのかと言えば、以上に上げた例で尽きている。つまり、他人や社会にとって、ヤマダヒフミという人物がある日、偽物に変わろうと、そのなりすまし方が完璧であれば、そこには何ら矛盾も欠点も存在しない。たとえば、どれほど親密な恋人、僕の些細な動作、言動にも敏感に反応し、その奥にあるものを想起する良き恋人がいると仮定したとしても彼女は僕が偽物だと見破る事はできない。それが絶対にできないという事がこの偽物が偽物として存在できる条件だからだ。こうした世界の中では、「私」と呼ばれる現象は三人称の「ヤマダヒフミ」という人物の中に溶けてしまう。ウィトゲンシュタインが言いたかった語りえない事——とは正にこの「私」の存在の事だ。我々

が語れるのは「ヤマダヒフミ」という三人称の固有名詞の人物だけなのだ。

だから、社会や他者にとって「私」とは「ヤマダヒフミ」の事であり、その為にそれがある日そっくりの偽物にすり替わっても何ら問題がない。というよりそこにはもはや、偽物——本物の区別というものがない。他人にとってはそうした動作や容姿をしている人間が「ヤマダヒフミ」であるからだ。しかし、これを偽だと感じる事ができるのは先に言ったように二人おり、それが「私」と「偽ヤマダヒフミ」である。この二人だけが、「私」と「偽物」の区別をつける事ができる。

ここで、そういう区別がつけられる存在——つまり、「私」というのは絶対に他人に伝わらない何かだという事がわかる。(偽物をのぞけば) 私達が「私」と名づけている存在は、あらゆる外的表徴を抜いてもなお残る何かであり、それこそが私の本体である。しかし、それは他人には伝わらない。それは他人に伝わらない、という点によって本質的に「私」なのだ。

だから、例えばこの文章においても、この文章の半分あたりで、偽のヤマダヒフミが本物の私に代わって書き継いでいても、文体や内容が同じであれば他人には見分けがつかない。人はよく「本当」とか、「真実」とかいうものを誰にも開示可能であり、絶対的に正確なものだと考えたがるが、ここでの私とは正に「開示不可能」という理由によってその本質を構成している。この時、私というのとは一つの独我論の孤独の中に立たされていると言っても良い。

ただ、この文章を書きながら自分でも意外に思ったのはこの偽物の存在だ。他人に「私」は伝わらないと自分は言いつつ、その事は「偽物」だけには伝わる。するとこの偽物はこれまでとは違った意味での「他者」なのではないかという疑問がよぎる。ウィトゲンシュタインにおいても、彼が「私の本質は他人には伝わってはならない事」と言う時、そう言っているのは誰なのかという問題が頭をかすめる。もし本当に「伝わらない」のなら、何故それはそのように、(ウィトゲンシュタインという個人によって)口に出されたのか。彼は一体、誰に向かって語りかけているのだろうか？ これはまだ未決の問いとして残されるかもしれない。

しかし、暫定的に結論を出しておくなら、「私」というものは他人は伝わらない何か、という事になる。「私」がどの民族、どの性別、どの世代に属していてもそれが「私自身」だという想像は可能である。しかし、姿形、性格が完全に同じでも、それが違う存在あれば、それは「私」ではない。そしてこの「違う存在」と言う事を知っているのは私一人(と、偽物)だけなのだ。私と

はそのような、一つの「語りえないもの」だ。そこにおいて私の本質はとりあえず、示されていると言う事ができる。

中国学者の入矢義高が「味噌の味噌くさきは上味噌にあらず」という格言をあげていた。これはいかにも「それっぽいの」「雰囲気だけのもの」は、本物とは違う、というような意味だ。

自分は文学という領域の関係しているのだが、今の純文学と呼ばれるものはそもそも芸術の名に値しないのではないかと考えている。また、同じ事をクラシック音楽にも感じる。現代の純文学、クラシック音楽は本当に芸術なのか、自分は非常に疑問に思っている。その疑問を要約すると「文学の文学くさきは文学にあらず」「クラシック音楽のクラシックくさきはクラシックにあらず」という事になる。

元々、文学もクラシック音楽も多数の偉大な天才を排出してきた、非常に重要な領域だ。それは誰しものが認める所だろうが、正にそれ故にそれらは形骸化してしまった。今、問題としたいのは、現代のそれらの表現者の事だ。例えば、プロのピアニストやプロのバイオリニストがゲームとかアニメの曲を演奏した動画というのがネットにたくさんあがっている。自分はそれらをたまに見ているが、あまり良いと感じない。しかしそういう動画には絶賛コメントがよくつく。逆に自分がこれは芸術だと確信する神聖かまってちゃんの動画などは、賛否両論のパターンが多い。

そうしたプロの人達の動画――演奏というのはもちろん、技術的には優れているのだろう。しかし、それは何の為の技術なのだろうか、という事が全く問題にされていないという気がする。文学も同じ事で、文章はうまい、確かにうまいが、それらを書く動機は何なのかというと、いつもそれは不透明に見える。

ウィトゲンシュタインは「世界とは私の限界である」「倫理・意志は世界を形作るが、世界の内部には現れない」という考えを持っていた。今、これを芸術に代入してみよう。

「作品とは作者の限界である」「作者の思想・意志は作品を構成するのだが、作品内部には現れない」...さて、これをピアノの演奏に考えてみよう。演奏家は楽譜そのものを読み取り、そこにある情感、あるイメージを読み取る。しかし、それは演奏を構成するものとして現れるので

あり、演奏内部にあるのは音、あるいは卓越した指の運動だけである。

飛躍して言うなら、今の芸術家に徹底的に欠けているのはこうした作品を構成する「倫理・意志、精神」のようなものだ。自分はこれを「思想」と名付ける。「思想」は作品を構成するのだが、作品内部には現れない。現代のアーティストに欠けているのは思想だ。

この「思想」と自分が呼んでいるのはある視点、観点の事だ。思想は作品を形作る。この時、文学においては小説家は何をどう書くかという事が問題になる。この時、彼は一つメタの立場に立っていると言える。彼には「何故書くのか」という理由が自分の中ではっきりとしている。しかしそれは語りえず、作品という形で示される。今の純文学作家に僕が思想を感じないという時、僕は何を言おうとしているのか——それは彼らにこのメタの立場が欠けているという事だ。彼らには文学は既知のものとして感じられている。つまり、彼はゼロから物を作らず、「文学」というジャンルに向かって(審査員・編集者に向かって)書くのだ。同様に、クラシック音楽の人間はクラシック音楽というジャンルに向かって演奏する。彼らは世界を形作らない。ウィトゲンシュタインのようなポジションに彼らは立たない。彼らに世界は既知であり、すでに構成された世界のマス目を埋めるように彼らは物を作る。だから、自分のような人間はそれらに物足りなさを感じる。

別の観点から言えば、彼らの作るものは彼ら自身の存在と乖離していると言う事もできる。これは哲学でも同じ事で、頭の上だけでフランス辺りから輸入した思想を弄んでいる為に、彼らはそれをいかように捨てたり拾ったりできる。音楽でも文学でも、そこに作者の全身を感じない。だから、彼らはそれを簡単に捨てる事も拾う事もできる。もっと言えば、彼らにとって芸術は彼らの存在とかけ離れている為に、芸術を物化する事ができる。「芸術の為に」と言う事が彼らにはできるし、逆に「芸術は自分(他人)の為に」と言う事もできる。これらはベクトルが逆だが、結局同じ事を意味している。本物の芸術家は、演奏している時、書いている時、彼自身芸術そのものになりきるのだ。そこに隙間も切れ目も存在しない。そこでは、それ自体が目的なのだ。

現代の芸術というのは、今そういう問題に陥っていると思う。一番、芸術「らしい」芸術が、一番芸術ではない、という一見矛盾に見える事も、歴史を通じてみれば普通の事なのだろう。本来の芸術は醜さも汚さも含んだ、人の存在を反映した「全身的」なものだ。それがいつごろからか綺麗事を並べるものとなった。つまり、「味噌くさきが上味噌である」というテーゼに代わった。しかし、本来の芸術はそうではなく、やはり「味噌の味噌くさきは上味噌にあらず」という事ではないかと思う。もっとも、こうしたものが何故社会では常に評価される存在なのかとい

う事は別に考える必要がある。そこでは鑑賞者の基準自体も問題としなければならないだろう。その基準を問題とする事は、彼らの生き方、存在を問題とする事に通じる。基準と価値は常に相対的に釣り合っている。世界の中の価値は我々の基準と同期する。だとすれば、「本質」と哲学者が呼ぶものはどのような基準に該当するのだろうか。それに関してはこれから個人的に考えていく事とする。

今から書く事はミハイル・バフチンが書いた事ともかぶるし、自分が前に書いたドストエフスキー論とも重複する所がある。ただちょっと強調して、その部分だけ取り上げておく必要性を感じたので記す事にする。それはどういう事かと言うと、ドストエフスキーの現代性についての話で、現在を生きている僕達と大きく関係している。

ドストエフスキーの小説とはただ単に優れた小説というだけではなく、自然科学的な認識の転換だった。そういう意味で、ドストエフスキーをカントやアインシュタインとひも付けて考えても全く間違いではない。更に重大な事は、ドストエフスキーが発見した人間像は二十一世紀の現代の我々にピタリと当てはまるという事だ。

まず、バフチンがはっきりした事を言っている。彼は、「ドストエフスキーの小説の登場人物達は他人の認識を打ち破ろうともがいている」という意味の事を言っている。更に「ドストエフスキーの小説において登場人物達は一つのイデー(思想)である」とも言っている。これはそれまでの自然主義的な小説とは一線を画す物の見方だ。

ドストエフスキーの小説が現れて以来、人間は単なる生活者ではなくなった。自然主義的なそれまでの小説では、登場人物達は作者の視線を受けて、行動し、生活する。彼らは普通の人達で普通の生活を送るのだが、彼らは決して作者の方を見はしない。一方、ドストエフスキーの小説の登場人物、またその中でも特に重要な人物は、自分の中にあらゆる「声」を飼っている。絶えずこの人物は自分の中の声と問答し、その結果として行動を起こす。この時、この人物の中にある「声」の中に、それまでの自然主義的なレベルでの作家の「声」「視線」も含まれていると考える事ができる。いずれにせよ、ドストエフスキーが描いた人物は皆、自分の中の「大きな声」との格闘を運命づけられている。

これは現代とはどういう関係にあるだろうか。例えば、最近の純文学を読んでいて僕が物凄く物足りなく感じるはその点だ。登場人物達はまるで、何かを無視している、何か重大なものから目を背けているという印象を読者としての僕は受ける。これは僕一個人の好き嫌いの考え方ではなく、必然的な理由があると僕は思う。それは、ドストエフスキーが描いたように、我々——現代の我々自身が一つの声、イデーと化してしまっているからだ。我々は内心にある声との格闘を絶えず義務付けられている。

ではその正体はなんだろうか。例えば、先日、タレントのベッキーが不倫をしたというニュースが話題になった。その時、タレントのベッキーと相手方のバンドのフロントマンは世間からか

なりの批判を受けた。(今、自分はこの事について倫理的に論じるつもりはない。この話を今自分は一例として持ちだしたただけだ。いちいち突っかかってくる人もいるので書いておく) この時、世間全体の「不倫は良くない」という倫理感が、社会全体を通じて表明されたと言う事ができる。その大きな力となっているのは、テレビ、インターネットだろう。また、直接的に自分の意見を発する事ができるという意味ではインターネットがやはり大きい。

さて、こうして世間全体から「不倫は良くない」という意見が表明された。それは一タレントの話題をきっかけとして日本中に打ち出されたと言って良い。そうすると、この意見はもうそれぞれの内心に巣食う事となる。つまり、今、現に不倫をしている人がいるとすれば、その人は、内心で世間全体の声に弁明する事を強いられる。

自分がこうした例を持ちだして言いたい事は次のような事だ。まず、社会全体の共同幻想、意見、意志、政治的意図、などはインターネットやテレビなどのメディアを介して社会に表出される。それは見えない多数決の票であり、普通選挙よりも強力な政治的意見と言っても良いかもしれない。すると、この意見は巨大な力として個人の内部に沈潜する。個人は絶えず、この共同幻想に大して、賛同を求めたり、弁明したりする事が義務となる。また、社会に生きる上ではなんでもない一個人でも、ネット上で皆と歩調を合わせた意見を吐き出していけばまるで自分が大きなものと同化したような万能感が得られる。こうしておそらくは、生活者としての人間は消え、絶えず人間はこの見るもの――見られるものの二つの極に収斂されていく。社会幻想としての巨大な声と、その圧迫を絶えず感じている個人の小さな声。この二つの声の中で、かつて、身の回りのことだけを考えていた生活者としての我々は消失する。いわば、個人は世界大の巨大な声と一体化するか、それに押し潰される無力な個人かの二つの自分しか選ばなくなってしまう。

ドストエフスキーが最初に自分を発見した小説「地下室の手記」は主人公の独白小説だ。この主人公は絶えず、自分の内に響く世界全体の声にたいして抵抗する。この時、ドストエフスキーは最初の現代人を発見したのだった。人間というのはかつてのように、作者の視線を受け、生活空間の中で適宜に振る舞うだけの存在者ではなくなり、その代わりに、他人の声にたいして絶えず逆らい、自分を見せつけようとする一つの声となった。こうして人間というのは静的なものから動的なものとなった。

現代はもはや、万人がこの声の中に位置している。自分の一行動に対して、絶えず人々の声が鳴り響いている。かつては、人間の中には神の声が響いたのかもしれないが、現在では人間の内部には共同幻想の声が響くようになった。この時、忘れられたのは肉体のある人間であり、個人の生活であり、もっと言うと、孤立そのものだ。マスコミが世相を切る、と言う時は必ず、皆が斬っている方向に切るだけの事であり、人々の前で意見を言う時は無意識的に人々の志向に僕達は合わせざるを得ない。巨大な声と一体となっている時、僕らはみすばらしい自分の姿を忘れられる。おそらくこうして世界は「孤立」「孤独」そのものを排外し、排除し、一つの巨大な集

積となろうとしている。ネットのここ数年の変化を見ればそういう方向性を感じさせる。

ドストエフスキーはこのような現代を予想していたわけではない。ただ彼は人間を深く考察する事によって現代に通じる人間像を確立したのだった。現代では人間そのものがこのように動的なものへと変わってきている。そしてこの世界で人間が生きていく事はどういう事なのか、それはそれぞれが決定していく事なのだろう。ただ、集積された声と同調する事は、個人としての姿を見えなくする。この埋もれた声の中に、本当の人間は発見できるのか。それがこれからの文学の課題となると思う。

悲劇の構造 (ドストエフスキー、サリンジャー、チェホフ、シェイクスピア、夏目漱石)

結構前にドストエフスキーとサリンジャーを並列的に論じたが、この二人を並べる事はそれほど間違っていないように思う。

ふと気づいたが、「白痴」のムイシュキンと「ライ麦」のホールデン少年はある意味で似ている。あるいはこれを、「罪と罰」のラスコーリニコフとホールデンが似ていると言っても良い。ではどう似ているのか。

これは簡単に言う事ができる。ムイシュキンとホールデンの二人は、どちらも生活に足をつけられない存在であり、その知性の為に空中を浮いている。ムイシュキンはそれを最後には悲劇という形で、つまり狂気という形で強引な救済を見る。これはムイシュキンの中に現実と和解する要素がない為に、外側から強引に和解的要素がやってきたという構図だ。(死、悲劇、狂気などは同じ事を意味する) 一方でホールデン少年もまたムイシュキンと同様に生活の上を飛翔している。彼らはともに、「普通の人」ではない。普通の人、個別化され、地面にべったりと足をつけている人とともに穏やかな生活を送る事が彼らにはできない。一方は知性の暴走した少年であり、もう一方は白痴だが、時に叡智閃く青年だ。二人はともに現実に屈従できない。彼らの知性、精神は空を飛んでいる為に、地上への落下が絶えず、劇のテーマとなる。

サリンジャーやドストエフスキーの作り出した小説が我々の心を打つのは、彼らが普遍的な人物を作り出したからだ。ではこの普遍的な人物とは何かと言うと、どうしても上記のような知性が問題となってくる。世間に沢山いる人間、例えば生まれつき、社会にそれなりに適応し、幸福(不幸)な生活を送っている人を淡々と描写する時、その描写に我々は共感する事ができる。何故なら、我々だってその一人にすぎないからだ。しかし、それでは足りないのではないか、生活だけでは不足ではないのか、もう少しマシな世界があるのではないかと考えた時、人は知性の世界に一歩足を踏み込む事になる。知性とは自己を二重に意識する事であり、世界全体を対象として捉える事だ。世界を捉える人間は、反作用として世界から切り離される事になる。

最近の純文学系作家の作る人物に悲劇的な人物は一人もいないと言っていいだろう。彼らの作る人物は平凡な、幸福か不幸かどちらかに分類される人間なのだが、それは単にそれだけである。プロットだけなぞれば名作に似ており、登場人物のキャラクター性は過去の作品の誰彼を思わせるかもしれないが、作者の自己意識の構造が単純な為に、作品自体の構造も単純になる。

例えば、チェホフの「退屈な話」、夏目漱石の「それから」に出てくる重要な人物は皆、知性故に世界になじめない人物だ。そして彼らは、なじめない世界に逆さまに落下していく。なぜ

なら、我々はそこ意外に生きる所がないから。ここに優れた作家自身の意識の構造がある。優れた作家は皆、自分というものを痛烈に自覚している。自分というものを世界からもぎはなして理解している。そしてその自分がどこに向かうかを、作品によって暗示している。

では何故、知性は世界から剥がれ落ちるのか。なんとか世界と和解する方法はないのか。人は誤解しているようだが、世界と和解する事が可能なのは、一旦世界から離脱したものだけだ。世界の価値を本当に理解できるのは、一度世界から離れ、それとは違う場所に立ったものだけだ。最初からそこに埋没している人間は充足しているが、その充足に気づく事ができないので、結局はただそれだけの事に過ぎない。

例えば、シェイクスピアの作品でも、運命に抗う人物が出てくる。シェイクスピアはドストエフスキーらに比べると古い人なので、登場人物に知性があると言えばそれは少し違うという事になるかもしれない。ただ、シェイクスピアの諸作品の構造でもやはり、世界の運命が最初にあり、それに逆らうものが出てくる。逆らうものが悲劇の道をたどるか、喜劇の道をたどるかはそれぞれだが、最後には必ず運命が勝利する。それを端的に現すのが「マクベス」だ。マクベスは自分の予言に従って次々に凶行を行うが、予言に従って破滅する。マクベスは運命には勝てない。しかし、マクベスは絶えず一人の人間として、それを意識し、その苦痛を最大限体感する。この所にシェイクスピアの天才的手腕がある。運命に挑戦するものだけが運命の味を知る事ができる。

話が飛んだが、すぐれた悲劇的作品にはそのような構造があるように思う。この構造は作者自身の精神の構造と対応しているので表面的に模倣できるものではない。優れた作家は例外なく悲劇的である、と言えるかもしれない。ゲーテのような円満に見える個人がどのような内心を隠し持っていたのか、「ゲーテとの対話」は教えてくれる。現代では文学と呼ばれるものは、上記に書いたような構造とは何の関係もないものとなっている。今あげた作品を三次元的構造の作品だと考えると、現代の「純文学」は二次元的な、平板なものだ。ただ、この世界には依然、悲劇というものは、見えない領域で起こっているように思う。

ウィトゲンシュタインとドストエフスキーの見た風景

世界と呼ばれるものの中に善悪は存在しない。これはウィトゲンシュタインが論理哲学論考の中で考えた事だ。

世界の中には善悪はありえない。おそらくまた、価値も幸福もないのだろう。それらを付与するのは「主体」であるが、主体は世界の限界を構成する為に、善悪、幸不幸、価値、意味は世界の内部にない。

もう少し考えてみよう。しかし、世界を構成するその構成の仕方は価値判断ではないのか。ここで、自分は文学の問題として、この事を考えたい。

個々の作家が世界を構成する時、作品内部に善悪は存在しない。(今、念頭にあるのはドストエフスキーとか漱石などの大作家で、普通の作家の事は考えていない) 作品内部にあるのは登場人物であり、その言動だけである。

ある個人の生き方が別の人間の生き方より優れているという価値判断は、作品(世界)の内部にはない。しかし、作家がどういう人間を選んで書くのか、どういう人生過程として描くのか、その判断の中に価値はある。しかし、価値判断自体は作品内部には現れはしないのである。何故ならそれはもうすでに現れたわけだから、作品の中には現れはない。それは作品を形作るという形で現れており、作品内部にあるのはただ個人の言動だけだ。

極限の文学者はおそらくそういう世界観を保持している事だろう。さて、では、その目をもう一度現実の世界に向ければどうか。

ウィトゲンシュタインが見た風景は、このような「極限の文学者」が見た風景と同じだったという事ができる。世界の中に善悪、倫理、道徳は存在しない。あるのは事実だけ(後期には言語ゲーム)。極限の文学者ならば、世界の中にあるのはそれぞれの人間の人生だけであり、その人生を意味づけるのはただ一つ、作家の視点だけと言うだろう。しかし、この作家の視点は世界を構成するものとしてあり、世界の内部にはありえない。

しかし、ウィトゲンシュタインの言っている事は嘘ではないのか。例えば、イスラム国が、あるいは凶悪な犯罪者がしている事は紛れもなく「悪」ではないのか。

それに答えるならば、それは「悪」ではない。もちろん善でもない。いや、もっと考えてみ

れば、世界の内部に善悪を見る見方よりも、善悪そのものを相対化する視点の方がより大きいのだ、本質的なのだ、とウィトゲンシュタインは叫んでいるように僕には見える。何故なら、善悪の概念は世界を分節化するからである。単一の概念の内部を、ケーキを切るように「善悪」で切り分ける。すると世界は二つに分けてしまう。片方を捨てて、もう片方を取るのが「正しい」のか。――この「正しいか否か」は極限概念として言っている。

ドストエフスキーは凶悪な犯罪者も「正しい」し、その犯罪者の頭を銃で撃ちぬく人間も同様に「正しい」のだという意味の事を言っていた。この「正しい」という言葉の意味は普通の意味の言葉ではない。これを普通の言葉として考えると、間違ってしまう。

例えば、イスラム国のしている事は悪ではないと今、僕が言っても、もちろん内心それは間違っただけだという感情はある。ではそれは悪ではないのかと人は問うかもしれない。その時、こうした行為が悪であると思えるのは、肉体を持った一人の人間の立場としてだと考えられる。つまり、自分の肉体が痛み、傷つき、快さや不快を感じるそういうものとしての主体である。一方、哲学的主体はこれとは違う。哲学的主体は純粋な視野である。この時、彼は自分の肉体を失い一つの視点となっている。だから、世界の中に善悪は消えるのだ。

しかし、人々は通常、世界の内部で毎日のように善悪の判断をつけ、価値判断をしている。これらの判断はどうなるのだろう。

論理哲学論考ではこれらは「語りえない言語」に類別される事となるだろう。また、ドストエフスキーのような大作家であるなら、これらの価値判断は作品内部に取り込まれ、それぞれの人間が相対化して描かれる事になる。そうしてもうひとつの――真のと言って良い――価値判断は作品を形作るように現れるだけで、作品内部には現れない。つまり、世界で毎日我々がしている善悪、価値判断はより大きな視点からすれば、我々の行為、言動の一つとなり、絶対的ではなく相対的なものとなる。大きな、偉大な視点は全てを包括する。その内部には善悪はなく、また、「ない」もない。世界にはただ「ある」だけがある。大きな視点はこれをただ見つめ、認識するのだ。それは神の視点と言っても良い。

こうした視点を我々が簡単に掴む事はできない。我々が通常、価値付け、意味付け、善悪の判断を行っている時、絶えず自分の立場を絶対視している。私がある身分に所属しているならその身分を私と同一化し、私がある国にいるならその国と自分を同一化する。より正確に見れば、私(主体)は認識しえない。哲学的に言えば、我々が主体(私)を手放した時、始めて、私は実体ではなく一つの視野である事がはっきりするのだ。つまり、私達は実体、通常考えられている私を完全に手放した時、一つの視野の元に世界が顕現されていくのを見る事ができる。僕の考えではドストエフスキーやウィトゲンシュタインはそのような風景を見たのだった。彼らは自己を置き去りにして一つの視野となった。そこに、世界は彼ら独自の姿を取って具現化したのだった。

トルストイは晩年、シェイクスピアを批判した。オーウェルはそれを論評している。オーウェルはシェイクスピアを擁護し、トルストイを批判している。オーウェルの言っている事を読むと、彼の言っている事は至極まっとうだとわかる。ただ、自分はオーウェルとは違う視点を持ちたい。

例えば、トルストイとドストエフスキーはどう違うか。トルストイの場合はあくまで邪を斥け、正しいものに迫ろうとする。アンナ・カレーニナでは主人公に似た人間は幸福に「ならなければならない」し、逆に、主人公と反対の思想の持ち主は不幸に倒れなければならない。不倫という罪を犯した人間は汽車に突っ込んで死ななければならない。それがいかに魅力あり、聡明な女性であったとしても。

一方でドストエフスキーは、邪なものと正しいものとを自分の中に共存する事ができた。彼の中では悪ですらも、世界を構成するためには必要なパーツとすらみなされていたのである。しかし、それは悪を「肯定」する事ではない。僕の意見では、ドストエフスキーは自由と混沌の立場に立っている。ドストエフスキーは罪と罰では、場合によっては殺人を肯定しているようにすら見える。しかし、これは肯定とは少し違う。もちろん、殺人は肯定されるべきではない。それは倫理的に考えればそうだ。しかしより詳細に見れば、殺人という行為すらも、それが生まれる源泉——自由——混沌を否定する事はできないとドストエフスキーは考えている。殺人はやがて、悔恨、罰を受けるという物語的時間の中に吸収される。この物語的時間の中をラスコーリニコフは生きるのだが、問題はこの物語的時間に一つの結論を与えるという事である。この物語的時間に結論を与えると理性が勝ちを収め、「殺人は良くない」とか逆に「(正当な)殺人は良い」などという結論が出てくる。しかし、この結論よりも、人は常に未完結な時間の中を生きざるを得ないという根底的な条件の為に、ラスコーリニコフは罪を犯すのである。いや、罪を侵さざるを得ないのである。この問題に関して自分はかなり徹底的に考えたが、この事が自分以外の人に容易に伝わりとは自分も思っていない。

ドストエフスキー、あるいはマクベスにおけるシェイクスピアの立場は例えば、後期ウィトゲンシュタインの思想と比べる事ができる。ウィトゲンシュタインは後期には、行為と規則とが逆転できる事を主張した。つまり、ゲームのルールは、ゲームを遊ぶ事から生まれるのであり、普通考えられているように、ルールがあるからゲームできるのではない。そうではなく、ゲームをするから、ルールが生まれる。(ルールがあるから遊べるのではなく、「遊ぶ」事からルールができる) しかしこの時、ウィトゲンシュタインがひっくり返したものの——その、「ゲームをする」「プレイする」という言葉の意味は、言葉の意味以前の混沌と自由の領域に身を置いている。ウィトゲンシュタインは明言しなかったが、彼が成し遂げた事は、彼の表現の簡素さよりもは遙かに奇妙で偉大なものだった。

ドストエフスキーの罪と罰、シェイクスピアのマクベスにおいて彼らは、トルストイのように、自分の思想の反対側の人間を完全に否定しているわけではない。ドストエフスキーは牢獄には入ったが殺人者ではなかったし、シェイクスピアも人殺しではなかった。彼らは人殺しではなかったにもかかわらず、人殺しが書いた手記などよりも遥かに人を殺すという事がどういう事を正確に書いている。では、それをなぜ書いたか。なぜ書かざるを得なかったのか。ここには先に言ったように、悪すらも世界の現象の一つだと見る視点がある。より詳細に考えると、シェイクスピアとドストエフスキーは、悪や善という倫理道徳よりも、それが発現してくる自由と混沌の領域に目を据えていた。しかし、自由と混沌は、時間的推移を伴い、なんらかの結論、概念、倫理に至らざるを得ない。シェイクスピアとドストエフスキーの物語空間はこの「自由・混沌→概念・結論」の領域とイコールだ。これはウィトゲンシュタインからすれば、行為から規則が生まれる、という真理となった。

一方で、トルストイは丁度真逆の立場にいる。トルストイは自身、随分とひどい事もしてきたにもかかわらず、彼は自分を常に善と幸福の立場に置き、悪を自分の外側に排出しようと努力する。トルストイがこの努力に誠実であった事から彼の天才は生まれたのだが、しかし同時に彼の悲劇も生まれたのだ。トルストイの生涯の晩年は悲劇と言えたが、それは彼がそもそも、絶対に悲劇を認めない存在だから生まれた悲劇なのだという事もできよう。トルストイは善を取り、悪を排除する。この時、トルストイは自分の芸術的天才を捨てて顧みなかった。しかし、人が今、トルストイを顧みる時、重要なのは芸術的天才としてのトルストイであり、説教家としてのトルストイではない。この事は、芸術家だった頃のトルストイが自身の内に、いやいやながらも混沌を持たざるを得なかったという事情が反映している。アンナ・カレーニナにおいて、幸福なレーヴィンとキチイだけでは物語にはならない。アンナ・カレーニナが優れた作品になるには、トルストイが否定したがっていたアンナという女性が必要だった。しかし、トルストイが決して認めたがらなかったのは、人は悲劇的な生を送るという意味では、誰しもが多少は「アンナ」ではないかという事だった。この事をトルストイは頑強に認めようとせず、これとの戦いに彼は生涯を費やした。一方で混沌と自由を手にしたドストエフスキーとシェイクスピアは、トルストイよりも更に先の領域に進んで行った。もっとも、その際にドストエフスキー、シェイクスピアが払った犠牲は我々には考えられないほどに巨大なものである。彼らの偉大な達成は、彼らが世界に対して完全な諦念を持った時に生まれたのである。彼らはトルストイのようにニヒリズムを排除し、否定しようとはしなかった。彼らはニヒリズムを引きずったまま、突っ走ったのだ。

トルストイはあくまでも、善と悪の二項対立の論理の中で自らを善の立場に置こうとした。一方で、ドストエフスキー、シェイクスピアの二人はニーチェの言う所の「善悪の彼岸」まで彼らの論理、作品を推し進めていった。この事と、二人のキリスト教信仰がどんな関係にあるかは自分の手にあまる問題だ。ただ、神という概念はおそらく、無慈悲と悲惨、絶望、犯罪、無秩序を

も含んだものでなければ、彼らとはとくに神を失っていたに違いない。彼らは神という概念からゲームを始めたのではない。彼らは行為、ゲームのプレイという混沌・自由からスタートして、神という概念(ルール)に到達したのだ。しかし、後の時代の我々はまたこの行為という混沌から始めなければならない。だから、僕はドストエフスキーとシェイクスピアが到達した概念を疑う。疑う事から全ては始まるのだ。そしてトルストイが終わった地点はむしろ、トルストイの全盛期よりも後退した地点だったのではないかという疑問が頭から離れない。人生に結論はないというのが、唯一の人生の結論ではないか。今、自分はそういう事を思う。そしてこの僕も――そして世界全体も、おそらくはこの自由・混沌→結論・概念の物語空間を移動しているのだ。もっとも、これを読んでいる人間がこの「物語空間」という概念を疑う事は可能であろうし、それは今こうして主張している「物語空間」という理屈に沿ったものですらあるのだ。自分はそのように考えている。

(アヴァンギャルド・アウトテイクス

<http://borntobeavantgarde.hatenablog.com/entry/2015/06/21/210000> に載せてもらいました。
内容は一緒です)

神聖かまってちゃんのロックンロールはもはや「鳴り止み」始めている。僕個人はこれまで、神聖かまってちゃんから受けた影響があまりにも大きいために、神聖かまってちゃんに対しては褒める事しかしてこなかった。何故なら、その他にあまりにも愚劣なものが多すぎるからである。ほとんどのものが言及する気もおきないどうでもいいものに思われてしかたないために、僕はそれらには言及してこなかった。しかし、神聖かまってちゃんに関しては言及する価値があるので、これまでずいぶん言及してきた。それも、できるだけ肯定的なやり方で。

しかし、今や、神聖かまってちゃんのロックンロールは鳴り止み始めているように見える。これはニコニコのブロマガで「ともなりたかひろ」という人物が書いていた事だが、今の神聖かまってちゃん、「の子」の音楽は明らかに自己模倣に陥っている。実際、ともなりたかひろという人の言う事は正しく、の子はかつての自分をもう一度焼き直し、過去のシャウトを再び現前しようとしているが、しかしそれはうまくいかない。青春は終わった。玻璃の目は溶けたのである。

もはや過去のシャウトは戻ってこない。それは遠くで、過去のこだまのように虚しく鳴っているだけだ。何故、そんな風になってしまったのか？ 答えは簡単である。ぺんてるという曲にこんな歌詞がある。

風に吹かれてしまう

落ち葉のようになれ果てよう

考えて生きてくような価値なんてどこにあるんだと僕は思うのです

かつてのの子の叫びは本物だった。真実だった。しかし、そこにはある基盤があった。つまり、何もない人間が徒手空拳でこの世界に立ち向かうというスタイルである。この世界において、この何もない世界において、僕たちはこれまで、自分達が何者でもないという事を頑として認めようとはしなかった。この馬鹿馬鹿しい社会において、誰しものが、自分が何者かであると、ネットで、公道で、主張し続けていた。しかし、そこに「の子」という一人の野蛮児が現れた。そしてこの人物は突然、人通りの真ん中で、ネットの真ん中で、次のように叫び始めたのである。

「自分は何者でもない。しかし、その何が悪いのだ！ 僕はそこに居直ってやる！」

誰しものが、未だにアイデンティティの「かす」にしがみついている。誰しものが、何もない自分を恐れ、何とか自分に箔をつけようともがいている。その時である。この狂人の叫びが響いたのは。彼は、自分がもはや何者でもなく、人間でもない事を率先して認め、そしてそれをむしろ、自らの武器としたのである。この点において、神聖かまってちゃん、そしての子という人物の決定的な意義がある。インテリ共がわかった面をして饒舌でごまかしつつ、大衆は自分達の幻想を受け入れてくれる容器を探して往来をうろつきまわっている。欲望と、それを与える者との間で貨幣の交換が行われ、そこにはわずかの人生哲学も真実もなかった。そこにあるのはただふやけて、ぼやけきった人生を送りたいという人々の茫洋とした意思だけだった。そこにこの狂人が現れ、全てを断ち切ったのである。つまり、神聖かまってちゃんは僕たちの世代にとって、一つの切断線として現れたのである。しかし、それももう過去の事である。

しかし、今や神聖かまってちゃんのロックンロールは鳴り止もうとしている。最近の神聖かまってちゃんの動向を見ても、それが感じられる。神聖かまってちゃんもメジャーバンドになり、それなりにファンがつき、安定したスタイルを持つようになった。安定した環境の中にいられるようになった。そこはぬるま湯なのだが、このバンドほどぬるま湯が似つかわしくないバンドは他にないだろう。これほどまでの天邪鬼、世界に対して逆転した態度を持ったバンドにも、フォロワーがつき、ある程度は社会に受け入れられた。したがって、今の環境でかつてのシャウトをしようとしても、それは嘘になるのだ。今は、もうすでに何者かになっているのである。もう既に、持たざる者ではなく、持つ者になってしまっているのである。かつての、徒手空拳で世界に立ち向かうスタイルはもう使えないのである。使おうとしても、の子という人物は既に世界の側に同化しているのである。したがって、この点でロックは鳴り止むのである。これが現在の神聖かまってちゃんの問題点である。

...僕は神聖かまってちゃんというバンドを極めて高く評価しているし、その事に変わりはない。他のバンドでは、今あげたような問題「すら」、ほとんど全く起こっていない。本当の意味で失敗ができるのは、本当の意味で才能のある者だけなのだ。力がない者は失敗する事すらできない。彼らはただ迎合したり、しななかったり、ふくれて愚痴を言ったりするだけの事である。最初に意図があって、それが現実とはげしく摩擦を起こす事によって、この者は挫折し、失敗する。ここに悲劇が現れるのだが、大抵の人間は、「好きな事をして楽しんで生きたい」程度の低い意図しかないから、失敗すら起きないのだ。まあ、僕も楽しんで生きたいとは常々思っているのだが。

とにかく、こうして、今の神聖かまってちゃんは鳴り止んでしまった状態にある。今のの子は音楽的には洗練され始めているし、最近では、プロの映画監督に撮ってもらった新しいPVなどもある。有名人をPVに起用したりもしている。

しかし、それらのPVを見ても、僕には全然ぴんと来ない。...残念ながら、の子という人物がまだ何者でもない時に、父親と二人で取った手製のPV、音質は悪いが呪いが込められた初期の楽曲、それらに、最近のPVは全く勝てていないのである。いかにプロの監督、モデル、タレント、機材を使っても、初期のの子が持っていた神性ははや失われてしまったのである。例えば、「二十三歳の夏休み」などはの子の楽曲の方でも、そう大した曲というわけではない。しかし、そうした曲でさえも、あの時のの子はキラキラと光っていた。他人から見れば、何者でもなく、ただ手ぶらのニート、フリーターでしかない。しかし、それ故に、それに対するバネが、それに対する怒りが、憤激が、世界に対する叫びが、の子の背中に羽根を生やしていたのである。かつて、の子はその羽根で「ある空間」の中を自在に舞えた。しかし、今や羽根はもがれた。ロックンロールは鳴り止んだのである。青春は、消えたのだ。

こうしておそらく、神聖かまってちゃんという一つの時代は終わったのだ。おそらく、神聖かまってちゃんがもう一度、生まれ変わるには、過去の叫びとは違う哲学が必要となるだろう。そしてそれを、の子が断行できるかどうかは未知である。しかし、僕のような神聖かまってちゃんフォロワーも、もはやの子の影響から脱して自分自身の道を進まなくてはならないのだろう。人は、過去の己を断ち切る事によって前へ進むのである。そう、それは「いつの時代でも」そうなのだ。

良い芸術作品とはどういうものか

良い芸術作品と良くない芸術作品は見分けがつくだろうか。

現実にはそんな事は困難だが、今、便宜上、そういう事が可能だとして自分の芸術理論について述べてみたい。できるだけわかりやすく書くつもりでいる。

例えば、一枚の風景写真があるとしよう。それは、あなたの友人が外国旅行した時に撮ったもので、友人はその写真を写メで興奮気味に送ってきた。写真に映っているのはモンサンミッシェルでも、ガウディの建築でもいい、とにかくそういう有名な観光スポットだ。

さて、そうするとあなたの前に一枚の写真が置かれる事になる。では、この写真は「良い」写真かどうかと今、僕が尋ねたら、あなたは不思議な気持ちに陥るだろう。そもそも、こういう写真はそのように「良い」「悪い」、あるいは美的に判断するものではないからだ。しかし、僕はあなたに尋ねよう。ではなぜ、あなたはそう思うのか？

ここから簡単な芸術理論に入る。僕の考えでは良い芸術作品とは、主体の存在が作品の中に入り込んでいる作品の事だ。別の言い方をすれば「表現」している作品が良い作品だという事だ。「表現」とは「表に現す」と書く。作者が自分の様々な感情や、その存在を表に現しているのが良い作品である。逆に言えば、それができていなければ良くない作品だ。

ではさて、あなたの前の一枚の風景写真に戻ろう。この写真は良いだろうか、悪いだろうか。...おそらく、この写真は良くはない。なぜだろうか。それは、あなたの友人は、ガウディの建築やモンサンミッシェルを前にして、非常に興奮した気持ちでシャッターを切ったにもかかわらず、その興奮は全然、写真に刻印されていないからである。あなたの友人は、有名な建築物を見て興奮し、ひどく感動して、おもわず携帯で写真を撮ったのだろう。しかしその興奮や感動は写真に表現されていないのである。

ここから一つの結論を引き出す事ができるだろう。良い芸術作品は芸術単体で成立している。それ自体が一つの世界である、と。なぜなら、あなたが友人の風景写真を決して馬鹿にしないのは、友人が海外旅行に行き、観光スポットに感動したという事を知っているからだ。つまり、あなたが友人の事とか、この写真が取られた前後関係を知っているという事が、この写真に独立した芸術作品とは別の価値を与えているのだ。どんなつまらない作品でも、作者の人となりを知っていれば、多少は興味あるものとなるだろう。

この事を別の例で考える事もできる。音楽でも似たような例を考えられる。例えば、二十歳前後の可愛らしい女の子のシンガーソングライターという存在は大体、何年かのサイクルで定期的に出てくる。シンガーソングライターでなくても、単に歌手でもかまわない。この場合、彼らの楽曲とか、CDを買う人は曲単体の魅力で音楽を評価しているわけではないだろう。それには、その曲を歌っている歌手がどんな女の子かという事が必ず関係している。これをイケメンの歌手にしても、アイドルソングにしても事情は同じだ。ここでも、先ほどの風景写真と同じ構造がある。つまり、作品そのものが単体で成立しておらず、作品を支える事情がむしろ、作品自体よりも重要になっている。とはいえ、いくらかわいくてもあまりに下手くそなら人は嫌がるだろうから、その辺りのバランスの問題もあるかもしれない。

今では誰も彼もがアーティストという事になっているが、本当の意味でアーティストと呼べる人は、芸術作品が単体で成立している人の事だ。言い換えれば、本物のアーティストはある意味で、現実廃棄的な精神を持っているとも言える。なぜなら、作品が単体で成立する所まで行くほど努力する人間は、それを支える現実をある程度切り捨てる必要があるからだ。現実を超越しようとして優れた芸術作品が生まれるという事情もここにある。だから当然その逆に、現実におもねる芸術作品も無数にあるという事だ。

ここまで書くと、自分の芸術理論は吉本隆明「言語にとって美とは何か」の「自己表出」という概念と似ているという事に気付く。自己表出という考え方では、同じように、芸術作品は自己の表出が問題となるのだから、これは先に言った「表現」「表に現す」と同じ事情であると言っても良いだろう。

では、その自己とは何か、表出とは、表現とはなにか、と言う論理も考えられるが、これはそう簡単には決められない。それは個々の優れた芸術家が開拓すべき問題であって、理論でどうこうできるものではない。理論は現在から過去を見て、全体を整理する事はできるが、未来までは決定できない。自己とは何か、表現とは何かという事は個々の芸術家の手に委ねられるほかない。

ただ、良い芸術と良くない芸術の違いとは何かと考える事はできる。あるいは、人が本当に芸術家としての道を歩き始める最初の一步はどこにあるか。それは先に言った風景写真の例で尽きている。つまり、その風景写真では、作者の感情、興奮は伝えられないのである。(言葉の例で言えば、「私は哀しい。私は死にたい」とノートに書きなぐっても、そこに作者の悲しみは「表現」として独立した形では造られていない。詩人が修辭的な言語を持って遠回りするのはこのように、直接的な言語では伝えられないからだ) この「伝えられない」をなんとか伝えようとする事に芸術の努力が本当に始まると言っている。

コミュニケーション大好きな世の中に反して言うなら、芸術というコミュニケーションにとっ

てもっとも大切なのはこの「伝わらない」事の自覚に他ならない。そしてこの「伝わらない」を対象化し、客観化しようとする事に芸術家の真の努力がある。つまり、ここでこの芸術家は、自分と世界の溝とを架橋しようとしているのだ。また、この芸術家と世界との間になぜこのような深淵が生まれたかは芸術家自身の運命と関わる問題だ。おそらく芸術家はこの深遠を意図的に選択したわけではなかった。彼は気づけば、世界と自分との間に巨大な溝がある事に気づいた。そしてふとこの事に気づいた時、彼は第三の言語——自己言語でも他者言語でもない、それを超えるような言語——を作り上げなければならない事に気づいた。この第三の言語こそが、本当の意味での良い芸術作品と呼べるものである。芸術家はこのような第三の言語で自分と世界とを同時に越えようと努力し、もがいているのだ。

崇高さや偉大さを目指す事

今、カントを勉強していて、それとは関係ないがレッド・ツェッペリンを聞き直している。

カントとレッド・ツェッペリンの間には特に関係性はないが、どちらも偉大だという事では共通している。(カントの方が偉大だろうが)

人間というのは偉大さや崇高さというものを目指してもいいものだと僕は考えている。しかし、偉大さや崇高さというのは、俗物的なものを完全に切り離して成立するものではない。むしろ、俗物的な、凡庸な精神や生活を「ひきずって」達成されるものだと思う。だから、歴史上性格の悪かった大天才というのは割にいます。

今の世の中では蔑視するのがファッションのように流行しているので、偉大なものを目指せば周りから笑われてしまうかもしれない。人は皆、自分と同一であって欲しいと心の底では願っているものだ。しかし、こうした社会でも偉大さや崇高さに憧れ、それを達成する為に努力する事は罪でも悪でもないと思う。

周囲の人間が「笑う」という事は彼らはその時、恐怖を抱いているという事だ。我々が崇高さや偉大さに到達し、そこから世界を見渡すと、人々が何故、あの時、あんな風にして我々を嘲笑したのか、はっきりと見えるだろう。

人々が自分を失うまいと固いガードを見せている時、実はそのガードの先には「なにもないのだ」とはっきりと見て取る事。人々が嘲笑し、敵をでっちあげ、無邪気に攻撃できる誰かを探している時、彼らは心底怯えているのだと知る事。その事を知る事によって、もはや恐怖するものは消えるだろう。というより、日々の恐怖よりももう一つ大きな恐怖と闘う事が使命である人物にとって、生活の上での恐怖は何を意味するか。

崇高なものや偉大なものを目指すのは罪ではない。しかし、それが罪であるかのような雰囲気を作り出される事はある。また、崇高さや偉大さを俗なものとは完全に切り離されたものとして、むやみに崇め奉る事。そのどちらも間違いであり、そのどちらも間違いであるという事を知る方法は、自分がその道を踏破する以外にない。

そういうわけで崇高さや偉大さを手に入れる為に努力する事は悪い、間違った事ではない。ただ、それが「良い」かどうかはわからない。それを「良い」と言うと、そこにまた別の基準を持ちださなければならないからだ。しかし今の所、自分の中にそんな基準は見つかっていない。

空は何故青いのか？ (カント哲学について)

カント哲学についてずっと考えている。カント哲学と仏教哲学の二つを合わせて見た事で、自分がずっと疑問だった事が溶けつつある。

最近ノーベル賞が発表され、日本人の物理学者が受賞したそう。ニュートリノに質量がある事を発見したためらしい。普通の人なら、このニュースを聞いて多分、こう思うのだろうと思う。「これでまた一段と世界の謎の解明に迫った」 大体、既存の科学者もそういう風に考えているのではないかと思う。

カントはもう二百年前の人物だが、既にその考えを捨てている。だから、カントは僕にとって恐ろしく新しい。カントは物理学者が新しい定理を発見したとしても「この世界の謎の解明に迫った」という風には考えない。(僕なりのカント理解だが) そもそも、カントは「この世界」と言うように、世界を客観的なものとして考えないからだ。

物理学者が新しい定理を発見すると普通はこのように「世界の謎の解明が～」と考える。人間の理性というのそのように、「この世界は～」と考えがちだ。しかし、この「世界」が本当にそういう概念で捉えられるかどうかというのはさっぱりわからない。そこでカントは次のように考える。我々は世界を客観的な方法で認識しているのではなく、むしろ、我々の認識に従って世界が現れるのだ、と。この世界が数学で解明できるのは、ピタゴラス学派が考えるように、世界が数学に支配されているから、ではない。むしろ、我々の認識能力の根底にあるのが数学的な論理だからである。だから、この世界を我々が解明できるのは、世界がそのようにできているから、ではない。そのような世界と私達との相互関係自体が「世界」と呼ばれるものであるからだ。

以前ブログにも書いた事があるが、現代では「空は何故青いのか？」と問われれば、分子の話などを持ちだして科学的に説明すれば「空は何故青いのか？」という疑問に答えた事になる。僕はその事が常々疑問だった。この場合の「何故？」というのはそういう「何故？」ではないのだ。また、人がこの説明で納得できるという事が納得できなかった。普通に考えれば、目の網膜や分子構造などをいくら持ちだしても、僕が感じる「青」に到達する事はできない。脳科学者が脳の中の快樂物質を勝手に「幸福」という概念と結びつける時、実は彼らはかなり危うい橋をわたっている。彼らは物を観念に変えつつ、自分は唯物論的な科学者だと信じている。しかし、その観念に変える方法論そのものが意識されていない限り、科学者や僕らの望むような改変が起こって

ないと誰が言えるだろうか。

では、「何故空は青いのだろうか？」 それは「何故、空は青いのだろうか？」と問う事のできる人間の基底にある認識構造が空を青いと認識するからだ。つまり、空を青いと感じる事を、一つの実在的な、確実な真理として主張する事はできない。人間が青だと見ているものを赤だと感じる宇宙人がいるとしたら、その宇宙人より我々が正しいと言いうる根拠はない。従って、何故空は青いのか？ という問いには必然的に、人間存在という主体的なものが絡んでくる。分子や粒子の構造を持ちだしたとしてもそれは変わらない。それは客観的な実在ではなく、主観と客観との間にある『関係』のようなものだ。そして主観(主体)と客観(客体)との共通する構造として、分子や粒子はその底に位置するようなものであるから、我々人間には客観的と見える。しかし、それはそう見えるだけで、より大きな視点から見ればそうではない。だから、何故空は青いのか？という問いに、確実に空は青いのだという前提で答える事はできない。できるのは、空が青いという現象は我々と関わりあるという形で、「とりあえずそう見える理由」を答えるだけである。だから、我々が言えるの次のような形だ。「僕達人間には空は青くみえる。とりあえず、僕達はそういう世界で生きているんだ。また、それが僕達自身の姿でもある」

カント哲学の成し遂げたコペルニクスの転回というのは僕にとってずっと疑問だった事を氷解させつつある。それは仏教哲学と同様に、論理が極限を越えると論理そのものを否定する、というような主張を含む。カントは確実な真理という西洋哲学の最後の切り札を失ったが、それによってそれ以上に大きなものを手に入れた。この大きなものが何なのか、これからじっくりと探りたい。しかし、どっちにしても論理が最終的に論理を否定するのだから、出てくる答えは「矛盾」「沈黙」のようなものだろう。(あるいは「暫定的な」真理) そしてこの場合、沈黙に至ったのは僕の知っている限り、維摩経とウィトゲンシュタインの論理哲学論考だ。

生きる意味、生きる価値についての答え

生きる意味とは何か。生きる価値とは何か。その事について個人的に答えが出たので簡単に書いておきたい。(今から言う事は自分の独創ではなく、ウィトゲンシュタインが既に言っていた事で自分はそれを自分なりに理解した(つもり)という話だ)

まず、生きる意味や生きる価値というのは生きる事の内側にはない。それは今を生きている個人にはわからない。簡単に言うと「生きる意味は何か?」と聞かれたら「それはわからない」というのが自分の中で確定した答えだ。...これで答えは終わり。しかし、当然、「は? 何それ?」と誰しもが思うに違わない。「わからないじゃ、答えじゃないだろ!」と。しかし、ここから哲学に入って行く。なぜなら、そのように「はあ?」と思う人が何故「はあ?」と思うのかという事も、この「わからない」という答えの内に入ってくるからだ。

もっと簡単に言おう。今、僕は自分の人生を生きている。仮に、僕の人生を八十年としよう。僕は八十歳の誕生日を迎えた時にパタリと死ぬ。そういう人生だと仮定しよう。そして今の僕が丁度その半分、四十才だと仮定してみよう。

さて、四十才の僕は考える。「僕の生きる意味とは何だろう?」しかし、その答えは出ない。それはわからない。なぜなら、その人はまだ生きている最中だからだ。あるものの価値とか意味とかは、完全にその「あるもの」を客観化して対象化しなければ決してわからない。描きかけの絵の価値とか意味とかについて議論するのはナンセンスだろう。なぜなら、その絵は完成していないからで、完成してはじめてその絵の価値とか意味について議論する事に意味が出てくる。

さて、この僕の人生は八十年で終わる。今、この僕の人生を「描きかけの絵」と考えてみよう。するとこの絵(=人生)が完成するのは四十才の誕生日を迎えたその時、つまり僕が死ぬ時だ。僕が死ぬと、僕の生涯(=絵)は完成する。逆に言うと、僕は、僕だけは自分の人生という絵の完成図を見る事はできない。何故か。まさに僕はその絵(人生)を生きているからだ。僕はその絵を描いている。しかし、それが描きあがるのは僕が死んだ瞬間だから、僕は決してその絵の完成図を見る事はできない。僕は僕自身の人生の完成した所を見る事はできないし、従って、その絵についての価値や意味について云々する事はできない。それについて批評をくだすのは、僕が死んだ後の他の誰かのする事であって、僕のする事ではない。

つまり、生きる意味や価値というのは、その本人が云々できるものではないという事だ。それは死後に他の誰かがやる事で、本人がやる事ではない。何故ならその人は、その人の人生を生きているからだ。その人はまさにその人の人生を生きるという理由によって、生きる価値や生きる意味と呼ばれるものを作っている。作り続けている。例え作るつもりがなくても、最悪の醜悪な人生を自分の意思で生きたとしても、そこには醜悪な価値や意味がある。とはいえその醜悪さは自分では語る事はできない。なぜなら、人は人生の只中にいるからだ。生きる事の中に埋没して、それを作り続けている人に、その完成した姿を語る事はできない。もちろん、完成したと仮定して語る事はできるだろうが、それはあくまでも仮定の話だ。人生はどうなるかわからず、常に人生は死に到達するまでは未完成のものとしてある。だから人は生という未完成の状態を生きる。それを無理矢理完成させるのはその人の死だが、その完成図を人は見る事はできない。

大体そういうわけで、生きる意味と生きる価値というのは、まさに人生を生きている人には語りえないものだ。そしてだからこそ、人は自分の人生を真剣に、誠実に生きなければならない。なぜなら人は生きる事によって生きる意味を瞬間瞬間作っているのだから。そしてその意味について議論するのは死後、他人に委ねるべきもので生きている当人が言う事ではない。そういうわけで、生きる意味というのがわからないからこそ生きる事というのは重要なものとなる。それが自分なりに理解した「生きる意味とは?」「生きる価値とは?」についての答えだ。

過去がそうであったから、未来もそうであるべきだ、という考えは一様に保守主義としてくれるのではないかと思う。逆に、過去がそうであったから、未来は変わるべきだというのは改革主義だと言えるかもしれない。

学生運動というのは昔からあったが、学生というのは自らが何者でもないという事を強みにして改革を起こそうとする。一方で保守主義者は、既に自分達が何者かであるという事から端を発して、既存のシステムを守ろうとする。つまり、どちらにも一理があるように見えるが、結局、彼らは彼らの立脚点を反芻せずにそのまま言説化しているだけ、とも言える。

知性というのは僕はそういうものではないと思う。アンネ・フランクの日記には、「イギリス軍に早く上陸作戦を決行してもらいたい」というオランダ国民の願望が記されている。当時、オランダはナチスに占領されていたので、早い所イギリス軍にナチスを撃破してもらって、自分達を解放してもらいたいというのは当然の願望だったろう。

しかし、アンネはそれに対して冷静に思考する。アンネは「一体オランダ国民はイギリス軍に助けてもらうような何かをしたらどうか？」と考える。そして結局、「いつ上陸作戦を決行するかはイギリスが自分達で決める事だ」という結論を出している。

もちろん、アンネだって、早いところイギリス軍に来て解放してもらいたかっただろう。それは人としての当然の情であり、アンネだって恐ろしかったはずだ。彼女もまた、自分を救ってほしいと心底から願っていたはずだ。

しかしアンネはそういう自分の感情を越えて、自分の意見を述べている。アンネはオランダ国民の、自分達だけの立場から物を言っているのではない。彼女はイギリスの側の立場もわきまえて物を言っている。彼女はどちらの立場をも俯瞰するような視点で意見を述べている。ヘーゲル流に言えばアンネ・フランクは「世界精神に則っている」のだ。

そういう点でアンネ・フランクの知性は、アンネの立場を越えている。僕は彼女のような思考や意見というのが本物の知性であると思っている。

北野武の「ソナチネ」を見た。

これまで僕は北野武映画には肯定的ではなかったが、「ソナチネ」は傑作だと言えると思う。逆に言えば「ソナチネ」以外の作品(きちんと他の作品を見たわけではないが)では、北野武の芸術性や通俗性がそのまま真っ正直に出過ぎているとも言える。とにかく「ソナチネ」という作品は、北野武が自分の剥き出しの資質をうまい具合に理性で抑えこみ、計算して一つの作品に落とし込める事ができた、そういう意味で重大な作品だと思う。映画的に傑作だと思うし、こんな作品を作れる人は(今の北野武も含めて)なかなかいないと思う。

「ソナチネ」を見て、すぐ気付く点はふたつある。一つはユーモア、もう一つはバイオレンスである。この二つは対比的に用いられている。また、殺したり殺されたりという惨状、その赤い血の色と、沖縄の青い海、空の美しさもまた、対比的に用いられている。この点は常に対照的に用いられていて、その塩梅、バランスは監督北野武がかなり意図的に作りこんでいる。

昔見たのでぼんやりとしか覚えていないが「3-4 X 10月」などは暴力シーンが前面に出過ぎていて、北野武が自分の剥き出しの資質をきちんと理性で押さえ込めていないという印象を受ける。芸術というのは、「剥き出し」である事が必須要件だが、しかしただ剥き出しであってはならない。それはきちんと、芸術的に計算されていなければならない。

例えば、自分がよく名前をあげる神聖かまってちゃんなどはまさにそういう好例に当たる。神聖かまってちゃんの楽曲は一見、荒々しい荒削りなものに聞こえるが、の子というアーティストがネットに上げるPVは芸術的にきちんと計算され、考えられて作られている。そこでは確かに荒削りなものはあるが、しかしその荒削りをどう見せるかという点で、神聖かまってちゃんの子はアーティストとして正しい選択方法、制作方法を選んでいると思う。

北野武の場合はの子と違い、「ソナチネ」以外では色々なバランスがとれていないような気がする。しかし「ソナチネ」では過度に暴力的に、エロス的になる事もなく、ただ単に残虐さや冷酷さに走る事なく、血と海とのバランス、美しいものと醜いものとを巧みに使い分けて、芸術的に計算された作品を作り上げている。この作品が一般的には全然ヒットしなかったという事は、北野武にとって一つの不幸として働いたが(この後、北野武は自殺未遂とも言えるバイク事故を起こしている)、芸術家として北野武はこの作品を正当に作り上げたのだと僕は思う。これだけの傑作を作って世に評価されず、落ち込んでバイク事故まで起こしたと考えると、その正当性は北野武の方にあると思う。おそらく、北野武はこの作品にはかなりの自信があっただろうし、それは全く正当な事だ。

作品に話を戻すと、この作品において重要になるのはユーモアとバイオレンスの二つである。というか、この二つを交互にペダルように押していく事で、作品は進んでいく。(それは沖縄の美しい風景と、殺人の描写が交互に進むのと全く同じ事だ) では、この二つの異なる要素は何かと言われれば、それこそが北野武の本質だと言わざるを得ないだろう。北野武という芸術家の特徴的な点の一つは、彼が人間を描く気はほとんどないという事にある。北野武に出てくる人物は、そのほとんどが内面的な葛藤を持たない。だから、死とか殺人は、人形をなぎ倒していくような、ただそれだけであるような、そういう印象を受ける。

しかし、だからといって北野武のキャラクターが人形そのものであるという事ではない。それは北野武の人間観だと言った方が正当だろう。通常、人は知人や恋人が死ねばむせび泣いたり悲しんだりするが、そういう芝居やシーンは北野武がもっとも嫌う所である。だから、死は淡々として処理される。しかし、淡々として処理されるその背後に、死の悲しみは余韻として残される。この余韻、空白としての感情は北野武がどれほど意図しているのか、それを想像するのは難しい。(あるいはこれは僕が読みすぎている可能性もある)

この映画で最も印象に残るシーンはやはり、北野武演じる村川が、ロシアンルーレット的な遊びで自分のこめかみに銃を当て、引き金を引くシーンだろう。僕はこのシーンが北野武のもっとも奥底にある心象風景だという気がしてならない。

村川は、ここで部下二人にロシアンルーレットの「遊び」を強要する。三人でじゃんけんして、負けた方がリボルバーのピストルを向けられ、引き金を引かれる。そして最後の一発というところで、村川が負ける。村川は自分のこめかみに銃を当て、押しとどめる部下二人に対してニヤツとした微笑を送りつつ、引き金をひく。しかし、銃は発砲されない。銃にもともと弾は入っておらず、それは村川が弾を入れたかのように見せたトリックだった。

この場面——村川...北野武が部下二人に笑いかけながら引き金を引くシーンというのは、まさに北野武が描きたかった場面だという風に見える。もっと言うと、この場面を描くためにこの映画全編があるとってもいいほどだ。この場面では、北野武のユーモアと残虐性とが交差している。ここでは、死に対する欲望と、それをユーモアでいなそうという欲求の二つが同時に垣間見えている。元々、北野武の「笑い」は自分の死に対する恐れ、怯えから来ていたと言ってもよいかも。あるいは北野武自身が、三島由紀夫と同様に、自分が死の方向へ絶えず傾斜していくという事を知っていたからこそ、それを避けるようにユーモアでなんとかその場をつないでいたとのかもしれない。

笑いは死に対する特効薬なのか?という点は一度考えてみる必要がある。例えば、テレビでは「ドッキリ番組」というものがやっている。そこでは例えば、タレントの一人がヤクザに絡まれたり、という事がある。この時、視聴者は、このヤクザが偽物だという事を知っているが、こ

のタレントはヤクザが偽物だとは知らない。だとしたら、このタレントの恐怖は本物の恐怖ではないのか?と、テレビを見ている人間は決して考えない。彼らは物事を滑稽と見る立場に慣れている。そこで、タレントが怖い目にあっているのを見て、健全に笑う事ができる。しかし、この笑い...視聴者の笑いとは実は、あまりにも酷く残酷な立場ではないのか、という事が、事実を知らされないタレントの立場からは出てくる。しかし、傍観者である人々はこの視点を無視する。

北野武のこの場面、頭にピストルを当て、引き金を引くシーンでは、視聴者は、ピストルの弾倉が実は空だという事を教えられていない。だから、見ていてもものすごく怖くなる。もし、このシーンの前にそれがトリックだという事を先に知らされていたら、視聴者は安心してこの場面を見れただろう。しかし、実際はそうではない。

では、この場面で北野武は何を見せたかったのか? それは北野武自身の死への欲望と、またそれに対するユーモアによる回避の両方だとしか言えないだろう。もっと言えば、北野武というのが何かというのは、この場面に凝縮されているとも言える。

北野武の映画を見ればわかるが、北野武は明らかに人間の内面を掘り下げる資質は持っていない。彼は内面を掘り下げるのはかなり苦手である。そしてその代わりに、両極にユーモアと死とが現れる。そしてその反復が北野武映画の本質となっていると思う。この「ソナチネ」という作品は、北野武が自分のそうした資質に真剣に向かい合い、それを作品の形として結晶化させられた稀有な作品だと思う。そういう意味で、この作品は北野武の映画の頂点を示すものではないかと思う。そしてこの死とユーモアがどのような意味を持つのか?という点は、またもっと巨大な尺度を持ってきて計るしかないと思う。しかしとりあえずの所は、これほどの映画を作れる人はそうそういないという事を指摘しておけば、十分であるように思う。

歴史における一回限りの現象としての「ベートーヴェン」

亜流というのは常に、本質を見ないものだ。亜流は必ず、外側の形式しか見ない。

ある芸術家がある形式を生み出すに至るまでは、必ずそこに宿命の基調音が鳴っている。それがなければ、本物の芸術家とはいえない。しかし、これを逆さに見て、形式的な側面からのみ、見る事ができる。しかし、形式もつぶさに点検すれば、次のことがわかるだろう。

つまり、ある芸術家がある形式を生み出すに至った過程は、必ず、その芸術家が体験した個々の事例や、時代的制約に引っ張られている。ある観点からすれば、ある芸術家は必ず、その時代に縛られた形式を持っている。だから、よくある、「デカルトは〇〇世紀的発想をした」みたいな考え方もそうした点から出てくる。

しかし、この点はよく考えてみた方が良いだろう。ある芸術家や哲学者、政治家、科学者などがそのような考え方をし、そのような行為をしたのは何故か。これを芸術の観点から考えていこう。例えば、ベートーヴェンはあのような曲を作った。ベートーヴェンはあの時代の物理的制約をうまく使って「第九」という曲を作った。ここでは、コーラスやバイオリンやピアノが使われている(と思う、ちゃんと調べてはいない)。それを現代の我々は、一つの絶対的な形式として聞く。もし、我々がその楽譜を多少書き換えた上で、「これはベートーヴェンの第九です」と言って、演奏会で演奏したとすれば、それはおそらく、非難される事だろう。何故なら、それは完璧なベートーヴェンの「第九」ではないからだ。

しかし、問題は、「完璧なベートーヴェンの『第九』」とは何か、という事だ。ここまで思考を引っ張ってくれば、ややこしい話になってくる。しかし、まさにこの「ややこしい問題」にベートーヴェンその人は取り組んだのではないのか。そして、世の亜流は決して、この問題に踏み入れはしない。僕に言わせれば、本質というのは、それ自体、実体が存在しないものである。それは仏教における「空」の概念とぴったり一致する。しかし、空は無ではない。同じように、本質も無ではない。それは形を持たない。そして形を持たないが故に、あらゆる形式を支配するものである。しかし、人はこの法則を決して理解しはしないだろう。人が見るのはただ形式のみであるから。

ベートーヴェンという一個人が、ある思想や靈感に捉えられ、「第九」という曲を作り出した。ここでは、どのような関係があるのか。例えば、それにはこういう風に言う事もできる。つまり、芸術家にとっては、「それを表現する直前」がその芸術家自身にとって一番誠実な姿である、という事だ。つまり、ある思想や靈感は、形となって表現されるや否や、形式に束縛される事になる。だから、芸術は形式になる前の段階が一番、美しい姿をしているのではないか。...

しかし、実際、自分でなんやかんやと手を動かしながらやっていると、こういう言い草は嘘を含んでいるという事がわかる。つまり、ある種の思想やイデーは、表現される事によって、はじめて芸術家にとっても目に見える所のものとなり、それにより、「自分はそうした事を考えていたのか」「自分はそういう事を望んでいたのか」と知る事ができるようになるからである。この辺りは、かなり面倒な問題がある。芸術家は、おそらく、普通の人が考えているほどに、自分の作っている作品を知悉しているわけではない。しかし、彼は彼の肉体を動かす事によって、彼が考えている以上のものを表現していく。ここに芸術における肉体性が関与してくる。芸術家が自身の無意識を作品に参入させる時は、この人物の肉体性が必ず大きく寄与している。

話を元に戻そう。...ベートーヴェンが「第九」という楽曲を作り、それを世に送り込んだとする。すると、ベートーヴェンの専門家、クラシックの専門家はこの曲を詳しく、物理的、形式的に分析するかもしれない。しかし、本質的な芸術作品の場合、彼らはそうした事をするからこそ、間違えてしまうのである。そしてこの場合、この曲に感動して、単に涙を流した人の方が正当な立場にいる。だが、この正当な立場から、「ベートーヴェンのようなアーティストになろう」と望むや否や、人は路頭に迷う。そして、できあがるのは一群の「ベートーヴェンみたいな曲」である。しかし、ここでは路頭に迷うのがまず、正しい道の進み方だ。この点において、何かを目指す人間は、世界の内で既に決められた道に、自分の道がない事に絶望するだろう。この場合もまた、絶望する方が、絶望しないよりもはるかに正当である。

僕は以前に、知り合いから、その人が書いた小説を見せられた事がある。それを読んでくれというわけだ。僕はそれを読んで、特にいいとも悪いとも思わなかった。そこに現れているのは「こういうのは文学っぽいだろう」という雰囲気、態度だけだった。その場合、僕は否定も肯定もできない。はっきり言って、そうした作品はそれ以前の段階にある。そしてここで明らかに欠けているのは、作者の宿命である。作者と作品との間にある必然的な関係である。作者と作品との間の必然的な関係を規定するのは、作者の宿命である。

人間は元々、精神という自由なものを抱いてこの世界に生まれる。しかし、この人物はその人物の、立場、国籍、性別、身体的特徴、性格、生まれ育ち、そしてその人物が生まれた時代そのもの、そうしたものによって囚われざるを得ない。そしてそこから哲学的問い「何故、私はこの時代のこの場所に生まれたのか?」という問いが現れてくる。しかし、答えは逆である。ある時代、ある場所の個別性に生まれたから、我々はそのように考える事ができるのだ。そしてその問いよりはるかに大切なのは、そのように問う事ができるのは、精神という自由なものを持つ人間だけなのだ。

芸術でも同じ事が言える。確かに、ベートーヴェンは、あのような形式において「第九」という楽曲を創造した。しかし、それは彼がある時代、ある個人として生まれた事、そうした拘束的な一個人として存在したという事と、彼が精神の自由を望んだという、その差異によってはじめ

て育まれる類のものである。確かに、人間は人間であるという理由によって様々なものに拘束される。あらゆる形式に、人はがんじがらめにされる。しかし、そこから自由へと飛び上がろうとする時、人間は、その人間を拘束する様々なものを駆使して、精神の自由をまさに表現するのである。

だから、亜流の芸術家達にとっては、ピアノやバイオリン、あるいは様々な詩の形式とか、絵画の技法などは、彼らを拘束する道具でしかない。しかし、彼らはむしろ、拘束される方が嬉しいのである。亜流の芸術家達は皆、技法そのものが彼らの目的なので、まさに技法によって彼らそのものが制限される。表面的にどれほどピアノやバイオリンがうまくても、それを自己表現の道具としていないのであれば、それは「ただそれだけ」の事である。結局、そうした人達は、ピアノやバイオリンを使いこなしているのではなく、むしろ、それらの道具やそれらの操法そのものに使役されているのである。

ベートーヴェンが「第九」という楽曲を作ったという事は歴史的事実であるから、それを後の人間が変える事はできない。そして、この変える事ができない、という点から様々な、形式的なベートーヴェン理解、批評、物真似などが出てくる。そしてその場合、欠けているのは、ベートーヴェンの宿命である。ただ、それだけである。

ある一個人が、ある時代的、個人的制約を背負って、一つの作品を生み出すという事にはいかなるものがあるだろうか。僕はそこにあるのは、一つの目に見えない力であると思う。つまり、その時代に散らばる様々な素材を織り込む事によって一つの芸術作品を創造する事...しかし、それを織っているその手自体は、その織物の中には見えない。人は、この織物の美しさに驚嘆する。そしてこの人物を天才と名付けるかもしれない。しかし、本当はそうではない。そうではなく、そこにあるのは、その人物が時代的制約を越えようとして、ある精神的自由に辿り着こうとする、その悪戦苦闘の跡なのである。もっと言えば、この世界に精神の自由が立証されるのは、それが現に存在するからではない。そうではなく、それはこの世界にそのまま存在できないから「こそ」、それを存在させようと努力した、その跡が残るからである。そしてこの跡が芸術作品として残ったり、ある政治的行為となって現れたりする。しかし、人はそれを生み出したものを見ず、生み出された結果のみを見る。そして結果から逆算して、自分達に適用しようとする、大きな間違いを犯す事になる。何故なら、ある結果が生み出されるにあたって、そこにあったのは、ある時代的制約とある個人の宿命だからである。人は他人の宿命を所有する事はできないし、自分の生まれた時代を過去に戻す事はできない。だからこそ、ベートーヴェンっぽい曲というのが、結局、結果としてはもっともベートーヴェンの曲から離れるという事になる。

ベートーヴェンはある時代にある個人として生まれた歴史的存在だった。しかし、その楽曲は、彼の個別性を越えて、大きな普遍性に到達した。そして、彼が彼の内心に普遍性を持っているという理由によって、彼は世界の中で十分に孤独であった事だろう。何故なら人は、自らの中に

個別性しか抱いていないからだ。それぞれが、自分の立場にあまりに固執しているからだ。そしてこうした差異が様々な物語を生み出してきた。そしてこの点で重要なのは、ベートーヴェンという一人の人間が自分の肩に背負った宿命である。彼は彼の宿命を辿る事によって、全人類的なものへと到達した。しかし、それはある形式に拘束された。拘束されざるを得なかった。そして現代の我々が知った顔でこの形式を語る時――我々は必ずや、ベートーヴェンという人物を誤解する事になる。彼にあっては形式を支配して一つの作品を創作したのにも関わらず、我々はその支配の方法については見ないからである。

だから、ベートーヴェンはやはり、歴史における一回限りの現象である。そして、この時代において、ベートーヴェンたろうとする事は、まるでベートーヴェンとは似ても似つかない姿となるだろう。現代のベートーヴェンは、まさにその人物がベートーヴェン的だという理由によって、ベートーヴェン演奏者やベートーヴェン批評者からは見向きもされないだろう。ここに、おそらく、形式と本質との根底的な闘争がある。そしてこの闘争は、この先も引き続いて行われるだろう。そしてこの時、現代のベートーヴェンは、彼が全人類的であるという理由によって、まさに全人類から孤立するだろう。何故か。それは、この人物以外の人間はほとんど全人類なんてものに興味がなく、自分の立場しか知らないか、偽善的に人類を想起するにとどまるからである。だから、この人物は普遍的であるという理由によって世界から孤立するのだ。

しかし、この人物の歌う歌はやがて、この世界を覆うだろう。また、そうした闘争は過去にずっと続いてきたし、これからも続いていくだろう。僕はその闘争の歴史を感じる。そして自分もその闘争の一部である事を、うっすらと感じる。今はそういう気がする。

結構前に声優オタの友人が「悠木碧っていう新人すごいよ」みたいな事を言っていて、僕はその時、「ふーん、あ、そうなんだ」と適当に流していたが、実際、まどか☆マギカ十話の演技を見て、確かにこれは凄い役者だと思い知った。

元々、自分は演技の事などよく知らないし、こういう文章を書く気はなかったのだが、演技に関する本格的な論評というのはネット上ではほとんど見当たらない。大抵、「うまい」「へた」「才能がある」「才能がない」「声きれい」みたいなフレーズで終わってしまうコメントばかりなので、自分のような門外漢も一言言ってもいいのではないかと思い、こうしてキーボードを叩いている。一応、それを言い訳としてから、この小論を始めたい。

※

まず、演技の話から始めよう。先に言ったように、僕は芝居に関してはよく知らないのだが、大雑把に言って、芝居というのはキャラクターに対する役者の批評であると考え事ができる。それは、丁度、ピアノやバイオリンの演奏者が譜面(曲)に対する批評家であるのと同じような意味にあたる。

役者はまず、自分が演じるキャラクターと向き合わなくてはならない。もちろん、自分が演じるキャラクターを通して、作品全体とも向き合わなくてはならない。しかし、今のアニメ作品は大抵、わかりやすい萌えアニメやハーレムアニメや、腐女子向けアニメだったりするので、作品に「向き合う」というところまで行かなくても済むのだと思う。つまり、キャラクターの内面が単純であるから、役者もそれほど複雑な技巧を必要としない。逆に言うと、ここで、極めて生々しい演技をすると、逆に良くない効果を生む恐れがある。

後できちんと言うつもりだが、悠木碧は、「俺の妹がこんなに可愛いわけがない」のオーディションで落ちたそうである。その際、悠木の演じるキャラクターがあまりに生々しい(妹が兄貴をなめている芝居で、本当になめているような、怖い芝居をした)という事で落ちたらしい。正確かどうかは知らないが、そういう話をラジオで聞いた。僕の理解だと、この際、悠木碧はあまりに「リアルな」演技をしてしまったのだろう。しかし、「俺の妹が～」くらいの作品なら、もう少しテンプレート的な演技が求められるのではないかと思う。だから、悠木碧は他の役者と違っ

て「生々しい」芝居ができる。そういう所は、他の若手役者とは違うのではないかと思う。

この点に関しては後で戻ってくる事にして、今は元の道に戻ろう。まず、役者というのはキャラクター、そして作品自体と向き合わなくてはならない。まず、その事について考えてみよう。一般的に、声優は「うまい」とか「へた」とか色々言われる。またプロになるのは「声が綺麗でないといけない」とか、「ボイトレが～」みたいな事が言われるが、そうした事は全く本質とはズレた議論だと僕は思っている。例えば、ここにジョジョの空条承太郎というキャラクターがいる。あなたはこの原作を読んだ事がある、としよう。この主人公は、強面の、ガタイの良い、きっぷの良い高校生である。何ものにも物怖じししない、そして自らの力を信じていると共に仲間を信じている、どちらかと言うと寡黙型の主人公である。では、あなたはこの人物をどう演じるか。あなたは、この人物をどう批評し、理解するのか。あなたは一体どのようなプランを立てて、録音室(きちんとした名前は知らない)に入るのだろうか？

こう考えただけで、「うまい/へた」という二項対立がそう簡単に機能するわけではないという事ははっきりとするのではないかと思う。(言っておくが、僕は現実に声優が録音の時どうしているとか、事務所の力関係がどうか、そんな事は全く知らない。僕は原理的な事についてだけ言っており、その他の事についてはどうでもいいし、論じる価値はないと思っている) 問題は、声によってその人物を表す、という事である。つまり、ある声音がある人物、キャラクターを十全に表す事ができるのかどうか、という問題である。

例えば、「わかった」とセリフ欄に一言書いてあったとしても、その「わかった」とは一体どういう「わかった」なのだろうか。こういう事を、おそらく声優は考え無くてはならないだろう。例えば、そこに書いてある「わかった」は、もしかして、わかっていないのにわかった振りをして言う「わかった」なのかもしれないし、あるいはそれは、「わかった」という一言で主人公が、ある重要な決断をした証となるのかもしれない。そういう事をおそらくは、監督とか音響監督などと詰めていくのだろう。しかし、再三言っているように、普通のアニメ作品では、そこまでごちゃごちゃと考える必要はないのだろうと思う。しかし、良い脚本であり、内面が複雑なキャラクターが出てくると、そう安穩な事も言ってもらえなくなる。そこで、「魔法少女まどか☆マギカ」を取り上げる。

※

魔法少女まどか☆マギカでは基本的に、役者とキャラクターのバランスは取れているように感じる。喜多村英梨が演じるさやかは、喜多村英梨にぴったりだし、斎藤千和演じるほむらは斎藤

千和にぴったりだと思う。いずれも、過不足なく僕は文句ない。

ただ、そこで例外を上げると(別にディスるのが目的ではないが)、野中藍ではないかと思う。野中藍演じる杏子というキャラクターは僕の目には、野中が演じる以上に複雑なキャラクターと見えた。杏子は決して一枚岩のキャラクターではなく、複雑な内面を持っているが、野中藍の演技はその複雑性に届いていないように見えた。野中藍の演技は、全体を通して、杏子というキャラクターに対して平板と聞こえる。ただ、これは野中藍がダメな役者と言いたいわけではない。そうではなく、あのポジションはミスキャストだったのではないかと思っているだけである。

さて、やっと話を悠木碧に移そう。悠木碧のまどか☆マギカ十話の演技に関しては、僕は本当に驚いた。そこでは、お互い敵にやられたほむら(斎藤千和)と、まどか(悠木碧)が会話を交わす場面がある。この場面で、もちろん、斎藤も悠木も共に良い演技をしている。どちらも、熱の籠もった素晴らしい演技をしている。しかし、悠木と斎藤ではその意味合いが違って来る。

僕の見ただけでは、斎藤千和はあくまでもほむらというキャラクターを演じている。そこで現れている感情はあくまで、暁美ほむらというキャラクターの内面であり、その苦しみであり、哀しさである。これに別に文句があるわけではない。しかし、悠木は更にその先に行く、と僕には見えた。悠木碧は、まるで彼女自身が痛み、苦しんでいるかのように演じているのである。言ってみれば、この点で悠木碧は自分自身のもっとも弱く脆い部分を演技という表現行為を通じて、聴衆にさらけだしているのである。これは簡単にできる事ではないと思う。

もっと言えば、あの十話の演技には、悠木碧のこれまでの人生が詰め込まれているのだろう。斎藤千和の演技があくまでも、暁美ほむらというキャラクターに忠実な良演技だとすると、悠木碧のあの演技は、鹿目まどかというキャラクターを通じて、悠木碧という人物の魂をさらけ出しているのだ。……ちょっと言い過ぎたかもしれないが、しかし、僕はそういうものだと思っている。もう少し言うと、あの場面では、悠木の魂とまどかの魂が一つに溶け合っているとんでもない。そこまで行けば、逆に、悠木碧はまどかというキャラクターを否定していると考え事もできる。つまり、あまりに自分本位の演技ではないか、と。

しかし、本当はそうではない。あの場面では――悠木はあくまで、鹿目まどかの内部に深く降りる事によって、自分の内部を世界に向かってさらけ出しているのである。そこまで行って役者ははじめて、キャラクターの傀儡たる事を免れて、己を表現する事ができる。その時に、はじ

めて、鹿目まどかというキャラクターの内部に何があったのかが視聴者に理解できるようになると共に、また、悠木碧という個人が痛み、傷つきやすい資質を持ってこの世を渡ってきた事を知るのである。

だから、悠木碧という役者は、適宜な役を与えられれば、「自分の核を露出させられる事のできる」本格的な役者だと僕は思っている。そういう事ができるというのは、演技の巧拙の問題ではなく、悠木碧という一人の表現者が、キャラクターの内面にどこまで肉薄できるのか、というそういう問題である。もちろん、その点に関しては、脚本家とか監督とか色々な問題が関わってくるだろう。しかし、そういう「自らの核をキャラクターを通じて露出させられる」役者というの本当に稀有だと思っている。しかし、悠木碧がその演技と個性を発揮するには、そこに良い脚本や、その演技を抑制しない監督が必要とせられるだろう。

今の所、悠木碧はアイドル活動やら何やらをやっているが、おそらく少し経てば、そういう事では満足できなくなるのではないかという気が(キモオタの一人としては)している。おそらく、悠木自身、自分の中にあるものをさらけ出す機会をもっと求めるのではないか。そういう時、アイドル活動や今のような無難な歌手活動では不満が出てくるだろう。...そういう点、表現者としての悠木碧に期待はしているが、しかし、業界には色々な事があるだろうし、何がどうなるかはさっぱりわからない。ただ、おそらく、自らに自覚的となる事を通して人は大人になるのだろうと思う。すると、あのような表現が可能な人物が、それに見合った形式を探してどこかへ飛び出すのも、必然ではないかと僕には思える。

以上のような事で、僕の拙い声優論は終わりにしたい。自分自身、役者とか演技の事はそれほど知らないし、きちんと分かる人からしたら笑うべき評論かもしれない。しかし、声がどうか、かわいい声がどうか、うまい/へたとか言う事ばかりよく言われるので、少しはそういう事を言う人間がいてもいいだろうという事でこのような小論を書いた。サブカルチャー論に関しては、暇があれば、また開拓してみたいと思う。とりあえず、この小論はここで終わる事とする。

小説家というのは、言葉を扱う職業だと思う。言葉によって世界を掘り出すのが仕事と言ってもいい。しかし、こうした言葉の使い方は一般人に興味のない事なので、無視されたり、軽蔑されたりする事も、割りと普通の事であると言っていい。この国で、詩がほとんど読まれず、まだ小説の方が読まれるのも、そういう意味合いがある。詩人の言葉の使い方は、普通の人々の言語の使い方とは違うのである。そしてそれ故に、詩人というのは夢想的な、世間知らずの人物であるという勘違いも生まれる。本当は詩人は純正な意味で科学的な言葉の扱い方をする(しなければならぬ)のだが、このあたりの事情は世間にはまず通じない。

しかし、その事はまあいいとしよう。詩人が夢想的な人間だとか、詩人(笑)と世間から馬鹿にされるのもよしとしよう。彼らが百年前の中原中也を興を持って読み、今現在の「中原中也」を笑い、蹴飛ばすとしても、まあ、それもいいとする。それも別にいいだろう。そんなものだ。しかし、僕はもう少し話を先に進めたい。問題は今現在の「小説家」だ。僕にとっての疑問は、今現在の小説家が、ほとんど言葉を扱う職業という事を忘れていないか?という事だ。

それは例えば、黒田夏子のような、一見言葉にこだわっている作家でもそうだ。それは朝吹真理子などでもそうだと思う。彼らが言葉を扱う職業としての小説家としての立場を意識しているかと言うと、そうではないと僕は感じる。しかし、今はわかりやすくする為に、朝井リョウとか、その手の小器用な作家について考えてみよう。

今の作家というのは、朝井リョウとか、あるいは綿矢りさとか、だれでもいいが、大抵はリアリズムみたいなものを使って小説を書いている。そこに書いてある会話の文を見ると、実際にそういう会話を現実の人物が話しそうな気がする。しかし、重要なのはその点ではない。問題は作家が、言葉という道具を使ってある世界を体現しえているかどうか?という事だ。こういう問題について無頓着なままに今の作家は小器用な小説を書く。そしてその結果、彼らは揃いも揃って通俗的な作品を書くようになる。

例えば、朝井リョウという人は、就活をリアルに描いた小説を書いたそうだ。しかし、では、それを「何故」作家は書かなければならないだろう? おそらく、この手の作家がこういう問題を

自分で自分に問いかけた事はないだろう。また、黒田夏子のような作家が書くものが、そこにどんな価値があるのか？ 何故、そういう事を自分が書かなければならないのか？ ...もちろん、この何故の答えは別に出なくても良い。重要なのは問いかける事だ。人間がある生活をしているとして、どうしてそれを作家が描かなくてはならないのか？

僕個人の考えを簡潔に言ってみる。例えば、フローベールのようなリアリズムに徹した作家がいる。しかし、フローベールには思想がある。何故か。フローベールにおいては、ボヴァリー夫人、エンマの生はある思想の象徴なのである。もちろん、作品のどこにも、ボヴァリー夫人が何かの象徴であるとは書いていない。しかし、このリアリズムは、それがフローベールの思想を体現する上で機能する一方法なのだ。僕はその事を信じて疑わない。フローベールがただ、リアリズムで書けばそれでいいだろうと考え、適当に不倫の話を書いたとは思わない。ボヴァリー夫人の問題はすなわち、フローベール自身の重要な問題だった。しかし、その関係はリアリズムという方法論で結ばれている為に、我々にはフローベールの思想は隠れて見えないようになっている。

もう少し方法論の問題を進める。おそらく、ドストエフスキーが文学の世界に一革命を起こしたのは次のような事情があった。つまり、ラスコーリニコフという人物は、エンマのような人物とはわけが違うのである。一般的なリアリズムの場合、リアリズムが機能する前提として、作家が描く登場人物の言動が、そのまま登場人物の存在を表していると考えなければならない。もし高度な作家ならば、作家の方法論をかいくぐって登場人物が別の魂を持っている事が暗示できるだろうが、そういうややこしい事はとりあえず置いておこう。重要なのは、一般的に考えられているリアリズムにおいては、人間の言動がそのまま人間の存在を表している、そういう考えが前提としてあるという事である。では、それに反して、ドストエフスキーはどうか。

ドストエフスキーが「罪と罰」で示した創作手法の重要な点は次のようなものだ。つまり、そこにおいては、ラスコーリニコフという一人物の言動と、その内面とが完全に乖離している。つまり、従来のリアリズムでは全く捉えられない人間がはじめて、ラスコーリニコフという人物によってこの世界に登場したという事になる。そしてこれは僕の考えでは、「最初の現代人」である。近代人の定義が何かはさて置くが、ここではじめて現代人が現れた。何故なら、この人物は外側から見た己と内側から見た己が完全に分離しているからである。そしてこれは僕たち現代人の特質をなしている。だからこそ、僕たちはトルストイを読む以上の共感性を持ってドストエフスキーの主要作品を読む事ができる。もちろん、人により好き嫌いはあるだろうが、僕は今、構造の問題について言及している。

では、ドストエフスキーが苦心の末に編み出したこの方法により現代人は捉えられたのか。... 僕はまさしく、捉えられた、と感じる。だからこそ、僕はそれを親身に読む事ができる。ラスコーリニコフを自分自身と感じて読む事ができる。それは観念過剰の現代人に適合した人物造詣である。しかし、エンマにはそう簡単に共感ではない。何故なら、エンマは自身の観念過剰に苦しんだりはしないからだ。もっと言うと、エンマは普通の人である。対して、ラスコーリニコフは知識人である。そして僕たちはいつの間にか、大衆のままに知識人化している。だから、ドストエフスキーの手法は今でも有効である。

それでは、その点から振り返って現代の作家はどうか。僕は相変わらず、現代の作家がフローベールの延長線で書いているように見える。しかも、現代の作家の多くはフローベールのような「思想性」を持たない。つまり、多くの作家らは自分の書く所についての自意識の強度が明らかに弱い。彼らは何故自分が登場人物を動かすについて意識する度合いが弱いままに、それを動かすのだ。それは生きる意味について問わないままに生きる事にとてもよく似ている。我々が生きる事について考えだすと、生きる事そのものが詰まってしまう。生きる意味について僕たちが問う事は明らかに一種の病気である。しかし、この病気を透過しなければ、健康の意味そのものは決められないのだ。そういう意味で、健康な人間は自身の健康性を認識できない点で病んでいる、という事もできるだろう。人々が生きる意味を失ったままに生きる事は、彼らの内部では健康かもしれないが、それを俯瞰する一つの視点からすればそれは病んでいるのだ。

もう少し突っ込んだ話をすれば、朝井リョウやその他の作家らがやすやすとリアリズムを使う事ができるのには次のような事情がある。それは、現代そのものがフィクション化しているという点である。友達、彼女との関係、就職活動など。我々はそこに、すでにフィクションが先行している現実を見出す事ができる。恋人と一緒にディズニーランドに行くのは現実であり、リアルかもしれないが、そこで演じられる劇はまさにフィクションではないか。しかし、こういう問いを発しなければ、フィクション化した現実をそのまま描くリアリズムが、一見リアリズムとして機能するように見える。つまり、現代の作家らが安住しているリアリズムはそのような場所だと僕は思う。つまり、彼らの書くものは先に、現実というフィクションによって先取りされているのにも関わらず、彼らはそれをリアルだと思い込む。ここにちぐはぐがある。少なくとも、僕はそう感じる。例えば、就職活動などというのもほとんどフィクションそのものと言ってもいいかもしれない。そこで演じられる滑稽な劇を、誰も滑稽と見ないなら、それはただちに(紙の上でも現実でも)嘘となるのだ。

僕がこういう風に言うと「では、現実とは何か?」という問いが出てくるかもしれない。...し

かし、その答えはもう「罪と罰」に書いてある。僕はそう思う。ラスコーリニコフは、自身の夢を破る為に二人もの人間を殺した。彼は殺人というもっとも強固なリアル、現実 접촉する行為を行った。しかし、夢は破れなかった。物語はそこから始まる。しかし、その時点でもう物語は決まっているのである。重要な事は、我々の世界においては、世界の果てまで行っても、人を殺しても、自身の夢は破れないという事である。だから、僕がリアルと言う時、それはただ一つの事を指す。つまり、この世界は夢だという事、その事を悟る事だ。セルバンテスは既にこの方法を「ドン・キホーテ」で活用していた。ドン・キホーテは騎士道物語を読み過ぎ、自身の夢を生きる。従って、そこに滑稽な劇が現れ、この滑稽さのみが本当の意味で真実なのだ。だから、セルバンテスはドストエフスキーに先行する作家である。ドストエフスキーがセルバンテスから大きく影響を受けたという事も、当然うなずける事だ。

小説家の言葉の意味からリアリズムの問題にまで辿り着いてしまったが、そういう事が今問題となっていると思う。ラスコーリニコフは自身が夢を見ている事を知っている。そこに、ラスコーリニコフの意味がある。しかし、今の作家らの書く作品のどこにも夢の存在はない。つまり、彼らはそれを現実だと感じている。しかし、まさにそのような理由によって、彼らの作品が薄っぺらいフィクションに化けてしまうのだ。現実がただ一匙のフィクションにすぎないと感じた精神から、一匙のリアルが生まれるが、現実に対して疑いを抱かない精神が作家それ自体を一つの夢としてしまう。従って、現代の若手作家らの大半はただ、夢の中にいる。僕はそう思う。そして彼らは、現実を知らない。彼らが現実を知らないのは、彼らがそれを夢と感じた事がないからだ。そういう問題が現代ではあると思う。そして、セルバンテスーードストエフスキーが使った方法論は現在でも全く有効だと僕は思っている。何故なら、人間の意識が外化したメディアがこれほど発達した社会で、全てを夢と感じる強力な自意識は物語の主人公たりえるからだ。そういう事が今、作家技法の問題としてあると思う。そういう事は自分以外にあまり言われている形跡はないようなので、とりあえずそうした事についての疑問をこの文で呈しておいた。

「才能」を越えて

才能という言葉は世間ではもっともいい加減に使われている言葉の一つだろう。2chなどを見ると、この言葉が非常によく使われている。

努力という言葉も、才能という言葉に負けず劣らずよくわからない使われ方をしているが、才能の方がさっぱりわからない。例えば、ある作品がヒットすると「〇〇には才能があった」と言う。これはほとんど何も言っていないに等しい。本当は、自分達にわからないものを「才能」という言葉の中に、まるでゴミ箱に捨てるように捨てている、というのが正しいだろう。

小林秀雄が、ある言葉——符牒が流行するのはそれが「屈伸自在」であるからだ、という事を言っていた。これはわかりにくいですが、よく考えると簡単だ。つまり、ある言葉、ある語に対して、人々が各々勝手な願望や思いを入れても、別に不都合ない(と思われている)から、その言葉が流行するという事だ。「才能」という言葉はその好例だろう。「才能」という言葉を人が使う時、人はそれが何を意味しているのか、よくわかっていない。例えば、ある優れたアーティスト...例えば、坂本龍一にしよう。坂本龍一が優れたアーティストであると仮定すると、「坂本龍一には音楽の才能がある」とかあるいは「ない」とか言ったりする。

しかし、その際、その才能という言葉が坂本龍一の音楽のどの辺りの部分を指して言っているのか。坂本龍一に一体どのような意味での「音楽の才能」なるものがあるのか？ という事は全くもってよくわからない。というより、わからないという事を全て、「才能」という言葉のブラックボックスに入れ込んで平然としている。しかも、これが一応のロジックとして世の中において成り立っている。

では、「才能」とはあるのか。それはどんなものか。

僕個人の意見では、才能とは意志の事に他ならないと思う。言い換えれば、「やる気」である。しかし、そう言う「やる気があってもうまくいかない人もいる」としたり顔で説教する人物もいるだろう。だとすると、その「うまくいく」とは一体どんな事だろう？ 生涯に一枚しか絵が売れず、死後にその絵に高い値段がついたゴッホという人物は「うまくやった」のだろうか？ そ

ういう事はどうなのだろう？ 僕個人の考えでは、ゴッホには「意志」という「才能」があり、彼はそれを長い修練の果てに、その色彩によって表現し得た、としか言いようがないと思う。それ以上の事は言い様がない。ここに他人の評価を持ってくると、ゴッホの意志や努力に比べると、偶然的な要素が多分に入ってくるので、それはまた別の視点を持ち出すしかないように思う。つまり、ベートーヴェンのCDとAKB48のCDが、日本という国のある時期において、同じくらい売れるという事はありうる事だろうが、それらを並列に論じる事は僕にはできない。しかし、それらを並列して論じる視点はあるのだろう。しかし、それが芸術的な視点であるとは全然限っていない。というか、それはどちらかと言うと、大衆論のようなものに傾くだろう。僕は今の所、大衆論をする気はない。

というわけで、「才能」という言葉を自分は「やる気」「意志」だと捉えている。「やる気があってもうまくいかない」「意志があっても夢破れる人間もいる」...という人は、その語句についてもっと真剣に思考する必要があるのではないかと僕は思う。僕などは、人間が抱いた全ての夢は間違いなく破れると確信している者だ。そして、全ての夢が破れる事から、もう一つの夢が始まるだろう。おそらく、そのもう一つの夢こそが、夢の形態を取ったもう一つの現実——真実だ。僕はそう思う。元々、文学とか小説とかいうものは一つの夢にすぎないのだが、それが真の現実性を持つためには、作者の夢が一度破れなければならない。つまり、作者が、「文学によって自分は幸福になれる」という夢を抱いている時、作品は作者の夢の従属物になりさがってしまう。しかし、作者の夢が、生における作者の夢が完全に敗れてしまうと、さっきまで単なる空想だった、文学作品という夢は、作者にとって忽然と、一つの実感ある巨大な現実へと変貌する。フィクションと現実の関係性というのはそのように、倒錯的なものであると僕は思う。僕達はそれを逆さに見る事から始めるが、道を歩くにつれ、自分自身が逆さになっていく。そして次第にフィクションという名の一つの現実に入り込んでいく。そして、かつて現実であった作者の自分自身はもう既に過去の夢へと変貌していく。奇妙だが、そういう事はありうる。そしてその道の間では、才能があるとかないとか議論するという事は大した意味ではないように思う。そうした道筋というのが一番大事なものであるように、自分には思われる。

音楽について若干わかってきたのでその事について書く。

音楽というのは、そもそも全然根拠がないものだと思う。自分が音楽評論の本とか、音楽理論とかをパラパラ見ているピンと来なかったのにはそこに原因があると思う。

例えば、ストラディバリウスという高いバイオリンがあるが、その音は素晴らしいものとされている。素晴らしい音を出すから、値段が高いわけだ。でも、例えば僕が今、ストラディバリウスよりも安物のバイオリンの方が良い音だと判断したら、その判断を覆す別の判断というのは存在しない。仮に存在するとしても、それは僕の判断ではなく、他人の判断だ。だから、誰か、優れた耳を持つ人がいたら、その人は僕に「もう少し君は耳の感性を高めたまえ」と言う事はできるが、「君の判断は間違っている」と言う事はできない。何故なら、何を良い曲とするかは、純粋に感性によっているので、そこに正否はないからだ。

音楽というのはそんな風に、根拠がない。あるとすれば、それは純粋にその人の感性に依っている。だから、感性的に、「ベートーヴェンはよくわからない」と言うのであれば、それに対して「いや、ベートーヴェンは世界的巨匠で...」と言っても仕方ない。ただ、ベートーヴェンが今は理解できない人でも、耳が育つにつれ理解できる可能性は出てくる。でも、理屈はその変化を捉える事ができない。

だから、様々な音楽理論というものも、自分の感性に沿う形で始めて意味が出てくる。そんな事はない、音楽理論は客観的に意味があるのだ、というなら、その客観性とは何か、と考える必要がある。音楽理論の客観性は我々の主観性に響く上で、意味が出てくる。主観が複数共鳴して客観が生じる。しかし、客観から逆算して、主観に何かを強制する事はできない。しかし、主観が育つ事を期待する事はできる。優れた音楽を作った優れた音楽家は、「いずれ人はこの音に耳を傾けるだろう」と期待する事ができる。でも、「この音楽が論理的に正しい唯一のものだ」と言う事ができない。音楽における論理性とは正に感性そのものの事だ。だから、音楽家はあまりに無力であると共に、自分の感性をそのまま形にできるという点においてあまりに自由である。音楽には色々な党派性とか、師匠一弟子の関係などがあるが、それは感性——音楽の形式に対して補助的なものに留まる。弟子であれば、師匠の音楽があまり良くないと思っても褒めなければならぬだろうが、その称賛は真の音楽とは無関係なものだ。

音楽とはそんな風に、感性に沿った自由なものであると同時に、論理的に人を説得する事ができないものだ。音楽は感性的に人を説得するが、論理的には説得しない。できない。それが音楽

の本質だと思う。なので、音楽を理論化し、定義するというのは、結局その人の感性を定義し、論理化するという事に他ならない。しかし、それが音楽において、普遍的なものであるかどうかというのはまた、それぞれの人の感性において確かめられなければならない。つまり、人は音楽を聴いて、自分の判断を高めてゆけば良いという事になる。そこに正否はない。あるとすれば、それは感性の精度という事になる。人は感性によって音楽を聴き、感性によって曲を作る。ではその感性は何かと言うと、そこに根拠はない。我々はなぜだかモーツァルトを良いと感じたり、ビートルズを好きになったりする。それは、小川のせせらぎを心地よいと感じる事のように、「何故だか、そうだ」というものなのだ。

小林秀雄に「ゴルフの名人」というエッセイがある。

ある日、小林秀雄の元に、親戚の招待状を持って老紳士がやってくる。彼は「ゴルフの名人」なのだと言う。(プロゴルファーではない) 彼は分厚い原稿を持ってきていて、批評家の小林秀雄に原稿を見てもらいにきたのだ。原稿は老紳士が心血注いだもので、ゴルフ理論と、そこから来る人生哲学だ。小林は原稿を読む前にしばし、老紳士と話し合う。

老紳士は年齢七十四。彼は貿易に関する商売をずっとやって来たのだが、それと平行してゴルフもずっとやってきた。この年になり、自分の人生を振り返り、「人生夢の如し」という感慨を持った。だから彼は自らが最も知悉しているゴルフに関する本を書こうと思った。それで、できた原稿を小林秀雄の元に持ってきた。

小林秀雄は直に対面して、話してみても、老紳士が実に魅力に飛んだ人物だという事を感じた。彼の言っている事、「人生夢の如し」という彼の感慨も嘘ではないと感じた。老紳士が帰った後、小林秀雄は原稿を読んでみる。しかし、そこには老紳士の姿はなかった。原稿の上には、作者の魅力は全く刻印されていなかった。つまり、その原稿はダメなものだったのだ。

老紳士は再び小林秀雄の元を訪れる。小林秀雄は窮して、「文章がいけない」と言う。老紳士はどこがいけないのか、と尋ねる。小林はその時、念頭にある言葉を思い浮かべた。それは原稿に書いてあった言葉で、「フィーリング」という単語だ。ゴルフには、その人にしかない「フィーリング」がなければ駄目だと、原稿には繰り返し書かれてあった。小林秀雄は「あなたの文章にはフィーリングがないのです」とずばり言った。老紳士はその言葉に感嘆し、納得して帰っていった。老紳士は原稿を持って帰った。

数カ月後、小林は老紳士が死んだという事を、親戚から聞いた。「ゴルフの名人」というエッセイにはそれだけの事が書かれている。

※

僕が小林のエッセイを最初に説明したのは、ここに、文章を書く事の本質的な難しさが刻印されていると思ったからだ。

世の中には魅力のある人物、才能のある人物は意外に沢山存在する。才能の塊のような人物だ

って、世の中には意外に多くいる。周囲の人は、そういう人の魅力を直に感じているだろう。しかし、そういう人が自分の中にあるものを外側に、目に見える形でアウトプットできるかどうかというのは、また別の話だ。

「ゴルフの名人」は魅力的な人物だったのだろう。それは小林秀雄の文章から察せられる。「ゴルフの名人」の周りの人も、彼の魅力を知っていたのかもしれない。しかし、彼が「人生夢の如し」と考え、心血を注いだ原稿に彼はいなかった。ここに文章を書く事の難しさがある。また、ここに文章を書く事の切なさ、あるいはその素晴らしさが同時にある。

「ゴルフの名人」の文章がいかにもずいものだったとしても、彼本人が魅力的であればそれでいいのではないかと僕達は考える事ができる。通例、僕達はそういう生き方をしている。しかし、そういう僕達もまたその内、「人生夢の如し」という感慨に行き着かないとも限らない。その時、僕達はペンを取るかもしれない。しかし、その時にはもはや、彼の中の大切なもの、彼が世に残そうとするものを外側にアウトプットする技術を習得する時間は残されていない。彼は原稿を書き終えた時、自分の熱情を、自分の存在を原稿に表し仰せたような気がする。しかし、それは気のせいである。彼が知らなかった事は、「書く」という事もまたゴルフと同じように、独特の修練が必要な特殊な分野だという事だ。彼はこの事を知らなかった。そしてそれを知った時には、彼は原稿を持って我が家に帰るしかなかったのだ。

我々は生きていて、他人の中に独特の魅力を感じたり、強烈な悪意や、神々しい精神を見つけたりする事ができる。その時、抽象的な哲学や文学など必要ないように感じられるかもしれない。他人や自分はこのような生き生きとした実在なのに、何故それを今更、言葉という砂漠の海に帰さなければならないのか。例えば、毎日飲み歩いている大学生が、毎日図書館通いをしている同級生を見て「あいつはなんと馬鹿な奴だ」と考える事もあるかもしれない。そういう時、その大学生は自分が常に人間という生き生きした存在と毎日向かい合っている事を感じている。それに比べれば、活字の不毛さなど何であろう。しかし、にも関わらず、大学生が老年になって「人生夢の如し」と考える可能性もあるわけだ。そうするとまた問題は元に戻される。

毎日を生きていく事、その事が終わった所から書く事が始まるのかもしれない。しかし、生き生きとした現実の世界を快く感じている人間に書物の世界が灰色に見えてもそれは仕方ないだろう。だが、時間はこの答えを逆転させてしまう。生き生きとした実在の世界が、死という断崖に近づくとつれて灰色に見えてくる。すると逆に、今まで灰色に見えていた書物の世界が黄金に光り輝いて見える。その時にはもう、彼の存在自体が断崖から落下しようとしている。

文章を書く事の難しさというのは、そうした点にあると思う。「ゴルフの名人」の魅力は、たった二度しか会わなかった小林秀雄という男のエッセイに僅かに刻印された。しかし彼が心血注いだ原稿に、彼の魅力は刻印されなかった。では、何故、彼はそれを刻印しなければならない

のか?という問いの中に本質的な書く事の難しさがある。自分はそんな風に思う。「ゴルフの名人」は死を前にして何かを書く必要を感じた。ただ、彼にはそれを成熟させる時間がなかっただけだ。では、彼の魅力はどこに消えたのか? この疑問に「書く」事は答えてくれるかもしれない。しかし、この問いにこうして答える事ができるのは一度人生を廃業した人だけなのだろう。その時、その人には世界が反転して見えるだろう。そして反転して見えた世界を彼はもはや語る事はできない。彼は『ただ』、書くだらう。

幸福は自らの内にあり、外側にはない、という事

太宰治が「チャンス」という短編で、恋愛とは要するに意志だという事を言っていた。以前から太宰は好きだったが、こういうのを見て、ますます好きになった。

最近、テレビやネットなどで、僕には馬鹿馬鹿しいとしか思えない理屈を、東大卒などの非常に頭の良い人などが言っていてびっくりしたりする。例えば「〇〇すれば、xxという脳内物質が出るからいいですよ」のような理屈である。これは一見、科学的に見えるが、おそらく、そうではない。では、人間はついに、「xx」という脳内物質を放出するために日頃行動するのか?という奇妙な問いが、その理屈のすぐ後に控えているからだ。しかし、ある行動をした時に、ある脳内物質が放出され、それが我々に快感を与える、というような理屈ならそれは科学者として正しいだろう。しかし、だからそれが「良いのだ」とは全く結論できないのだ。この点が、今の疑似科学者達に対して僕が一番疑わしく思っている点だ。また、同様に僕は、スピリチュアリズムについても、似たような疑問を持っている。

文学とか哲学とかいう領域を歩いて行くと、人間というのは非常に奇妙なものだと心底納得する。例えば、「成功者は〇〇している」みたいな理屈に対して、文学・哲学的な領域は次のように反発する事ができる。「どうして、誰も彼もが成功したがっていると勝手に結論付けるのだ?

人間には、成功や幸福を愛するとともに、不幸や絶望を愛するという根強い精神もあるのだ。成功や快樂が良いとは、どのような価値観なのだ? そしてその価値観に基づいて、一連の唯物論的な物質の放出や離散を価値つけているというのはどういう事なのだ?」と。

遺伝子や、ある物理法則が、我々に対して先験的に機能していると考えられる事はできる。しかし、だからといって、僕という個体の人生の問題が楽になるわけではない。しかし、遺伝子の解析や、物理法則の解析が、そのレベルにおいて、問題の解決となる事はあるだろうし、これまでもあった。それは人類にとって大きな恩寵であった。しかし、我々が生きている限りにおいて、苦悩しなければならないという事実は、我々がどれほどの金持ち、不老不死になったとしても、以前として確定的にあり続けるように思う。何故か。つまり、端的に言えば、それが「生きている」という事だからだ。道元は、悟りと修行は同一のものだと言ったそうだが、道元という人はそこで、悟りというものを静的で、固定的と考える事を捨てて、動的なものとして捉えようとしている。僕も全く同じように思う。つまり、人は、「例え、どこにも行くところがなくても、どこかに行かなくてはならないのだ」ということだ。

おそらく、もし実際にあの世が存在したとしても、それはあの世があればいいと願っている人達の満足を満たしはしないだろう。あの世に行った人達は、おそらく、あの世においてまたもう

一つ別の「あの世」を想像して、自分を慰め続ける事だろう。だから、問題は今自分という個体が生きる事にある。というか、それ以外にはない。強い精神はこの事実を直視する。(ウィトゲンシュタインのように) そして弱い精神は、自己の外部に幸福を求めようとする。例えば、脳内のセロトニンの放出量、というように。しかし、おそらく、幸福というのはそういうものではない。セロトニンがどうであろうと、我々が幸福ならば、それは幸福なのだ。それは科学ではない？ だとすると、科学とは何か？ 我々が物質を勝手にこちらの判断、価値系列に位置づけている以上、我々はその価値系列そのものを吟味しなければならないだろう。唯物論者が知らずの内に、凡庸な精神論者に転化している様もそこに見て取れる。彼らは物を知らずの内に精神の系列に置いている。例えば、遺伝子が我々そのものであるかのように振る舞う、そのように記述するなど。

自分達にとっての問題は、自分達が生きている事だろう。そしてその事から逃れるわけにはいかない、という理由から、我々は我々の常識に再び戻ってくるだろう。あらゆる科学は、スピリチュアリズムは、我々に手を貸してくれるかもしれない。あるいは哲学、芸術、文学は我々に何かを教えてくれるかもしれない。しかし、歩むのは自分なのだ。もし自動歩行機械によって歩いたら、それは人生ではない。そして自分の足で自分の人生を歩むという事には必然的に生の痛みがある。苦しみがある。そして苦しみがある以上、喜びもある。僕はそう思う。科学がどれだけ発展しても、それは我々の手助けとなるのであって、我々の「最終回答」となるのではない。何故なら、もしそれが最終回答となるなら、その時、我々の精神は完全に死んでいる――つまり、認識する主体自体が消えているからだ。

物と精神 一芸術論集一

<http://p.booklog.jp/book/107963>

著者：ヤマダヒフミ

著者プロフィール：<http://p.booklog.jp/users/yamadahifumi/profile>

感想はこちらのコメントへ

<http://p.booklog.jp/book/107963>

ブックログ本棚へ入れる

<http://booklog.jp/item/3/107963>

電子書籍プラットフォーム：ブックログのパー（<http://p.booklog.jp/>）

運営会社：株式会社ブックログ