

狂気と創造についてのノート

——島尾敏雄に寄せて——

西 欣也

芥川龍之介の『河童』や魯迅の『狂人日記』に典型的に見られるように、近代文学においては「狂気」が〈特異な視点〉の記号として、自らを正常人と自認する者達や、そう自認させる社会制度の側の異常さを浮かび上がらせるといった構想を繰り返して提示してきた。そのような言わば哲人化された狂人像が前提としていているのは、社会的規範の正当性に対して批判的な疑いを持つ個人が、その思考の誠実さゆえに社会性そのものを喪失してしまうという、もはや通念化されたイメージである。さらに、現実の本質を見抜いてゆくことと常人の権能を喪失することとの皮肉な結びつきを一層強化してきたのは、透徹した思考と狂気との連続が、単に芸術家に処理可能なフィクション世界内部の現象であるにとどまらず、元来が〈唯一例外的な視点〉を模索する使命を帯びた近代の芸術家達を背後から捕えてきたという事象だ。一九世紀以降、社会の伝統的規範をどこまでも冷徹かつ強烈に否定することのできる自我の持ち主だけが芸術家であり得たとしたら、その探究の苛烈さから自らを狂気に追いやった例もまた、文学に

限ってもヘルダーリン、ポオ、ボードレール、ストリンダベリ、ゴーゴリ、モーパッサンと数知れない。あたかも近代社会において、芸術創造の方法意識を徹底してゆくととき、芸術家の自我はある種の必然性によって狂気に導かれるようにも見える。

もつとも、その文学的領域を離れると、精神医療に関わる専門家はもとより一般の人々にとつても「狂気」という漠然とした、しかも必要以上に悲劇的な彩りを帯びた言葉そのものが、古びたものとなりつつある。包括的な語ならば「精神疾患」や「心の病」といった言葉も普及しているし、「人格障害」や「PTSD」のように、もつと細分化された、あるいは微妙なニュアンスをもった日本語も日常的語句として通用している。「狂気」というセンセーショナルな曖昧さを感じさせる語が、ことに芸術において捨てられることがないとしたら、それは、狂気の事象がそこでは一つの病的現象よりも以外のものの隠喩として作用し、たとえば破局的な運命や共同体からの逸脱を暗示してきたためでもあり、さらには物語られる狂気と物語る者の狂気が相まって、個人的境遇というのみならず人間一般の条件をも指し示すものとして機能するたためであるにちがいない。

ところで、このような狂気のイメージにまつわる芸術創造の危うさを念頭に置いて、あらためて考えてみると、〈芸術療法〉なるものが存在することは、いくぶん奇異にも感じられないだろうか。芸術制作の意志は、自我を社会から逸脱した不安定な状態に陥れるような場合がある一方で、反対に不

安や苦悩から個人を回復させる可能性をも持っているということになるからだ。この対立するはたらしきは、そもそも創造という同じ一つの人間行為が持っている、二つの異なった側面から帰結するものであるうか。それとも、近現代の偉大な芸術家達が生み出した芸術と、いわゆる芸術療法の場でクライアントによって制作される芸術とは、実際のところ別のもを指しているのだろうか。

近代性のトラウマ

芸術理論のないし美学的な態度で創造行為を理解しようとする場合と、芸術療法的な観点から創造行為を捉える場合とを比べてみると、そのどちらもが、解消困難な矛盾をその論理的試み自体の核心的な部分に抱え込んでいることが目を惹く。いずれの立場も、経験された自我の表徴として作品を捉え、その具体的個別性を尊重しつつ一般理論の解釈の枠組みにとり込もうとするからである。この内在的矛盾は、元来、思想上において美学と心理学とが現象の個別的な側面についての普遍的探究をおこなうという屈折した要求から出発したことに、直接由来している。哲学の領域の内部では、市民社会成立以後（美学史的にはカント以後）、個人の存在意義の承認と調整のメカニズムとして美が機能してきたし、より広く人文科学の領域の内部では、心理学が同じ個への関心を処理する役割を果たしてきた。人間主観のうちにあつて科学的法則性によって認識される部分からは取り残された領域として出現してきたものに注目し、そうした個の次元をめぐって

展開されてきた点で、美学と心理学は科学的一貫性に対する批判として機能してきたのであり、同時にそうすることにあって、学問の全体系を補完するイデオロギーともなってきたのである。

おそらく今日においても、美学と心理学とは、個別性ないし具体性の不完全な擁護者である。言い換えれば、ある批評家の言うところの「近代性のトラウマ」を、それらの近代的学問は典型的な仕方では背負っているのだ。どちらの学問にあつても、一面では現象の個別的で具体的な側面に注意を払い続けることの意義が強調される。しかし、具体性への着目は極めて抽象的な思考によって可能なのであつて、「具体的なもの」（および「個別的なもの」「多様なもの」等々）一般への傾倒は、抽象的（普遍的、一義的）性質を必要不可欠のものとして機能する理性が巧妙に自己に反撥する態度の一つの表れにほかならない。「非合理的なもの」や「感性的なもの」を、私達の合理性がある程度自由に処理する能力を手に入れたときにはじめて、それらの側面を人間存在にとつて「かけがえのない」ものとして顕揚することも可能となる。つまり見かけに反して、抽象的なものと具体的なものとのギャップは、それらの学問の言説行為においても最後まで乗り越えられることはないのである。美学理論も芸術療法の解釈も、日常的な思考言語が達し得ない深さの認識を、腹話術師が彼の人形にそうするように、作品をして語らしめる。その際、我々の理性は、判断されている表現経験の貴重な一回性と特異性を尊重しながらも、表現主体の側から秘かに自己規定の

自由（あるいは現実全体を判断する思考の自律性）を奪っているという点において、ある種の尊大さを隠し持っている。優位に立つ余裕のゆえに相手を憧憬してやまないという、その倒錯した判断形態は、しばしば文明によって未開民族の自由に対して、成人によって子供達の無邪気さに対して、男性によって女性の可愛らしさに対して、差し向けられてきたのと同じものだ。そして言うまでもなく、私達の健全な理性が狂気に対して帰ってきた、あの崇高で悲劇的なイメージもまた、ここに連なるはずである。

かくして、一定の欺瞞的な要素なしには他者への正当な敬意を表し得ない近代理性の矛盾を最もよく体現しているのが、個別性の認証機関としての美学や心理学であったと言えるであろう。もちろん、診断し観照する主体の側にも、表現する主体としての芸術家やクライアントの内部にも、常に両義的な矛盾が内在するという事実は、いずれの学問領域においても十分に認識されていないどころか、注意深く意識から排除されているのが常である。むしろ表現主体を、この矛盾を免れた特殊な存在として祭り上げることが、表現に「共感」し「感動」する側の内面におけるギャップを抹消する無反省な操作と連動して、非常に多くの場面で観察されるのである。心理学と芸術学に限らず芸術表現を語る言述は、そのように作品固有の成立様態を見失い、創造者の内面世界の単なる引き写しとして作品を捉えるとき、表現者＝作品＝観者の無矛盾的な和合の図式に陥っている。

一般的に見て、診断や療法の現場における制作の評価は、

自律した主体の判断によって保証される作品の客観的な価値という側面を度外視して、制作者自身にとつての創造の意義にのみ注目するが、これは症状の改善という実践的な機能に由来するものであるにちがいない。そこで作品の価値は表現者個人の存在肯定という倫理的価値を転用あるいは象徴したものであって、作品そのものに対する客観的な判定から引き出されるべきものとは考えられていない。むしろ「客観的」なものの概念が喚起する非個性的な性格が抑圧的なものとみなされ、美の普遍的な規範が倫理的観点に基づいて忌避される場合もある。そして注目すべきことに、芸術理論においても同様に、普遍的価値規範から美を判定しようとする立場は、説得力を失いつつあるように見える。伝統的な芸術学の理説において美的な価値を持つとされる作品の質が、結果的に他の全ての人々にとって「普遍的な」価値を獲得したものだとしたら、大衆芸術や無名の作家の作品はさしあたり芸術以下のものであり、強いて言えば偉大な芸術創造と呼ばれるものに結びつく可能性を秘めた存在、ということになるだろう。しかしながら我々の時代の思考様式によれば、「偉大な」芸術であっても、サブカルチャーの作品であっても、療法の現場における製作物であっても、個の切実な表現であることのみを十分な根拠として、同等の重みを与えられる傾向にある。それらを一律に普遍的価値の尺度でもって判断する見方そのものに対して、強い倫理的な抵抗を示すのである。

しかし実際には、既に見たように、芸術表現論は個我的存在意義と普遍的価値とのギャップを縫合するイデオロギーを

強く帯びた言説領域である。個人の価値をとりわけ「共感」や「感動」をはじめとする空虚な観念によって称揚する思考様式が不釣り合いに合理性や普遍性の意義を駆逐しているとしたら、そこに表れているのは私達の時代の倒錯した理性の無反省な傾向を示す兆候であるのかもしれないのだ。自ら優位に立ちながら対象とのあいだに境界を設定した上で、無際限に対象の価値を顕揚するあの近代的主体の傾向は、極めて抽象的に設定された個体の観念に対してセンチメンタルな意味深長さを与える反面、抽象性そのものを敵視することにより、個を擁護する基盤そのものを無化してしまっているように見える。たとえば苦境に立つクライアントの表現の個性を擁護するために芸術的価値の普遍性そのものを否定するとしたら、一人の人間としてのクライアントの創作が普遍的な価値を生み出す可能性に対して原理的に開かれているという可能性もまた消失してしまうであろう。

このような風潮に逆らってバランスのとれた観点から芸術制作を捉えるためには、創造行為における技巧的で合理的な側面に一層注意深い視線を注ぐ必要がある。知性の面をも含む技術は、実体験と切り離されたものではなく、作者が生きる現実の全体と、作者の個がぶつかり合う全人的なものだ、という事実を再認識する必要がある。実際のところ、芸術家は（とりわけ文学者は）その技能の客観性と合理性によって始めて芸術家たりうるのであって、彼（女）は自らを観察する立場を自らの外部に明確に定め、そこから造形を通じて、自らの境遇を批判的に眺めなくてはならない。その方法を採

究する過程において、客観的・合理的な物質界の現状と徹底して向き合えば合っただけ、作品は説得力を増すであろう。現在の通念が示唆するように、芸術家が他人とは異なるユニークな内面や無意識の表出として作品を産み出すものだというのは、制作行為の半面を言い表しているに過ぎないのだ。「現象の含んでいる存在の秩序を認識した芸術家が、その秩序を描き出すために、現象を改めて再編成したり作り出したりして配置する⁽²⁾」ときに生じるリアリズムを、私達は見過ごされているもう一つの側面として強調しなくてはならない。それはたとえば感情の表現でもなければ、逆に単なる現実の模写ではなく、不安や悔いや罪悪感や希望等、心的状態や意志を単なる素材として用い、配置することによってのみ可能な芸術的対象化である。自己と現実世界を分析的に認識することで対象化が成功し、表現主体だけでなく他の主体にとっても意味のあるものとなったとき、芸術作品が成立するのである。その上でかつ、このような芸術的価値領域の確保が、それに与えることのできない私達人類の大多数の、制作や観照を通じて作品を楽しむ可能性を少しも排除するのではない、という事実をも忘れてはならないのである。

ところで、私達の周囲において芸術創作が話題となる際の合理性や普遍性に対する反撥は、ある程度は地域性に根ざした傾向かもしれない。日本においては特に、芸術の技巧の知的な契機は「小手先の技」として軽視され、逆に無規定な「情」や作者の「実体験」が重視されて、それに対するやはり個人的な「共感」可能性が観照の中心的な契機となりがちで

ある。そして日本における（私小説）の伝統もまた、そのような個人の経験の契機に対する過度の強調という角度から考え直せるのではないか。このように考えてくるとき、私達の視界に浮かび上がってくるのが、島尾敏雄の文学とそれをめぐる批評群である。島尾文学を一貫して高く評価しつづけた奥野健男は、『死の棘』が世に広く称賛されて一種の島尾ブーム現象が起きた際、島尾が特殊な体験を扱ったそれらの作品よってのみ認められたことに不満を感じ「島尾は単なる私小説家ではない、『夢の中の日常』をはじめとする超現実主義的な作風を持つ日本で最も前衛的な作家なのだと思わず教えた気持ちになった⁽³⁾」と述べた。ここには、個人的経験の深刻さから作家への敬意を表そうとする姿勢と、前衛的な方法意識に基づいて作家を評価しようとする立場との摩擦がある。事実、島尾の作品にはその両方の契機が認められるのではあるが、その両者がうまく結びつく場合よりもむしろ、対立したまま作品の中で緊張関係にあるとき、彼の作品はより確かな強さを示しているように見える。前者は彼の妻の常軌を逸した言動に寄り添う経験に係わるものであり、後者は彼自身の存在をめぐる反省の、やはり常軌を逸した実直さによるものである。

『死の棘』における方法と主体

島尾が昭和三〇年代から四〇年代にかけて書き継いだ「病妻もの」と言われる短編小説群は、昭和三五年に『死の棘』として最初にまとめられた後、同じタイトルのもとで、若干

異なる小説の組み合わせによって、幾度か発表された。そこに典型的に見られるのは、次のような文章である。

きちがいを装うことを私は覚えてきた。それはひどくみにくい。妻が発作を起こすと、それをしないではいられない。妻が気がちがつたとは考えていない。たぶん発作に似たものだろうという懸念は、ないでもないが、彼女の精神に、絶えず刺戟を与えつづけてきたのは私だから、皮膚を指で押してもその部分のただれてくるのが理解できれば、妻がふだんとちがう反応を起こすことにふしぎはない。だが日にちをいくらかさねても、その症状がはがれていくふうでないことが、わからない。ふたりのあいだではなし合わなければならぬことはとうに語りつくした。私としてはもうこれ以上につけ加えて何かを言うことはないが、妻は、まだ私が隠していることがあると言ってきた。でもたとえそのことをひとつづつ、やがてひとつも残さずに、うち明けるとしても、妻が明かされた事実の前で、どこまで耐えられるかわからない。きつと発作を起こして、大さわぎになる。発作となれば、そのときのふたりは病の法則に支配されふだんの了解の成り立ちようがない。そこに妻を追い込んだことを責められると、どんな小さな逃げ場所も見えなくなる。だから妻が少しおかしくなったのではないかと異心をたとえ抱いても、それを解く余裕は生まれてこない。妻が騒ぎ立てればそうするだけ、一度ふみは

ずしては、もとにもどることのむずかしい物の理のたとえの強いきずなを感じるばかりで、先のほうも後ろになったところも見通せない。追いつめられたあげくは、新しく隠しごとをつくらなければいいとゆるされるのでなければ、とてもこれから先の毎日を送っては行けないと、訴えても妻には通じない。(一〇一―一〇二頁)⁴

ここに書き綴られているのは、精神の病に冒されつつある妻を持った夫の困惑である。しかし語り手は、妻の精神状態が異常であるために世間体を気にかけて困惑しているのでもなければ、妻の病が今後自らに課すはずの世話の労苦が思いやられるために苦悶しているものもない。そうしたことが恐らくこの人物の困難としてはとるに足らないものであることは、極端に淡々とした内省からすぐに理解される。むしろ彼は、妻の陥っている状態の直接の原因が自らの過去の行動であることを強く意識せざるをえず、そのためまず、妻が実際に異常であるのかどうかを正確に見極めることに多大な困難を強いられている。そしてかつ、妻の精神が客観的に見て異常である場合でも、そうではなく妻がやや常軌を外れた仕方でも自分を責めているに過ぎないとしても、いずれにしても最も公正に自分の自身の過去に課される裁きに対して自らを差し出そうと努めるあまり、困惑せざるを得ないのである。

この文章は、自らの生活の在り様を俯瞰的に捉えて吟味してみることを避け、困惑の状況の内部で展開する語り手の意識をそのまま記述する。まずは妻に対する自らの振る舞いを

慎重にたどりながら、その正当性を繰り返し検証しようとし、自分に理解可能な部分と「わからない」部分を丹念に整理しようとする。彼自身は正直に全てを打ち明けたのであって、問題は妻の頑固さにあるのだ、という結論に至りながらも、すぐに、一層厳しく自分を検証し、その結果、述べたばかりの事実を撤回しなくてはならない。さらに自分が隠しごとをしている別の理由として発作の激しさについて述べていると、そもそも「そこに妻を追いこんだ」のが自分であることに思い当たり、そのためかやや自己弁護的に、妻がやはり異常であるという疑念を洩らす。妻と意志を通わせることは困難を極め、未来において隠しごとを作らないという約束によって妻と和解をするという僅かな希望もまた、その発作によって掻き消されるであろう。その苦しみに対処するために、語り手は「気違いを装うこと」すら学習したほどだが、やがて告白されるように「それがまねばかりかどうか、実のところはよくわからない(一六〇頁)」のだ。

『死の棘』は、家庭の外での夫の情事を知った妻が精神的に病んでしまうという、作者の実際の体験から題材を得たものであり、その意味で「私小説」的であるにはちがいない。しかしそのことを意識せずにこの文章に触れる者は、その文体の実験的な手法の方に目を奪われるであろう。語り手は、思考の筋道を絶えず変化させながら、目の前に展開する事態の意味を理解しようとする。そしてそのギザギザの進み行き、状況を外から全体として記述することの挫折そのものが、家族に精神異常者を持つ者の、現実から抜け出せぬリアリティ

を描き出す表現になる。ストーリーの次元においては、妻の恢復だけが苦境からの解放を意味しているにもかかわらず、その希望がはかなく現れては崩れてゆく過程が小説群全体の時間の流れを支配している。『死の棘』という小説を単なる病状記や病妻を抱えた夫の手記と隔て、一つの文学作品たらしめている主要な要因は、そのように終わりにくく持続する切迫した反省の誠実さが、体験者の個別的な事例を越えて、どんな読者にとっても意義あるものとなっているところに求められるであろう。

では、語り手の言葉が、作者自身の体験する現実の悲痛な報告を越えるのは、いかなる仕方においてか。語り手自身も反省するよりもおそらくはるかに執拗なやり方で、妻が語り手の過去を糺明し続ける様子は、陰惨である（「だが期するところがあって夫を追いつめて行く妻は、ひとつの学問の探究者のように、おだやかで、あわてない。頬は青冷めてくるが、一語一語は周到だし、また老練な魚釣りのように、私を危険な場所のほうに、安心させて追いこんで行く。（七三頁）」）。妻の言葉は、単に取り除かれるべき不幸の原因としての精神の病の症状であるだけではなく、過去の過失に対する懲罰としての正当性を帯びたものである。最も底知れぬ非合理の声、同時に一切の言訳を排して無条件に服従すべき声でもあり、語り手の位置から妻の言動の異常さを裁くことは倫理的に許されない。そうした困難に立ち向かう体験の表現は、同じ状況にある読者だけでなく、平凡な日常を送る読者をも、共感させ、さらに人間同士の関わり方一般についての洞察へ

と導くことになろう。事実、奥野健男は、「これらの作品を読むことは、締め木にかかるようなものだ。ふだんぼくたちがごまかしていること、臭いものに蓋と触れまいとしていること、目をつぶって見まいとしていることそういう意識の底にひそむもの、人間の関係の仕方の極限の姿、道徳や秩序の原型化したものを、すべてあらわにせずには置かない⁽⁵⁾」と述べる。

しかし「悽愴」と評される現実とは裏腹に、そこには悲しみも怒りも不在である。むしろ逃避することも希望にふけることも、慰藉を得ることも絶望に陥ることも拒絶しながら、むき出しの不安の中で丹念に観察と内省にふける主体の強さが、異常な緊迫感をたたえた散文に綴られているのだ。語り手は、妻が（幾度も約束するとおり）発作を起こさなくなるという「奇跡」が生じる期待をたえず抹殺しようとする。あたかもそのように慎ましく不安に耐えることだけが、一家の苦痛に対しても、またそれを職業的に利用することに對しても、責任を取る方法であるとも言うように。このような実際の行動の不足を説明するものとして、作品が書かれた当時に十分な精神医療の体制が整っていなかったという⁽⁶⁾ことは、部分的なものにしかならない。三島由紀夫が「俗物的疑問」として投げかけているように⁽⁶⁾、第三者的には、妻の発作が家庭を破滅へ導く以前に入院させ、子供たちのケアにあたるのが、当時においてすでに常識的な判断であったからだ。この作品においてごくまれな他人として、電灯メーターの検針員がやってくるシーンでの語り手の内省は、彼にとつて公共

の正義といったものが幻想に過ぎないことを示唆している。

しかし妻は、どんな発作に落ちこんでいても誰かがやってくればうそのようにすつとそれを引っこめたから、彼がいきなりはいって来たときには、思わずすがりつきたいいきちになつていた。彼ははかり知れぬ力を持っており、家のなかにはいるなり私と妻のあいだに起こっている事態に気づき、どこかその解決できる役所に届けてくれるかも知れぬなどとあやしいきもちが起きたのはどういふわけだったか。(二四九頁)

なるほど我々は、このような家族に向かうあまりにも没社会的な関係性に、また「家族」というテーマへの集中そのものに、「第三の新人」に共通の、政治や社会からの離反を見ることができであろう。しかし、しばしば島尾にとつて、家族は外界から個人を護る砦であると同時に、家庭内が戦いの場となることに注意しなくてはならない。つまりそこには、〈安らぎ〉と極度の〈緊張〉の共存が見られるのである。この一貫した不穏な緊張に、たとえば吉本隆明は人間関係の根本的な「異和」を見ている。吉本によれば、島尾敏雄はその初期作品において既に、人間同士の関係の謎めいたすれ違いを主要な関心としていた。「人間と人間とはいつもちぐはぐに遅れるかあるいは尚早に出逢うよりほかない。それがこの世界の成立ちにとつてもっとも根本的なものではないのか⁽⁷⁾」と吉本は問う。『死の棘』に登場する人物たちはもっぱら家族

に限定されるが、妻や息子や娘ですら、最も異様な他人として現れ続けることは、たしかに注目に値する。

とは言え、人間同士の関係の根本的な異和の中に島尾文学の「原像」を認める吉本の解釈は、それ自体が、芸術家の「実体験」に象徴される個我的特殊性へと、空虚な共感を寄せる図式に傾いているのではなからうか。なるほど一般に「第三の新人」たちは、生活の一場面の細部や肉感的描写の中に、全ての人間の意識の成立ちに関わるような言わば現象学的な観察を盛り込むことにより、社会と個人との関係を探究している。だが島尾の文学には、そのような内攻的方法論ともまたズレながら、その方法意識そのものの歴史的所在を照らし出すようなところがあるのでないか。私達は、小説を論じる以上、散文構成の形態が持つ独自性に注目することを通じて、その歴史性を見出すのでなくてはなるまい。本節はじめに引用した文章での切迫した意識の持続は、断定した内容に対してすぐに自ら疑いを挟みある言表内容を相対化し利用しようとしてせわしなく移動し続ける書き手の思考のはたらしによって表されている。そして、それをあらためて一つの散文形態として読むならば、通常の文章では考えられないほどの否定の連続がそれを可能にしていることに気づく。こうした表現は、一九世紀以降のヨーロッパの小説の実験的な方法論を意識的に利用しようとする態度からしか生じ得なかつたであろう。そして、そのような特異なテクストが日本の文脈において実質として表現しているのは、たしかに「絶えざる異和」ではあるにしても、他人と自己のあいだにある「異和」

だけでなく、語り手自身の内部で、一貫性を失う自己に驚き、あるいは新たに一貫した行為を求める自己にすら意外性を覚えるといった、自分自身への「異和」であるにちがいない。そのことは、『死の棘』のなかで読者が繰り返し出会う、自身自身の言行を即座に相対化しようとする冷めた視点において際立っている。

行為の細部を数えるときに、駆け足をして通り抜け、とぼけて知らぬふりをしたり、隠して言わぬことの残るのがわれながら不審だ。(一〇頁)

どうせ自殺などできなくせに、と思わずふきあがるように出てきた考えに、私は恥じて顔を赤くしたが、しかしそれを口のなかで唱えるときもちが落ち着くのがわれながらわからない。(五九頁)

徐々にではあるが、自殺の方法をあれこれ考えている自分に気づくことが多くなり、私は自分を見直す思いだ。(一一七頁)

どうしてか、目につく景色のすべてが、これが私に見られる最後のもの、という気がするのが、へんだ。(一六四頁)

このような自己の連続性／非連続性の相克の中に、戦後のある時期における日本人の現実とのかかわり合いの様式を、つまり軍国主義国家のために一定の役割を果たしたということと、その過去を曖昧に忘れ去って新しい未来への希望に生きようとする姿勢との葛藤を読み取ることは、的外れなこと

とは言えない。『死の棘』を私小説として読む試みも、前衛的方法論に基づく人間関係の基盤への洞察と読む試みも、その小説群が安保闘争を歴史的背景として書かれているという事実を忘れさせてしまう。しかし「逃避」と「希望」、「慰藉」と「絶望」をもとに拒絶する島尾敏雄の強靱さは、その背景をもつて書かれているという事実には照らしたときにこそ、十分な意味を明らかにするのではなからうか。たとえば家族のモチーフにしても、島尾の小説による粘り強い探究は、個人や家族の経験を描くことで反社会的に内向するどころか、人間の原型を形成する場としての家族という考え方そのものに再考を迫る。親は、家族をゼロからスタートさせることなどあり得ず、常に政治的／社会的／文化的過去をすでに担い、一定の民主主義的成熟度と経済的安定度の中に生きる市民であることが、語り手の人物像のいびつさから伝えられる。そもそも島尾敏雄の文学は、夢や家族や戦争といった、それ自体が精神的なテーマを扱っているが、戦後における個人経験の核心にまで過去が取り憑いていることを示す文学独自の仕方において、それは日本の社会制度に対する一つの視点を提示し得ている。芸術の臨床学や芸術学が普遍的な立場から個別性を対象化することで両者のギャップを抹消しようとするイデオロギーとなるとしたら、芸術家は、このように個の経験そのものを物質に刻むことで、ギャップを具体的に指し示すとき、最良の仕事をするものではなからうか。

「あなたのようなきたないことばかり考えているひと」「だ

からあなたは人間のことに無関心なのです。」「正直者の顔つきになるな」といった言葉は、小説の論理の中で妻が思考を伝達するために語る言葉を伝えるとともに、招来した出来事への責任を問い続ける声のメタファーとなり、罪責からの逃避の可能性を『死の棘』の主題とする助けとなる。そしてその際、島尾は「狂気」というモティーフを、常にギリギリのところでも文学的な典型から逸らしてゆく。つまり語り手は、健康人の立場から妻を断罪しない一方で、彼女の崇高さが頼りなく弱い様子と裏腹であるという構造を利用して、優位に立つがゆえに相手をロマン主義的に崇拜する、というあのパターンを用いることもしない。妻の現れはより曖昧かつ多義的であって、たとえば「きちがい」を装うという語り手の技が彼女を繰り返しあつさりと騙してしまうことで、彼女の狂気の崇高さはたちどころに消え去るのである。

これに対して、芸術学や心理学からの特殊な個の称揚は、一貫した論理の要求のゆえに、しばしば欺瞞に陥らざるをえない。たとえば、近代的主体の不安定な条件を受け入れられず、正常な日本文化と分裂した西洋近代の対比によってその矛盾から自らを逃れさせようとする論理操作をおこなう。そこに顕著に見られるのは、リアルな現実認識をおこなうかわりにへ世界観セラピーをおこなうとも言える傾向である。すなわち、自らの過去の「きたなさ」に向き合う不安から解放するという実践の役割を果たすために、解釈図式を描くのだ。一方、創造的主体は、芸術学をも心理学をも含め一切の学識が「きたないこと」への廻行を回避しがちである

ことをも含意する自由を持っている。隠しているつもりもなく隠しているその「きたないこと」への廻行は、理論的思考様式の客観的な一貫性とは相容れないものであるが、近代文学の方法論は、美学者をも、批評家をも、また治療者をも含むそのような意識の全体に拮抗しようとする。

そして、そのような自由と引き換えに、芸術家の誠実な精神自体が、狂気に似たものへと近づかざるをえないのだ。この危険を避ける選択は容易である。例えばファンタジー文学は、人物の性格やその立場の対比における働き方を芸術家の洞察力でもって再構成することによる「分析」的認識をおこなわない。あるいは、そのような分析的認識の努力を排して、性格とその構成の定型のみに頼った作品は、おのずとファンタジー的な色彩を帯びることになると言ってもよい。そうした内容の同型性に基づく文学作品は、その生産においても、解釈においても、理性的現実意識全体の「否定」あるいは「操作」へとダイナミックに働きかけることもない。

島尾の文学がそうした図式へと接近する部分も、たしかに存在する。例えば『死の棘』中の「日を繋げて」は、静かで素朴な田園と城下町の風景にあふれる詩情をたたえるところにも劇的な構成を持っており、直接体験が最もよく構成されて小説としての骨格を与えられたとき、作品として最大の力を発揮するという例となっている。しかしその作品は、七〇年代後半以降の文学において過去の過ちへの記憶が消費社会における「風景」に同化してしまったのに合わせて、「美しい過去」へと同化してしまった姿とも読める。こうした定型的な

美しさは、理論的図式が行うものと同様に、近代主体にとっての解消不可能な矛盾をむしろ忘れさせ、「癒す」ものだ。ただし驚くべきことに、それでもなお島尾は、日本における他の小説家がありますファンタジ的な図式を頼りにするようになり、もはや誰も戦争体験など採り上げぬ次期に至って、あらためてその流れに逆らって自らの特攻隊体験に取り組み、それを小説化するという展開を遂げる。それほどに歴史的経験に吞まれず個人の意識を妥協せず凝視する創造的勇氣を前にするとき、決して狂気に陥る気遣いのない理論理性は、敬意とともにただ黙するほかないのではなからうか。

註

- (1) Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Blackwell, 1990, p.86 et passim.
- (2) 伊藤整『小説の認識』岩波文庫、一七七頁。
- (3) 奥野健男『島尾敏雄』泰流社、一九七七年、一七四頁。
- (4) 以下、『死の棘』からの引用は新潮文庫版の頁数とともに示す。
- (5) 奥野健男『島尾敏雄』一七二頁以下。
- (6) 三島由紀夫『魔的なものの力』(饗庭孝男編『島尾敏雄研究』冬樹社、一九七六年)、三〇頁。
- (7) 吉本隆明『島尾敏雄の原像』(饗庭孝男編『島尾敏雄研究』六三頁)。

(にし きんや・文学芸術理論)

