

「脂臉」について

辺見庸『1★9★3★7』における芸術的非論証性

高 桑 和 巳

辺見庸の『1★9★3★7』は「日本人」である者を「日本人」にする芸術的装置である。

「芸術的」については後述する。「日本人」である者を「日本人」にする装置」というのは、「八紘一宇」イデオロギー、国体イデオロギーといったものを大和民族なるものの一員としてまがりなりにも引き受けた先祖をもつ者を「日本人」として自覚させずにはおかず、そのことを通じて、いまに至るまで命脈を保つ当該イデオロギーと内的に直面することを強いる装置、というほどのことである。

なるほど、たとえば私は、「日本人である私は……」、
「私たち日本人は……」といった言いかたを普段から忌

み嫌っている。それは、そのようなばあいには想定される「日本人」なるものの外延と内包がきわめて曖昧だということに加え、そのようなレッテル貼りが肯定・否定を問わず（多くのばあい肯定的にだが）特性の付与を無根拠に押し進めるということがあるからである。ごく些細な局面、たとえば最近の有名な童謡で、海老や蟹を食べるのが「日本人なら大好きさ」と歌われるときですら私はうっすらと不機嫌になる。

『1★9★3★7』はしかしながら、そのような者が「日本人」であることと向きあわずにいけば無色の普遍的人間であるにとどまることを許してくれない。つまり、「日本人」の特殊な定義づけや特徴づけ——そのことを

通じての自民族のうぬぼれ——を賢しらに拒むだけではまったく足りない。そのように拒否したところで、当該のうぬぼれがかつて何を引き起こしたのかを見ずに済ませることまで許されるわけではない。その意味で、私は「日本人」であることを強いられ、そのことの居心地の悪さを否応なく引き受けさせられる。

文庫版の解説で、徐京植はたとえば「スリッパ」の逸話に関して「平静な心、分析的な眼でこのくだりを読み解くことが、「朝鮮人」である私にはできない」と書いている。もっともである。しかし——徐も最終的には私に同意してくれるだろうが——『1★9★3★7』は何よりもまず、「スリッパ」で叩かれる側ではなく叩く側を讀者とする、つまり「日本人」を讀者とする装置である。「日本人」以外を読解の場から排除しようというのではもちろんないが、にもかかわらずこの本はそもそもが、自分の出自のもつ歴史的文脈など（その出自をたかだか概念的に相対化・無効化する程度のこと）見ずに済ませることができるとどこかで思ってきた半睡状態の者の目を力ずくで醒ませ、「日本人」というマジョリテイの一員へとあらためて生成させることを主要な狙いとする装置だ、ということである。

そのとき、読者が作者もろともに放りこまれる「日本人」という枠は、いわゆる共同体を形成しないだろう。かろうじて形成されるとしても、その共同体には自負やうぬぼれ、連帯感や安心感がいっさい備わっていない。互いの目配せは励みになるどころか、深い自省をとまなう暗澹たる孤独感だけを生む。

★

「日本人」であることをそのように強いられる者は、作者の苦洪の身振りに倣いつつ、自らの自伝を、そして親（ばあい）によっては、さらにその親）の伝記を、いままでとは違ったまなざしで迎えることになる。

たとえば私のばあいは、親が作者（一九四四年生まれ）とおおむね同じ世代に属している（正確には、私の父母のほうが少ないだけ年長である）。戦争当時まだ子どもだった親に従軍経験はなく、当然のことながらこの件で父母に聞けることは何もない。その点は、私は作者と状況が異なっている。

父は子だくさんの農家の末子である。父の父（当時はすでに中年ないし老年）が徴兵されたとは聞いたことが

ない。また、父には成年の男兄弟もいなかったはずである。私は父方とは残念ながらある程度以上のつきあいがなく、戦争をめぐっては何も聞かされていない。なお、父は数年前に亡くなった。

問題は母方である。母の父（以下、「祖父」）はかなり上級の将校であつたらしく、満州で外国人部隊を指揮していたという。単身赴任ではなく、一家はたしか齊齊哈爾に任んでいた。母もそこで生まれている。

復員後の祖父は、少なくとも私の知るかぎりでは、一転してひっそりと暮らしていた。孫たちに戦争中の自慢話をすることも特段なかった。ずいぶん前にわづらった病気の治療の副作用もあって耳が遠く、そもそも会話に熱心ではなかった。残っているのは、「とくに怖いわけではないが、どこを見ているのか、何を考えているのかよくわからない無口なおじいちゃん」という印象である。

とはいえ、戦争にまつわる話が家族のあいだでまったく出ないかというところ、そういうわけでもなかった。たまに祖父母に会いに行くと、戦友会のことは折りに触れて、とくに否定的な含意もなく言及されたし、依然として交流が続いているという「フケツさん」「ケ」ではなく「フ」に強勢が置かれる）の名前はたびたび挙がった。

士官学校で同窓だつたらしいその愛新覺羅溥傑（満州国皇帝となった溥儀にとつては弟にあたる）の書は掛け軸にされて床の間を飾っていた。

さらに、居間の天井近くに画鋏で留められた布か紙に刷られた図柄は、笑いあっているさまさまな顔立ちの子どもたち（少女たちだったか？）の絵に「五族協和」という文句が添えられているというものだった。「八紘一字」と書かれた紙（扇だったか？）も飾られていた。私にそれが気づくのは漢字がまがりなりにも読めるようになった一九八〇年代だろうから、戦争が終わって三十五年以上を経ても祖父はあいかわらずそれらのスローガンに肯定的な郷愁を抱いていた——というか少なくとも、重大な疑念はもっていないかった——ことになる。彼からは好戦的な発言こそなかったものの、そうかといって、深い反省にともなう明らかに反戦・厭戦的な発言が聞かれたわけでもない。

私が成人してしばらくすると祖父は他界したため、戦争のあれこれについて本人に問いただすことはできずに終わった（いや、仮に彼が生きていても、年老いた親類に鞭打つような糾明は私にはやはり無理だったかもしれない。あるいは、会話をしたところで、年齢差がありす

たものを、その陰にあって語られぬままとなった祖父の戦争中の行為（彼が何をしたか、いやむしろ、高位にある彼が他の者たちに何をさせたか）が弱火でじっくりと煮詰めてくる。

これは、一つには、作者が自身を、そしてとりわけ自身の父を祖上に載せたことに促されてということでもあろう。つまり、「日本人」の反省的自伝が作者から読者へと感染していく。「日本人」というマジヨリテイであるからには、濃淡の違い、細部の違いはあれ同じ歴史的文脈（しかもその影響は現在にまで及んでいる）を同じ立場から共有してしまっている。それゆえ、「日本人」性——とでも言えばよい——が自分（とその先祖）のばあいどのようなかたで展開してきているのかという問いは、問えばおおむね必ず問えてしまい、ゆえに応えることをも余儀なくされる問いだということである。

「私は父を糾弾し、返す刀で自分を糾問した。では、読者である「日本人」のおまえはどうなのか？ 問いは同様に立っている。応えよ」。

しかし、この反省的自伝の感染を強いる装置は、作者の自伝的要素の混入とは違う、また別の何かによって支えられているように思われる。その「別の何か」と

は、語弊があるだろうが、この作品の非論証的な部分のことである。私にはそれこそがこの作品の「芸術」性を逆説的に担保していると思える。

それでは、芸術とは何か？



芸術家は制作にあたって、対象とのみならず、他ならぬ自分自身の感覚言語・造形言語とも向きあう。とはいえ、芸術家は自らの個人言語をあらかじめ熟知しているわけではない。ちょうど、後から習得した言語を用いて話すときのように、半わかりゆえのうっすらとした不安を覚えつつ試行錯誤を繰り返し、運用を通じてその語彙や文法を捉えていく。うまく行った（いわば「通じた」と感じられるときも、そうでないときもある（後者で作られているのはいわば、その個人言語では非文すれすれの何かである）。さらに、実際の言語と同じく、この言語も時間の経過とともに変化していく。

芸術を受け取る側は、芸術家の個人言語について事前には何も知らない。芸術は受容者に宛てて制作されてはいない。制作者は納得ずくで、空集合の受容者に宛てて

制作をおこない（あるいは、正当な宛先を原理上まったく欠いたまま制作というメッセージを発し）、芸術の受容者はその営みを傍受するにすぎない（制作者自身、この傍受者の立場にも身を置く）。傍受者は、標準的感覚から多かれ少なかれ偏差をもつ（しかもそのことが前景化している）作品から遡行するというしかたで、制作者の個人言語（その文法と語彙の特性）を記述言語学者よりしく再構成しようと、意識的にであれ、無意識裡にであれ努める。そのさなかに、なぜとはわからぬまま自らの造形言語の変状を被ったと感ずることもある。その、互いにまったく無関係な言語間での（文法や語彙の水準での）感染が感興である。

この一連の奇妙な現象を、自分が制作者にも受容者にもなりうるものとして、誰もが知らぬまま納得しているというのが、芸術という一大制度である。この条件を充たすものは傑作であるか駄作であるかを問わずすべて芸術であり、そうでないものは芸術ではない。

この個人言語は誰もがそれぞれに抱えているものだが、自分で絶えず気をつけていないと、いつの間にか失われしてしまう。支配的な感覚言語・造形言語に呑みこまれることはあまりに容易である。そうなったとしても消滅危

機言語がこの世界からたかだか一つ失われるにすぎない（言わずもがなだが、個人言語はすべて消滅危機言語である）。失われても、そのことすら誰にも気づかれないうままだろう。とはいえ、さすがに当該言語の唯一の持ち主にとっては、その消滅・喪失はどうでもよいことではないにちがいない。

★

以上が、私による芸術一般の定義である（この議論を、私は仮に「芸術傍受論」と呼んでいる）。

『1★9★3★7』の主軸をなしているのは、言わずもがなだが文芸批評である。その精緻な読みは、何が書かれているか、何が書かれずにいるか、なぜそのようになっているかという問いを執拗に立てて進んでいく。

それは、根深い植民者根性（優等民族気取り）——破綻の後にも反省することなく、結果を黙殺して水に流していく——を嫌悪する信念（これはたえず自省へと屈曲もする）にもとづきつつ、論証を旨として展開されていく。その意味では、この本はある程度まではアカデミックな一大論文だと言っても差し支えなさそうではある。

しかし、この作品には、論証という観点からすると説得的とは言えない要素が混入している。「非論証的な部分」と先ほど私と呼んだものである。それは作者自身の感覚に関わる個人言語に由来している。傍受者たる読者はその個人言語を推定しつつ読み進め、それら傍受者の一部は、その非論証的な部分に感染するというしかたで自らの個人言語に変状を被る。

そのような知覚の変容の最たるものは小津安二郎をめぐるものかもしれない。戦争中の彼の記録について教わった後には、もはや『東京物語』をかつてのように穏やかに観ることはできない。それはたとえば、『アツツ島玉砕』を見た後に藤田嗣治の戦前と戦後の画風の連続性に見えるものに背筋の凍る思いをするのにも似ている。

とはいえ、結局のところ問題となるのは小津個人というより、「日本人」一般の性向である。

「日本人」性として特定されるのは、まずはたとえば、いわば the show must go on といったようなものごとで、それは早々に、「つきつきになりゆくいきほひ」と（丸山眞男の表現を借りて）定式化されている。その仮説は他ならぬ無根拠な国民的暴走を標定するために作業上必要とされ、議論が展開されていくにつれて充分に

論証に奉仕するものとなっていく。少なくとも私にはそのような思われる。

ところが、この件にも絡んで後に鍵となってくる辞項のほうは、論証的と呼ぶのはさすがに困難である。「脂險」がそれである（どんよりと膜の掛かったような目つきというほどのことだろう）。しかし、私はその困難さゆえにこの「脂險」の導入を肯定的に評価すべきと、逆説的にだが捉えている。

作者自身、これが非論証的な辞項である旨を本文中で幾度か断っている。にもかかわらず、これはやはり議論に導入されずにはいない。とあるインタヴュー（二〇二〇年十月に新聞掲載され物議を醸した）で菅義偉を「公安顔、特高顔」としたのも、つまるところ同じ個人言語に語らせたリスキーな表現である。そこには論証的な根拠が欠けている。だが、作者の信念が一種の説得力を確保するようでもある。作者は非論証的だからといって「脂險」の提示を排除するということはない。少なくとも彼個人には「脂險」が感覚されてしまった（見えてしまった）のは事実だろうからである。その結果、読者のうちの相当数もまた（全員ではないだろうが）、「脂險」が至るところに確認できるようになる。

作者の父が（戦争中に朝鮮人を革製スリッパで殴ったと言いながら）脂臉になり、阿川弘之が（作者の『もの食う人びと』での朝鮮人元「慰安婦」とのやりとりを軽蔑して）脂臉になる。他にも、この人も、あの人も脂臉だったろうと語られる。要するに、「つきつぎになりゆくいきほひ」に対して見て見ぬふりをしたりさせたりするためには、文字どおり、目が開いたまま塞がっているのではなければならない。それでもなければ「なりゆく」ことなどありえなかったし、これからもありえないだろう、という理路である。

その非論証的、感覚的な符牒が「脂臉」である。それは作者から、読者を騙すことなく（つまり非論証性をあらかじめ示したうえで）提示される。読者の一部は、それを感覚的に受け取れるよう、自らの感覚言語・造形言語をおのずと変容させる。

いまの私にも、あの政治家、この評論家の「脂臉」が実際に見えてしまっている。

『1★9★3★7』が優れた文芸批評であり、論文に匹敵する論証性を帯びているのと同時に、ある種の芸術 तरीえてもいるのは、このような仕組みゆえでもあろうと思われる。