

詞林往還 (5)

詩の言葉、小説の言葉

中村 健史

NAKAMURA Takeshi

神戸学院大学人文学部

ですが長谷川先生、詩的言語について語ることは、書について語ることでないでしょうか？
たとえば手島右卿の『崩壊』。たった二字、淡墨で大書された作品を前にして、日本語を解さないある外国人は「何か崩れゆくものを表現したのではないか」と尋ねたといいます。のちに書家自身が

この作品にはいくつかの思い出がある。この作は極めて長時間にわたって構想を練った。終戦間近の空襲のさ中、爆弾が落ちるのをみて、もののくずれてゆく、あのすさまじい迫力を、書に拠って表現できないものかと考えた。すさまじい破壊力、無残にくずれ落ちるコンクリートの建て物——言葉では言い表わすことのできない凄絶さに、私はくずれゆくものの美を感じたのだった。以来、十数年間このイメージは私の中にあったのだが、種々の試みの末、ある時ふとできあがったのがこの作である。

と述べているように¹⁾、彼の鑑賞はきわめて正確なものでした。

しかし、この逸話のなかで『崩壊』は指示的言語として理解されているわけではありません。何しろ見ている人は漢字を知らないのだから。「崩」が何をあらわすか、「壊」が現実のいかなる事物と対応するか、ちんぷんかんぷんだったに違いない。もしかすると、一枚の紙を右から左へ読むことにすら気づいていなかった可能性もあります。

異邦の客が向かいあったのは、おそらく右卿の描く線なのです。言葉でもなければ、文字でもない。線と線との交差を、そのなかから生まれてくる造型を、あるいは墨の色、にじみ、かすれ、飛沫を読んだのです。「崩壊」は「崩壊」であるからこそ意味を持つはずなのに、それがいくつかの線と墨色に解体され、指示的機能を失い、しかしきちんと理解されてしまった。なぜこんなことが起こりうるのか？ 考えてみればふしぎでも何でもありません。詩において用いられる言語が自己遡及するように、書をかたちづくる線や墨色もまた自己遡及しているのです。

わたしたちはふだん「崩壊」という文字を右卿のように書かない。あんなに大きな紙に、むらが起こるほど墨をにじませ、不均衡にかしがった配置で（まるで壊と崩とのあいだで二つに割れてしまったかのように）、しぶきを飛ばしながら、最後のほうは穂先が二つに割れるほどかすれさせて、筆を使ったりしません。右卿の字はあからさまに異様です。けれども異様であることにおいて鑑賞者を誘惑する。ひとつひとつの線が、墨色が、何かしら意味を持っているのではないかと人を解釈にさそうのです。そのとき、もはや「崩」がくずれることを表し、「壊」がこわれることを示すといった世間の約束事は忘れさられる。わたしたちの目の前には、墨の生みだし

たかたちだけがあります。

あやうく傾きながらろうじて均衡を保とうとする描線をたどり、たらしこみのようににじんだ墨の色がかすれ薄らぐ過程を眺めていると、この作品のうちに人はおのずから終末の気配を感じとることでしょう。今にも崩れおちそうになりながら、なお踏みとどまっている凄惨な静けさが、一本の線から、いわゆる言いがたい墨の表情から伝わってくる。だからこそ、見る者は問うのです。「何か崩れゆくものを表現したのではないか」と。

*

詩もまた、そのように書き、読まれるはずのものです。たとえば、定家のこんな歌が『新古今集』にあります。

題知らず

かきやりしその黒髪の筋ごとに打ち臥すほどは面影ぞ立つ

「かつて掻きなでたあなたの黒髪。そのひとすじひとすじのように、くわしく、細やかに恋しい人の面影がよみがえってくる。こうしてひとり横になっていると」。本居宣長によれば、「筋ごとに」は「くはしくこまかにといふ意」^{こころ}なのだとか（『美濃の家づと』）。

となると「あなた」が気にかかります。長くたおやかな黒髪を持った彼女は、きれいな人だったのだろうか。何をきっかけに定家と出会い、どんなふうに愛されたのか。定家の母が「頼め置かむたださばかりを契りにて憂き世の中の夢になしてよ」（『新古今集』）と詠んだように、歌のうまい才媛だったのか。

けれども、こうした興味を抱いた瞬間、わたしたちは詩のいちばん大切な部分をつかみそこねてしまう。ちゃんと書いてあるではありませんか、「題知らず」と。これは題詠、つくりごとの歌。たとえ世界の涯てまで探しても「その黒髪」など見つかりっこありません。いや、たとえば詞書に「女のもとに詠みてつかはしける」と書かれていようと戸籍調べに何の意味があるのでしょうか。詩は身を離れた影、実体を持たぬ鏡像、永遠の幻。言葉の向こうがわに事実を求めるのなら、定家の日記でも読んでいればいい。

われわれの前にあるのは言葉です。断じて黒髪の持ち主などではない。そして言葉は読まれることを待ってる。読者に向かって「私を読んで！」と訴えつづけている。『新古今』と炊飯器の説明書はそこが違います。ご飯の炊きかたを説明する言葉は、もっと控え目で分をわきまえており、つつましく、おとなしい。彼らは現実の言いかえとして冊子のなかに配列され、つねに何らかの事物と対応しつつ、ときに図や写真のちからを借りながら、すべてを指示的機能に捧げて健気に生きている。

ところが定家を選んだ言葉は、あたかも『崩壊』の書線がそうであるように、自分がいかに異様で、注目すべき存在であるかを主張しつづけます。ときに奔放に、ときに蠱惑的に。「黒髪」はもはやだれかの黒髪に対応するものではなく、対応するものがないからこそ、「黒髪とはいったい何なのか」という問いをわれわれに突きつける。指示的機能によって書かれた言葉であれば、現実のなかに本体を探しもとめることに多少の意味はあるでしょう。しかし、ただの幻だとしたら？ 幻そのものを見つめる以外に、何か手立てがあるでしょうか。定家の言葉はさきやき

つづけます。「よそ見をしないで、私だけを見て。私を読んで！」

女の髪を搔きやるのは、房事のはげしきで乱れたから。身の丈にあまるような黒髪が、恋人の顔を、体をおおっています。それを押しやるようにして搔きわけ、撫で、もてあそびながら、男は睦言をささやきます。やさしい口説を聞きながら、女はやんわりと男心のあてにならなさを、あるいは今までの不実を責める。嘘も、かけひきも、ふてくされるのも、すべては恋の戯れに過ぎません。ひややかな髪の上に感じられる素肌の熱が、すべての思考を奪いさって、二人はただ官能の余韻に動かされている。

しかし、やがて逢えない日々がやってくる。所在なさに思わずうち臥せば、男の胸にまずよみかえるのは逢瀬の記憶。かきやった黒髪の手触りとともに、女の面影がちらつく。回想が「くはしくこまか」であればあるほど、苦しみはいっそうつのる。一夜の思い出を恨めしく反芻しながら、男は改めて恋心のつよさを自覚するのです。

この歌のなかで、定家は恋を直接を描こうとはしませんでした。追憶にとらわれて煩悶する男の姿を示すことで、恋情の物狂おしさを間接的に表現しようとした。たとえ同じ主題であったとしても、こうした描きかたにこそ真実があると考えたからでしょう。逆説的な言いかたですが、現実のなかにあるとき、人間は真の意味で生きることなどできません。刻々と移りかわる世界のなかで、われわれの感情や経験はとめどなく拡散し、輪郭をぼやけさせ、他の何かと融けあって正体を失ってしまう。感情も、経験も、あるいは現実も、記憶のなかにおいてのみ明瞭な輪郭を保ち、自覚の対象となる。ほんとうの生は思い出のなかにしかないのです。

考えてみればこれこそ詩の本質ではないでしょうか。詩は、いかによくできた作品であろうと、いや、よくできた作品であるからこそ現実そのものではない。言葉によって感情や経験が結晶化され、永遠の相を帯びるとき、はじめて現実が詩になるのです。定家の歌に比べれば、われわれが日々感じている恋心は、いかにもとりとめがなく、水っぼい。描線がさだまらず、ぐらぐらして、とても鑑賞に堪える代物ではありません。だから歌人はゆがんだ輪郭をすっきりと描きなおし、画面に影をつけて対比を際立たせる。あたかも現実の感情や経験が、記憶によって形を整えられ、美しく結晶化されてゆくように。詩の言葉は、その本質において回想に似ています。

だとすれば、「その黒髪」がだれのものであろうが、どうでもいいではありませんか。面影びとはただ歌のなかにだけ存在する、結晶化された過去なのだから。詩の言葉は、現実をなぞるために存在するのではないのです。

＊

では、小説は？

ここで「小説は言葉でできている」と断言できるなら——マラルメがドガに答えたみたいに——話は楽でいいのですが、実際のところは違う。言葉以外にも、小説にはいろいろと必要なものがあります。

まず登場人物。男の運命を次々に狂わせてゆく可憐な悪女から、姪と関係してフランスに逃げしてしまう中年男まで、人間がいなくちゃ小説ははじまらない。もちろん名無しの猫や、接骨木にからみつく美しい蛇だっていいけれど、とにかくだれかが出てきて、そしてその魅力によって読者を虜にしなくちゃ。わたしたちは珍野苦沙弥先生やエリナー・ダッシュウッド嬢と親しくつきあいたいから、あんなに長い物語を読んでいるのです。

ですが、絶世の美男子が登場したところで、ただずっと椅子に腰掛けているだけでは小説にならない。女に惚れるもよし、惚れられるもよし、嫉妬のあまり刺されるとか、かなわぬ恋を悲観して海に身を投げるとか、血も涙もない高利貸しになって復讐を試みるとか、とにかく何でもいから波乱が起こり、事態が進展し、ものごとが動いてゆかないと困る。小説には筋がなくてはいけないし、さらにいえば筋に生気を与えるための挿話も大切です。

ついでに余計なことを書いておくと、近ごろの作家は挿話をつくるのが下手ですねえ。筋さえあれば小説はどうにかなる、と思ってるんじゃないか。もう少し知恵をしぼってもらいたい。たとえば「家族の愛を知らない女の子が素敵な恋人を見つけて幸せになる」というのは筋です。それを読者に伝えるには、何かまとまった、初めと中と終わりのある、具体的なできごとを書かなくてはいけない。お祭りにきそわれた女の子が浴衣でやってくる。教えてくれる人がいないからネットで調べながら着た、と言うのを聞いて、男の子は彼女に寄りそってあげたいと思う……。『町田くんの世界』という漫画の一節ですが、今どきらしくて、なかなかいい工夫だと思いますか。小説だってこれくらいがんばらなくちゃ。

さて、必要なものはまだまだあって、語り口。神の視点で書けばかりが能じゃない。ヒロインの名前の言語学的分析からはじまる中年男の独白とか、まじめな顔をしてふざけちらし、脱線につぐ脱線でちっとも話が前に進まない自伝とか、筋がない小説だって語りの技巧で読ませることができます。描写。花が咲いていればどんな花か説明し、建物があればどんな建物か説明する。『金瓶梅』と 007 と鬼平が料理を書くことにどれほどの情熱を傾けているかについては、もはや文学史的評価が確立しているといってもいいでしょう。……バルザックの家具と絨毯についても。思想。『戦争と平和』の最後のほうに出てくるみたいなやつ。作者の世界観や哲学、政治的もしくは文学的主張などですね。つまらないからたいてい飛ばし読みされる運命にある。主題。あったほうが書きやすいけど、なくてもどうにかなります。これ見よがしに出されると、興を削ぐことはなはなだしい。文章。文章のうまい小説は七難を隠します。鴎外や荷風がいい例。

言葉にかかわるのは語り口と文章くらいでしょうか。何しろ小説というのは雑駁な形式で、いろんな要素がごたごたとつめこんである。詩のように純粹ではありません。あくまで世俗の文学なんですね。だからこそ西洋ではローマ後期、もしくは十二世紀にまで遅れ、中国ではずっと蔑視されてきた。日本だって和歌は七世紀からさかんに詠まれています。『物語の出できはじめの祖^{おや}』と言われた『竹取物語』が書かれたのは二、三百年経ってからです。いったい小説というのは格の低いものであって、それゆえ言葉の使いかたにおいて詩とはかなり違った面がある。

たとえば『源氏物語』の夕顔巻。

今にも沈もうとする月影のもと、突然の外出を夕顔はためらう。それをいろいろと説得なさるうちに、にわかにかが雲に隠れ、空が美しく明けてゆく。(日がたけて) 体裁の悪くならないうちに、源氏はいつものように急いでお出でましになる。女君を軽々とお乗せになったので、右近(侍女)がそれに供をした。

近くにある何某邸にご到着なさり、管理の者をお召しになっているあいだ、荒れはてた門に忍草が生いしげったのを見上げると、例えようもなく木暗い。霧も深く、露けき折から、簾まであげたままでいらしたので、御袖がひどく濡れてしまった。

源氏が

「まだこんな経験をしたことはなかったが、じつに心細いものだ。

いにしへもかくやは人の惑ひけむ我がまだ知らぬしののめの道
 あなたは（ほかの男とこんな）ご経験がおありなのでしょうが」
 とおっしゃると、女君は恥ずかしがりながら
 「 山の端の心も知らでゆく月は上の空にて影や絶えなむ
 心細くて」

と答えて、恐ろしく、ぞっとするように考えているらしいので、「(立派な屋敷に身を置いたことがなく) あの立てこんだ住まいに慣れているからだろう」と、おかしく思われる。

御車を入れさせ、西の対で準備をしているあいだ、高欄に御車を掛けて立たせておいでになった。右近は（二人の様子に）心浮きたつような気分になって、こっそりと女君の昔のことなども思いだすのであった。

多くにはこの文章に出てくる言葉のすべてが「私を読んで！」とささやいているようには思えません。二人で一夜を過ごした朝、男は場所をかえてさらに睦みあおうといい、女はためらう。なるほど「にわかになに光が雲に隠れ、空が美しく明けてゆく」はいささか詩的に、言いかえれば、表面上の意味を超えた何ごとかをあらわしているように聞こえますが、後に「体裁の悪くならないうちに」と続くのを踏まえると、ぐずぐずしているうちに夜が明けてしまったと言いたいらしい。当時の風俗として、女は人前で顔をあらわにしません。明るくなってから移動するのは、だれかに垣間見されるおそれがある困るのです。だから源氏は朝にならぬうちにとせかし、夕顔はあまりに急な話でと逡巡する。

「管理の者をお召しになっているあいだ」というのも、単に「管理の者をお召しになっているあいだ」と解釈して、それ以上の読みを求めない文章でしょう。何某邸に到着する。べつに源氏の家ではないのだから、すぐには入れない。他人の邸にすんなり忍びこんだりしようものなら、読者は光君が泥棒にでもなったのかと不審を抱く。そこで門前で「預り」の者を呼びだし、鍵を開けさせるという段取りが必要なのです。

「女君は恥ずかしがりながら」だってそう。夕顔は恋した男に「あなたは（ほかの男とこんな）ご経験がおありになるのでしょうか」と凶星をさされて、返事につままっているわけですから、「顔を赤らめる」や「はにかむ」と書かないのははどうして？ なんて興味の持ちかたはいささか筋違いです。作者のほうも、別に「顔を赤らめる」でもかまやしないんだけど、まあ「恥ずかしがる」にしておきましょう、とわりと気軽な態度で言葉を選んでいのではないかなあ。

むろん『源氏物語』のような作品の場合、言葉のはたらきをあまりに単純化して考えるのは危険です。しかも文学である以上は、自己遡及的なものとして表現を読むほうが楽しい。けれどごく大づかみに言ってしまうと、小説の言葉なるものは指示的機能を主とするのではないのでしょうか。「にわかになに光が雲に隠れ、空が美しく明けてゆく」も、「管理の者をお召しになっているあいだ」も、「女君は恥ずかしがりながら」も、みなそのような事実を伝えるために書かれている。

こうした言葉の使いかたをもっともよくあらわしているのは、引用の最後にある「御車を入れさせ、西の対で準備をしているあいだ、高欄に御車を掛けて立たせておいでになった」、原文でいえば「御車入れさせて、西の対に御座などよそふほど、高欄に御車ひきかけて立ちたまへり」という記述です。「御車」は牛車。「西の対」は寝殿造の西の棟、「高欄」は簀子（建物の外側の縁のようになった部分）の手すり、そこに「御車ひかけて立つ」とは、牛を外し、車が傾かないよう轆を高欄に掛けること。源氏も、夕顔も、右近もまだ乗ったままですから、そうでもしてお

かなきゃ転げおちてしまいます。

どうです、何の含みもないでしょう。続く右近の描写が牛車とはまったく無関係なことからも分かるように、書かれているとおりの内容を伝える文章です。きわめて散文的な説明で、どっちかという詩よりも炊飯器の説明書に近い。かりにも紫式部ともあろう人が、と思われるかもしれませんが、小説というのは本質的にこんなものじゃないでしょうか。

言葉が指示的機能によってはたらくのは、文章の目的が表現の外側にあるからです。説明書なら炊飯器の使用法を教えるという目的があって、そのためには何よりもまず言葉のひとつひとつが事実を事実として伝えるものでなくてはならない。事実を伝えることよりも表現のおもしろさを追うような書きかたでは、話がややこしくなって困る。いつまでたってもご飯が炊けません。

小説という形式はやるべきことがたくさんあるのです。登場人物を紹介しないといけなし、筋を伝えなくてはいいけなし、挿話を書きこんだり、風景を描写したり、おいしいものを登場させたり、主題を象徴的に提示したり、哲学的議論を展開して読んでもる人を感じかつ退屈させたり……、とにかくむやみと忙しい。どうしてもというならいくつかは省略できますが、さすがに登場人物と筋は削るわけにゆかない。しかも困ったことに、登場人物や筋は、ただ読者に説明するしかないんです。炊飯器の使いかたを説明するみたいに。

「にわかに光が雲に隠れ、空が美しく明けてゆく」は、嫌がっていた夕顔を源氏が強引に連れだし、それが彼女の死の遠因となって男心に忘れられない傷をのこす、と筋を運んでゆくめの文章です。「女君は恥ずかしがりながら」は、決してはじめてではないくせに、娘のように初心で内気な女主人公の性格を描くための文章です。目的はあくまで筋の説明であり、人物の説明であって、表現のおもしろさを味わうところにはない。だからこそ書かれた言葉は書かれたとおり、事実の叙述として受けとめてもらわねば困るのです。

そんなのは芸術としてあまりに不純だ、なんて怒らないでください。言ったでしょう、小説は不純で雑駁なものだと。純粹であることを欲するなら、われわれは詩を書き、詩を読むべきなのです。ともかく人物がいて、筋がある以上、作者は否が応でも説明せざるをえない。しかし事柄を伝えるために説明するという行為が、すでに詩的ではないのです。小説はいつも「どう表現するか」という問題の前に、「何を表現するか」にかかずらわっている。当然、言葉の使いかたにしても指示的な機能が幅を利かせることになってしまう。

「御車入れさせて」という文章には、「なぜ馬ではなく牛車なのだろう」「御車というのは、ただ車と書くのとどう違うのか」といった読者の疑問を封じる勢いがあります。細かいことは気にしないで話のつづきを追って。とにかく部屋が準備できるまで、二人は乗りもののなかでいちゃついているのよ。はやく次を読みなさい、と作者にせき立てられてるように感じるのは、たぶんぼくだけではないはず。この乱暴さがきつと「指示的機能」であり、「事実の叙述」なのでしょう。言葉が反響し、共鳴し、自己遡及することを書き手みずから禁じているのです。

ああ、何たる不純。惜しむべき雑駁。けれども、そうした言葉がなければ小説を書くことはできません。筋はちっとも前に進まなくなるし、人物だって紹介のしょうがなくなる。われわれはむしろ不純と雑駁を積極的に楽しむべきなのです。小説の言葉は詩のようにていねいでない。しかし、だからこそあざやかな生命力を秘めている。

ときに夜はすっかり更けた。たがいに気ははやり、恋心は深まる。魚油の灯は四方を照らし、^{じゅうじょう} 蠟燭は両側にかがやく。十 娘は桂心と芍薬（侍女）を呼び、男の靴を脱がせ、着物を

たたみ、頭巾を取って、腰帯をかけさせた。その後、わたしは十娘の着ている綾の衣²⁾というものの裾(スカート)を脱がせ、紅の単衣、緑の腹帯を解く。花の顔ばせは目に満ち、かぐわしい風が鼻を裂かんばかり。陶然たる思いを制する者はなく、わきあがる気持は自分でもとどめることができない。紅の下袴のうちに手をさし入れ、緑の布団の下で脚をからませる。唇に口を押しあて、片腕で頭を支え、胸のあたりをさすり、腿のうえを撫で……

唐代に書かれた『遊仙窟』という恋愛小説の一節ですが、あられもなく露骨に説明的な文章がじつに生き生きとしていると思いませんか。読者は「蠟燭」や「綾の衣」や「花の顔ばせ」や「緑の布団」や「片腕」の指示するものを、一瞬のためらいもなく脳裏に思いうかべ、情景を想像しながら恋する二人を見まもり、話の進みゆきに心を奪われます。とにかく少しでも早く続きが読みたくて、ひとつひとつの言葉にかかずらわっている暇などありません。『遊仙窟』は疾走する。詩的機能は追いつけない。

こういうのは、事実を叙述する言葉だけが持っている魅力でしょう。小説でなければ決して味わえない感覚です。そして、「なぜ腿であって、頭ではないのだろう」という疑問を抱く人はたぶんいない。「腿」が十娘の腿であるからこそ、みんな急いで次のページをめくりたくなるのです。ああ、なんたる不純。なんたる雑駁。

*

もっとも、小説の言葉が何から何まで指示的機能に満ちている、というわけではありません。なかには詩的言語だってある。

たとえば池波正太郎は、ある日の鬼平の活躍を

翌朝。

長谷川平蔵は、一足先に使いを出しておいた岸井左馬之助と落ち合い、二人きりで渋谷へ向った。

平蔵は、例の着流し姿に浅目の編笠。左馬之助は袴をつけ、塗笠をかぶっている。

渋谷へ着くと、二人は先ず、氷川明神社に詣でた。

^{ところ}土地の人らしいのが三、四人、境内にいただけで、吹き出したばかりの早緑に彩られた木々の美しさは、たとえようもない。

一年のうちで平蔵は、いまのこの季節が、もっとも好きであった。

渋谷のほとりへ出ると、吹きわたる軟風に、日の光が踊っているようだ。

「鳥が交^{さか}っているなあ……」

と、左馬之助が柄にもないことをいい出したので、平蔵は苦笑をもらした。

「おかしいかね、平蔵さん……」

「そうよな。いまの、お前の言葉がおかしいとおもうような^{とし}年齢になったということさ」

川をわたった二人は、先日と同じように、木陰から、百姓家を見まもった。

と書きはじめています(『あごひげ三十両』)。続く場面で、二人はかつての友人の危難を救うことになるのですが、筋の上からいえば氷川神社の自然描写はいらない。「吹き出したばかりの早

緑に彩られた木々の美しさは、たとえようもない」「渋谷のほとりへ出ると、吹きわたる軟風に、日の光が踊っているようだ」といった文章は、とくに目的もなく差しはさまれたものであって、先を急ぐ読者なら飛ばしてしまうところでしょう。

ですが、目的がないからこそこれらの言葉は詩的に響きます。「長谷川平蔵は、一足先に使いを出しておいた岸井左馬之助と落ち合い、二人きりで渋谷へ向った」のように筋の運びを説明しているわけでもない。「左馬之助が柄にもないことをいい出したので」のように人物を紹介しているわけでもない。明確な目的を持った、分かりやすい言葉とはどこか違う。だから読者は細かな表現のひとつひとつに目をとめて、くわしく考えてみようとするのです。「吹き出した早緑」や「日の光が踊っている」といった表現は明らかに事実の叙述ではありません。どうして「吹き出した」なのか、なぜ「踊っている」なのかという問いをわれわれに突きつけます。

小説のなかにも詩的言語はある。小説が文学である以上、言葉を指示的機能においてのみ用いて済むものではありません。やはりどこかに詩的な、言いかえれば、何ごとかを直接に指すのではない表現を含んでいる。たとえば先ほど引用した『源氏物語』なら、

管理の者をお召しになっているあいだ、荒れはてた門に忍草が生いしげったのを見上げると、例えようもなく木暗い。霧も深く、露けき折から、簾まであげたままでいらしたので、御袖がひどく濡れてしまった。

というくだり、だれが見てもあらずもがなの描写でしょう。しかし、それだけに何となく風情のある書きぶりです。原文で示せば、

預り召し出づるほど、荒れたる門の忍ぶ草茂りて見上げられたる、たとしへなく木暗し。霧も深く、露けきに、簾をさへ上げたまへれば、御袖もいたく濡れにけり。

となりますが、「荒れたる門の忍ぶ草」「霧も深く、露けきに」はいかにも和歌めいた言いまわしで、すぐさま荒廃の悲しみ、秋の憂えを連想させます。源氏はふと門のあたりを見あげる。この動作は筋の上では深い意味を持ちません。しかし視線の先には「たとしへなく木暗し」と描かれた梢があった。そして「御袖もいたく濡れにけり」。暗い眼差し、しとどに濡れる涙。作者の選んだ言葉のひとつひとつが、反響し、共鳴しながら夕顔の死を暗示しています。

紫式部は、詩を書くようにして荒れはてた何某邸の庭を描写しています。こうなってくると、表現された事実のみをとらえてあっさり読みとばすわけにはゆきません。「管理の者をお召しになっているあいだ」といった叙述とはかなり性格が違う。自己遡及的な言葉として慎重に解釈してゆく必要があります。

言語の機能面から考えれば、小説は寄木細工のようなものでしょう。指示的機能と詩的機能が入りまじっている。小説であるかぎり前者を欠くことはできず、文学であるからには後者なしで済ませるわけにはゆきません。紫式部も、池波正太郎も、自分たちが炊飯器の説明書を書いているのではない証拠に、日の光を踊らせたり、御袖をいたく濡らしてみせたのです。

しかし同時に、小説はこうした雑駁さにいささかうんざりもしている。

十九世紀は小説の時代でした。ディケンズだの、バルザックだの、トルストイだの、おもしろくて通俗な、文学的で人間くさい、芸術であるはずなのに大衆受けする作品がたくさん出版され

ました。しかも彼らは総じて筋と人物を大事にする作風だったから、言葉の使いかたはおのずから指示的機能に傾きがちです（くどいようですがもう一度、『谷間の百合』に出てくる家具と絨毯の描写を思い出してください）。詩的なものがまったくなかったわけではないにしろ、小説がいささか説明書の側に近づきすぎたのはたしかでしょう。

反動として二十世紀の小説は（少なくとも芸術小説は）詩に近づきました。みんな食傷気味だったんだろうな。小説というのはもっと詩的であってもいいんじゃないか、と考えたらしい。そこで文豪たちはきそって「霧も深く、露けきに、簾をさへ上げたまへれば、御袖もいたく濡れにけり」なんて調子で書こうと努力した。ときに筋や人物の説明を犠牲にしてまで、言葉を自己適及的に使おうとしたのです。当然、読む側も表現をひとつずつ吟味して鑑賞せねばならず、ここに小説を取りまく状況は大きく変化したといっていいいでしょう。

もちろんかなり実験的な試みですから、出来はさまぎまです。むずかしすぎておもしろくないという意見も多かった。詩的機能が指示的機能を上まわれれば、お話としてはわけがわからなくなるのが、まあ道理ですよ。ヴァージニア・ウルフの短編なんか、ときどき『ダロウェイ夫人』の作者だとは信じられないようなやつがある。しかし、なかにはただただ舌を巻くほかない出来ばえのものもあって、たとえばナボコフ『マーシェンカ』³⁾。

ガーニンはバレエダンサーの部屋の窓際に立ち、通りを眺めた。アスファルトがぼんやりと輝き、上から押しつぶされたように見えるいくつもの黒い人影が思い思いの方向に歩いては、闇に紛れて見えなくなったり、ショーウィンドーの明かりに照らされて煌めいたりしている。向かいの建物のカーテンを閉めていない窓のひとつ、その明るい琥珀色の穴には、ガラスの輝きや金メッキのフレームがちらついている。しばらくすると着飾った黒い影がカーテンを引いた。

小説家はあきらかに話の展開をいったん止めて、詩的な文章を書くことに心を砕いている。主人公は窓の外を歩く人影によって運命の出会いを経験するすわけでもなければ、偶然向かいの建物で行われた強盗事件を目撃するわけでもありません。これは筋の運びとはまったく関係ない場面であり、ナボコフはただ描写したかっただけなのです。しかし同時に、深いところではそれが「見ているだけで、触れることのできない輝き」という小説全体の主題につながっている。過ぎさった恋の思い出と同じく、ガーニンは決して琥珀色の穴へ入ってゆくことはできないのですから。

＊

書の話ではじめたのですから、書の話で終わりましょう。

『崩壊』がそうであったように、書はいくつかの線に解体し、鑑賞し、理解することができる。ですが、いくら墨の表情がおもしろいからといって、無意味な線を重ねたものは書といえませんが、文字を書くから書なのです。そして文字である以上、読めなくてはならない。うその字を書いてはいけなし、字のかたちは正しくとも、文章や言葉として成りたてなければ芸術的に評価するのはむずかしいでしょう。

ここに書の抱える根本的な矛盾があります。指示的機能を目指して書かれた文字（自筆の履歴

書、看板や封筒の宛名、活字で組んだ本）は、いくら読みやすく、きれいな形をしていても「作品」とは言えない。むしろ文字の読みやすさを犠牲にすることで、墨色や線の美を追求しようとするのが書なのです。しかし、だからといって純粹に抽象的な造型が書家に許されているのではありません。彼らの描く線はかならず文字を構成するための部品でなくてはならない。

墨色や線はそれ自身として芸術的意味を持ちつつ、文字というより高次の意味にも奉仕することを求められているのです。いったい書において、字形のゆらぎや、かすれ、にじみ、墨のはねほど魅力的なものはない。これこそが「芸術作品」と「きれいな字」を区別する要素だといっていいでしょう。けれどもくずれればくずれるほど、にじめばにじむほど、文字は読みづらくなる。読めなければ書ではないが、読みやすくても書ではない。書という芸術は、詩的機能と指示的機能のせめぎあいのなかに立っています。——あたかも小説の言葉がそうであったように。

昔の人は何かを記念して石碑を建てる時、書家に字を書かせました。おかげで『孔子廟堂碑』や『雁塔聖教序』のような傑作が残ったわけですが、一点一画をゆるがせにしない謹直な楷書の列を見てみると、ああ、これはディケンズだなあとつくづく思います。筋のはこびで読者を引っぱってゆこうとする『デイビット・コパフィールド』が言葉の指示的機能で満ちあふれているのと同様に、^{ぐ せいなん} 虞世南や^{ちよすいりよう} 褚遂良の線はもっぱら碑文の内容を伝えるために奉仕する。しかし、彼らはときに書としての逸脱をもあらわにします。『孔子廟堂碑』のぼってりしたはね、『雁塔聖教序』の誇張された打ちたてには文字の意味を超えた魅力を見出すことができるでしょう。あたかも『荒涼館』の冒頭、おなじみの波瀾万丈の物語が突如として中断され、ロンドンの霧と泥と裁判を描くために詩的言語が駆使されるように。

だとすれば、われわれは『崩壊』をナボコフに例えることができるのかもしれませんが。事実の叙述なくして成りたちえない書という分野において、右卿はどこまで詩的な描線が許されるか、実験を試みた。意味と詩のあいだで、書という芸術がくずれ、こわれる限界を見極めようとするとき、「崩壊」という言葉が選ばれたのは決して偶然ではないでしょう。逸脱がついに解体へと至ろうとする寸前、ぎりぎりの局面でこの作品が生まれたのです。琥珀色の穴が失われた恋の主題を示唆するように、くずおれ、ついでにゆく墨象は文字としての意味とみごとに重なりあう。

二十世紀の小説が立っているのも似たような場所なのです。『マーシェンカ』や『ロリータ』から数歩踏みだせば、たぶん小説はこわれる。残るのは詩的言語の断片に過ぎません。あやうい均衡。しかし、ディケンズがいかに偉大であろうと、われわれは今さらそこに戻ることはできない。小説の未来は「くずれゆくものの美」のなかにあるのです。

注

- 1) 西川寧氏『書道講座 草書』（二玄社、1971年）に収められた「草書作品例」のなかの文章（無題）。
- 2) 原文「與十娘施綾被（一作帔）。古くは醍醐寺本に「綾^{ふすま}の被を施し」という訓点が見え、今村与志雄氏『遊仙窟』（岩波文庫、1990年）も「十娘のため綾の被を支度し」（「被」は掛け布団）と通釈するが、漆山又四郎氏そのほかにしたがつてかく解した。これよりのち十娘は順次「羅裙」（スカート）をとき、「紅衫」（単衣）をとき、「緑袿」（腹帯）をといてゆく。当然、最初に「紅衫」の上に着ていたものを脱いだはずである。『釈名』釈衣服に「帔、披なり。之を肩背に披^{おは}ひ下に及ぼさざるなり（帔、披也。披之肩背不及下也）」とあって、肩からかける胴衣のようなもの。「施」は仮借して「弛」の意に用いるこ

とがある（『周礼』地官の鄭注）。すなわち「十娘の与に綾帔^{ためと}を施く」と訓むのがもっとも自然ではないか。

- 3) 奈倉有里氏訳。『ナボコフ・コレクション』（新潮社、2017年）所収。『マーシェンカ』はベルリンの亡命ロシア人社会を舞台にしたナボコフの処女長篇。隣室の男から妻の写真を見せられた主人公ガーニン
は、それが初恋の人マーシェンカであることに気づく。思い出がみずみずしくよみがえるなか再会を渴望するガーニンだが、彼女が到着する直前、衝動的にベルリンを去ってしまう。