

シニフィアン、その眠りと覚醒

島 本 融
基礎教育課程

Signifiant—Its Drowsing and Rousing

Tohru SHIMAMOTO

Division of Liberal Arts and Science

(Received October 31, 1996; Accepted January 10, 1997)

I.

タマガハニサラステツクリサラサラニナニゾコノコノコダカナシキ^{#1} (3373) は、まことにナイーフ、清純のおもむきを宿した作品で、多くの人にうけいれられやすい、「口あたりのよさ」をそなえている。ところがこの解釈に一步踏みこめば、意外に厄介な問題点がたちあらわれてくる。文法に沿うて理づめで理解するとなれば、どうしてこの娘？ がこうも、かえすがえすもいとしいことよ、という意に尽きるのであって、玉川の布さらしという目ざましい光景は消滅する。『古義』は上の句五、七を「此レまでは更々爾といはむための序なり」としている。もし、むりにこれを逆転させて、玉川の布さらしの情景の方に主眼をおいて、この娘に対する情念はつけたりということになると、後者の意義は去就にまよふこととなる。そのようなことも考えたうえで、あらためて「通し」で読んでみると、この作品は何となく、おちつかない、すわりのわるい反応を呼びおこしかねない。文脈を客観的に辿る限りで上の句五、七は「さらさらに」という修飾のための修飾でしかない。しかしこの理づめの解義を離れ、虚心にこの作品に接したばあいの印象は、その矛盾にひとまず気がつかない。『代匠記』の著者が歌意にまったくふれず、むしろ上の句の語句の解義を簡潔にすませているのは、かえって適切であるかもしれない。『略解』は、上をやはり序、末は「何とてか此妹を殊更にうつくしみ思ふ事の多きかともみづからいぶかる也」という。「曝布歌」の系統的なフォローを手がけた大久保正は、この作品を生産労働の場における恋愛感情の発露とみて、両義的な労働歌としての特色を示唆する^{#2}。この考えだと布さらしのイメージと女性へのパトスがまったく並列的に読みとられて異とされない。また久松潜一は、この作品の愛情表現の流麗さを語るいっぽうで、「シナノナルチクマノカハノサザレシモキミシフミテバタマトヒロハム」(3400) とならべて、「川を詠んだ歌」として秀

れている、と言い切っている^{#3}。しかしさきに述べたようにこの作品の意味内容をひっきり愛情表現とみるならば、玉川の布さらしはその内容との必然的な結びつきを欠いて、宙に浮いた表現となってしまう。

II.

記号指標とそれが指示する内容とを二元的に分離して考えるしかたは、ソッシュールのシニフィアンとシニフィエというかたちで夙に整理され、その後の記号論や意味論の展開のなかでさまざまに利用され、かつ変容もみだたことは知られる通りである。『講義』が聴講者のノートを原テキストとしており、公刊された『講義』を典拠とする限りでは正確には伝ソッシュールとすべきであろうが、以下ソッシュールとして叙述する) ソッシュールはイメージ・アクスティークをシニフィアン、コンセプトとしてシニフィエを考えたときされるが、やがて後進の世代によってしばしばイメージ・アクスティークは視覚に訴える意味記号の分野に拡張理解されるようになる。またコンセプトというのも、ソッシュール自身によってすでに狭義の「観念」の枠をはみ出していたとも思われるが、包攝される内容を概括的に指すように解されることが多い。それでしばらくは字義通りに、意味作用の外的よすがとなる記号指標シニフィアンと、それによって表現されるはずの内容という理解でよいかと思われる。

ソッシュールのシニフィアンはもともと記号として把握されやすい単一語彙、つまりは単語を前提にしたものと考えられるが、やがて、複合語によるセンテンスにも拡大されて捉えるという可能性もさぐられるようになる。前記の東歌において、とりあえず単一語彙ととらえられるのは、助詞などを除けば九箇程度と考えられる。程度というのはタマとカハ、テとツクリをそれぞれ分離してみることもできるからである。個々の単語をさらに要素分解して、その窮極単位、「語彙素」「音素」「意味素」

はては映素（シネーム）などでの意義をめぐって、多くの学者たちが中原に鹿を逐うた（まだ逐っているが）ことはよく知られている。音節や文字、はては音標文字単位でマイクロにシニフィアンをとらえ始めるとかなり煩瑣な分解をみることとなるが、ここでは一応、把握しやすい一定のまとまりを持ったコンセプトに照応するようなシニフィアンに沿って考えをすすめてみたい。

「なにぞこの子のここの愛しき」が上に述べたようにこの作の意味からすればいわば主文であり、かつ全文であるということになり、「さらさらに」はその修飾として全文に付随することでそれなりの意義を持つとしたばあい、「玉川に曝す手作り布」の方は、これも「さらさらに」というための序であって、玉川と布さらしの布とは死に体となって読者の解読過程で脱落してしまうのであるか⁸⁴。

万葉になじみ、古典の世界への感性的順応ゆたかな識者たちにとって、この作品の表象には、玉川の布さらしの光景がたぶんまざまざと映じ、「この子のいとしき」は観念的に追把握されるにとどまるのでなからうか。往古の布さらしの具体的な情景を把握するすべには乏しいが、ときとしてまた後述の春信のイメージなども重ねつつ、この作品の記憶には玉川の布さらしというかなり絵画的な表象が伴うと思われる。にもかかわらず、恋愛歌であることをこの作品の本質とみるならば、この絵画的表象は根なし草になってしまう。イェルムスレーフのERC (E=Expression, C=Contenu, R=Relation) の図式で考えるならば、「玉川に」から「さらさらに」までにこれを当てはめることもできるが、これはこの歌全体のE'の次元に載せられたばあい、Cを、従ってRも失って、けっきょく去就に迷うことになる。décrochage (取りはずし。入れ子構造と訳されることが多い) を適用するとしても、ERC=E'、ただしC'は欠くということになる。にもかかわらず、この歌全体に対する印象としては、このなまなましいE'を消去できない。意味表記と意味内容という関連で考えるならば、意味内容を欠いた意味表記——むしろ単なる表記というべきか——が残されて、しかもその部分がはなはだつよく印象づけられ、単一の表現であった「さらさらに」までの独立情景の内側での意味表記対意味内容の関係に立ち戻りたがる傾向を帯びる。そのコントゥニューをコンセプトと置きかえて考えるならば、このシニフィアンは上の句五、七、五まではシニフィエを伴って存立するが、作品全体の上ではコンセプト即シニフィエを伴わないシニフィアンとして、しかも印象あざやかに浮きあがってしまう⁸⁵。

いまひとつの解義を考える。要するに労働・恋愛歌としてもともと両義的と考え、布さらしの場で、作歌者と

もどもに作業をしている娘に寄せる思慕の歌とするわけである⁸⁶。要するにそう理解されるためには、「ここ玉川でいま布さらしのさなかであるが、そのさらさらいうひびきを感じるにつけても、ここにいるこの子のやはりさらにいっそう何とよいことよ」という意味にとれ、また「この子」は必ずしも布さらしの労働とは結びつかず、ただかたわらにいただけ、ただし眼前には布さらしの情景がひろがっているとすれば労働ぬきの叙景抒情歌とでもいうことになろうか。

深読み、浅読みしての詮議だてはさし置いて見るとき、やはり歌全体のコンセプトとしては「この子」に対する情念歌であり、しかも、独立してはコンセプトを持ちつつも作品中に収納される限りでは意味を脱する玉川の布さらしのモチーフをかかえこんで、その意味では落ちつかない、不安定な印象を与えかねない。

「玉川にさらす手づくりさらさらにむかしの人の恋しきやなぞ」（『拾遺和歌集』恋四・読人しらず）という歌は、昔の恋人をなつかしむ気持を詠んだものであるようだ⁸⁷。この作に前後してこの読人しらずという読みびと（同一作家）が伊香保と奈良とにかけてやはり恋心について詠んでいる（あまり上手な作品とは思えないが）ので、やはりこの中間に掲載されている作品も恋愛歌なのであろう。厳密な意味での本歌取りの例に叶うかどうかここでは問わないとして、ここにはもはや東国玉川との必然性はさらにさらに薄らいで、格調においてはともかく内容的には古歌の表現に安住した安易な作柄のように思える。

定家にいたって「たつくりやさらす垣根の朝露をつらぬきとめぬ玉川の里」（続9839）という作を得る⁸⁸。作者が武蔵玉川を訪れたかどうかは問わないとしても、歌枕として玉川のたつくりを利用したとすれば、これはもはや恋愛のパトスでなく叙景的な描写で一貫している。「この子」などに対するパトスを閉め出すことで、玉川の布さらしが晴れて一作全体のシニフィエに昇格する。「垣根」に布をさらすか、河原に垣根があるのかという詮議の余地はのこるし、仮構ながらにながしかのリアリティも帯びる春信の六玉川のシリーズ（二種が知られるが）でも、垣根らしきものは見当たらないが⁸⁹。いづれにしてもこれら「後史」をみても、玉川の布さらしというモチーフが後人の感性にもつよく訴えたことを示している。

III.

さて、『紀』は、『記』に比してその文学性はやや稀薄であり、すでに六国史のトップとして、散文叙述的に天皇中心の中央集権の支配権力の歩みを記載しているかにみえる。そこにはしばしば短歌、長歌のたぐいが挿入さ

れているのは『記』と共通しているが、その多くは、やや象徴的ながらに散文による文脈の裡に登場する出来事や人物とそれなりの必然的な結びつきをそなえている。ところが、時人の歌、とくに童謡（ワザウタ）が挿入されているばあい、前後に記述されている史実との緊密な関係をうたがわせるものが少くない。その理由のひとつに、童謡とよばれるものがきわめて難解なせいもあげられる。

ウチハシノツメノアソビニイデマセコタマデノイヘノヤヘコトジイデマシニクイハアラジゾイデマセコタマデノイヘノヤヘコトジ^{#10}

これは天智紀の法隆寺火災の記述のあとに記載されており、法隆寺火災という史実との関連でよく論議される作である。しかしまでもってこの歌を前後の記述から引き出してみれば、独立した一箇の文字作品としてみることが十分できよう。ところがこれに前後する客観的史実の記載のなかに置いてその意義をさぐるときに、さまざまの臆測ととまどいを生むのである。おなじワザウタの例でも蘇我氏滅亡の前兆を謂うとしてよく引かれる「ハロバロニ」以下三首については、『紀』本文中にすでにその義解が記載されているところを見ると、この種のパラフレーズを伴わない例は、単に史実としてその歌の流行にふれただけなのか、従って、これに前後する文脈との関連はもともと問われなかったのかとも思われる。

法隆寺火災もその年代特定や不審火かどうかの問題も含めて、かりにその暗示または諷詠とみるにしても、この歌の意はたとえば、「火災があるから早く出て来いというだけにあり」(大久保正^{#11}。青木和夫、土橋寛ら同見解)というに尽きるかどうか。おなじ諷詠と考えるにしても、この歌のあとにやがて申の字を甲に負うた亀がつかまった記事のあることを思えば、むしろ壬申の変への緊張をはらんだ昂ぶりを暗示したものと考えられなくもない。けれども『積日本紀』においてすでにこの歌が法隆寺火災の記述のみと共載されており、申亀の記述はとりあげられていない。それにしても『積日本紀』は白村江敗戦の折の難解なワザウタ^{#12}の方には、『承平私記』にならって強引に義解をこころみながら、「ウチハシ」の方については「凡童謡意未詳」としているのは、当時すでに解釈不能であったことを示すものであろう。ただしここに「ウチハシノ」は前後の文脈の裡にはめこまれようとするときに難解とはなるものの、独立した作品として義解をこころみるならば「マヒラクツノ」などよりはだいぶんに理解の手がかりがあるかに思え、白村江敗戦の諷詠に比して凡童謡意未詳とばかりもいえない。とくにこの歌の中心的意義がどうやら「イデマセコ」という呼びかけに終始しているらしいことに推測はつく。しかしそれなら

ばこの歌は「イデマセコ」「イデマシニクイハアラジゾ」の強調に終始して、ウチハシノツメノアソビもヤエコノトジも余分な修飾として切りすててよいのか。悟性的理解としてはそれでよい理屈になる。それにしてもこの歌が、前後の史実の文脈とかかわりを持つか、単独の作品であって前後との関連を脱しているとみるかによって、歌自体の意味合いが不確定であり、なお記述の文脈の間での意義づけも不確定であるばあい、この作品に対する解釈はかなり枝分かれの様相を呈してくる^{#13}。

たとえばヘーゲルは、歴史記述の方法が詩的にながれることは、もともとその散文性よりして不適切であり、それも記述の技術の問題でなく、内容上の要請から来るものと考えた^{#14}。この点で彼は中国人を除いた東洋人の歴史記述には、この散文的意識の欠落があつて、史実のphantastischな解釈やUmgestaltenに逸脱しやすい性格のあることを指摘する。中国人は別で、中国人は散文的意識に伴う歴史記述を実践していたというのがヘーゲルの認識だったようである^{#15}。

資料から掘り出される歴史の史実にそうした文脈はとりあえず散文になじみ、支配者の交替やそれに伴う権力闘争、社会状況や経済体制の推移、変革、ときに天変地異といった史実は、ときにその因果関係の解析をまじえ、ときには淡々とした記載のままに、歴史文献に蓄積されてゆく。とりあえず、いつ、何がどうあったかというランケばりの大前提は、史観優先? の歴史書においても無視されることはない。

しかし、前後の史実に対して、悟性的な文脈のつながりを持たずとも、時代の不安な様相に対するなにがしかの象徴的含意をたづさえるものとするれば、その暗示性、示唆性を指摘することで、この歌も歴史の散文的本性の裡に安住することができよう。しかしその文脈からまったく切り離された、独立した作品としての質や価値については、どう考えていったらよいか。「ウチハシ」「ヤエコ」「タマデ」等固有名詞らしい名詞を散りばめた状況の中で、閉じこもっている仲間を戸外の遊びに誘う意味かと思われる。童謡^{ワザウタ}というのが諷刺歌であり、今日いわゆる童謡^{どうよう}とよばれるものに比してかなり強力な批判精神をたづさえており、権力や世情に対するイロニーを隠し持っていたとする仮説にこだわらないとすれば、仲間をいぎなう気持を表現したとする限りで、この歌は格調は高いながらもナイーブな内容のものということになる。そこにはなお異説をよぶべきいくつかの点を蔵しながらも、たとえばマザー・グースなどにしばしばあらわれるシュルレアリスティックな踏晦もみられない^{#16}。作全体の「正解」はなお模索中であるにしても、作品全体としての格調や抒情にははなはだ拘すべきものがあると思え、

『紀』本文？ から独立した作品として十分それなりの価値体験を読者に約束するように思える。しかしそれにしてもかりにこれが「外へ出て来なさい」というコンセプトのみに集約されるものであるとすると、ヤエコやウチハシは、生彩も必然性も失うはずである。それらはシニフィエをたづさえることのできないシニフィアンとして宙に浮くほかないのである。

かりにウチハシ、ヤエコ（ノトジ？）を固有名詞として、離散相 (discrete) のシニフィアンと考えると、それでも現代人は一応なっとくはする。つきとめられないままに地名、人名のコンセプトを伴うものと考え、安定したシニフィカシオン、イェルムスレーフならば R を当てはめて、ひとまずわれわれは安心する。どこの地名人名であるかの特定は、詮索好きの専門家たちにまかせておけばいいということになる。けれども「出でませ子」「出でましに悔いはあらじぞ」以外の表記はすべて無意味ということとされたばあい、この作品全体に対応しようと試みる読者は去就に迷うのである。「出て来なさい」をシニフィエとするならば、あまりに多くの無意味なシニフィアンをかかえこむこととなり、文脈の統一を前提とするはずのひとつの「作品」としてのまとまった価値はいちじるしく減殺される。ウチハシもツメノアソビもヤエコも何の必然性も持たなくなってしまう。かくてはこの作歌は余分な過剰修飾めいたものにふちどられた失敗作ということになりかねない。

余分な修飾ということは芸術作品にとってどういう影響を及ぼすか。過剰な装飾性として、必然性に乏しいレトリックとして批判されるほかないのかどうか。

IV.

ジュネットはその『フィギュール III』でプラトンの『イーリアス』批判にふれている^{#17}。トロイア戦争にまつわる確執をうたった長篇『イーリアス』の冒頭、アガメムノンが神官クリューセスに侮辱と呪詛を与える場面であるが、アガメムノンは神官に暴言を吐いてこう言う「—おまえはもう、割り舟のあたりを今日うろうろ、明日も戻って来たりして、俺と顔を合わさぬように気をつけろ。笏杖だの冠飾りなんかのまじないも役に立たないからな。あの娘は返してはやらないからな。ふるさと遠く離れてアルゴスの、俺の宮殿で齢をとってしまわぬうちはな。おまえの娘はそこで機を織ったり、呼ばれれば俺のふしどの相手をしたりするのだ。さあもう往った往った、無事で帰ったかったらこれ以上俺を怒らせるな。^{#18}」クリューセスはトロイアのアポロン神殿に仕えていたが、その娘をアガメムノンに掠められていたのである。彼は高額の身のしろ金を用意して懇願するのにアガメム

ノンは肯んずることをせず、事態は悪化する。「クリューセスはおびえて、アガメムノンの言葉に従った。そしてそこを立ち去ると、波のとどろく海辺を黙々として歩いて行き、自分ひとりになってから、美しい髪を持ったレトの息子アポロンに、一心に祈りはじめるのだった。」云々と続くのであるが、プラトンは『国家』第三巻でこの箇所を引用するのに、おそらく過剰と思われる部分を省略しているのである。いわく「ふるさと遠く離れて」、「機を織ったり」、「波のとどろく海辺を黙々として歩いて行き」、「美しい髪を持ったレトの息子」等々^{#19}。

模倣術 *μίμητική τέχνη* としての芸術に対して冷淡であったプラトンは、ミーメシスそのことに対しても慎重であった。『国家』のこの部分でも彼は、詩人はあくまで自分の言葉で語るべきであること、つまりは *διήγησις* に本来抛るべきであって、ものごとの単純な模倣、ミーメシスに作業をゆだねることは、詩人自体の主體的独立性をうすめるものと考えていたようだ。そして上に引用した部分のホメーロスを、あえて第三者的、中立的でよそよそしい記述に要領よくまとめてみせるわけである。ジュネットはここで放棄された部分はいわば詩人不在の単なる情景描写、事実のなまのままの記載にすぎず、その限りでミーメシスにはほかならないとプラトンが考えたことを指摘する。事実の中立的説示、つまりプラトンがディエゲシスと考えた部分もひっきょうミーメシスではないかという疑いはさておき、いわば余分の記述による情報過剰をプラトンが回避したこと、詩人はあくまでみずからの意識のフィルターを通して事態を選択的に叙述すべきだとプラトンが考えたであろうことを、ジュネットは指摘する。いうまでもなく過剰修飾や情報量の過剰はホメーロスの特徴でもある。ジュネットはバルトの「現実効果」に言及しつつ、やがて散文作品が、つねにこの物語機能（作者側のディエゲシス）と、ときとして物語全体のまとまりの把握に混乱を生みかねないミーメシス機能（ジョイスにみられるような）とから成り、ただしその双方の軽重が作家により作品によりさまざまであることにふれている^{#20}。

V.

『オッシアン』はその出自にさまざまのつまびらかならざるものを持つが、ともかくその名を冠せられた一連の叙事詩、ただしはなはだ抒情的な叙事詩が存することは文学史上の事実である。ヘーゲルは『美学講義』の中で『オッシアン』に言及することはなはだ多く^{#21}、また『ヴェルテル』を見れば著者の『オッシアン』への傾倒ぶりを推測することができる。この sentimental にしてなおかつシラーふう言えば sentimentalisch な作品の見本

みたいな『オッシアン』はやはり、枕詞めいた修飾の濫用でも知られる。さすがに美しい髪のリトの息子アポロンの、間接性のつよい修飾は比較的少ない。けれども、「緑の島の鼠色の海峡の船に 風の中から怖ろしい声^{はて}がして船を漕^はしない深海に送り、大きな荒浪を冒して進ませるように、王の雄大な言葉は、オシアンを槍の闘いに向わせた^{#22}」などと読みすすんでゆくと、フィンガルにふたたび闘いの想念がぎざしたのだと知るころには、風や嵐と、まして緑の山々とのつながりは忘れてしまいかねない。逆に風や嵐や緑の山々の描写によってひきおこされた表象は、フィンガルのオッシアンへの下命という事実の伝達力をよわめるかもしれない。ちなみにマルカム・レーイングは、『オッシアン』の編者マックファースンに古典文学その他の素養があったこと、そして『オッシアン』にみられるひとつひとつの描写や記述の体裁にきわめてしばしば先例的出典をさぐり出すことができるとして、これをこまかに裏付けようと努力した。上記の引用箇所に対してもレーイングは『イーリアス』の一節、「巨大な山の頂きの高みに、光をあつめるゼウスがぶ厚い雲をうごかして、限りのない高い空から、ものみの塔や高い丘陵や深い谷をあらわにして、はてしも知らぬ高い天空が貫ぬき通ったそのときのように、ダナオイの人々は、艦隊から燃えさかる火を追いはらって、ちょっとの間とはいえ余裕があったとはいえるものの、戦火をしづめるにはいたらなかった。^{#23}」をぶっつけてみている。修飾の構成では似たところがあるとしても、具体的な描写の近縁性はあまり感じられないが、ただディエゲシスとしてみるならば簡潔な事実描写にはほど遠い、まだろっこしさ、修飾の煩雑さにおいて共通であることは否めない。プラトンほどに表現のエコノミーにこだわらなくとも、あまり必然性のない、とくに間接的な修飾は刈りこんで、筋を簡潔にあらわにすることが、やがては作品構成の緻密さにもつながるのでないかと思わせるに足るものがある。さもないとわれわれはなにがしかのいらだちをおぼえる。美しい髪はアポロンと（遺伝でも示唆するつもりならともかく）、ましてフィンガルは緑の山の頂きや雨や陽と、それぞれに奇妙な結合を、読者の心に結んではまた解消するからである。解消された修飾にかかずらわった離散相のシニフィアンたちはその時点で、フィンガルやアキレウスの忠実な部下たちともどもに討死するのであろうか。

VI.

立ち戻って考えてみねばならないのは、緊密な筋の構成をさぐろうと焦るのはわれわれ自身の悟性のなせるわざであり、もっぱらその悟性によって把握可能な内容を

作品のシニフィエと考え、このシニフィエが確立されてはじめてシニフィアンもシニフィアンとしての意義を確認される、という発想である。前述の白村江敗戦にかかわりがあるとされるワザウタは、いく通りもの解説試案のどれかになじまぬ限り、現時点ではシニフィエの持たれようもなく、シニフィアンとの相関によるシニフィカシオンは成りがたい。しかしそのシニフィアン自体がまぎれもなく持続するのも事実である。

「無心所著」の歌として知られる二首、

ワギモコガヒタヒニオフルスゴロクノコトヒノウシノ
クラノウヘノカサ (3838)

ワガセコガタフサキニスルツブレイシノヨシノノヤマ
ニヒラゾサガレル (3839)

は、悟性に棹させられない意識の流れのオートマティズムで、なにがしか意識下の層に巣くう猥雑のおもむきも帯びる。個々の離散相のシニフィアンの意味内容はおおよそフォローできるものの、一首全体のトータルなそれについては、われわれはなすすべを知らない。所以を知らぬ歌、心のよりどころ、理解のよすがのない歌、ナンセンスの歌——アナーキーな作品の目立つ万葉集巻十六のなかでも、巻頭の桜児の悲劇や竹取翁説話（ひどい内容だが）(3786~3802) など、「有由緒雑歌」の手本のような作品群とは端的に対照的な二首である。これは舎人親王が取巻き連中にむかって「心の著くところのない歌」を作れと言ったのに応じた作ということになっている。舎人親王というのは天武帝の第三皇子だそうだが、天武紀には、帝が正月行事で臣下に無端事（ハシナシゴト?）^{#24}を問うて、しかるべき答えをした者には賞品を与えたという記事も見える。ひまだったのかとも思うが、ナンセンスなジョークを弄ぶ風潮はこの時代にもあったのか——

3838、3839の両作品について順当な理解を示しているのは『代匠記』である。契沖はこの両作品の義解に際して藤原浜成の『歌経標式』を引用、きわめて適切な判断を示す。彼はこれらの作品が浜成の謂う「雑会の躰」にあたるものとする。そこでしばらく『歌経標式』にふれてみたい。

『歌経標式』（通称『浜成式』）は現存する体系的な歌論書、詩法書として嚆矢のものとなるにもかかわらず、ひとつには偽書説もあり、ひとつには中国の詩法の形式主義的な翻案とみられる部分も目立つ等の理由で批判的な扱いをうけることも多かったようである。しかしいわゆる「歌病」の観念をのちのちの歌論家たちに植えつけた点など影響力もきわめて大きい書物である。この中に歌体という範疇があり、その内のひとつが査体とよばれ、その査体のさらに下位区分に、『代匠記』によれば「雑会」

と称するケースがある。『代匠記』によれば、というまわりくどい言い方をしたのは、『日本歌学大系』の編纂者^{#25}によると、『歌経標式』には大ざっぱに真抄二種の伝本がある由で、その双方を掲載しているが、いわゆる真本では「雑会」でなく「離会」とされているからである。このことについてはなおのちにふれるが、契沖はこの、コンパクト版ともいべき抄本にならったのか、「雑会ノ躰」として紹介しているからである。以下それによって話をすすめる。

さてこの「雑会」として『歌経標式』に引例されているのは資人久米広足の作歌「カスガヤマミネコグフネノヤクシデラアハジノシマノカラスキノヘラ」というのであり、この作例について、「たとえば牛馬犬鼠等の類い一処に相会するごとし。雅意あるなし。ゆえに雑会と曰う。」(抄本による)云々というコメントがある。この作品は地名、それも一地方でなくあちこちに散在している地名(寺院名)それに道具、あまつさえ「峯漕ぐ舟」などという、出自それぞれに異なるパラディグムからの抽出によるアッサンブラージュである。浜成いうところの牛馬犬鼠はまだしも人間生活に比較的身近かの哺乳類というパラディグムに出自を一にするが、この作例自体の方はよりアナキーであり、とくに峯漕ぐ舟という、日常的常軌を脱して、どこのパラディグムにも収まりようのないような記述が登場する。これにあわせてさらに契沖は『源氏物語』『床夏』で近江の君「草わかみひたちの海のいかゞさきいかであひみむ田子のうらなみ」、弘徽殿女御のかへし「ひたちなるするがの海のすまの浦に浪立ちいでよ箱崎の松」をも同種のものとして引いている。地名や自然のいとなみや人間の動作などがそれぞれの出自であるパラディグムを離れて「一所」に「相会」せしめられるという、いわば解剖台とミシンとこうもり傘的な発想のみならず、無作為というよりむしろ故意に統辞を混乱させて、しかし形のうえではひとつの作品に擬する(両作品ともに格調のうえではなかなかの風格にしつらえてある)、というやり方である。

ちなみにこの「雑会」の躰、いうならば雑纂的ないろんな対象や単語がいわば無作為抽出的に出会う情況を作り出すというスタイルについての『歌経標式』の記述をめぐっては、さきにちょっとふれたような問題がある。『代匠記』の契沖、そのままに踏襲した『古義』の雅澄、そして『略解』の千蔭らではすべて「雑会」となっているが、『日本歌学大系』版によれば雑会という表記はいわゆる抄本数種の方にあり、いわゆる真本では「離会」とされている。真本といえども刊本でなく書写本であるし、誤写と考えたのが抄本のように改められた理由かもしれないし、真本系統の異本の存在も考えられないではない。

それゆえ離会の方が誤写と考えてもよいわけだが、かりに「離会ノ躰」が正しいと考えるとどうなるか。相互の結びつきが皆無または僅かであるときに、それら離散的でばらばらに離れているシニフィアンたちの併記、集合ということで離会ノ躰とよばれた可能性もあるのではないかという疑問も捨てきれない^{#26}。

この『歌経標式』がどちらかといえば不評であったひとつの理由は、さきにも述べたように中国六朝時代の詩法の体系を、むりに和歌に適用させようとした形跡を指摘される点である。たとえば歌病や歌体にしても音韻論的な基礎に拠っているばあひが多い。従ってこの雑(離)会などは内容にふれた記述なので特異である。音韻論といっても要するに字足らずとか字あまりとか、頭韻とかについての比較的初歩的な指摘だとか、それに平仄を和歌にも杓子定規に適用したりとかにとどまるといえばそれまでだが、シニフィアンを聴覚イマージュと考え、その最小単位を音素とみるような立場をもってすれば看過できない文献ともいえる。

さて雑(離)会については浜成はこれを歌病には入れないが、査体という範疇に入れていることはすでにふれた。この査体というのが何を意味するかも必ずしも明確ではないが、浜成はやはりこれは抵触しないように心がけるべきものと考えていた。査体には七種があがっており、その六番目「直語」というのを挙げたのちに、「歌人右の六者を犯すことを得ず。もし犯す者あらば名づけて査韻体と為す。」というコメントがある。これは抄本では(このコメントの部分では)、査体とされて、見出しと同じになっている。査はチェックするということ、それも他動詞的に使用されるのが一般であることを思えば、体が査の主体であり、査の対象でない限り、つまり被査体でない限り、チェックというのは適当でない。査に「ほしいまま」という意もあるときくので、その意味に取るのかとも思うがさだかでない。

浜成はあきらかに詩(歌)法書としての技術論をめざし、避けるべきさまざまのケース(失)を探索し、また(失)とまぎらわしいながらに長所とみてよい詠法(得)にもふれての l'art poétique をのこしたのに対して、契沖の態度はあくまで客観的であって性急な価値判断は避けた。心の著きようのない、よりどころを与えない歌を、その3838、3839以外に浜成および源語にふれてその共通例としてあげたにとどまる。これらに共通して言えるのは、個々のシニフィアンのコンセプトはきわめてはつきりしているのに、作品それぞれの統一シニフィエの把握がはなはだ困難という点である。離散相のシニフィアンの理解が悟性的にはつきりしていて象徴的な踏晦性がないだけにかえって、そのナマの対象の明証性 Evidenz の

みが目立って、作品全体の把握にあたっては、とまどいをのこすのみである。そのとまどいはやはり悟性のものであって、そのとまどいをのこすのになおこれらの作品のひとつひとつの統一性としての存在があやうく維持されているとすれば、それはどういう理由からであろうか。

よくまとまって矛盾のない歌篇では埋れて眠っている個々のシニフィアンが、まったく整合性のない文脈、文脈をなさない文脈のなかに、それぞれの出自であるパラディグムから恣意的に抽出され、列示されているとき、それぞれの間の矛盾、それぞれの間の違和がもたらすインパクトは、われわれの中にこれも眠っていた特殊な感性を引きずり出す。木幡順三のいう「おどろき」がすべての芸術体験の基本であるかどうかは別としても^{#27}、整然とした矛盾のないラツィオにつらぬかれた、いわばお仕着せのおどろきを与える作品とちがって、真に作品の根幹にまでつらぬき通ったのおどろきは、この種異相の作品によってひきおこされるのでないだろうか。『歌経標式』ついでにいうならば、歌意に関する限りまとまっていて矛盾のない、「ミマシスルカニカゲスルコノナシウヘテオホシテカゲニヨケムモ」(活目天皇?)は浜成いうところの「直語」という査体に属していて、直語というのは「俗人言語に異なる無し。故に直語と曰う。^{#28}」として批判されている。叙事や日常会話のたぐいを、語音の多少の格調にのせて作品化しても凡庸な成果しかあげず、われわれの感性へのアピールも稀薄ということであろうか。しかし日常語の次元そのままの「昇格」によってそれなりの情調をおびた「御舟より仰せ給ふなりあさぎたの出で来ぬさきに綱手はや引け」(『土左日記』)など聞く人に「あやしく歌めきてもいへるかな」と言わせた例もあるのでいちがいに言えない。

VII.

玉川、布さらし、吉野、氷魚、ことひ(牡牛)、駿河の国、唐鋤のへら、等々、これら単発のシニフィアンは、それぞれのシニフィエをわれわれの意識にのこし、しかし文脈の中へ安住できないままにあわただしく消滅するにしても、それぞれの対象とむすびついた明証性は否定できない。ジメルを敷衍するというならば、レンブラントのエッチング中の首かざりは、観る者に首かざりの描写という印象を与えない。「あ、首かざり」と思わせるのである。

経験から言うかぎり、われわれの意識の最前線は、色のまだら(ニコライ・ハルトマン)や sinnliche Gewißheit(ヘーゲル)などの前哨線ではなくて、むしろまっすぐ、しかも瞬時に悟性のところまでゆき着く。それは芸術作品を契機としていても、仮象ではなく、実在である。マ

リアであり、人体であり、首かざりであり、麦畑である。それが芸術作品というものであるとか、絵画であり、アイコンであり、どういう顔料のものであり、作者、年代、様式はしかじかかくかくであるとかいうのも、その後を追尾してくる悟性の働きにゆだねられる。(皮肉にも、芸術作品であるという確認は感性のものでなくて悟性の管掌である。)そのことはさし措いて、すくなくとも写実的な作品であれば、そこに描写されてある対象が何であるかは、それが熟知されているかぎり、悟性が瞬時に答を出してくるものであるが、そこで生れている表象——観念的なそれであれ、像的なそれであれ——は、そこで記述され、描写されている実在の対象性とのあいだに絶対的の近接性を持つ。なぜ布さらしか、なぜ駿河の国かという反省的判断を加えないときに、これらの対象にまつわるイメージや表象はかえって明証性をおびる。

これは単発の離散相のシニフィアンがパラディグムとして収納されていたときに、すでに身につけていた性格でもある。統辞を離れた個々のシニフィアンもそのコンセプトをのがれることはできないはずである。そしてこれらシニフィアンは「正常な？」統辞のなかへ順当に迎えられるかぎり、その文脈の中で眠りにつく。眠りにつく、というのは、正常な、また平均的かつ散文的な統辞の中では、シニフィアンはコンセプトに対して透過的になるからであり、みずからの存在の影をうすれさせるからである。しかしこの統辞の中で未消化にのこされ、その文脈にとけこまないときは、これらシニフィアンたちは覚醒する。

布さらしに立ち戻って考えてみるのだが、さきの定家の作例でいうならば、たつくり布は作全体の中に融けこんで、この一首の流れの裡にむしろ埋没する。しかし3373の方ではその融合を拒否されることによりむしろそれは頭在化する。行き場のないシニフィアンは孤立することでかえって注意をひく。統辞の中に安住の地の約束のないまま、むりにパラディグムから引きずり出されたシニフィアンは、埋没の眠りをいつまでも許されない。

作品中に内容的に消化されなかった語や映像は、巧緻な構成を欠いた作品、拙劣な作品、未完成な作品や断簡において目立ち、その作品の筋立ての中での意義を失う。作品だけにその責を負わせることはできない。公衆が当該作品を十全に享受できないばあいも事態は同じである。劇映画のミュトスをいったんつかみそこねると、それ以後のショットもシークエンスも作品の統一的な理解の次元へ乗りこめず、観客はむなしく個々のシーンに入るほかなくなる。画面には作全体のコンセプトからは見放されたシニフィアンが登場しては消える。しかしその個々のショットやシークエンスは意外につよく印象に

とどまることがある。外国語の理解のないひとが字幕ぬきの映画を見ても事情は同じである。なまのパラディグムそのままを、いわば格調だけのサンタグムの受け皿へ陳列したような心緒無著の作品では、すべての離散個別のシニフィアンたちが騒々しく活気をおびるゆえんでもある。

VIII.

マグリットの『Ceci n'est pas une pipe』のモチーフでは、このインスクリプションと、トロンブルーユめいたパイプの画像が画?面に同居する。画像がパイプであり、インスクリプションがパイプでないと主張することで、この作品と対峙するわれわれを混乱させる。どちらかに肩入れすることで両者の虚実は入れかわるし、むしろどちらの肩入れも許さずに、そのぶん画面はビヴァラントな様相を呈する。パイプの絵と一方的に解するならば、パイプの描写の方は安定し、そのかわり記銘の方は画面に押れることなく、そのぶんかえってわれわれの目を射る。記銘の方を正とするならば、負であるパイプの描写の方が、そのなまなましいアクチュアリティで逆説的に迫ってくる。もしもこのセンテンスに、mais ceci est un tableau de la pipeとでも補えば、両項ともに葛藤をおさめて安定するであろう。そうでなければこの画面内画像と画面内記銘とは、いつまでも相互の消長をくりかえす。ハイデッガーに聴くならば、双方が大地と世界との交替をくりかえすことで、画面に対面するわれわれへの揺さぶりは複雑きわまりないものとなり、とどまることを知らない、という事態であろうか。カリグラフィと画面とがすなおに運動した春信などのちがいであろう²⁹。

パイプの描写が実在のパイプを意味するというところで、画像のパイプに指標機能——辞書の挿絵のように——をみとめるとすれば、画像のパイプもシニフィアンとしての働きを持つこととなる。けれども、パイプを知らないひとにとっては、パイプの画像は何の絵だか判らない。コンセプトを伴わないシニフィアンとして、えたいの知れない画像そのものが迫ってくる。フランス語を解しないひとにとっては、この記銘は意味内容を伴わない、単なるカリグラフィとしての孤立したシニフィアンが目立つであろう。それぞれに、connotativeの機能を伴わない、ひたすらdénotativeでしかあり得ないシニフィアンたちの自律ということになる。

双方ともに知るひとにとって混乱は大きい。C'est une pipe, c'est cela même, mais ceci n'est pas le mot *pipe*.ということか。マグリットの心底にひそむイロニーを知る由もないし、それを深追いしようとも思わないが、画像

と記銘が竣拒し合う『これはパイプでない』に立ちあう限り、安定を知らない作品が与えるふたつのシニフィアンの位相は相互になまなましく覚醒して、われわれは苛立ちをおさえきれない。

周知のようにこの画家にはセンテンスでなくキャプションめいた記載を組みこんだ作品も何点かある。『夢の鍵』(1930)では卵は「アカシア」、コップは「夕立」、婦人靴は「月光」等々である。『リトレ』(1957)ではパイプが「兎」等々といったぐあいである。これらは一種の抒情的象徴主義の雰囲気もたたえているので、前例のとはげとげしいアクチュアリティはゆるんでいるようにも見える。しかし、馴致されないキャプションたち、パイプが「兎」、青りんご?は「競輪場」、魚は「鉄床」——私は不安になってリトレに当たってみたが。これらキャプションとしてのシニフィアンたちは、シニフィアンがコンセプトに対して恣意的な関係しか持たぬと言ったソシュールの初心を絵に描いたような——ようなではなくてそのまま絵に描いたのがマグリットではないのか。兎という表記は兎つひに対にならねば存在理由もないはずだが、パイプの画像と並置されることで、描写対象とのかかわりを失う。行儀のよい筆記体 *le Lapin* という字面にわれわれはむなしく見入る。マグリットのカリグラフィはそうして画像から孤立し、あるいはずれることによって活性化する。しかし一方でこの事態は画像そのものの自律もうながす。パイプは「パイプ」という名に取りつかれることで、他律的に自らの存在証明を得ねばならなかった。しかし兎と名ざされることで、パイプはパイプそれ自身として、キャプションなし、指示名詞なしの、名前ぬきの自分を獲得する。コンセプトというより表象それ自身でしかありえないパイプの誕生である。

小林英夫は『講義』の訳注で、conceptのドイツ語訳にBegriffでなくVorstellung(表象)をあてたヘルマン・ロンメルに言及し、論理的抽象性よりももっと心理的なものをソシュールが考えていたこと、表象は概念などよりもっとひろい意味領域を持つことを指摘している³⁰。『講義』で木、arbreのコンセプトに木の絵が描かれていることがエーコの憫笑を買ったが³¹、木の表象と考えれば、むしろ適切であったかもしれない。

IX.

古典にふれるばあい、復刻されたテキストには大きい危険がひそむ。影印本でない限り、テキストは多くの読者に「食べやすい」ように、原テキストにない改行や句読、パラグラフ分け、レイアウトが施されるからである。文字や文章そのものにあやまりや改削がなくとも、印刷面の整理のしかただけでも校訂者、編者の恣意が入って

くる。

これは資料である原(写)本にすでに宿命的にひそんでいた危険でもあった。誤写や写本者の一方的な改削は、宣長が「板本も写本も、誤字脱文等多ければ、古本を得て、校正すべし、されど古本は、たやすく得がたきものなれば、まづ人の校正したる本を、求め借りてなりとも、つぎ〜直すべき也^{#32}」「古き写し本はたいとまれなれば、これかれをくらべ見て、直すべきたよりもなく(中略)今の世の物しり人、おのれ古へのこゝろ詞をうまらに明らめえたりと思ひがほなるも、なほひがごとのみおほかれれば、これ改めたらむには、中中の物ぞこなひぞ多かるべき」「すり本の、えやすくてよりよきことは、いふもさら也、しかれども又、はじめ板にゑる時に、ふみあき人の手にて、本のよきあしきをもえらばずてゑりたるは、さらにもいはず、物しり人の手をへて、えらびたるも、なほひがごとのおほかるを^{#33}」云々と言っているのを見ると、この歎きはすでに古典的な宿命だったと知る。

しかしそうしたテキスト批判を超えて、文章面、字面、文字の表情が、古典的な写本と、今日の活字本との相違によって、まったくちがった相貌をみせることも否めない。また表音文字として発足した日本の万葉仮名と、漢字の表意的把握、助詞、動詞、助動詞表記の必要性から生れた「かな」という表音文字誕生の歴史を思うと、この日本語表記の歴史的特殊性が、文字の Physiognomie にも大きい問題を投げかけている。筆者がこの論稿でカタカナ表記を濫用して引用したこと、また紀要の横書きシステムに安易に従ったことなど反省点ははなはだ多い。

カリグラフィックとまでゆかなくとも文字の相貌性は、象形、会意などの遠因を持つ漢字に発足した日本語だけの問題ではない。マグリットのインスクリプションやキャプションはブロック・レターでなく、フーコー言うところの「寄宿女学校ふうの書体^{#34}」で記されている。しかし象形、会意などの象徴性をたづさえていた文字の後裔である日本文字が、文章中の役割りをときに離れて、祖先にさづかっていた独自の、孤立したシニフィアンの表情、ふるいふるいコノタシオンと密着したデノタシオンとしての相貌をみせるかもしれない。文中でのコノタシオンな構造的性の中へ埋没すれば、この原コノタシオンは消えてゆく。

「〈風〉という記号のかたちを書いているだけなのか、〈風〉なるものに、何程かの認識を持って書いているのか、あらためて考えて見たが、よくわからない」と言う篠田桃紅の述懐は^{#35}、このへんの消息になにほどか近いものを伝えているのであろうか。

注

- 1) 万葉集および紀所出の詩歌、およびこれに準ずるものはすべてカタカナ表記にした。番号は『国歌大観』または『続国歌大観』。
- 2) 大久保氏はたとえば那賀郡における布さらしの歌「ミツクリノナカニムカヘルサラシイノタヘズカヨハムソコニツマモガ」(1745)などを引いて、曝布の場に男女交歓の雰囲気があったことを示唆している(『萬葉集東歌論攷』塙書房・1982, 238ページ他参照)。従ってこの系列の作品はその表記のしかたにさえこだわらなければ、やはり曝布と恋愛との相関も見えて解釈すべきかとは思ふ。
- 3) 『万葉秀歌(五)』講談社学術文庫・1976, 282, 258ページ参照。
- 4) 「サラサラニ」をいわゆる掛詞とみる考え方には、大久保氏はつよく反対する(上掲書194ページ参照)が、「さらす」という行為、水をくぐり、また風にさらされてはためく布の情景などをよすがにした掛詞とみてもよいように思う。掛詞といわれる語法にはそれだけで重大な記号論的課題のひそむことを予感させるが、ここでは深入りする準備がない。しかしその複義性など、たとえば映画の場面転換の古典的技法のひとつであるディゾルヴ——過渡的二重うつしにみられる複数ショットの重なりなども思わせて興味ふかい。
- 5) イェルムスレーフの *Essais Linguistiques* (1959, Copenhagen) については披見の機がなく、主としてバルトの『モードの体系』特に邦訳本に紹介された内容に負うところが多い。なお手許にある *Sproget* (1963, Copenhagen) のフランス語訳および邦訳によると、udtrykselement (élément d'expression) がシニフィアン、indholdselement (él. de contenu) がシニフィエにおおむね重なるようである(Le Langage, traduit par Michel Olsen, Paris, 1966) p. 55 ほか参照。
- 6) ここに労働歌というのはもとより労働の情景などをよすがに作られた歌の謂いであり、田植歌などの作業歌ではない。
- 7) ここにいう「むかしの人」を、私はいにしえびとのことと誤解していた。玉川の布さらしにこと寄せて歌った古人の感性を嘉したのが作歌の動機と思ひこんでいたのである。しかしそういう仮説は誰もたてていないようである。
- 8) 『続国歌大観』は定家のばあいも「てづくりや」としているが、春信は「たづくりや」としている。3373のばあい氏豆久利とあって、氏は「タ」とは読まぬようなので、テヅクリとしか読みようもない。もしタヅクリとするとタ、サ、タ、サという各句の頭韻が、後半ナ、コ、コ、カ(ナシキ)と対応して爽やかなトーンを生むとも思えるが、もともとやはりテと読むべきなのだろうか。手作りはしばしば調布の字をあてられることがある。調というから物納として納められた布帛のことを指すのかとも思うが、しつらえる意ともとれる。調布市やその近傍には現在も布帛や染織関係の地名が散見する。手作りといっても近代機業のさなかでのそれとちがって、古典的機業の作業過程の中で、どの程度の工程についてことさら手作りと呼んだのであろうか。
- 9) Yone Noguchi の HARUNOBU (London/Yokohama, 1940) によると二種の六玉川シリーズには、それぞれ定家のこの歌をあしらった調布の玉川が入っている。一は1765年ごろの刊行とされ、す足で川水に布を踏み、他は1767年ごろのものとして、手に持つ布を川面にたらし、手桶を持つ小児をふりかえる、それぞれ女性を描写する。後者では川原にひろげた布帛や杵と臼も見える。インスクリプションは前者は色紙型の中、後者はすやり霞もどきの枠の中におさまる。ともに「たづくりや」で始まる。

- 10) かりに『古代歌謡集』（『日本古典文学大系』岩波書店・校注土橋寛、1957）に拠ると、解説は「打橋の頭の遊びに出でませ子／玉手の家の八重子の刀自／出でましの悔いはあらず 出でませ子／玉手の家の八重子の刀自」（斜線改行）である。
- 11) 大久保正『日本書紀歌謡・全訳注』（講談社学術文庫・1981）360ページ。また土橋氏は、法隆寺火災のあとに、この「出て来い」の意をうたうのは、いわゆる後兆に当るもので特に問題はないとしている。大久保氏、土橋氏らの見解では、童謡として市井に流行せしめたにせよ、内容的には歌垣に女性を誘う気持を叙したものであり、その内容にことよせて法隆寺火災を諷した、という重層的な構造ということである。ちなみに土橋氏によると河村秀根・益根の『書紀集解』は壬申の乱への前兆とみて、天武帝に出家を求める暗喩と解している由である。（土橋寛『古代歌謡全訳注・日本書紀篇』角川書店・1976年、371～372ページほか参照）。
- 12) 「マヒラクツノクレヅレオノヘタヲラフクノリカリガ……」とつづく。まだ定訳を得ない。
- 13) 「子」を伴う「八重子」という言いまわし、刀自という敬称など、記紀万葉の世界、七世紀中葉という年代を考えると、慣用としてはなお耳なれないような気もする。また「出でませ子」という語調合わせめいての「子」という呼びかけもやや不自然なようにも思える。一種のアルカイックな格調なのかもしれないが。しかし古典的な解釈のひとつとして契沖の記紀歌謡抄解として知られる『厚顔抄』におけるそれを見逃がすことはできない。契沖もこの歌の大意は「火災アルヘケレハ出テ通レヨト、サトスナリ」としている。しかし「野鞆古能度珥」は「八重此外二坎、八重二垣ナトアル、此外二出ヨト云坎」云々として、嚴重にめぐらされた垣の外へ「童ノ友ヲ誘フナルヘシ」と述べている。（『契沖全集』・岩波書店・1974年、第七巻551ページ）。また篤胤に傾倒した飯田武郷の『日本書紀通釈』（1902年）は、浩翰大著ながら今日あまり評価されないと聞かすが、同じく「野鞆古能度珥」を「八重圍の外に」と訓じている。岩波文庫の『紀』旧版（黒板勝美編）もこの訓みに準じている。私見ではまた「出でませ来」とも考えてみたが、それならば格調は劣るとも「出でませ」とあるところだろうか。
- 14) Suhrkamp 版全集15巻250ページ以降参照。
- 15) むろん中国の史書に童謡のたぐいがしばしば記載されていることはよく知られている。もっともそのような歌の流行などを史実として扱ったわけで、基本的な散文志向はかわらない。
- 16) マザー・グースにはすなおな歌も多いが、“Boys and girls come out to play, (中略) And join your playfellows in the streets, (中略) Come with a good will or not at all, Up the ladder and down the wall.”（後略）など、「八重圍の外に」友だちをいぎなう作例もある。テキストは『講談社バイリンガル・ボックス『マザー・グース』（渡辺茂解説、谷川俊太郎訳・1996年）からとった。
- 17) G. Genette: Figures III (Éd. du Seuil, 1972) 186ページ以降。
- 18) Loeb 版の Homer: Iliad では I 巻の 4 ページ 26～36 行。
- 19) Burnett 版では 393 ページ以降、Loeb 版の Plato: Republic I の 228 ページ以降にあたる。ここでプラトンは単なる情景描写である *μίμησις* と、詩人直接の言葉というべき叙述、*διήγησις* とを区別し、「ふるさと遠く離れて」云々といった部分はミーメシスとみなして刈り込んでしまったわけである。ちなみにヘーゲルは、詩的表現が悟性に対応する抽象的な規定文章にくらべて *umschreibend*（書き方がまわりくどい）であるのは当然まえだと言う。「文芸作家にとって肝要なのは、自分が思う存分に描写しようとする実在の現象のひろがり
- を、表象のはたらきで、好んでゆっくりと纏述することではなければならぬ。」（『美学講義』岩波版ヘーゲル全集・竹内敏雄訳、2157 ページ。Suhrkamp 版 15 巻 278 ページ）。そしてホメロスの「足のはやいアキレウス」「きらめく眼をしたアカイア勢」「かぶとをはためかすヘクトル」など、英雄たちに枕詞 Epitheton をかぶせることで、彼らについての直観的表象を与える、としている。しかし『イーリアス』十一巻、「そしてあたかも穀物畑の傍を行く驢馬が少年どもを相手にせず、こん棒でなんべん胴まわりをたたかれても、棒の方がこわれてしまい、驢馬は畑に入りこんで奥ふかく穀物を食いあらし、少年どもがこん棒で叩いても力がさっぱりひ弱で、やっとのことで餌に食い飽きたところを追い立てた、ちょうどそのような具合にも」トロイア勢がアイアスをやっと思い上げにかかったという描写（Loeb 版では 522 ページの 561～565 行）については、さすがにこの種の装飾的修飾の弱点も指摘している。（岩波版 2158 行、Suhrkamp 版 279 ページ参照）。
- 20) l'effet de réel 「コミュニケーション」誌 11（1968）掲載。まだ披見の機を得ないが、「たとえば、プロットを展開させる、登場人物の正体を明らかにする、サスペンスをもりあげる、象徴的な意味を産み出す等々のどのコードとも関係しない、どうみても意味のなさそうな細部説明が〈現実効果〉を産み出すことになったりする。それらは本来もってよいはずの意味をもつのに抵抗することによって〈これこそ現実なのだ〉と語っているというわけである。」富山太佳夫訳・ジョナサン・カラー『ロラン・バルト』（1983年、青弓社・1991年、101 ページ）。なおシュクロフスキーが日常言語の簡潔性に対して芸術言語の *ostranenie*（異化と訳されている）は石を石らしく感じさせる、ものをものらしく感じさせるために、かえってまどろっこしい、むしろ難解でだらだら引きのばして表現する手法であるとしていることも思い起される。
- 21) イデーのやどりを脱したはずのローマン的芸術形式に対し、ヘーゲルがせきを切ったように熱情的に語るのとは、逆説的だが印象ふかい。詩的芸術のばあいも、ホメロスに遡るべき叙事詩のみならず抒情詩に対しても彼は順当な理解のほどを見せる。一方でニーベルンゲン説話の扱いなど、ゲルマンの身びいきにならず客観的かつ批判的な態度をくずさない。抒情的叙事詩『オシアン』については、それが登場人物のしっかりした彫塑性や明晰な形態という点ではホメロスに劣るが、そこには北方の風土に由来するものがあり、「天はくもり、雲は重くたれて、亡霊たちがこれに乗って去来したり、寂莫たる曠野で雲のかたちをまとうて」（前掲竹内訳 2294 ページ、Suhrkamp 版 403 ページ以降）あらわれたりすることの指摘は的確である。ちなみに「ジョンソンやショーのような、イギリスの著名な批評家がこれをマクファーソンの拵え物といふふらすほど、無智不明の見解をとっているけれども、およそ今日の作家がかような古い時代の民族の状況や事件を自分自身でつくりだすことは、まったく不可能であり、したがってマクファーソンの翻案はかならずや原詩を根底においているとみななければならぬ。」竹内訳 2293 ページ、Suhrkamp 版 402 ページ以降）云々と述べている。
- 22) 中村徳三郎訳『オシアン』岩波文庫・1971年、396 ページ。With notes and illustrations by Malcolm Laing 〈The Poems of Ossian〉 (Edinburgh, 1805年) 241 ページ以降。
- 23) Laing 242 ページ。なお『イーリアス』十六巻 297～300 行。Loeb 版 Iliad II, 186 ページ。
- 24) ただし多くのテキストはアトナシゴトと訓ませている。筆者は、端緒、とっかかりのないことの意と思うが、『釈日本紀』の「今世何何歟」という解釈がひかれることが多く、具体的にはナゾナゾのたぐいであろうと言われる。
- 25) 風間書房刊・1958年・第一巻。校訂解説は久曾神昇。『歌経標

- 式』については、解説は1, 2ページ。テキストは1~17ページ。
- 26) ついでながら、真本系統で査体の最後に、見出しが「離歌」というのがあがっているが、抄本系統では「雑韻」とされている。これは押韻について、中国の平仄に形式的に引きずられすぎた内容であるが、真本ではコメントの方に「離韻」の字がみえる。要するに三句目と五句目との尾韻の不統一を批判したもので、雑韻と言って言えなくもないが、離韻という表記の方が理に叶うような気もする。いづれにしても「離」「雑」については諸本の正誤をつきとめにくい。
- 27) 『美意識論』(東京大学出版会・1986年)は、この遺著のとくに前半「美意識論」のほとんど全篇にわたって、驚異体験としての美的体験の解明にあてている。またここで、狭義の美の反対項は醜でなくて退屈 das Langweilige だと言ったオスカー・ベッカーも思いおこされる。(「美のはかなさと芸術家の冒険性について」——Festschrift Ed. Husserl, 2Auf. M. Niemeyer, 1974年) 33ページ参照。
- 28) 「無異俗人言語。故曰直語」(『歌学大系』版5ページ。真本のうちの竹柏園本による由、抄本にも同内容の記載がある。(返り点は省略)
- 29) 春信にもわづかにパロディ意識がうかがわれるし、とくに彼の見立てシリーズになってゆくとかなり興味をひかれるものがあるが、他日をまちたい。
- 30) 岩波版『講義』小林英夫訳改版21刷・1991年、391ページ参照。
- 31) 谷口勇訳『テキストの概念』(而立書房・1993年、原版サンパウロ・1984年) 16ページなど参照。
- 32) 村岡典嗣編纂『本居宣長全集』岩波書店・第一巻・1942年、22ページ(『うひ山ふみ])
- 33) 同上68, 69ページ(『玉勝間』)。なお「本居信仰」の「けり子」「かも子」のふたりが、洗い場でこれら宣長の発想をまことに判りやすくパラフレーズしている三馬の『浮世風呂』の描写はみごとである。
- 34) 豊崎光一・清水正訳『これはパイプではない』(哲学書房・1986年、原版1973年) 9ページ。
- 35) 『おもいのほかの』(冬樹社・1985年) 24ページ。

[参照文献、依拠したテキストの出典など]本文および注記中に明記したものは除く。なお〈〉内は本文中での省略表記。外国語文献で邦訳併記のものは双方を参照。邦訳のみを挙げているのは原典に当たっていない。

『萬葉集略解』〈略解〉藤井乙男校訂、上下二巻(文献書院・五版・昭和十年、初版昭和三年)

『萬葉集古義』〈古義〉廣谷国書刊行会、(昭和版・昭和三年、初版明治三十一年)

『萬葉代匠記』〈代匠記〉『契沖全集』久松潜一監修、築島裕・林勉・池田利夫・久保田淳・第一〜七巻、(岩波書店・昭和四十八〜五十年)

『古事記』〈記〉倉野憲司校訂(岩波文庫版)

『日本書紀』〈紀〉『日本古典文学大系』版、上下二巻、坂本太郎、家永三郎、井上光貞、大野晋校注(岩波書店・五版・平成四年、岩波文庫版(旧版)黒板勝美編下巻(昭和十九年))

『記紀歌謡集』武田祐吉校註(岩波文庫版七刷昭和十七年、初版八年)

『釋日本紀』黒板勝美校訂『国史大系』版第八巻(吉川弘文館・完成記念版・昭和四十年)

『平安朝日記集』武笠三校訂(有朋堂文庫版昭和二年)

『浮世風呂・浮世床』武笠三校訂(有朋堂文庫版昭和二年)

『ロマン・ヤーコブソン選集、第二巻』服部四郎編、早田輝洋・長嶋善郎・米重文樹共訳、(大修館書店再版平成三年、初版昭和五十三年)

『プラトーン国家 I』長澤信寿訳註(東海大学出版会・昭和四十五年)

Y.トゥイニャーノフ『詩的言語とはなにか』水野忠夫・大西祥子訳(せりか書房・昭和六十年)

Roland Barthes: *Système de la Mode* (Éd. de Seuil, 1967)

『モードの体系』佐藤信夫訳、みすず書房、5刷1982。

——: *Éléments de Sémiologie (Le degré zero de l'écriture, Éd. de Seuil 1964 版に併載。手許にないので渡辺淳・沢村昇一訳『零度のエクリチュール、付・記号学の原理』(みすず書房13刷1983)に拠った。*

——: *Introduction a l'analyse et structural et des récits. (Éd. de Seuil, 1971)『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、12刷1992*

——: *La chambre claire (Éd. de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980)『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、8刷1994*

——: *L'obvie et l'obtus. (Éd. de Seuil, 1982)『第三の意味』沢崎浩平訳、みすず書房、2刷1985*

Ferd. de Saussure: *Cours de l'inguistique générale, pub. par Ch. Bally et A. Sechehaye, 1916.『一般言語学講義』〈講義〉小林英夫訳、岩波書店、21刷1991改版初刷1972*

Hegel: *Phänomenologie des Geistes (Werke, Suhrkamp, Bd. III)*

N. Hartmann: *Ästhetik, Walter de Gruyter, 1966.*

The Poems of Ossian, with notes and with an introduction by William Sharp. Edinburgh, 1926

The Poems of Ossian and related works, ed. by Howard Gaskill, with an introduction by Fiona Stafford. Edinburgh Univ. Press. 1996 (この最新の批判的編集のあることを教えて下さり、かつ貸与して下さった本学助教授白倉克文氏に厚くお礼を申しあげる。)

G. Simmel: *Rembrandt, Leipzig, 2Auf. 1919*

M. Paquet: *Magritte. B. Taschen 1995*

以上のほかにもロシア・フォルマリズム関係の邦文の文献、記号学、意味論その他の分野で多くの知見や示唆を得たことを特記する。なお、引用の日本語訳文のうち訳者名のないものは筆者仮訳。