

高橋和巳論(六)

中国文学論の一端

安東 諒

一九

「六朝美文論」(『全集』第十五卷所収)に論を進める。中国文学史を通じて六朝時代ほど文学の美に詩人や創作家がその情熱を注いだ時代はおそらく無かつたのではないだろうか。少し大袈裟に言えばそれはもう耽溺としか言い様のないほどのものであった。韓愈が仇敵のごとく六朝時代の文章をくさすのはその内容の空疎の故であつたが、前論の「文心雕龍」論の所で既に触れたように、六朝の美文は決してそれだけのものでは無かつた。「文心雕龍」などはその例証の一である。これだけの理論を精確な論理と華麗な修辞で書き上げ得た美文の最高度の完成の姿が確かにここにはある。六朝の美文といえれば後世に駢儷文と称される文体をふつうには指すが高橋が論じる対象はもう少し広い。この文体は「文心雕龍」では麗辞と称ばれ、梁の簡文帝は今体と言ひ、唐宋時代には四六と通称され、清代になつて駢文となつたこと、孫徳謙の「六朝麗指」に見える。駢儷

の称呼は柳宗元の「駢四儷六」に因ることが本書の注釈書である。「中国文章論六朝麗指」(古田敬一・福井佳夫共著)に指摘されている。本書は難解な「六朝麗指」を詳細に読解した労作で筆者などにとっては実に有り難いものである。胡適の新文学運動(それは新文体運動でもあつた)と時を同じくして、それは全く反対の立場に立つ古色蒼然たる文章論が著わされていたことに対して複雑な感情を禁じ得ないが、社会の幅とはそういうものなのかもしれない。時代(国家、民族)はともすれば常に一氣に同一方向に走りがちだがそれを抑制する旧きものを弊履のように捨て去るだけでは歴史の進展などおぼつかない。「希今制奇、参古定法」(今ヲ希ミテ奇ヲ制シ、古ヲ参シテ法ヲ定ム)と劉勰は文章の革新と伝統について述べる通変篇の贊に記している。また彼は「趨時必果、乗機無怯」(時に趨キテハ必ず果ニ、機ニ乗ジテハ怯ルコト無カレ)と記し、更に彼は「変則可久、通則不乏」(変ズレバ則チ久シカルベク、通ズレバ則チ乏シカラズ)とも記している。これらの短句はひと

り文章の改革に当たつての覚悟だけではないように、私には受け取れる。先年、広州で龍学の国際研究会が開かれた折りに、本会の副会長を務める詩人で学者の張光年に一筆をお願いしたところ、氏は遑勁の筆跡で「希今制奇、参古定法」と書いてくださった。政治の修羅場を潜り抜けてきてきた人の実感であつたのかもしれない。

二〇

「文体というものは、いわば認識の坑道をささえる梓組のよなものであつて、内に蔵された精神の宝は、その梓組の形状にそつてのみ外に出される。一定の支柱の範囲内でなされる認識の進化が極限に達し、梓組自体の変容を必然的にせまられる異質な鉱脈の発見にいたるまで、いったん定立された文体はなかば自立性をもつて継承されるのが、文学史の常態である」(四五頁)存在が意識を決定するのではなく、意識が存在を決定するのだ、といった懐かしい比喩のほうが少しは解りやすいだろうか。そうは言つても私たちは純粹培養の器の中に生息している培養菌ではないわけだから、存在と意識が相互規定であるに似て梓組と認識が相互影響であることは言うまでもない。

周到の高橋のこと、またその辺りへの配慮に怠りはない。

「文体の歴史は、だから何よりも、その文体によつて明るみにだされた認識の歴史であり、さらに一定の文体を選びつづけることが、やがて事物のがわの変化と軌轍を起すこととなり、ひとたび自己爆破し、さらに再生しようとする文人の文学的態度

の歴史である」(同上)文体の通変も外物と自己との絶え間ない闘争の歴史である、と言うのだろう。「物窮まれば変ず」で中国の長い歴史に沿つて変容する文体も時代の風向と共にその様式を決定していく。劉勰が「文心雕龍」時序篇にその連関を考察していることは先に少しく述べた。

「時運交移、質文代変、古今情理、如可言乎」(先掲)時代の推移につれて、質朴から華麗へと変化していく文学の様式。その変化の道筋を追えばその推移の法則を把握しうる、と劉勰は考えていた。「文質論」は中国史において早くからある論争

命題の一つだが文学の世界でも重要な位置を占める。質朴と文華(華麗)は文章表現にあつて内容の典雅と形式の華麗を一般的には指す。その相対が文章表現に対する劉勰の理想であつた。典雅は伝統の固守であり、華麗は革新の展開であつた。

劉勰にとつての典雅とは経書であり、華麗とは緯書であり楚辞であつた。小西基一の偉著「日本文藝史」は雅と俗を基軸に日本文芸を縦横に裁断するが、それとて中国に旧くからある文学の分析法を彼なりの方法論で展開しているわけである。「先例ある表現こそ美しい」と言うことは伝統ある表現こそが典雅の法則に適つていふことである。俗とは鄙俗のことである。しかしその野卑こそが革新のエネルギーとなりうることも昔も変わりはなく。梓組自体の変容を必然的に迫る異質の鉱脈とは鄙俗の革新のエネルギーのことである。雅は常に俗によつてこそ再生しうるのがこの世の常理である。

「美文の流れは、のちにも幾分言及するごとく、古く『楚辞』

より、近く清代南方文学にいたるまで、その萌芽と余采の幅を充分にみとめうるのだけれども、その文体がもつとも充実した内容を、時代全体の基本的承認のもとに盛りえた時期は六朝であった。六朝——いい換えるなら、それは、さまざまな歴史的制約が参与しているとはいえ、その中に生きかつ生活した文人の意識において、その特有の美文形式こそが、彼らの当面する諸問題の文学的解決や、当時の理想的人生態度によりよく適応し調和すると考えられた時代、理論的にはさらに一歩すすめて美文こそが文学の必自然的と考えられた時代である」(四六頁)

そういう意識はこの時期よりもうひとつ前の時代の漢代にすでになかったわけではないが、それは賦形式の文学に特有のものであり、文学一般にまでは至ってはいなかった。それを決定的にしたのが駢儷文の盛行であった。美文の誕生の基因を高橋は次のように把えている。「美文がもつ第一の特色は、惜しめない個人の感情の強調にある。もっぱら歴史家たちによって事実の記述として、あるいは思想家たちによる道義や政策の理論的表明として発展させられた、簡潔、緊密な(古文)をほみでる個々人の感情の自覚が、美文の誕生の第一原因だったといえる」(同上) 惜しめない個人の感情の強調と言えば、それはなによりもまず文学者のものであるといつていいだろう。高橋はその祖型を屈原の「離騷」の文体に徴している。「憤激に自負を重ね、執拗なまでに自己主張をつらねる比喩に満ちた「離騷」の文体は、その志向それ自体によって、すでに劇然と「尚書」

「左傳」「論語」の文章と区別される」(同上)

美文の誕生の第二基因を高橋はこう記す「つぎに美文は、人間の成しとげたもろもろの事業の、その壮大なかたちを、文章の華麗な重疊的表現にうつしかえ、賞賛し肯定しようとする志向によって一般化した。そのとき、美文には、一段と顕著な裝飾性が、その第二の特色として加わった」(同上) その顕著な裝飾性の祖型を司馬相如、揚雄、張衡、班固らの賦に徴している。感情の強調は内面の真情の吐露であり、裝飾的描写は外面の夸飾の表現であろうから、この二者は即連結し難い対立矛盾存在として私たちには見えるが、それは魏晋の時代に至って統一されると高橋は説く。

「魏王朝の法術主義、晋の司馬氏の腹黒い篡奪と、政治的には、かぎりなく厳しい時代であったこのころに、文学は急速に内面化の道をたどり、竹林に自由の立場を求めた知識人たちによって、また、文学と自然哲学の相関が樹立される。ひたすら外へ外へと素材領域を拡大していた賦のジャンルにすら、音楽の賦、志の賦、哀傷の賦、そしてそれ自体が一つの論文である賦など、事物の直接的描写という範囲をこえる(無形)のものへの関心と志向が加わるのである。そして、そのとき、人間の総体的な論理と文章の定型的リズムとの合体という、もつとも秀れた特質が美文に附与されるのである」(四七頁)

外圧による文学の内面化、哲学との相関、有形の事物の夸飾への関心から無形のもの(心といううちなるもの)への関心の移行、それに加えて論理とリズムの合体による美文の完成。

その美文の完成態を高橋は陸機の「文の賦」に見ている。陸

機の「文の賦」が周到の論理と鮮烈な美麗の融合態であることを否定するものは恐らくそう多くはないだろう。高橋はこれくらいよいよ「文の賦」の解剖分析に入るが、その前にいったい駢麗文体というものがいかなるものであるのかを私たちは一瞥しておきたいと思う。

二一

駢文学についての研究は今それほど多くはないが、少なくともその文体は清朝末期に至るまで脈々と書かれ続けてきた文体であることを知れば、研究はこれからだという気がする。中国も文革終了後、唯物論一辺倒の研究が下火になり、文学研究も「芸術のための芸術」としての研究姿勢に変わりつつあることからみても、この方面の研究はいつそう拍車がかかるであろう。美神の微笑に背を向ける依怙地な文学研究者もそうそう多くはないだろうから。

駢文の句字数の称呼名について詳しく説いた書は少ないが、管見に入ったものは小西甚一の『日本文藝史』に引く中御門宗忠の『作文大體』と古田敬一の『中国文学における対句と対句論』に引く佐々豊明の『文海知津』であった。

駢文の句字数の称呼名については、当時の文章論の集大成としてつとに著名な空海の『文鏡秘府論』も触れていない。小西と古田の両本と『群書類従』所収本の『作文大體』とを参考にしつつ概説すれば、句には「発句、壮句、緊句、長句、傍句、隔句、漫句、送句」があり、発句と傍句は原則として一字ある

いは二字、時に三字、四字もあるが、発句は文章の冒頭に傍句は文章の中間に用いる。送句は一字あるいは二字で文章の末尾に用いる。以上の三句は全て対句では無く平仄も考慮しない。漫句は四字あるいは五字で、時に十余字もあり文章中のどこでも用いて、対にはせず平仄は不整である。

隔句は隔句対のことで六類ある。軽、重、疎、密、平、雜隔句がそれで軽は上句四言、下句六言、以下重は上六下四、疎は上三下不定、密は上五以下六以上、平は上下ともに四、五あるいは六、雜は一定しない。次いで壮句は三言、緊句は四言、長句は五言より九言までときに十数言も。以上の隔句以下の壮句、緊句、長句の四句はすべて対句をなし平仄を考慮する。

『文海知津』では発句、傍句、漫句、送句の四句をまとめて独句と称し、壮句、緊句、長句の三句をまとめて短対三様と称している。この独句に相当するものを『文鏡秘府論』では句端として豊富な例語を上げている。また、短対三様に相当するものは東巻の二十九種対と北巻の論対屬と言えらるだろう。『文鏡秘府論』には独句の個々の名称は無いが、この命名は邦人の発案だろうか？ また二十九種対の中には隔句対もあるがそれ以上の細かい分類はないし「これらの対句の分類法には必ずしも明確な基準がなく、意味上の分類と形式上の分類が錯綜している」（『弘法大師空海全集』第五卷二九七頁）と興膳宏は指摘している。対句の字数によつての分類は二十九種対の次に筆札七種言句例があり、一言から十一言に至るまでの対句例が上がつている。しかしこれら各句の称呼名は無い所から推せば短対三

様も邦人の発案であろうか？ 「作文大體」には「此抄記菅江
兩流之家説」と未記してあるよりすれば菅原大江兩家に関わる
者に由来するのでもあろうか？

小西、古田は上挙の句名をもって紀長谷雄の「仁和寺円堂供
養願文」と孔稚珪（字德璋）の「北山移文」とを句分けしてい
る。試みに「仁和寺円堂供養願文」の句分けを引用すれば次の
ようになる。（『日本文藝史』Ⅲ二八頁）

（傍字）抑天（「作文大體」は傍字を傍句に作る―筆者）

（雜隔句）法界皆謂道場。何方非修業之地。

世間惣是虚偽。何処為常住之栖。

（傍字）然而

（壯句）為慕德。為恋恩。

（長句）追山陵之近辺。望松柏之荒色。

（傍字）是猶

（漫句）思古人之廬墓側之意也

（緊句）至于今春。如法供養。

開会一日。請衆百僧。

（輕隔句）各各連心。觀虚空之月。

声声異口。任周遍之風。

抑も夫

法界は皆びと道場と謂へば、何れの方か修業の地に非ざらむ
世間は惣て是れ虚偽なれば、何れの処か常住の栖たらむや
然れ而

徳を慕ふが為に、恩を恋ふるが為に
山陵の近辺を追ひ、松柏の荒色を望む
是れ猶

古人の墓側に廬しける意を思へばなり
今春に至りて、如法に供養したてまつり
会一日を開きて、衆百の僧を請す
各各心を連はせて、虚空の月を觀る
声声口を異にして、周遍の風に任せたり（小西本口字脱）
（右傍の白圈は平声、黒圈は仄声を表わす）

小西の本では書き下し文は原文の下にあるが、紙幅の都合で
後に回した。張仁青の「駢文学」は駢文の構成要件として「対
偶精巧、典故繁多、辞藻華麗、声律諧美、句法靈動」の五件を
挙げているが、紀長谷雄の駢文はこの五件の一と五を満たすの
みで他は心もとないように筆者には思える。句法とは字句の整
合のことで、先引の語でいえば短対三様と独句のことである。

これらの靈活生動（なめらかいきいき）を求めているのであ
る。しかし句法の靈動は声律の諧美の結果であつて、句字の数
合わせだけから生まれてくるものでは決してない。四六の対偶
への帰着も音韻律動の習熟の賜物であつた。その故か中国では
句の字数に對しての称呼名を持たない。わが国にのみその称呼
名が有るのは声律に因りからまず外形をの証左でもあろう。

「駢文であるためには、①四言句・六言句を基本とし、②主
要部分には對句を用い、③主要語辞は典故のあることを重視し

④句を単位として対応する特定の単音節語は平仄を異にさせる——という四要件が充足されなくてはならない」（前掲書二五頁）小西のこの駢文要件を張仁青の先引の要件に照らせば辞藻華麗の一件を欠くのみであるが、小西の本書における一貫した主張「先例のある表現こそ美しい」よりすれば、それは③に含まれるであろうからこれはこれで良い。もちろん張仁青の言う辞藻華麗はそれのみではないが、今はそれには触れまい。また小西は先の紀長谷雄の引用駢文に続けてこうも言っている。

「シナの批評基準からいえば、かならずしも充分に美しくはないけれど、思想的な内容や非情緒的な事象でも、こうした定型に当てはめると整然かつ抑揚ゆたかな論述になることは、日本人にとって驚くべき経験だったはずである。これらの整然かつ抑揚ゆたかな論述は、十二世紀の日本人に少なからぬ魅力を感じさせたろう。そうでなければ、あれほど多量の駢文が作られ、しかも詩賦の類と併せてひとつの集にまとめられた理由はとうてい説明がつくまい」（二八頁）

日本人というより人間の美的関心が那邊に有ったかをこの論述は教えてくれる。駢文の煩瑣な制約による意思表示の不自由さを託つ批判が少なくは無いけれども、それに対して小西は「規則づくめの文章は、厄介なようだけれども、定型さえ憶えてしまえば、あとはそれに当てはめてゆけば、名文は望めなくても、けつして拙文にはならず、むしろ容易なのである。これは、一九二〇年代まで書簡の標準体として日本社会におこなわれていた候文から類推できる」（二六頁）とまで断言する。

定型に還れ、などという時代錯誤的なことは言わないにしても、私たちが土井晩翠や薄田泣菫らの詩句を口ずさむ時に感じるあの懐かしい響き（漢文漢詩や和漢混淆文等の訓読や朗詠を含めて）は、日本人の心性の奥底に共鳴する何かが確かに有るのかもしれない。ここは日本人の音感覺について論じる場では無いので、先を急ごう。駢文の美については後にまた詳しく触れるであろうが、以上の大ざっぱの説明で駢文というものの輪郭が少しは掴めたであろうから、高橋の六朝美文論に再び立ち戻ることしよう。高橋が言う六朝美文とは六朝時代の文体論の術語としての文筆の文（韻文）と筆（散文）の文すなわち韻文の総称（賦、駢文等）であることは一言しておいたほうがいかもしれない。

二二

（書き下し文は高橋の訓みによる）

佇中區以玄覽
中區（まぎく）に佇（た）ちて以て玄（ま）く覽（み）

頤情志於典墳
情志を典墳（てんぼん）に頤（もつ）う

遵四時以歎逝
四時に遵（したが）ひて以て逝（し）くを歎（な）き

瞻萬物而思紛
萬物を瞻（み）みて思（おも）ひ紛（た）たり

悲落葉於勁秋
落葉（らくえつ）を勁（きん）き秋（あき）に悲（かな）しみ

喜柔條於芳春
柔（な）かき條（じょう）を芳（な）しき春（はる）に喜（よろ）ぶ

心懷懷以懷霜
心は懷（な）懷（な）として以て霜（しも）を懷（な）き

志眇眇而臨雲
志は眇（さう）眇（さう）として雲（雲）に臨（ま）む

詠世徳之駿烈
世徳（せとく）の駿（しん）烈（れつ）を詠（よ）む

誦先人之清芬 先人の清芬を誦す
遊文章之林府 文章の林府に遊ぶ
嘉麗藻之彬彬 麗しき藻の彬彬たるを嘉す
慨投篇而援筆 概として篇を投じて筆を援り
聊宣之乎斯文 聊か之を斯の文に宣ふ

陸機の「文の賦」はこのように六言の一四句で先ず始まり冒頭の二句で古典に対する研鑽を述べ、末尾の二句で著作の気概を述べる。三句と四句にはまず時間と空間への意思の関心の深さを詠う。四時は季節であり現代である。万物は古典である。続く四句は四季の推移への興味を心志の悲喜の感懐として綴る。霜は冬であり雲は夏である。季節は空間であり現代の事である。次の四句では先人の文章つまり古典への関心が吐露される。むろんこれらは互文であつて前四句と後四句は現代と過去の季節と文章への総合関心である。季節は空間であり文章は時間であり、また季節は時間であり文章は空間でもある。文章とは詰まるところ時空の推移における人間の営為の総体であるに違いない。陸機には恐らくその自覚が有つたであらう。結局は、時間もまた空間であるが陸機の認識はそこまで至つてはいない。しかし前後二句に挟んだ時間と空間の各四句は見事な構想であることは彼の穎才を窺うに充分な構成であらう。陸機にとつて文章は時空を超える靈妙なもので恐らく有つたろう。

其始也皆 其の始めや皆な
收視反聽 視を収め聴を反し

耽思傍訊 耽く思ひ傍く訊ぬ
精驚八極 精は八極に驚せ
心遊萬仞 心は萬仞に遊ぶ
其致也 其の致れる也
情瞳矐而彌鮮 情は瞳矐として彌いよ鮮かに
物昭晰而互進 物は昭晰として互いに進む
傾群言之瀝液 群言の瀝る液を傾み
漱六藝之芳潤 六藝の芳しき潤いを漱う
浮天淵以安流 天なる淵に浮びて以て安流し
灌下泉而潛浸 下の泉に灌いで潛浸す

いよいよ創作の開始である。先ず始めに視聴を杜絶し外界との接触を避けて内面の想像力（構思）の涵養を心掛ける。凝慮の精神心志は遠く横の高く縦の世界に乱駈遊泳する。八極萬仞は下句の天淵下泉と同一視点からの表現であり現空間のみを指すかに見えるが、この段の末句に「観古今於須臾、撫四海於一瞬」と有ることからすれば時間軸も確かに考慮されている。其致也は其始也と呼応して想像力の至来を言う。感情と物事の明晰進化が始まる。その活動のさまが次ぎに具体的に述べられるわけである。高橋の論文の「文の賦」の引用はここまでで、その一応の説解を試みて「その全篇は到底あげえないが、以下、「文の賦」は十余の段落をもうけつつ、古い言葉に新しい意味をもる経緯、情感をまさぐる根源遊行から自己開示へ、その主導調の抽出から完全な表現へと、文学的発想の全プロセスを、

驚嘆すべき緻密な精神現象学的反省のうえに展開してゆく。さらに後半においては、陸機によって區別された十種目の(文体)別とその内的な性格規定、あるいは独創性の尊重とその意義、前後の脈絡、中心觀念に対応する中樞措辞の抽出、さらに対偶法から文章の音楽性にいたる、より具体的な修辞技術の種々相がしるされるのである。そして、これら卓越せる認識のすべてが、わずかな冒頭の一節の引用ながら、そこにも充分うかがえる特有の文章構成と密接な相関の上になされている(五二頁)と全体を概説している。筆者が先に冒頭の一節を引いて拙解を試みたのは「文の賦」がどのような発想と構成をもって書かれているかの一端を見るためであった。

〔竹中區以玄覽 (以下六句の書き下し文は前出)
頤情志於典墳

が六言、

收視反聽

耽思傍訊

が四言。それに變化を加味するため、その叙述の転折部に、

其始也

其致也

という三言の句をはさんでいる(五二―五三頁)

高橋が記すように「文の賦」は題名にあるように賦体で書かれているが句の構成から見ればこれは六言四言の句からなる四六駢儷体の文章であることが瞭然である。先述の「作文大體」の術語を借りれば四言の緊句、六言の長句、三言の傍句からこれ

ら引用句が成り立っていることが解る。中国文学史にあって文章の創作過程における内面の心理の微妙な活動状況を明晰な論理性の下に深く詳しく論じたのは恐らく陸機の「文の賦」が嚆矢であろう。その文体が四言、六言の対句構成の文章で書かれたことも注目し値する。

二三

高橋は中国の美文を構成する要素として声律と対句と典故とその他を挙げている。これは先に引いた張仁青の駢文の構成の五要件と重なり合っている。高橋の諸説を概観してみよう。

中国語は一語一音綴であり、一音綴は声母と韻母からなり、全ての漢字は韻母の等質性によって分類され、その同一分類内の字は相互に押韻する字である。また漢字には四声、六書があり、その成り立ちの特殊性ゆえに字形・意義が異なりながら発音が同じ字が多数できるため、自然にアクセントによる区別が求められ、複合詞(たとえば知識・機械)による安定を求めようとする、と中国語の音と形からの一般論を述べて「四六文はその初元からリズム感と論理を直結せしめようとする方向を強くもっていたことをわれわれはみる。裏面から言えば、リズム感と直結した思考のみが、有価的なものとして前面におしだされるのが美文の大きな特質なのである」(五六頁)と結論する。芸術の三要素が音と絵と詩(言語)であるなら、詩は少なくとも漢字に関する限り音と絵との結合の美を充足している。ここが西欧系の表音文字と大きく異なるところである。ソシユ―

ルの言うように「言葉は音差に過ぎない」だけかもしれないが漢字に関しては形差も考慮したほうがいい。

表形文字から表音文字への道を選んだとき西欧は視覚美という文字の美を捨てたわけである。デリダがエクリチュールに拘泥するのは、表音としての西欧の音声言語中心主義へ異を唱えているわけであろう。問題の本質は違うが。

第二の要素の対句もまた音と形の結合美を充足させる手段であった。対句についての高橋の一般論はここでは省略して、その結論を引いておこう。「もっぱら叙述のダメ押し、ないしは修辭の強調的復復であったものを、事象の類比に、事象の類比から思念の対応へ、そして対応から対比の緊迫へ、ついには対極化によって事物と思念の核心を暗示する象徴的弁証へと、対句の領海を拡大させた。そして、それが必当然の形態として文章の全篇をおおうにいたったとき、対偶法は、単に修辭のメチエであることを超えて、文学それ自体がよって立つ一つのカタゴリーとなるのである」(五七頁)

この短い対句史の考察は、対句の発生からそれが一つのカタゴリーとして定立するまでを説いているのだが、その対象把握の簡潔にして要を得た高橋の論理展開術には今更ながら舌を巻く。真に明晰の頭脳とは得難きものである。事象の類比からは漢代の事物羅列類比のあの賦の盛群を連想すれば充分であろう。

それが「ついには対極化によって事物と思念の核心を暗示する象徴的弁証へと」発展したものが、この「文の賦」であり、劉勰の「文心雕龍」であったことは言うまでもない。もちろん

その先駆をなすものは、老莊思想を懐胎した阮籍や嵇康らの一群の観念的な賦であつたらう。自然に対する人間の情感の微妙な推移深化も一朝一夕のものでなかつたが、思念や観念の成熟の過程もまた同様であつたに違いない。

「文学は単なる個々の対象の叙述ではなく、一たび鳥瞰し、一たび各自の形而上学によりて濾過せねばならぬ。すべての描写はそれ以前に「古今を須臾のうちに観、四海を一瞬のうちに撫する」本質諸視を前提とする」(五八頁)この時空間の把握こそが全ての前提となることは先引の句の拙解で触れておいた通りである。高橋はこの一聯の直ぐ前の二聯を引いて言う。

「収百世之闕文 百世の闕文けつぶんを収め

採千載之遺韻 千載の遺韻いんを採り

謝朝華於已披 朝華を已もに披ひけるに謝し

啓夕秀於未振 夕秀を未だ振むらざるに啓ひらく

という文章がある。このわずか二聯の対句のなかに、伝統を尊重する中国文学の流れを真向から受けとめつつ、その上になおなされねばならぬ文学創造の方法論が、一点の曇りなく表明されているのを見る。しよせん無からは何ものをも造りえぬ人間にとつて、伝統に対する創造の関係は、すでにあかされた美と論理は、それを完結せしめ、そしていまだ萌芽状態にすぎなかつた着想や表現を完全開花せしめる以外にないのである。一見これは消極的に見える。しかし、過去の認識を葬るということ

には巨大な努力があるのであり、単に、根のない思いつきを百並べるよりも、その努力こそが進歩を約束する。四六駢麗文はこのように些末な説明はリズムで代行させ、心象や事物をもつとも肝要な普遍性の頂点において表示するのに秀れている。さらに、それは陸機が自覚し主張する伝統の埋葬と蘇生を、その文体構造それ自体のうちに方法的に含みうるものなのである」(五九頁)

「朝華を己に披けるに謝し、夕秀を未だ振わざるに啓く」とは、古人の已用の美的表現は謝絶して用いず、現代人の未だ表現したことの無いような美的表現を啓開しよう、というくらいの意味であろうか。確かに過去の認識を葬るには巨大な努力がいるし、その努力こそが進歩を約束する。伝統を真に葬りうる者のみが新たな革新の地平を拓きうるのである。その前に先ず古典の研鑽。

それが美文の持つ第三の要素、典故の襲用に連なる。

「典故の技術は解説的なものではない。だから一面、有閑階級による知識の独占、さらにはディレッタントイズムへの転落の危険をはらむ。しかしながら、また、認識が積み重ねられるためには、こうした先行観念の前提的承認は、ある程度だけが必要。科学においてそうであるごとく、道徳や美学にあつても公理的知識はそんなに多くはない。教養とは、百科全書的なものでも知っていることではなくて、それぞれの領域での基本的公理をまず誤りなく身につけていることを意味する。典故の技

術は、その範囲を逸脱せぬかぎり、許容されてしかるべきものである」(六〇頁)

典故の乱用と術学に対してのストイックな高橋の姿勢がよく窺える一文である。しかし高橋はまたこうも付け加えている。

「依拠するものが、その一定の文化圏内で、誰しもが知っている公理的基礎知識であるなら、その典故は、修辭的に有効かつ有意義である」(同上)

自分の努力不足と無知は棚に上げて、他者の真摯な精神的探究を非責するような輩が横行する昨今の風潮を、もし高橋が健在であつたならなんと言われるであろうか。

「少なくとも、言葉がひきずる過去の陰翳を葛藤的に受けとめる精神の余裕を失つたものの思弁には、内面的な劇性がいつしか失われるということだけは確かに言える。言葉の暴力的使用は、このひそかな劇性とは、遂にあいられることがないのである。言葉の新味とは、したがって、過去にあたえられていた観念結合いじょうの、より緊密な、ないしはより痛切な思惟に裏つけられた文脈によつてのみ附与される」(六一頁)

牽強な解釈を許してもらえらるならば、過去の文化(古典)への無視と無知は精神の退廃さえ引き起こすことにもなり兼ねない、という危惧をここに読みとつても、そうそう的外れではないかもしれない。(未完)

(一九九二・一一・二二)
(あんどろ・まこと 総合科学部教授)