

# 高橋和巳論（七）

中国文学論の一端

安東 諒

## 二四

「六朝美文論」（『全集』第十五卷所収）をもう少し追つてみよう。「三世紀の末葉、晋代にはいと、急速に修辭主義的な傾向が顕著になる。詩は民歌のもつ通俗性を濾過して、修辭はあくまでも典雅に、そしていかなる感情をも美化してうたおふとする態度が優勢になる。それは貴族制社会の成立と貴族的な文学サロンの誕生に対応するものである。陸機の形而上学的志向、潘岳の感傷主義、左思の写実主義など、二、三の傾向が並存しつつ、文学の大勢は非政治化の道を歩んでゆく。この傾向はながく唐初までつづき、文学を芸術として洗練する一方、またその遊戯化をもうながすのである」（『全集』第十五卷所収「中国詩史梗概」四二七〜四二八頁）

これは詩についてのまとめだが、もちろん美文一般にも適用しうる。「六朝の美文は、陸機的な論理的美文、潘岳的な感傷主義、そして左思にみられる即事的描写主義の三つの志向が、

その時々によってあるいは消長し、あるいは複雑に交錯しあつて展開されたものと考えて大過はない」（『六朝美文論』六五頁）と、まったく同一視点からの指摘がある。

陸機の形而上学的論理主義、潘岳の感傷主義、左思の即事的描写主義写実主義という三つの志向から、六朝時代の美文学の流派と傾向を分析する。人間の持つ理性と感性の志向の強弱とその均衡としての視る人としての写実証主義を考察すれば、高橋の見取り図は明快そのものである。

国柱として仰がれた祖父、父を持つ青年が二十歳そこそこで我が祖国を滅ぼされ二兄を害せられてなお敵国に出仕する運命に遭遇すれば、余程の鈍感でない限り、思索沈潜の人になるのは理の当然とも言えよう。

「岳性輕躁、趨世利、其母數誚之、曰「爾當知足、而乾没不已乎」而岳終不能改」とその本伝に記すように潘岳はおっちょこちよいでちよろつかな性さがであつたらしい。母の咎めも聞かず母もろとも族滅に遭う。乾没に定義は無いようだが、つまりは

浮沈のことだろう。射倅心(趙世利)は人生浮沈の要因か?

輕躁は輕率浮躁、輕佻躁薄。感情過多な感傷的人間の弱点の一面であろうか。その詩風は魏の王粲に源出することを鍾嶸は「詩品」に指摘する。さらに溯れば王粲は李陵に、李陵は「楚辞」に源出するという。「楚辞」は屈原を筆頭とする感情過多で詞藻華美の歌辞であった。曹植、「詩経」国風に溯る陸機とは対照的である。

左思は、才類にして美男である潘岳に比べると「貌寝」にして「口訥」であった。「貌寝謂貌負其實也」(貌寝トハ貌ソノ実ニ負クヲ謂フナリ)と「三國志」魏書の王粲伝の裴松之の注にある。外貌整齐で内実空虚の反対と言うことであろう。「史記」武安侯伝には「貌侵」の語が有り「侵、短小也、又云醜惡也」と韋昭の注にある。寝と侵は異字同義だろうが、容貌と寝侵の関係が今一つ掴みにくい。だからこそ注が付いたのであろうが、韋昭の注には先の文に続けて「刻、确也、音核」と有り本来は侵の字の下に刻の字が有ったのだと考える後世の注釈家もいる。もしそうだとすればここは「貌侵刻」となり残忍の骨相の意を含めていたのであろう。また确とは痘痕面のことか? もう一つ考えられることは直接には広言しにくいためにそのことを言うシンという音の同音の異字(異義)が有ったのではないだろうか? 陳寿は侵が何を意味するのか既に解らなかつたので寝に変えて寝ぼけ顔でも連想しただろうか? 恐らく裴松之もその真義は解っていなかっただろうからよく通じないことを書いているのであろう。博識の士の御教示を乞う。

左思の処世態度は時の権貴と常に距離を置くという慎重そのものであったことが、本伝に見える。その冷靜沈着さは彼の作風の写実実証主義と何ほどか通う所が有ろうか。

劉勰は「文心雕龍」体性篇に作家の個性と文体の關係の密接を詳論し、その情性と作風を育成するものとして才、氣、學、習を挙げて「各師成心、其異如面」(各オノ成心ヲ師トシ、其ノ異ナルコト面ノ如シ)と言う。個性の滲み出たものとしての作風の違いは各人の顔の違ひのようなものだ。もちろん才氣は先天、學習は後天的なものである。

六朝の美文の三大流派を代表する陸機、潘岳、左思である故にその作風を創出する個性を形成する人と為りを少しばかり追つて見た。言うまでもなく陸機と潘岳は西晋文学の二巨頭であり常にその名を併称されて來たし、作風も比較考察されて來た。左思は陸機がその作品を読んで同種の創作を諦めたと言われる洛陽の紙価を騰貴せしめた「三都の賦」の作者で著名。「詠史の詩」は「詩経」以来の諷諭精神の正統的伝承詩として知られる。この三者を関連させてその作品を批評した語が「詩品」上品の左思の項にある。

「(左思)雖野於陸機、而深於潘岳。謝康樂嘗言、左太仲潘安仁詩、古今難比」(左思ハ陸機ヨリ野ナリト雖モ、而モ潘岳ヨリ深シ。謝康樂(靈運)嘗テ言ヘリ「左太仲(思)潘安仁(岳)ノ詩ハ、古今比シ難シ」ト)野と深が何を意味するかは広博の見識を必要とするが、野は華美の不足つまり粗野朴素、深は思索の深度。潘岳の輕躁との対比を意識した表現か?

美文の必要条件として音節の恒常性(声律)、对句、典故の技術を挙げ、必ずしも不可欠の要素ではないけれどもと言いつつ、美文を構成する重要な技法として高橋は以下のものを列挙する。比喩——メタファとシミリの活用、雙声疊韻の効果、誇張的言辭、ポエティカル・ディクシヨンを避けない点、さらには、常套的ケニングの問題など。そしてこれらにも、それぞれの生まれくるべき必然性と積極的意味があり、同時に、それが極端化された時の、欠陥をも持つと言う。美神に憑かれた文迷(文章狂い?)が次々と編み出して来て繰り広げる形式美の技法は止まる所を知らなくなる。漢語の構造はまたそれが出来る条件を幸か不幸か十分に備えてもいた。

## 二五

「美文には論理とリズムの結婚という特質のほかに、惜しみなき感情の吐露という重要な側面があった」(六二頁)

だれ憚ることのない感情の吐露ができる性格といえればそれはもう感傷の人以外にはいないだろう。潘岳である。高橋が美文の例文として挙げる愛妻の死を悼む「永逝を哀しむ文」がどのようなものかを覗いて見よう。

「(殯を) 啓かんとする夕に宵興きたれども、絶れし緒(妻の死をいう)を悲しみて承くる莫し。龍韜(喪車)を門側に俄むけ、嗟その時を俟ちて將に(車に)升さんとす。嫂姪は惶惶え、慈姑は垂衿む。鳴く鶏を聞いて朝に戒えんとすれば、咸驚號して膺を撫つ。逝日は長くして生年は淺く、憂患のみ衆くし

て歡樂跡し。彼ひとの遙に離居を思い、河の廣くして宋の遠きを歎ぜるあり。今なんじは奈何ぞ一擧し遯として終天に反らざる」(六二頁)

ここまでぐらいが高橋の引用文の約半分、その引用文が原文の半分ぐらいだから、この文は全体の四分の一ぐらい。各句の中間に兮の字が入っていて(例えば啓夕兮宵興、悲絶緒兮莫承)楚辭の歌調を襲うている。兮の字の効用は詩情の定頓と再発揚にあるらしいから、悲哀の感情の繰り返しにはそれなりの効果をあげているだろう。この文だけでは全体を推測し難いが「姿儀美しく、辞藻絶麗にして、尤も善く哀傷の文を為る」と本伝に有るように、彼は生来「情深き人」であつた。

「切々と訴えられる一本調子な感傷、ここには陸機の文章にみられたような、句と句との思念の対比、聯から聯への激しい運動はない。前の句の伝える感情と次の句の伝えるそれとは、原理的には同じである。一途な悲嘆、ただそれのみ」と高橋の評語は冷たいが、哀しみを表現するのに哀情の單純の繰り返し以上の表現法があるとは筆者には思えない。なぜならその様な場面での技巧とは場を白けさせる以外の何者でもないからだ。まして純粹な論理追究の文と亡き妻の哀辭とを比較しても仕様がなない。愛妻を亡くして一年の喪に服して後、なおこれほどの有り余る妻への追慕の情を屢々と叙述出来る潘岳の過情の才にこそ注目すべきであろう。惜しみなき感情の吐露としての美文に相応しい作品と言えるだろう。

「もう一つ、美文には、漢賦直系の、華麗な事物の華麗な直写という性質があった。それを、より客観化して推し進めようとする傾向もまた六朝美文をして光輝あらしめるその一翼を担っている」(六四頁)と。その代表者が写実主義の左思である。『文選』の目録では賦体が甲から癸まで十分類されていて第一巻から第十九巻までである。詩体は甲から庚まで七分類されていて第十九巻から第三十一巻までである。『文選』の総巻数は六十巻だから賦と詩が全体の約半分、その中で賦は三分の二弱。賦という文体が六朝時代末期になお占めていた位置の重要さを窺える端的な例だろうと思う。左思の「三都の賦」の先蹤をなす漢賦とは『文選』の冒頭を麗々しく飾る班固の「兩都の賦」二首と張衡の「西京の賦」「東京の賦」「南都の賦」各一首の京都の賦である。左思の「三都の賦」(序一首と蜀都、呉都、魏都の賦各一首)は京都の賦としてこの漢賦の二大家に次いで採られている。左思以後これほど壮大華麗に京都を謳う詩人はもう二度とは現れない。『文選』も京都の賦の作者はこの三者のみである。賦は魏晉以後、抒情の小賦と化していく。それに見合うように国家も国都もだんだんと先細りして行く。陸機、潘岳、左思的な論理、感傷、写実主義がこれ以後どのような流れとなって流派を形成していくのかを高橋は個別作者を挙げて概説している。

「互いに重なる部分をもつことは当然ながら、たとえば、劉

宋の顔延之(384-456)梁の任昉(460-508)梁の劉勰、北周の庾信(513-581)らは陸機の流れを、劉宋の鮑照(412?-466)齊の江淹(444-505)梁の徐陵(507-583)らは潘岳的な感情の強調を、さらに左思的描述主義は劉宋の謝靈運(385-433)から梁の呉均(469-520)、梁の丘遲らへと細密化しつつ受けつがれ、また、劉宋の范曄(398-445)や梁の沈約(441-513)は、風土記述の客観性を歴史記述の方向に生かしてスタンダードな美文のあり方を追及し発展させたのである」(筆者注——原文の数字は漢数字)(六五頁)

互いに重なる部分を持つことを考慮に入れておけば、この高橋の分類に異を唱える者はいないであろう。顔延之や庾信の潘岳面、謝靈運の陸機面などが重なる部分の対象として考慮に入れてあげるのが親切というものかもしれない。それはさて置き次に高橋は晋代につぐ劉宋の時代の美文に特徴的な典故技法の活用を取り上げる。

「発想的には典故と根を同じくする〈事類〉すなわち言わんとする事柄の類比を故事にもとめる列挙法への範囲拡大がともなった。思弁的な美文である陸機の伝統下に、それは精力的に試みられ、次に宮廷の文章アルチザンによって推進され、やがて、すべての流派を、知識による絢爛たる文章の裝飾へとまきこんでゆく(同上)〈事類〉は『文心雕龍』にも一篇が設けられていて古来中国文学を形式面から考察するとき逸することのできない技法の一つである。張仁青も小西甚一も高橋もそのことについてはどうに指摘していた。

書きたい何かが有つて人は筆を執る。それがより深く他人の心に訴える何かが有るなら、その文章は半ば成功している、と考へて良い。だから形式はどう有つても良いのだが、より深く人の心を撃つものは、独り善がりではない。なぜ私たちはかくも典故に拘るのか？ 共通の理解の場を持つことのほうが、一人の人間の思い込みに勝るのである。言つてしまえば、名作とはより多くの読者の共感をそれも各人が己の自己体験と全く同じだと思えるような共感を呼び起こす時に産まれる。

回りにくい書き方をしたが、要するに古典を共通理解の場に持ち出して、その痕跡を消し去りながらなおかつ人類共同の精神のようなものを感得しうる作品として仮構できれば、われわれは典故の技法を身につけたと言へるのではないだろうか？

縫い目の無い天女の羽衣は創り難いからこそ価値がある。

典故の巧みな運用の技法とは縫い目の目立たない天衣を仕上げることではないだろうか？

もうこの稿限りで筆者は「高橋和巳論——中国文学論の一端——」を一応閉じようと思へているので、高橋の論稿を忠実に追いかけるという常套から少し離れて文学一般について少しばかり考へてみたい。

「シナの文芸理念としていちばん基本的なのは、二千年あまりを通じてほとんど変わらなかつた古典主義であろう。そしてそれは日本およびコリアがシナから承け継いだ最大の財産であ

つて、この共通点に関するかぎり、シナとコリアと日本とは、世界のなかで、どの国とも区別されてよい。そもそも漢民族の精神は、統一性に対して敏感であると共に、不統一性に対してはいつそう敏感であり、不統一な事実の集積に依るべきゆえんを發見しようとした。それは、経験できるものから完全さを把握しようとする態度にほかならず、経験できるものとしては、過去にその良さを確認された事実が扱ばれる。この「完全は過去に在り」とする態度は、文藝では「先例のある表現こそ美しい」という意識になり（吉川——一九四四・二七八—八五）、そのため、制作者は莫大な量の用例を記憶する必要があつたし、また、作主と同じぐらい用例を知る者にだけ適切な享受が可能であつた。制作者と享受者との同圈性は、このような古典主義から生まれたものであり、それが日本にもコリアにも承け継がれたわけだけれど、コリアのばあい、制作者と享受者との同圈性が士人に当たる兩班リョバンの文藝だけだったのに対し、日本では短歌や俳句の結社として二十世紀まで健在である点は注目されてよろしかろう。

日本は、外国文化の受容に熱心かつ忠実なあまり、本国以上の嚴格さを自身に要求することがある（吉川——一九六〇・一五九—一六七）。たとえば、十三世紀ごろ、和歌の用語は「三代集を出づべからず」（詠歌大概・一一四）と制限された。三代集の歌は合計して三千八百八十八首にすぎず（定家本による）、そのなかでも同じ語が何度か重複して現われるのだから、現在および将来の和歌すべてを三代集の用語で処理せよというのは

計量的に不可能である。それは、したがって、定家の「なるべくは……」という条件づき希望と解すべきものだろうが、シナで「先例のある表現こそ美しい」と言われている以上、日本でも「先例」が厳格に要求されなくてはならないとする意識は、三代集という限定によく現われている（小西甚一『日本文藝史』一五九頁）

「古典主義」「完全は過去に在り」「先例のある表現こそ美しい」「同圈性」などということを煩わしいと思うかこれぞ創作と研究の醍醐味と考えるかは見解の別れる所だろうが、それをどう思おうとこの考えを無視しては同圈内の同志として遇しては貰えないことだけは確かであった。

「しかし、先例といっても、過去に事例があるだけでは美しい表現を生み出す要因にならない。夥しい事例のうち、効果的であることが経験の集積を通じて確認されたとき、はじめて依拠すべき先例になるのであって、そこには永い年数にわたる選択がはたらいっている。そうした選択の過程において、なぜ甲を採り乙を捨てるかという規準が形成されて行くはずであり、その規準を実践する者の側から見て「法」(法)とよぶ。(中略)この「法」が、和歌でいえば「さま」なのである。このように制作者と享受者が同じ圈に属し、過去から集積されてきた先例に内在する「法」や「さま」を制作・享受の規準とするならば新奇な表現が生まれにくいのは当然であろう。これを圏外の者いや、圏内の者でも、過去志向のあまり強くない人たちから見れば、平凡な用辞や発想をいつまでも反復するだけの退屈な表

現だと批判しないではいられない。しかし、圈内に住み馴れた人たちにとっては、過去から集積されてきた先例に随って制作することが、むしろ真の新しみをとらえるゆえんだと意識されていた。中世歌学の基本を確立した藤原定家（1162-1241）の「歌学大概」は、詞は古く、心は新しく詠むべきだ——と言明した。「詞は古く」の意味するところは明瞭であって、定家自身が「詞は三代集の範囲から出てはならない」と注しているとおりにだけでも、心の「新しさ」については、後に二条派と京極・冷泉派とで解釈が分かれた。しかし、大勢としては、二条派の「心の新しさとは、これまでに無かった趣向を案出することではなく、在来の思想を、とりなしかたで新しく感じさせることなのだ」（『野守鏡』巻上）という意見が、中世ぜんたいの主流となつてゐる。この考えかたを進展させたのが、世阿弥（1363-1443）による「花」の理である。（中略）このような新しみの際立たない表現は、その「よさ」を感じ取ることが難しいありふれた用辞や平凡な発想から豊かな感動を受けるには、その作品が「既に存在する表現」に依拠しながらも微細な独自性をもつことに気づかなくてはならない。それは、感受性の鋭敏さによることが多いけれども、その鋭敏さがはたらくためには、対象とする作品がどこまで「既に存在する作品」を踏襲しながらどれだけ新しみを出しているかに対し、正確な識別ができるだけの素養を必要とする。その新しみがごく微量だけに享受者は、よほど「既に存在する表現」を知りぬいていないと美を感じ取ることができない。しかし、もし享受者がすべて

「既に存在する表現」に精通した人たちばかりだとわかっていれば、制作者のほうは、安心して微量の新しみを提供することができる。そのような享受者は、いくら新しみが微量であろうとも、それを充分に感じ取ってくれるはずであり、もし新しみが多すぎると、かえって煩わしく思うであろう」（上掲書 Ⅱ一五―一六頁）

ここには〈事類〉や〈典故〉という表現技法の真の意味するものは何かということが、語り尽くされている。これほど長々と引用せず数語で要約できないわけではないけれど、小西の文章はそれを峻擧する威風を備えている。長引は畏敬の礼を尽くした故である。ここに小西が力業で懇切に分析する同圈内の雰囲気は「理解しあえるもの同志の間で濃やかな心の交わり合う法悦境」とでも言ったほうが事の真相にいくらかでも近いだろうか。「私が私の技倆の全てを賭けて織り成す一枚の錦の微妙な変化模様の美を捻華微笑して認めてくれる君」と言ったがいだろうか。しかしこういう関係態には常に功罪両面が付き纏うことも忘れない方がいい。思想と宗教と芸術の連帯世界が必然的に着帯する魔境の不可思議。天国と地獄。両義性としての東洋の〈乱〉と西洋の〈ファルマコン〉。

「シナでは価値ありと意識された書物に注を加えるのが慣わしだけれど（二〇九ページ）、そのひとつ『文選』の六臣注でも見れば、巨大な作業の多くが典故すなわち先例語句の捜索に費されていることは明らかで、われわれ現代日本人にとっては繁雑であると共に奇異な感じさえある。それらの夥しい先例語

句は、かならずしも『文選』の語学的理解に有用だと限らないからであるが、もしこれを「既に存在する表現」との関連において詩賦や文章の享受が微細な点まで行き届くよう配慮したものだとなれば、はなはだ効果的なのである。さらに、用語の次元だけではなく、発想においても「既に存在する表現」との結びつきは顕著だが、このばあいは、典故というよりも、類想のプラス評価という現象になる。ある種の題材について「既に存在する表現」と同類な発想のしかたが決まっていると、制作者自身の実感はこの次になり、思考や感覚のしかたが拘束され、類型化する。作者の個性的な感じかたは、あまり際立たない。

この傾向がいちばん典型的に見られるのは、六朝の詩文においてだろう。たとえば、謝靈運（三八五―四三三）と鮑照（四一二―一六六）と謝朓（四六四―九九）と庾信（五一三―七六）とを、表現の特性から区別することは、すくなくともわたくしにとつて、友則と貫之と躬恒と忠岑との和歌を識別するのと同じ程度に難しい。六朝の詩人たちは、発想が類型的であることをマイナス評価せず、逆に、古今集時代の歌人たちと同様「類型的だからこそ美しい」と意識していたにちがいない」（同上 一一六―一一七頁）

六朝時代に盛んに作られた擬古詩や日本の新古今集時代に隆盛した本歌取を想起してもらえばこの話は分かりやすいに違いない。彼らはただ単に物真似をして楽しんでた訳ではなかった。以上の小西の詳細な典故解説を頭に入れて高橋の論説に立ち戻ることにはしたい。蛇足だとは思いますが、小西は『文選』の

六臣注」として巨大な注釈作業を一括説明しているが、もう少し腑分けすれば、李善と五臣の注となり、この小西の見解に最も適しているのはやはり李善の注ということになる。五臣も各自その注釈には独自の立場を持っているが、とかく彼らには語句の忠実な典拠追究よりも歴史的背景の知人論世に忙しかった観がある。五臣らは李善の書麗的な注に対しては批判的であった。しかし李善の龐大な典拠の博搜広採こそが六朝の文人たちの意に沿うものであったことは、小西の指摘する通りである。

## 二八

「こうした〈事類〉的発想は、時代は少し遡るが、感傷主義の流れにも利用され、有名な江淹の「恨みの賦」や「別れの賦」などの構成主義的な文学を生むにいたる。そこでは、もはや重点は列べられる事実と作者との関係にはなく、また事類相互の論理的つながりすら第二義的であり、ただ、別離ならば別離の悲哀を、事柄の類比の重畳によって仮託強調するのである。多くの似通った事柄をモザイクのように江淹はちりばめる。そしてそれら事類の共通項を、単一感情のリフレインとして浮彫りにするのである」(六七頁)と高橋は、感傷主義の潘岳の流れを承ける江淹の激越な感情の類事的羅列を単一感情のリフレインとして冷静な分析を施している。確かに宋、齊、梁と時代を降るにつれて、文学は遊戯性の方向へと大きく傾いて行くが、人が生きていく上で「別離」や「怨恨」は構成主義の文学のためになどある訳ではない。長い中国文学史の中にあつて「怨」

を中心に据えて、その歴史事実を羅列する歌を作る神経はそれほど尋常のものでは無いのではなからうか。この賦の制作年代は特定できないが、やはりそこには彼の実人生の経験と関わる何かがあつたに違いないと考えるのが常識というものだろう。

事実、高橋は別論文「江淹の文学」にこの二賦は彼の左遷時代の貶謫、孤独の不運の時に作られたことを推定している。

筆者もさもありなんと思う。人は戯れに不遇を託つことは出来ても、これだけの規模の作品を戯れに創作することは自己の良心に照らして恐らく不可能のことに思う。仮にそれが可能としても周囲はそれを許すだろうか。時代の余りの隔たりの故に真相は藪の中だけれども、小西も指摘するように時の雰囲気はそれを許さないのでは無いだろうか。文学はいつの時代も虚構の産物だが、虚構ほど自己の現実経験をルサンチマンとしてくつきりと反映するものだと、私は確信する。それはドストエフスキーやニイチエやカフカやセリーヌらの書き残したものを読み解く力がある者には自明のことに思う。「僕は本より恨人なり」とは江淹の一句だが、ニイチエがドストエフスキーに自己を見た果てのルサンチマン以外の何ものでもなかった。私は何か分りにくいことを言っているだろうか。謝靈運が山水の華麗な自然描写のあわいにふともらす一句の処世の深淵を見落とさない者のみが、私の言っている此の今の意味することを汲み取っていただけるものと思う。人は道元と時代を同じくしくとも、いまここ(NOW & HERE)を確かに生きている。



「美文はただ、その文体にふさわしい認識を産むのみならずその美文にふさわしい美文的人格をうむ。「自序伝」の最後に江淹ははっきりと断言している。「淹は昔つて云へり。人生は常に性に適うを楽しみと爲す。安んぞ精意苦力して、身後の名を求めんや。故に少きより長ずるに及ぶまで、未だ昔つて著書せず。惟だ十巻のみ。謂らく此くの如くにして足れり矣」(七〇頁)

仏教でいう人生の八苦の内の二つ(哀別離苦、怨憎会苦)までを主題にして賦を作る人にしては冷めきつた人生認識だと思われないわけには行かないが、中国の文人の創作精神はここまで来たんだ、という恰好の資料ではある。司馬遷のあの「発奮著書説」や阮籍の「詠懷」嵇康の「幽憤」の精意苦力から、なんと遠く隔たる精神の地平まではるばる来たことか。「あるがまま、なるがまま、行く雲、流れる水でいいんだよ、肩肘はりなさんな」と言うのが江淹の適性の楽しみなのかもしれない。

しかしまた一方では、美文愛好者のこういうさらりとした述べ懐には心してかからねばならない。三島由紀夫や川端康成らの人生の結末のつけ方の暗く深い淵を知ってしまった限りは。

「『テキストの快楽』(一九七三年)のバルトによれば、理論・イデオロギー・超越的意味・社会参加すべては、本質的にテロリズムと化した観があり、これに対抗するのはただエクリチュールだけである。エクリチュール、もしくは、エクリチュ

ールーとしての―読書は、知識人が自由に遊べる、いまだ植民地化されていない最後の拠りどころであり、そこでは、エリゼー宮やルノーの自動車工場で起こっていることなどいっさい無視して、記号表現の豊醇な味わいを心ゆくまで満喫できる。エクリチュールのなかでは、構造的意味の独裁体制は、たとえつかのまではあれ、言語の自由な戯れによって、切り裂かれ、攪乱されるだろう。そして、(エクリチュール/読書)の主体は単一の自己同一性という名の拘束服から解放され、恍惚のうちに溶け去る自己へと変容をとげるだろう。テキストは、とバルトはこう宣言する―「『政治的な父』に背を向けるあの磊落な人物……である」、と。私たちは、マシュー・アーノルドから、かくも隔ったところまで来てしまったのだ」(『文学とは何か』二二八頁)

マシュー・アーノルドは本書の1の「英文学批評の誕生」に登場する人物だが、筒井康隆の『文学部唯野教授』の簡潔剽軽な要約を借りれば「アーノルドなんて人が、中産階級に教養を身につけさせなきゃならんって言いだして、英文学にライト宛てて、オーケストラ入りでファイチャしたの。でも教養つたつて、結局は貴族階級の教養のことなんだよね。そんなもの中産階級にあたえてどうするかっていうと、彼らに、さらにその下の貧困な、蛆虫の如き労働者階級を指導させようってわけ。労働者連中が共産主義者にならないようにさ。そんなたくらみがあつたんだよね」こうした実効性として始まった文学批評が、「恍惚のうちに溶け去る自己へと変容をとげる」までになつて

しまうまでのポスト構造主義。その批評理論の激しい変遷。それはまた、司馬遷から江淹までの文学精神の変化する過程とも奇妙に重なり合う。高橋の言葉では「劉宋の自然詩人謝靈運は、先祖の徳をたたえる詩篇において「達人は自我を尊び、高情は天雲に属す」と言い放っている。(中略)人間存在にあって最も貴重なのは自律的自己存在であり、その自我解放の場は自然である。(中略)だが、一つの時代の反逆精神は、それが一般化されたつぎの時代には保守的な気分へ解消する。反政治的な文人の集団は、自己満足的な反俗的集団に、そしてやがて、遊戯的集団へと軟化するのである」(七三頁)となる。ポスト構造主義の行き着く先を垣間見るような気がする。

「江淹にすでにあきらかな(無情)の感覚は、彼らの意識をこの世界のうちの、可憐なるもの、女のなやかな美や器物の装飾、そして、はかなき花鳥風月へと向けさせる。競技(詩文を作る——筆者注)はさらにその課題範囲を加速度的に限定し詩文の規模をも一層、小品化するのである。(中略)つまりは美意識の満足のために、そして、その美意識によって自己肯定せんがために筆をとったのである」(七四〜七五頁)

六朝末期の詩文の表現傾向が徐々に衰微していく過程を、高橋は丹念に追っているが、芸術のための芸術、美のための美を追求していけば、これもまた必然的なことであった。それはマインナス面ばかりでは無く、小西が指摘していたように、文人たちは「微量の新しみ」の発見にやつきとなつてい、また全神経をとがらせてもいた。滅びの前の輝きのような美だった。

劉勰は「文心雕龍」の至る所で、これら滅びの美に向かう詩文の表現傾向を救済せんが為の方策を提唱するが、時すでに遅しの観がある。高橋は「文心雕龍」を「美文的思弁が生みだした美文肯定の極致であり、六朝の文人意識の代表的な発言」だと位置づけて「文章のあまりの混乱を矯正するために書かれたものではありながら、根底においては美文を認め、その本質と効用をかく見事に体系づけた劉勰の著述があらわれたとき、しかし皮肉にも、美文はすでにその生命力を喪失しつつあった」(八〇〜八一頁)と寂しい論断をくだす。詩文の美をありとあらゆる面から探究した六朝美文は世界に類を見ない完成度を誇るものと筆者は考えるが、その末路もまた悲惨であった。「かつては曠大な自然の景観に向っていた文人たちの感性は、豪奢な、しかし、しょせんは限られた人工的美にすぎぬ貴族の庭園のうちに逼塞し、自然と人事の啓示的表現の技術であった対句はともすれば平板な羅列に流れ、伝統を背負つてなおそこに新味をだす典故修辭は術学的な装飾へと墮落してゆく。感情の波浪を論理とともに伝達すべき文章のリズムも、あまりの厳格な規範化ゆえに却つて自然な感情の自己束縛となり、無理な語句ことさら字句倒置の結果する。さらに音節の定型すら、散漫な思弁を単に言葉の敷衍によって補う手段と化す。一切の長所は、伝うべき認識の充実を失つたとき、逆に悲惨な短所となつて衰残の姿をあらわす」(八一頁)どこまでも際限なく突き詰めていく明晰の果ての悲劇は、なにも西洋の形而上学に限ったことではない。(中完)

(一九九四・一・一)