



〈歌・小説・日本語〉(42)
三十一文字の不思議

勝又浩

テレビ番組の「チコちゃんに叱られる」をよく見るが、最近印象に残った質問に、なぜ箸で食べるのか、というのがあった。アジアの箸文化圏という括り方もあるから多少の概念は持っていたが、思いがけなかったのは、日本では聖徳太子が積極的に取り入れたのが始まりだという事実だった。それが平安時代の貴族たちに受け継がれてようやく一般的になったのだという。

それで改めて考えてしまったが、大伴旅人や山上憶良は宮廷人だったから当然箸を使っていたろうが、憶良が詠みあげた「貧窮問答歌」の、あの「直土に 薬(薬)解き敷きて」暮らしていた人たちは箸などとは無縁な生活だったろう。さらに防人たちや、その故郷である東人たちも、要するに年代から見ても万

葉人の大半は箸などは知らなかったのだと思うと、何か大発見をしたような気分だった。

ちなみに箸の発明はむろん古代中国からだという。テレビでの解説はさらにおまけがついて、現代も手食する人たちにも取材していたが、彼らに言わせれば、神さまから戴いた食べ物や木の棒でつまんだり鉄の串で刺して食べるとは何というバチあたりな、となる。実にいろいろな見かたがあるものだと脱帽したが、これは頂いている神さまの違いによるだろうか。

雑談が長くなってしまったが、そのチコちゃん式に言えば、短歌の三十一文字という形式も謎の一つだなど、これは前回紹介した渡部泰明「和歌とは

実も五十音図とともに母音主体言語だけが可能にした特性である。以前、「偶然短歌」なる本を紹介したことがあったが、日常的に行われている実用文にも自然に五・七の組み合わせが混ざって、ときに自ずから短歌形式になっている文章がそれほど多いということである。

こうして日本語表現はあらゆる領域で五・七の組み合わせが基調になるが、そうしたなかで、では何故、短歌は三十一、俳句は十七文字と定まったのか。五・七の組み合わせが基本だとしても、それは五・七・五・七の二十四音だとして、五・七・五・七・五・七の三十六音だとしてよかったのではないか。現に歌謡や初期万葉の時代には長歌をはじめ五・七・七・五・七・七の旋頭歌や、その半分の片歌、五・七・五・七・七・七の仏足跡歌その他の形式もあったわけだ。しかし、それらは結局消えてしまつて、長歌とセットだった一種の要約、反復としての反歌が独立した短歌だけが残った。それは、日本民族がま

だ著の存在も知らなかった太古に生れ、歌われ、そうして、人が月にも行くようになった今も、廃れず、作られ続けている不思議さ。それは、この斬新な「和歌とは何か」でも、設問は提してあったが、答えはとうとうなかったのである。

今も伝わる冷泉家では、毎年正月に柿本人麻呂像を祭る儀式があるのを、テレビで見ることがあった。人麻呂は、歴史的には万葉歌人の一人にすぎないが、時代が下るとともに聖人となり、人格化されるようになったわけだ。奇妙な偶像崇拜だともいえるが、短歌の存在そのものの不思議を想起すれば分らないことでもない、今は思うようになった。

蛇足をひとつ。「和歌とは何か」には、「敬意は持つているが、縁遠い。この感覚を、むしろ和歌を持続させた原動力と見ることはできないだろうか」という一節もあって、考えさせられた。これも歌の廃れない不思議について言っているが、形式からではなく、内容

何か』を読みながら思ったことの一つ。短歌はなぜ五・七・五・七・七、合わせて三十一文字と決っているのか。これには今まで一度も明確な理由を聞いたことがない。

このうち五・七の音律については私も前に触れた。日本語は世界でも珍しい、他にはポリネシア語の一部にしかないという母音主体言語で、この文法以前、音の性質が言語ばかりではない、脳の働き方まで、「日本語人」のさまざまな性格をつくっている。日本語が基本的に四拍子言語(子音系言語は三拍子)であるのもそこからくる特徴の一つだが、その四拍子言語には、二音三音からなる単語が全体の七割を占めるし、それに助詞を加えた五・七が文の基本の構成になる。そして、その五・七の句に息継ぎの一拍を入れた音律が一番安定する、というわけである。

ついでにもう一つ言おうと、短歌を三十一文字と言うが、これは三十一音という意味でもあって、この、仮名で書けば字数と音数が一致するという事から見たことばだろう。そうであれば私にもまた意見があるが、今は措こう。前回も少し触れたが、渡部泰明の言い方に従えば、和歌は日常そのものではなく、日常からちよつと離れた、改まった、作られた、演じられたことばの世界である。そこが人々に敷居が高いと感じさせたり、「縁遠い」と思わせたりすることになるが、そういう距離感が反って、短歌を歴史のなかで長持ちさせる結果となった、というのである。

今この意見の可否を論ずる余裕がないが、こんなところを読んで私は、ひと頃話題になった丸谷才一の文章論、「ちよつと気取って書け」を思い出した。渡部和歌論も、つまりは丸谷派なのだろう。しかし、文章というものは余計な飾りなどはいらぬ、思うこと、感ずることを率直にとつとつ書けばよいというのが、いわば白樺派以後の作文教育の常識だった。丸谷文章論はそれに取って異を称えたのだが、さて、文章論のもう一つの常識、文は人なりは、これで解決できたのだろうか。



〈歌・小説・日本語〉④③

文学観と音楽感

勝又浩

みやすい。
ここに引いたのは平成一七年に書かれた文章だから、三拍子不得意の原因を、まだ小泉文夫以来の農耕民族由来説(反対が騎馬民族由来)に依っているようで、そこが少し残念だが、いま

日本人は三拍子に弱い。一流のオーケストラでも指揮者がいなければたちまち乱れてしまい、放っておけば四拍子になってしまふ、とは前に書いた。そしてその原因は母音主体言語である日本語の性格ゆえだということも。では、日本人は四拍子、あるいは二拍子なら得意、難なくこなせるのかというと、事實はそう単純ではないらしい。

「日本人の身体には、古来、二拍子がしみつてきた。その二拍子は前後が行進曲のように等価ではない。鋤(すく)を振るう農耕の二拍子だ。ウントコ・サとかヤットコ・サとかドッコイ・シヨとか。前が長めで後ろが短めなのである」日本人は西洋人のように等価リズムで行進しようとしても、明治、大正どころか、昭和になつてもイチ・ニツ

といかず、オイッチ・ニと前が少し長かつたのである」

思いがけないところでお里が知れてしまふということなのだろう。三拍子だとすぐバテてしまふから、ワルツはやめて行進曲にしたのに、その二拍子でもやっぱり尻尾が出てしまふとは。

こんなことを教えてくれたのは音楽評論家・片山杜秀、その『音楽放浪記 日本之巻』(平成三〇年、ちくま文庫)である。最近知つて、ちよつと息抜きのためにも読み始めたなら面白くて止まらなくなつてしまつた。著者の博学にも敬服するが、文学を初め音楽を中心に、こんなふう文化全般に話が広がりがつて行くことにも驚くばかりだ。吉田秀和に馴染んできたが、あのエライ先生とは違つて碎けた語り口が親し

のドイツ留学、そのカルチャーショックの内実を、片山杜秀はこんなふうに解き明かしている。

「主題を設定し、提示・展開・再現というドラマトウルギーに従つた音楽を丹念に造型するのは向かないと悟つた。なぜなら日本人は理屈で音を組み立てずとも、蛙の池に飛び込む音や梵鐘のひと打ちにじゅうぶんな美を感じてしまえるからである」「耕箝は、起点から終点へと起承転結をもつて構成される『つくられた音楽』への懐疑の念を胸にいだいてベルリンを去つた」

大正三年のことだ。彼はその後、ドイツからの帰途立ち寄つたモスクワでたまたまスクリャーピンの音楽を聴いてその、片山流に言えば、「山場なし、落ちなし、意味なし」の楽曲に感動し、嵌つてしまつたのだという。スクリャーピンのことは措くが、この解説の、「蛙の池に飛び込む音や梵鐘のひと打ちにじゅうぶんな美を感じてしまえる」日本人という言い方にハッとさせられた。「古池や」や「柿食えば」は、

文学の話だとばかり思つていたが、それが音楽の話でもあつたとは知らなかつた。芭蕉の句は、音楽の間や沈黙の問題にも絡めて後にもたびたび引かれている。

短歌俳句は何度も否定されながら今も生き残つているが、それは、日本人が短歌俳句の文学観をいまだに捨てないということでもある。そしてその文学観からすると、「主題を設定し、提示・展開・再現」するような「作られた」(本格小説)などは大方ウソ臭いものに見えてしまふ。言い換えると、大構えな物言いを嫌い、日常心境のなかに真実と美を見てゆく伝統的文学観と、一方、自分たちにはない「戦争と平和」を立派だと思ふような、大虚構を構えて「作られた」文学への憧れと、日本の近代文学はこの背反する二つの要素の相克の歴史だと言つてよいが、それと同じようなことが、日本の洋楽の世界でも起こつていたわけだ。この本によつて、そんな歴史を垣間見られたのが嬉しかった。

なつてみるといるいな噂も耳に入つてきた。その一つに、近衛の指揮はフルトメンクラウなのだと言ふのがあつた。もちろん彼が影響を受けたフルトヴェングラーをもじつての揶揄だ。面食らうかどうか、中学生の私には、いや今でも分からないが、そんな噂の意味を、半世紀余も経つた今になつて知ることになつたのも楽しい。しかし、その後の日本音楽界はどんどん進化して、こういう「民族的訛り」をもつた指揮者も演奏家もすっかり減つて、「上手なだけのつまらない代物」が増えた、と、片山杜秀は書いている。

日本の洋楽の歴史にはこんな微笑ましい一駒もあつたわけだが、この本からもう一つ拾うと、近衛秀麿と並んで、リズムには至つて「呑気」だったというもう一人の巨匠・山田耕箝の例がある。彼はその「自伝」のなかで、「我々が一代で本物の交響曲を完成させようと望むのは、七歳の子供に分婉を求めよう」ようなものだと言っている。それが、そういうことばを生んだ山田耕箝



〈歌・小説・日本語〉44

「役割語」という問題

勝又浩

の命名であるらしい。どの程度一般的な通用語になっているのか、まだ著者の提言の範囲にとどまるのか、私には分からないが、日本語の一つの性格を捉えていることは間違いない。本書序文の冒頭ではクイズ形式で「役割語」の例を示している。少し場所を取るが、その全文をあげてみよう。

- ① そうよ、あたしが知ってるわ。
- ② そうじゃ、わしが知っておる。
- ③ そや、わてが知つてるでえ。
- ④ そうじゃ、拙者が存じておる。
- ⑤ そうですわよ、わたくしが存じておりますわ。
- ⑥ そうあるよ、わたしが知ってるあるよ。
- ⑦ そうだよ、ぼくが知ってるのさ。
- ⑧ へんだ、おら知つてるだ。

これらの会話の発語者として次の八種の人があげられている。⑦お武家様、①(ニセ)中国人、②老博士、③女の子、④田舎者、⑤男の子、⑥お嬢様、⑧関西人である。これらの人物を前記

たことがないが、もしかすると、代々江戸城の奥坊主だった幸田家に伝わる特異な教育法なのかもしれない。

こんなことを思い出したのは、最近金水敏『ヴァーチャル日本語 役割語の謎』(平成一五年、岩波書店)を読んだ。「役割語」という概念を知ったからだ。「役割語」とは、いわゆる「お嬢様ことば」、「老人ことば」、今なら「オネエことば」等々のような、「特定のキャラクターと結びついた、特徴ある言葉づかいのこと」だが、著者によればそれらは「必ずしも現実の日本語とは一致しない」記号的言語で、いわば「ヴァーチャル・リアリティー(仮想現実)」日本語だとしている。この「役割語」も「ヴァーチャル日本語」もこの著者

幸田文が露伴の特異な子供教育の様子を伝えているが、その一つに珍しいことば遊びがある。子供たちがそれぞれ自分の人・役割りを選んで、その役に合ったことばで会話をするというものだ。お飯事はお父さん役、お母さん役その他に扮して、それらしく会話するが、あの要領で、しかし幸田家のもっと高級、役どころがお殿様と家来とか、お姫様と御殿女中といった具合だ。幸田文を真ん中にして、早くに亡くなってしまう姉、さらに弟も加わった会話合戦を傍らで聴く露伴が訂正したり裁定したりする、そんなゲームであつたらしい。人の、身分、職業、立場などによることばの違いを使い分けるのだろう。こんな遊びは他に聞い

会話に当てはめてみよ、というわけだ。

これを見て私があつたのは、パターンはもつとあるよ、ということ、それから、先に言った幸田家のことば遊びのことだ。著者もこれが「役割語」の全てだというのではないが、私のもつとあるよには、たとえば閑取のおいどんことばがある、花魁おいらんのありんすことばもある、長屋の熊さん、八つあん、大家さん等々ということである。まだいくらかでも、というほどあげられるが、ひとまず措くことしよう。

本書に戻ると、その第一章は「博士語」で、用例を手塚治虫の「お茶の水博士」から始めている。以下さまざまなマンガから集めて、それらが結局「老人語」と共通することを明らかにしている。「老人語」なら当然歴史は古いが、江戸戯作本などの例も探索されるが、しかし、ここが始まりということでは特定できないとしている。

同じように「武家ことば」、その系列の男ことばとしての「書生ことば」、その対照としての「女学生ことば」、「お

嬢様ことば」などの源流が追及されている。また面白かったのは先の例文で「(ニセ)中国人」として出ていた「アルヨことば」の類を「異人たちへのまなざし」として、西洋人の日本語や、「のらくろ」マンガの黒人たちの日本語などが拾われている。

明治に「標準語」が制定されると、そこからの差異やずれという新しい別や差別も生まれることになった。柳宗悦が反対した、当時の沖縄の方言撲滅運動などを思い出す。標準語の制定は、つまり政治であり、従って権力にもなったわけだ。

そうした問題は当然いわゆる「女ことば」にもあつて、これはフェミニズムやジェンダー議論とも連動してずいぶん研究があるようだ。以前読んだ中村桃子「女ことばと日本語」(平成二四年、岩波新書)には、「女ことば」の規範が言われるようになったのは鎌倉室町時代からであるが、それがあたかも「日本語の伝統」のごとく言われるようになったのは明治以降、とくに第二

次世界大戦以後のことだという指摘があつた。ポーポワールの「女は作られる」は、日本では「女ことば」とともにあつたわけだ。

話が散漫になつたが、こんなことを通していろいろ思うこと考えることがある。その一つは、これら「役割語」が、実は短歌には基本的に関係がないということである。前に紹介した渡部泰明「和歌とは何か」に、短歌には敬語がないという指摘があつたが、同じように「役割語」も時代語もないのだ。「源氏物語」などは敬語を頼りに読むと言つてもよいほどだが、そこに挿入されているたくさんの和歌に敬語はないのだから面白い。

短歌には代詠や成りきり歌、自分以外のものを「演じた」歌はたくさんあるのに、「役割語」がないという事実は不思議でもある。そこにどういう意味があるのか、大いに興味がかかる。前に三十一文字という定形の不思議について言つたが、敬語、役割語という問題もあつたわけだ。



〈歌・小説・日本語〉④

「役割語」の問題(二)

勝又浩

日本語では、たとえば「坐れ」という動詞の命令形、その言い方にはさまざまある。「お坐りなさい」「お坐りあそばせ」「坐りなせえ」「坐るんじや」等々、以前、ざっと数えてもたちまち三〇種くらいはあげられた。しかもこれらは主に畳の上でのことであって、同じ坐れでも椅子や床几の場合は「お掛けなさい」「腰掛けたまえ」「席に着け」等々、別の言い方もあり、それらがまたそれぞれのバリエーションを持っている。

そうして、「坐れ」がそうなのだから当然「歩け」も同様、というわけで、日本語の動詞にはすべてこういう「活用形」があるの言うまでもないであろう。であるのに、ことさら言えばだが、学校ではこういうことを教えない。

ことは遣いがある、という事実こそが考えられなければならない。

高田馬場のある蕎麦屋で、客が手を挙げると、前掛けをした小僧さんが「へーい」と言って注文を取りに来る、そんな店があった。もう半世紀も昔の話だが、その頃でも既に古い、かなり時代錯誤めいたやり方で、知っている者との間での話題だった。ついでに言うと同じ飲食店でも寿司屋や天ぷら屋では料理人が直接応対するから、決してそんな口の利き方はしない。子供の頃、自分のことを「あっし」などと言う寿司屋の親父が怖かったものだが、日本語は意味の他に身分や職業や地域性や、さまざまな性格を背負っているのだ。

言い換えると「役割語」はこんなふうな日本社会の隅々にまで浸透した、一つの文化なのだ。だからそれらを聴き分け使い分け演じ分けるところから、日本固有のさまざまな語り芸も生まれたのではないだろうか。「江戸っ子だつてねえ、喰いねえ喰いねえ、寿司喰いねえ」こんな会話、つまり浪曲も講談

坐れが命令形で、お坐りなさいは丁寧語形だと、そんな文法しか教わらなかつた。しかし本当は、坐れは軍隊や学校、お坐りあそばせは上中流階級女性、坐るんじやは老人男性だ等々、そうした社会性多様性をこそ教えた方が文法なんかより何倍も役立つことだろう。おそらくこんな背景から、前回紹介した幸田家のことば遊び、露伴式実践教育も行われたに違いない。

というわけで、私はまだ「役割語」のことを考えている。前記「ヴァーチヤル日本語 役割語の謎(金水敏)は「博士語」以下、冒頭にあげているような役割語の実例をあげ、それらの歴史をたどり、ルーツを探るといいう作業を重ねている。それはそれで面白くもあるのだが、前にも言ったとおり、こ

も落語も、日本の語り芸はみな、その前提には行き渡った「役割語」社会があつて成り立っているのだ。

以上は、言うならば「役割語」の空間的、社会的なありようだが、私は、「役割語」には時間的、個人的な機能もあることに注意しなければならぬと思う。早い話が、我々は幼児語から始まって子供ことば、学生ことば、社会人になれば、組織での上役と同僚での使い分け、しかし揃って飲み屋にでも行けばその壁をちよつと壊して親睦を図る。そして家に帰れば夫ことば、父親ことば、休日ともなれば本家の長男として法事を取り仕切ったりするうちに、とうとう孫ができて老人語が自然に出るようになる。だが、やがて施設に入れられて介護師に幼児語で話しかけられたりするようになって仕上がり、というわけである。

こんなふうな「役割語」は一人の人間の一日のなかにも一生のなかにも貫かれていく。それは見方を変えれば、日本人は常時「役割語」をこそ生きて

これらの分類にはまず種類が足りないぞ、というのが最初に来た感想だ。関取ことば、花魁ことばは既に言ったが、軍隊ことばもあるしテキヤことばもある。女学生ことばは無くなったが、代わり中学生ことばや応援団ことばがマンガや劇画の世界では大活躍している。

だが、こうした「役割語」の総代表はやはり「女ことば」だろう。前述の中村桃子『女ことばと日本語』にはその起源を宮中の女房ことばとする説や、敬語だとする国語学者たちの説などが紹介されている。こうして、世界に類のない日本の女ことばは、ある時代には民族の誇りだったり、一転して封建制度の名残りだったりしてきたわけだ。その非近代的性格を問題にされながら、今もって無くすことも、真の原因を突き止めることもできていないのが実際である。しかしそれは、女ことばだけを抜き出して考えるからそうなってしまうのであって、重要なのは女ことばに限らない、要するに日本語にはあらゆる階層階級にみなそれぞれの固有な

いると言つてよいだろう。そして、そうだとすれば、それは日本語の自称詞、一人称「わたし」の働きと一体になった性格なのだ。

男女の別もない、誰に向かつてでもれ一つで通す英語の一人称「I」とは違って、日本語の自称詞「わたし」は固定したものが無い。前述のように空間的には組織のなかでも家のなかでも使い分けるし、実は省略もする。それは時間軸でも同様で、今見たとおり、日本語人は幼児語から始まって最後は老人語で仕上がる。つまり、日本語の一人称「わたし」は、自分を常に相手との関係のなかに自分を位置付ける、「役割語」そのものなのだ。

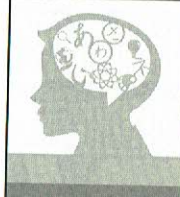
詳しく言うスペースがなくなつたが、こうした事実は日本文化のいたるところにその影を落としていく。というより、日本の文化は全て日本語一人称の「役割語」としての性格のうえに築かれていく。たとえば日本固有の「座」の文芸、連歌連句などもその分かりやすい例である。

「短歌往來」今和子月号

〈歌・小説・日本語〉46

文体のこと

勝又浩



「明治憲法が書かれた明治期において、いや現行憲法が翻訳された昭和二十年代においてすらも、日本語の散文といふものは確立されてゐなかつた」(丸谷才一「文章論的憲法論」)

現在の日本国憲法が翻訳調の(事実としても英文からの翻訳だったのだが)悪文であるとはいろいろな人が指摘するところだ。問題は何故そんなことになつたのかだが、丸谷才一によれば、その原因は日本語の散文がまだ未発達で文明を代表する文体を確立していなかつたからだ、ということになる。

いま憲法のこととは措くとして「日本語の散文といふものが確立されてゐない」とはどういうことなのか。我々は日本の散文、その名文として『方丈記』や『徒然草』、『平家物語』、明治になつ

西洋ではキリスト教会での坊さんたちの説教とか、公的な場での演説などによつて社会的に共有共用される文体といふものができ上つたのだ、とも。

そうかな、と思うところもあるが、ひとまずは聞いておこう。ただ、こうした解説を通して分かることは、丸谷才一のいう文体とは、碎いて言つてしまえば、それによつて個人的な悪文も、公的な法律文なども書けるような文章のことだと推測できる。そうだとすれば、これは確かに日本語では不可能、想像もできないことである。仮に日本国憲法のような文章で悪文を書いたらマンガになつてしまふだろうし、憲法を悪文調にしたら、まあパロディーにしかならないだろう。

そこで次の問題。「文明の最も直截的な表明である」「文体」を日本語がどうとう確立しなかつた、その原因について丸谷才一は次のように言う。「日本文化が沈黙をたふとぶ、以心伝心、腹芸的な性格のものだといふこととか、社会構造とか、その他いろいろの理由が

てからでも鵬外や露伴、一葉等々名文の見本をたくさん教わつて来たし、自分でもそう思つてきた。しかしそれは間違ひだったのか。名文とは、文体とは何なのかと、丸谷才一の説を知つて以来、私はそんな疑問がずっと頭を離れないで来た。

私の知る範囲ではもう一人、蓮實重彦が同じ趣旨の発言をしているが、もしかすると外国文学をやる人たちには既知のことなのかとも考えた。丸谷才一は小説家だが、ジョイスの翻訳などもある人だ。蓮實重彦は小説も書くがフランス文学の先生、フローベールの研究者である。外国語から見ると、と言われてしまうと私にはお手上げだが、しかし外国語知から出て翻訳書もあるような批評家は他にもたくさんいるが、

重なつて散文の未発達といふことになつた」、あるいは、「日本の言語表現は和歌を中心にして」いたために「呪術的なものがいつまでも」残つた等々だ。

こういうところを読んで、私は少々失望した。これらが、丸谷才一とも思えない俗論のレベルにとどまつているからだ。私に言わせれば原因と結果が逆立ちしている。根本は日本語が、その性格が根底にあつて、そこから歌も生れたし、社会構造もできあがつたのだ。ただ、前回、前々回に書いたように、最近になつて「役割語」という概念を知つて、私の考えがいろいろなものに飛び火した。文体の問題もその一つなのだ。

役割語が博士語や老人語に限らない、それは社会的には日本の全階層、全職域にわたること、また、個人的には幼児語から老人語まで、成長とともに語系を変えて生きていくこと、そしてそれは、日本語一人称の性格と一体である事実を言つてきた。日本語の自称詞は西洋語の「I」のような絶対的なもの

この二人の他にこんな意見を聞いたことがない。なかで蓮實重彦は文壇ではちよつと異星人だから、彼が言つていだけならば私もそれほど気にはならない。しかし丸谷才一は違う。彼は単独で『新々百人一首』を撰定してしまふような、日本の古典にもよく通じた人だ。また『文章読本』の著書もあつて、そこでは当然いろいろな名文の例をあげている。名文があることと文体がないこととは矛盾しないのだろうか。

この問題について丸谷才一が書いてあるものなかでは、ここに引いた「文章論的憲法論」が最も詳しく論じていると思われる。それによると、まず、日本国憲法の原文である英文の方は「しつかりした」文章なのだといふ。英文の日本国憲法などはそれが存在することさえも想像しなかつたから、まつたくの不意打ちであつた。英文は「しつかり」(名文だとは言つてない)しているのに、それを訳した日本文が悪文であるのは、「アメリカでは散文といふものが確立してゐた」からだ、という。

を持たない。日本語の「私」は常に相手との関係性のなかで選ばれる。日本語人は常に自分を相対的に認識し、表出して生きていく。言い換えると日本語は基本的に「役割語」、つまり立場語なのだ。こうした性格が、たとえば「世間」と言われる特異な日本社会をつくつていくことは別のところで詳しく述べた。そして今、私はそれを「文体」のうえにも考えるべきだと気が付いたわけだ。

丸谷才一によれば、日本語は、「文明全体が共有する文章」「文体」を持たないという。しかしその考え自体が西洋に提わられている。「私」を多様に持つ日本語では、文体も多様なのだ。彼も認めているように、日本語の文章にも名文がたくさんあり、明晰な文章もたくさんある。それは日本語の性格が基本的にその人の立ち位置を中心にした立場語だからなのだ。そういう意味で、これは彼の言う「文体とは文明の最も直截的な表明である」という原理に適つているのだ。



〈歌・小説・日本語〉⑦
写実、装飾、思想

勝又浩

最近、三島由紀夫について少し読んだり調べたりしたが、そのなかで次のようなことばに出会って、いろいろ考えてしまった。

「谷崎氏は、自己の芸術的な方法の根本的矛盾に目をつぶり、その背理をおしすすめる未聞の方法へ触手をのばすことなく、日本独自の、あの写実主義と装飾主義との折衷ともいふべき、伝統的背理を利用して、そこに悠々たる芸術境を開くのである」

論の全体は谷崎潤一郎初期の短編小説「金色の死」について精細に分析したものが、その結論がこうした谷崎批判になるわけだ。

少し解説しておこう。小説「金色の死」は、美貌の青年がさらに肉体を鍛えてアポロンのような美しい体躯を作りたい能力では、これだというものが無い。ただ、三島由紀夫が得意とした歌舞伎などは能とも舞踊とも違って、写実と様式(型)の混交する芸能だ。しかし、それはやはり様式であって「装飾」ではないであろう。結局私に分かるのは文学領域ではなく、琳派などが代表する日本絵画のことだ。あの細部には精緻を極めた写実を尽くすが、絵の全体は自然界からは遊離した、作られた構図を形成する日本画、これはまさに「写実主義と装飾主義の折衷」であろうし、たしかに「日本独自の」と言えるだろう。

では、そうした「伝統的背理を利用した、谷崎潤一郎の「芸術境」とは、文学的にはどうということなのか。三島由紀夫があげている谷崎作品、「春琴抄」や晩年の「鍵」、「瘋癲老人日記」などから想像できるのは、谷崎文学が一貫してもつ、ときに荒唐無稽も辞さない強い物語性のことである。この問題では、実は既に大正の末期、芥川龍之介との間で「小説の筋論争」というもの

りあげるが、自ら信ずる美学に従って、自分の最高に美しい瞬間を計って自ら死んでゆくという話である。つまり自分の芸術哲学実証のために命を掛けるということだが、小説自体はこれらを友人のこととして、作者でもある語り手が伝えるという形になっている。

こんな小説に対して三島由紀夫は、作者は、折角提出しておきながら、主人公の芸術哲学をそれ以上追及することなく、それを伝えた友人の方に身を寄せて生き延び、その結果、技術的円熟を獲得した、というのである。三島由紀夫によれば、「金色の死」を単なる奇人狂人の話として終わらせない、つまり主人公の美学が正しいことを実証するために、作者は何かこれまでにならぬ文学「方法」を編み出すか、それと

があつて、これは文学史のうえでもよく知られたエピソードとなっている。当時、小説の心境が強調された風潮のなかで、谷崎潤一郎はひとり、小説には「筋」、つまり物語性が無ければならないとして譲らなかつたのである。

ちなみに少し補足しておけば、この論争は面白い取り組みで、元来、物語性の強い小説を得意としてきた芥川龍之介が、当時の志賀直哉の「城之崎にて」のような仕事、それによって「心境小説」ということばが生まれたほどの、事件性よりも人の心情心境を中心とした小説に圧倒されて、自分のやってきた仕事に自信を無くし、気の弱いエッセイを書いたのだが、それに喰いついたのが谷崎潤一郎だった。彼は心境小説に反対したわけではないが、小説の物語性に懐疑した芥川龍之介を批判することで、自分の流儀を擁護したとも言える。

しかし、そこに谷崎文学についてのもう一つの問題があつて、それが彼の小説の無思想性といわれる性格である。

も主人公の論理に従って作者も死んで見せる必要があつた、というのである。私は今度はいじめてこの谷崎論を読んで、先ず驚いたのだ。小説に言われた芸術論が正当なものかどうかは大いに問題があるとしても、三島由紀夫は、あの死のおよそ半年前に、こんな文章を書き、発表していたのである。これに重ねて解釈すれば、三島由紀夫は谷崎潤一郎が逃げてしまった芸術論、「背理」する「生と芸術の一致」を引き受け、実践してみせたのだということになる。そしてそれは当然、自分自身の死の予告であり、意味づけであつたことにもなる。

こういう問題について私は別のところで論じたのだが、そこに書けなかつたことの一つが、この冒頭に引いたことばの意味だった。谷崎潤一郎が逃れて、そこに「悠々たる芸術境」を開いたとする、「日本独自の、あの写実主義と装飾主義の折衷」、「伝統的背理」とは何だろうという疑問である。古典文学などいろいろ思い浮かべてみるが、

戦後文学のなかで育つた私なども、若い頃はあまり谷崎文学を読もうとしなかつた。面白いけれど、それで作者は何を言いたいのかと、後のもの足りなさが大きかつたのだ。

そんなわが体験など思い出すと、三島由紀夫の言つた谷崎文学の「装飾主義」というのもこのことかと思ひ当たる。それはつまり谷崎文学の思想性の欠如のことだったのだ。写実はリアリティーの基本だからどんな場合にも欠かせないが、その上に何を載せるかというところで、戦後文学は思想性を重視してきたが、そうした時代にも谷崎文学は話の面白さ、つまり装飾性を第一にしてきたわけだ。

自分の打ちたてた美のために死んだ「金色の死」の主人公は、いわば美の思想家だったことになるが、そういう人物を描いただけの谷崎潤一郎は美の職人だった。そして文学の職人仕事に徹した谷崎潤一郎を批判した三島由紀夫は、やっぱり思想を求めた戦後作家の一人だった、ということになる。