

III テクストと文化

ドイツ語の詩とその日本語訳について

—ヘルダーリンの“Hälfte des Lebens”をめぐる—

海老澤 君 夫

「テキスト」研究内部の割り当て部門、いわゆる「日・独文学テキストの対照研究」を行うには色々な方法がある。ドイツ語の詩とその翻訳を対照するというのはその中でも最も直接的かつ具体的なものの一つかもしれない。しかしここでの目的は具体的な詩を取りあげていわゆる「誤訳」を指摘するというのではなく、ドイツ語のどのような部分が日本語に訳しにくいのか、そしてそれはどんな理由に因るのかを調べてみることである。もちろんひとつの作品をベースにしている以下の方法によっては、必要な事の一部にしか触れることができない。

翻訳の目的は原文の内容を正確に保ちながら、それを異なった言語で表すことである。その過程は原文—構造分析—再構成—表現—訳文であり、ここにあつては翻訳者はテキスト受容者であるとともに一種のテキスト生産者となる。またいわゆる構造分析の部分には語と語、文と文、そして節と節との関係の考察が必要だが、そのためにはその作品における特定の単語の意味範囲を調べたり、作品の成立事情を調べたりしなければならない。また再構成—表現—訳文の段階ではいささか大袈裟な表現ながら、外国語で書かれた作品の自国語での認識と表現という、いうなれば外国語と自国語との戦いを演じなければならない。つまりは翻訳の中には外国文学研究の総てが、さらにはテキスト生産を含めた文学活動の総てが含まれているということになる。

テキストの成立、特に詩文としてのテキストの成立を言い表せば次のようになるであろう。テキスト生産者にとって最初に思い浮かぶのは何を表現するかである。これをイデーという言葉で表してみる。これはある方向を伴った創作欲求といっても良いものだが、これが特定の素材、特定の音調と結びついた時作品の概要が生まれるのだ。これが構想(構造)である¹⁾。ここで言う音調とは、定型のリズムのみならずその言語の持つリズム一般、そして作品創作時における気分そのものをも指す。一度定まった構想は音調や素材とさらに関係を持続しながら使用する単語、文体などを決定してゆく。今その決定の過程を表現過程と名付ければ、いわゆるテキストとはその表現過程の最終形態、つまりその表層部分であるといえよう。

勿論このイデー、構想、表現過程等の区別はあくまでも便宜的なものであつて、実際は全体をもって

テキスト生産の過程と言わなければなるまい。またジャンルによって、あるいは個々の詩によっても重きを置くべき所が違っている。例えばいわゆる叙情詩にあっては気分としての音調はイデーに先行するかもしれないし、またそもそも明確なイデーがない場合もあるかもしれない。そういう場合は構想ということも特別に意識はされないであろう。(とはいえそういう場合はあるにしてもごく希であって、一般的に言えば叙情詩といえども無意識での詩作などとは言えない。行分け、押韻等があればそこには既にその効果を狙う意図性、つまりは構想があるのである。) またイデーと素材との関係にしても、作者が受容者として他のテキストを読んでいる時に何等かのイデーが生じ、そのテキストが素材となることもあろう。こんな場合はむしろ素材がイデーを与えたといえる。さらに音調と素材が常に同じ重みをもっているわけでもない。一般的には叙情的作品は音調に、叙事的作品は素材に重きが置かれよう。いずれにせよ具体的なテキスト生産は多様なのである。

生産されたテキストは文字として受容者の目の前に現れる。そして受容者はいうなれば記号としての文字を活性化しなければならないのだ。この場合、文字は一方では聴覚的リズムとして音に還元されるし、また一方では一定の意味を持つ音の組み合わせ(単語)の連鎖に、さらに一定の意味的まとまりに還元される。文学作品においてはこの意味的まとまりが具体的な物であったり、具体的な行動であったりすることが多いが、これは受容者が視覚的なものとして脳裏に捉えることができるという意味からイメージと呼ぶことができよう。構造を調べるということは結局は個々のイメージを関係づけ、弾力性に富む、より大きなイメージにまとめあげながら、作品の深層構造にまで遡っていくことなのである。つまりは生産者が描いた構想の再構築、およびそのイデーへの到達なのだ。

しかしこれを正確に行うのは難しい。そしてその最大の理由は人によって語句の意味空間が違うこと、すなわちその語句によって与えられるイメージが違うことである。外国語のテキストの受容、そして翻訳の場合にはさらに基盤となっている言語体系そのものが違うという決定的な障害が加えられることになる。いうなれば母国語のテキスト受容は正面からテキストの深層構造を求めるのに対し、外国語のテキスト受容は斜めからそれを求める、翻訳は斜めから見て得た構造を模写しているようなものである。しかしそれにもかかわらずこの構造の模写が翻訳の主たる目的、目標となる。というのも原文と訳文の間では先に言った表現過程が一致するということが原理的にあり得ないからだ。両者が重なり合う可能性のある部分は、言語体系の違いを乗り越えて作られるイメージの部分なのだが、翻訳とはまさにこの部分から、構造を予想させ、イデーを予想させることなのである。

これらのことを踏まえ、次に具体的な作品、Friedrich Hölderlin の "Hälfte des Lebens" とその日本語訳 2 編、手塚訳「生のなかば」と井上訳「生のなかば」を取り上げて、これらの訳における構造とイデーの移入について調べてみる。しかしいわゆるイデーというのは作品の中では直接語られないのが普通だから、問題となるのは構造だけ、さらに言えばこの構造もイメージの形成過程でのみ理解されるのだから、結局問題となるのはイメージ形成の核となる語句だけだということになる。しかし語句の意味は常に隣の語句との、あるいは構造全体との関係のなかで決まってくるのであり、これら二つは表裏

の関係の中にある。で、問題はする場合表と裏のどちらを先にするのかなのだが、原詩と訳詩の語句が違うということは明瞭なのだから、当然構造の類似を基準とせざるを得ない。さらに詩にあっては、この語句（イメージ）—構造—イデーの側面の外にリズムも問題になるであろう。

ところで原詩と訳詩の構造の類似性を問題にするならば、本来は何等関連のない二つのものとして各々の詩の構造を分析するのが望ましい²⁾。しかしここでは字数の関係上それは許されない。で、その代わりとして、まず二つの日本語訳を取り上げ、それについて簡単にコメントし、次に原詩について少し詳しく見、そして最後にそれらの間の違いに言及する。

生のなかば

黄に熟れる梨は枝にたわわに
^{いばら}茨は咲きみちて
^{くが}陸は湖に^お陥ちる。
むつまじい白鳥よ、おんみらは
くちづけに酔い痴れて
^{こうべ}頭をひたす、
きよらかな静かな水に。

しかしわが^{かなしみ}悲傷は！ どこに
わたしは花を摘もう、冬になれば。どこに
日の光を
地上の蔭を 求めよう。
囲壁はつめたく
ことばなく立ち 風吹けば鳴る、
屋根の風見は。

[手塚富雄 訳]

(ヘルダーリン全集II S. 144)³⁾

生のなかば

黄いろの梨は枝もたわわ
野ばらの花は咲きみだれ
岸はみずうみにかたむく
うつくしい二羽の白鳥
くちづけに酔いしれて
そのこうべを
きよらかなつめたい水にひたす

ああ しかし 冬の日に ぼくは
どこで ぼくの花を摘もう
どこで 日のひかりを
地のかげを もとめよう
壁は こえなく つめたく
立ちふさがり
かぜのなかに風見がきしむ

[井上正蔵 訳]

(ドイツ名詩選 S. 38f)

一見して分かるのは手塚訳には行の長さにむらがあるということである。が、これはまた第1節の1～3行目と4～6行目の字数の配分が似ていて、ある種の意図を感じさせないでもない。これに対して井上訳の第1節には6行目を除けば長さのむらがない。ここでは文字がぎっしり詰まっているが、これを1字空きの多い第2節と比べた場合、やはり何等かの意図を読み取ることができよう。また井上訳では漢字の使用が少ない。その結果、「^{かなしみ}悲傷」のような読み方、「^{かき}囲壁」のような見慣れない言葉も必然的になくなり、これによって引き起こされる違和感もない。全体的に柔らかい感じを与えている。またも

ちろんのことだが双方の詩には各々独自のリズム感がある。総じて言えば手塚訳はゆっくり、井上訳は心もち速く読まなければならない。

さらに内容の方に目を移せば次のようなことに気付く。1) 手塚訳の「むつまじい白鳥よ」という呼び掛け、「ひたす」の主語「おんみらは」は井上訳にはない。このため井上訳の第1節は完全に客観的な描写となる。が、一方井上訳の第2節では「ぼく」が2回も使われ、第1節との違いが際立つことになる。2) 手塚訳では3箇所が倒置法になっている。短い詩であるだけにこの回数が多いと言えるし、また各々の節が倒置法で終わっているのも意図的であると見て良い。対して井上訳にはこの現象は見られない。3) 構成から言えば双方とも第1節が前半3行、後半4行、第2節が前半4行、後半3行に分かれる。4) また同じく双方に関して言えるのだが第1節の前半の各行には主語、あるいは主題が一つずつあり、各々が係助詞「は」によって前面に押し出されている。全体的に各々が独立した文にも見えるが、しかしはっきりそうと断定もできない。5) 意味の分からない部分、例えば「陸は湖に陥ちる」「地上の蔭」「地のかげ」、あるいはつじつまの合わない部分、例えばたわわな梨の実と野ばらとの同時描写等が見られる。

こんどは原文の方に目を移してみる。これにはL. シュトラウスの詳しい分析(1963/1965)の外にK. アイブル(1983)の独自の解釈等があるが、ここでは主として前者を参考にしつつ次のように捉えてみよう。

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängen .	Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Und voll mit wilden Rosen	Es Winter ist, die Blumen, und wo
Das Land in den See,	Den Sonnenschein,
Ihr holden Schwäne,	Und Schatten der Erde?
Und trunken von Küssen	Die Mauern stehn
Tunkt ihr das Haupt	Sprachlos und kalt, im Winde
Ins heilignüchterne Wasser.	Klirren din Fahnen.

(Sämtliche Werke 2/1 S. 117)

第1節は敢えて言えば3行目と4行目の間で分けることができよう。前半では陸全体がかぶさるような形で湖に接している。定まった視界を背景に視線はそのつど少しクローズアップされた形で梨の実、野ばら、そして岸辺近くの水面へと移っていき、最後に(いわゆる前半の3行を越えて4行目に至り)、その近くを静かに泳いでいる2羽の白鳥で停まる。後半はこの白鳥が愛のくちづけに酔い、そしてその酔いをさますために湖の水に頭を浸している様である。4行目の句Ihr holden Schwäneは厳密に言えば前半にも後半にも入らない、いわばこの二つをつなぐ言葉である。文の構成から見れば当然3行目で

終わるはずなのだが、視線の移動が終わらないのと連動するように文はなおも続き、そして4行目になってやっと一時停止するのだ。この語句は1格であるが主語ではなく呼び掛けである。ここではまだ後半の動作は予想させない。しかしこの白鳥は確かにUndで始まる5行目以下の動作の主体なのである。

第1節を貫いているのは静かな調和の状態である。まず色彩の調和がある。梨の実の黄色と野ばらの白あるいは赤、そしてこれらが木々や草々の緑を背景に強調されている。そしてこの色彩豊かな陸が青い水に入り込むように接しているのだ。さらに後半では白と青のコントラストが目立つ。しかしこれも前半におけると同様に調和的コントラストである。このような調和的コントラストはもちろん色にだけ見られるのではない。果実と花、陸と水、精神的な高揚としての酔った状態とそれを醒まし静める行為、前半には静かな状態での調和的コントラストがあり、後半には白鳥の静かな動きの中にそれがある。

そしてこの白鳥の行為が第1節と第2節をつなぐ。詩人の象徴としての白鳥の行為は、それを眺める見える者、予感する者としての詩人——作者の内面に入り込んでいく。今や関心は自分の内面に向けられ、白鳥を取り囲む自然の中の季節は精神内部の季節へと転換する。「冬になったらこの私はどこで花を摘み、どこに日の光と地上での蔭を求めようか。」元来冬には花などはないし、散々と降り注ぐ日光もない。そしてそれゆえにそれを避けるための物蔭をも必要としないのである。しかし花はいわば第1節における白鳥、日の光と地上における蔭とは、酔いとそれを醒ます水であって、詩人にとっては欠かすことのできないものなのだ。冬がただの冬である限りは、これらが充実した詩人に欠けることはない。しかし精神の冬、精神の調和が破れ個々のものの間をつなぐことができなくなった状態（悲しいことに詩人はこの状態が来ることをはっきり予感しているのである）、これは詩人の存在そのものを危うくするのである。その時は花、そして光と蔭をどこで得ることができるのか。これが前半4行の意味である。後半3行はその答とも言えるが、しかしそれは自問に対する自答という形での直接的な答ではない。囲いの壁はいずれも言葉なく冷たく立っている。そして風が吹くたびにあちこちのブリキの風見の不調和音が聞こえてくる。見えるもの、聞こえるもののすべてが、結びつきへの拒否、調和への拒否、ひいては答の拒否という形で問うた詩人に答える、詩人の無言の自答に呼応するのである。

第2節も以上のように前半と後半の2つに分かれる。そしてこの詩全体の構造を問題にすれば、第2節の前半4行は第1節の後半4行に、後半3行は第1節の前半3行に呼応する。第1節前半は対象の純粹な客観描写だが、その後半では対象への呼び掛けに伴い自分自身の意識化が始まる。第2節前半では純粹に自分の内面を問題にするが、後半では再び対象の客観描写となる。第1節前半は外側から見た自然の調和の状態を語り、後半は詩作活動の充実を含む精神の調和が加味される。第2節の前半では詩作の不可能性を軸とした精神の冬が、想像上の自然の冬を背景に語られ、後半ではその到来の確実な予感を背景として、内側から見た自然の不調和が語られる、第1節にあるものはすべて詩の結実を表現し、第2節ではそれらが無いものとして語られる、あるものはただ詩に敵対的なものばかりなのだ。

このような構造あるいは内容区分はある程度リズムの中にも現れてくる。この詩のヘービングとセンクングの交替を記号で示せば次のようになる。

第1節 | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ | .
 ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ |

第2節 | ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡◡ |
 ◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡◡◡ | ◡◡◡◡◡ |

双方の節が3ヘーピングの行が3、2ヘーピングの行が4であること、2ヘーピングの行は各々中間部に多いこと、頭拍のある行が多いこと、このような共通面を見ると、自由韻律の詩であるわりには両節のリズムが似ているともいえる。が、一方第2節の1～3行、6～7行に注目する時はやはり似ているとは言えない。いずれにせよこの範囲ではまだ二つの節のリズムの違いを云々することはできない。リズム自身はヘーピングとゼンピングの繰り返しからのみ成るのではなく、頭韻や脚韻、母音の種類と配置、休止のありかた、アンジャンプマン等、そしてさらに語の種類もその性質を決定する大きい要素だからだ。

全体的にみて第1節は滑らかな感じを与え、第2節は重々しい感じを与える。それを象徴的に表すのが各々の前半の4行、特に最初の2行のリズムである。その原因としてすぐに分かることは、第2節の方がコンマで行が分断される等いわゆる休止が多いこと、そしてヘーピングのある音節とそうでないとの意味の重さの差が余りないということである。逆に言えば第1節の方は語順上いくぶん破格になっているにもかかわらず不完全ながらもほぼヤンプスであり、加えてヘーピングとゼンピングとの差がはっきりしていてリズムに乗り易い、そして休止が行末にあるということである。さらに第1節では母音上のまとまり e-i-e | o-i-o | a-e | o-e | が内部から滑らかさを生みだし、各行にある子音もその役割を果たす。対して第2節の方は Weh と nehm, wo と wo, Winter と ist 等響き合う母音もあるにもかかわらず Weh, wo, wenn, Winter, wo の頭韻のリズムに圧倒されてしまう。そしてこの頭韻が休止の多さ、言葉のまとまりの細分化をいっそう強めるのである。2行目までのこの傾向は Sonnenschein と Schatten の頭韻とあいまって結局は4行目までを支配する。

各々の節の前半の特徴はそれらの後半にも引き継がれる。が、もちろんまったく同じではない。例えば第1節前半の支配的な母音が i, e と o であり、後半に支配的な母音は ai と au を含む a, そして ü を含む u である。また第2節で頻出する頭韻がここに既に出て来ており trunkem と tunkt, Haupt と heilige, そして最後の言葉 Wasser は第2節の最初の語 Weh と頭韻を踏んでいる。第2節の後半は前半のように行のまとまりが休止によって分断されてはいない。しかし二つの文の境が行の中にあること、アンジャンプマンがあること、そして und の位置等によって前半の傾向はここでも継続する。また sprachlos と kalt の a, kalt と klirren の k, klirren と Winde の i 等の響き合いもこの場合は文の分断化の方に手助けしているように思われる。このように意味的まとまりと平行する形でリズムが変化しているのが分かる。

一見そうは感じさせないとはいえ、この短さの中にこれだけ多くの対称があるのを見る時、この詩で

語られているのは直接の描写・体験ではなくて創られた情景だ、と言わざるを得ない。事の中心はもちろん第2節であろうが、これを効果的に語るために、かなり周到な準備がなされている。それゆえ詩作する作者は *ihr* ……と呼び掛ける者、*ich* ……と語る者ではない。これらは確かに作者ではあるけれども、作品の中で対象化された作者なのだ。このような場合、作者の視点は時間的にも空間的にも制限されない。自然は作者によって構築された自然であり、実際の自然とはかならずしも一致しないが、その代わり絵てが何かの象徴であって意味のないものはない。Weh mir と作者は言う。しかしだからといって悲しみに沈みきっているわけではない。調和を失いつつあるのは確実であり、そしてそれは悲しいことなのであるけれども、作者は同時にその様を形象化できる。この形象化のエネルギーが第1節と第2節を結ぶのである。

さてこのように原詩を見てきた時、前の日本語訳との間にどのような差が出て来るであろうか。前に記した訳文についてのコメントと、原詩の構造を軸に考えながら気付いたことを書き留めて見よう。

1) 第1節の *Ihr holden Schwäne* はその役割からして真ん中の4行目に来るべきであり、またこの行にはこの句以外の句を伴わないほうが良い。またこの呼び掛けの *Ihr* は *tunkt* の主語 *ihr* と同様ははっきり訳す必要がある。ひとつは前半の情景と後半の情景を見る際の作者の態度の変化をはっきりさせるためであり、また第2節で問題になる自分をここで用意するためである。この点から見れば手塚訳は「むつまじい白鳥よ」と呼び掛けの形を使い、「ひたす」の主語として別に「おんみらは」を設けたのは的確と言える。しかしこの「おんみらは」が同じ4行目の「むつまじい白鳥よ」のすぐ後に置かれたことにより、白鳥が専ら後半とのみに関わってしまい、結局この句の特異な位置の意味が失われるのである。その点井上訳にはこれが節の真ん中にあり、同じ行には他の言葉がない。しかしここではその在り方があい昧さを含み、結果的には後半部にのみ属するように解されてしまう。すなわちその次の *tunkt* の主語 *ihr* が訳されていないため、文面では助詞が略されてはいるものの、「ひたす」の主語は「白鳥」だと取られる外はないのである。

2) 前半の3行は原文を見ても分かるようにひとつの文である。*mit gelben Birnen* と *voll mit wilden Rosen* は *Land* の形容句なのだ。しかし日本語訳では完全な終止形にはなっていないにせよ、いずれの訳も3つの文になっており、しかも各々が係助詞「は」によって平等に主題化されて並列的に訳されている。その結果視線は各々独立した形で、梨、野ばら、岸へと移って行く。すなわち梨と野ばらと水面に傾く岸とが同時には見えないのだ。この傾向はとくに井上訳で顕著であり、ここではひとつひとつの行が異なる情景を作っているかのようである。語順から見ても、また1行目2行目に分けて描かれていることから見ても、確かに原文でも *Birnen* と *Rosen* は強調されてはいる。しかしあくまでも *mit* が付いた形であって、何等かの形容句であることが明示されており、そこだけが独立することはない。唯一の動詞 *hängt* の主語は、すぐその後に来ないとはいえ *das Land* であって、これは *in den See* とひとつの枠を作っており、*Birnen* と *Rosen* への視線の移動もこの範囲内で行われる。全体として支配的なのは静の状態なのである。

3) 手塚訳では「きよらかな静かな水に」「冬になれば」「屋根の風見は」が倒置法で書かれている。この倒置法は比較的滑らかなリズムの流れを急にせき止めながら文を、そして節を締めくくっている。このやり方はこれを全く独立した作品として見る場合には特に問題はない。しかし訳詩として見る場合は当然原文がそれを要求しているかどうかの問題となろう。というのも述語の後に他の要素が来るというのは、詩文ではよく使われるとはいえ、やはり日本語では普通の語順からはかなり離れており、読者に大きいインパクトを与える、つまりはその言葉を尋常でない形で⁶⁾強調するのだからである。しかし原文を見るとこのふたつの部分に対応するドイツ語の語順はごく自然である⁶⁾。ins heilignüchterne Wasser は方向を表す副詞句としてこの位置に来ているのだし、die Fahnen は定形倒置の結果としてこの位置に在るのである。heilignüchternes Wasser は確かに重要な言葉だし、また原文の語順を何よりも重要視する場合もある。しかしこの詩においては強調されるべきものは heilignüchternes Wasser そのものではなく、これと *trunken* との関係であり、また *Fahnen* そのものではなく、一方では *Mauern* が、他方では *Fahnen* が、という状況なのである。その点井上訳ではどちらにも倒置法は使われず、原文の自然な語順を重んじ日本語の自然な語順で訳されている。

4) この詩の中ではっきりしない部分、あるいは訳しにくい部分は次の箇所であろう。1. …… hängt……das Land in den See, 2. Ihr holden Schwäne, 3. ins heilignüchterne Wasser, 4. Schatten der Erde. いずれも解釈に関係するもので、この詩全体、あるいはヘルダーリンの他の作品を背景に解釈しながら訳さなければならないだろう。が、ここでは紙面の関係上あまりその背景が必要ではないと思われる1と4に触れてみたい。Land はここでは Gewässer と対立するものとして使われている。それゆえ事実は確かに岸なのだが、ただの岸ではやはり物足りない。4の Schatten der Erde はシュミットもいうように(1983 S.188) Sonnenschein に対する言葉と見て良いであろう。1についても4についても調和を前提としたコントラストが背景となっていると言えるが、これらの日本語訳にはそれが出ているかどうか……。

最後にこれらのことが訳詩の構造とどう関わるのかについて簡単にまとめてみよう。1) 第1節真ん中のつながりの語句の機能が生かされず、前半3行と後半4行に完全に別れてしまう心配がある。2) 一方前半は3つの述語があるためにひとつの情景にまとまりきれず、ひとつの行為からなる後半とのバランスを欠く。また梨と野ばらが陸と対等の形で出て来るので、この部分の最も外側の枠が陸と水との対比であるというニュアンスが薄れる。3) 意味の重点が二つの事の関係よりもその一方にだけかかる心配がある⁷⁾——これらのことはしかし原文を見たときに挙げた対称関係をたまかな形で読み取ることを妨げない。この限りでは構造がほぼ移入されているのだといえるかもしれない。

とすればその違いは結局ニュアンス上の違いということになるが、このニュアンス上の違いも単に解釈の違いだけから来るのではない。むしろそれ以上にドイツ語と日本語の違いそのものに由来しているようにも思われる。で、以下その方向からこれらに触れてみよう。

1) 行を対応させることについて： 韻文とは規則的に繰り返すリズムを持つ文であり、その規則性

を視覚化し、それに沿って読むように読者に強制するのが行分けであるとすれば、行分けは韻文にとって大切なものであり、また構造という点から見ても重要である⁹⁾。で、訳に際してもおろそかにはできず、出来る限り1行を1行に変えることが望ましい。もちろんこれには大きい障害がある。ひとつには言うまでもなくドイツ語と日本語の語順の違いである。これは幾つかに分類もできようが、叙情詩の訳にあたって大きい影響を与えるのは、主語と述語動詞の位置関係である。すなわちドイツ語はたいていこれらが隣合っているのに対して、日本語の場合は最大限に離れているということだ⁹⁾。次に細かいことだが原語の音節数と訳語の音数のアンバランスである。例えば ihr は日本語では長い訳になる¹⁰⁾。手塚訳で「おんみらは」を4行目に持ってきたのも、これを5行目に置くと音数上のアンバランスが目立ったからかもしれない。

2) 第1節前半に於て： この部分の日本語がこうなったのもドイツ語と日本語の違いによる。というのも前置詞句による形容は、場合によっては副文による形容と同じ位の情報量を含むからである。もちろん日本語の格助詞による形容にもそのようなものもないわけではない。が、それがドイツ語の前置詞句と対応しているとは限らないし、またそれ程多様でもない。結局は長い形容句が名詞、例えば陸あるいは岸に付されることになるのだが、一方これは叙情詩に似つかわしいとはいえない。で、これを避けるために意味を分解し、連用形を連続させることになる。しかしこれによってどうしても情景の統一が乱されるのである。というのも原文の第1節の定動詞は前半一つ、後半一つで、これは構造から見ても対称的といえるが、しかし日本語ではどうしてもそのようなまとまりは出て来ないのである。このような傾向はドイツ語の修飾語句の位置が日本語のように被修飾語の前とは限らないということを通じて一層強まるだろう。これらの制限の下で、しかも Birnen と Rosen を強調しながらこの部分を訳すのは容易なことではない。結局この訳は必然的なものかもしれない。

3) ……………/tunkt ihr das Haupt/ins heilignüchterne Wasser この語順は先に述べたようにごく自然な語順である。しかし解釈上 ins heilignüchterne Wasser を強調しようとする場合どうしたら良いであろうか。ここでもドイツ語と日本語の違いが問題になろう。副詞等を付加することを除いて考えれば、ドイツ語の場合は主として語の位置によって強調し、日本語の場合は主として係助詞を付加することによって強調する。その場合、ドイツ語は語を前域あるいは後域に置くことによって、また文域において通常の語順を取らないことを通じて、さらに冠詞の使用分け等を通じてと多様である。それに対して日本語の場合は（一部は語順の許容内での転換で可能とはいえ）ほとんど助詞によるのだが、これは何にでも可能なわけではない。勢い倒置法の使用へと走るのであろう。

言葉の違いを乗り越えて全体としてのイメージ（これが結局構造である）を伝えること、最初の前提に立つ限りは、これが成功していれば翻訳はまず成功したといえよう。しかしここではさらに進んでみてこの構造を見る際の入り口、置き換えが原理的に不可能と先に言った表層の方にも目を向けてみたい。その場合詩にあっては2つのこと、すなわち全体のイメージを作るための基礎、個々のイメージの核となるところの一つ一つの語と、韻文というからには絶対に必要なリズムとが問題になる。語彙について

は多くのことが言われており、またこの小論でも何等かの形ですでに触れているので、ここでは最小限にとどめ、主としてリズムの問題に触れてみる。

・単語の問題： 単語はそれぞれの言語内での独自の意味区分（体系）に従っており、そしてそれを話す民族の過去を背負っている。それゆえある単語と同じ意味範囲をその他の要素を交えないで持っている単語は、外国語には存在しない。この不一致を語相互、あるいは文相互の補い合いによって是正しながら、全体として文意を伝えるのが翻訳である。叙情詩の翻訳も原則的にはこうであろう。しかしここには 1. 一般にテキストが短いこと 2. 一つ一つと語の意味が重いこと 3. リズム上の制限が在ること 等他の種類のテキストには見られない制限もある。1 は広い範囲での補い合いを不可能にするし、2 は訳者を原語一語を訳語一語で置き換えたい衝動に駆り立て、あるいはそれを強制する。3 を交えたこれらの制限を等しく満たすのは容易なことではなく、結局はいずれかに比重が置かれて訳される。そしてそれが極端になった場合、リズムが整わなかったり、ごちこちない日本語になったり、あるいは翻案に近いものとなったりする。訳者は微妙な均衡の上に立って語句を選択してゆくのである。

ところで対応する言葉が見つからない場合、(当然のことながら簡単に造語は出来ないのだから) 既存の単語で間に合わせるか、あるいは説明的な表現をするかしなければならない。後者を採るのは韻文の場合むずかしく、結局は前者を採るわけだがここでは必ず何等かの異質物を伴う。しかしそれを敢えて行いながら既存の単語の意味を拡大することに努める、すなわち既存の単語にドイツ語の意味を持たせ、さらに必要であれば原作者独自の意味をも持たせるのだ¹¹⁾。これらのことを実現するためには、ひとつにはできるだけ多くのドイツ詩を翻訳しながら既存の単語にドイツ語的意味を付加し、それが日本語の単語の意味として通用するまで広めなければならないだろう。また一方では作者独自の意味を持つ単語には、出来るだけ一定の訳語をあてることも必要であろう(もちろんいわゆる定訳、あるいはテクニカルタームみたいになる必要はない)し¹²⁾、また読者が同一の作者の他の作品との関連がつかめるように努めなければならぬ。

リズムについて： 韻文を称して規則的に繰り返されるリズム感のある文と言うにしても、このリズムが何を基にしているかを言うのは簡単ではない。この指標として色々のものがあるドイツ語とは違い、日本語の場合は音数以外の確とした指標がないようである。しかもこの音数に関してさえも詳しい研究はなされていない、すなわち口語自由詩のリズム感に立ち入るまでの説明はなされていないようである¹³⁾。しかし他の要素があまり重要でないかぎり、そしてある程度の規則性を問題にできるのは音数だけであるとすれば、やはりこれを中心に見てゆくよりしかたがない。

その場合リズム感を生み出すものについては、次のように言うことができよう。即ちある程度の規模の単位の繰り返しが生み出すリズム感を生み出す。その場合その繰り返される単位を読むに費やす時間は等しい。また単位の大きさは相対的なものであり、速く読めば単位当たりの音数は多くなり、ゆっくり読めば少なくなる。単位を構成するに当たっては、実際の音数と並んで、あるいはそれ以上に大小の休止が大きな役割を果たす。この原則に従ってふたつの訳詩の支配的単位を捜し、それを数値化してみると次のようになる。

音 数 表

手塚訳：第1節	第2節	井上訳：第1節	第2節
22 31 31 31 4 4	31 23 55 32	431 332 (133)	24 33 321 33
4 251	41 32 32 32 32 5 32	431 233 (124)	33 33 33 33
233 53 35	244	35 53 44 (124)	134 242
51 51 6 51	433 55	53 341 (124)	233 53
51 51	442	53 53 (2104)	31 22 242
42 33	3223 2323	242 (62)	242
51 42 33	343	53 431 35 (151)	332 413 4

ゴシックの数字は文節毎に区切った実際の音数を表し、そうでない数字は音数に換算した休止の長さを表す。そしてこの二つの要素が組み合わさり、休止の長さをも算定した一定の音数の単位を形成するのである。(この表の読み方だが、例えば3223は $3 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3$ の計10音と読み、この10音で一つの単位を形成し、そのうちの7音が実際の音数、3音分が休止であると解する。ただし井上訳の()内だけは例外で、この場合は例えば133は $13 \cdot 3$ 、2104は $2 \cdot 10 \cdot 4$ と読む)

手塚訳の第1節を支配しているのは4音からなる単位と、6音からなる単位である。その場合主として前半では4音、後半では6音ということになる。「黄に熟れる」を6音と解することもできるが、やはり黄色を強調し、上の表のように読んだ方が良いであろう。また後半を6を単位として読むとすれば、最後の2行には少し長い休止を入れなければならず4～5行目より言葉を区切って読むことになる。ここではまた音数以外にも同一の音の繰り返しがリズム感を出すのに一役買っている。それは主として1～3行目の「は」と「に」だが¹⁰⁾、この作用はさらに(音響的效果はともあれ視覚的には¹⁰⁾) $4 \cdot 5 \cdot 7$ 行目にまで及んでいる。

対して井上訳では幾分速く読まないとりズム感が乱れる。この速さを決定するのが2行目の「咲きみだれ」である。ここは「咲き | みだれ」と区切って読むことができない。一方この2行目は1行目と対句かと思われるほど音数構成が似ており、「咲きみだれ」と対応する「枝もたわわ」も一息に6音で読まなければならない。で、単位当たりの音数が多くなり、手塚訳よりは必然的に速くなる。しかし単位内の音数を変えること(これを仮に転調とする)なく読んだ場合、3行目以下の句が中央で比較的長い休止を持つことになり、読点も1字空きもない書き方にはそぐわない。結局1単位の音数をさらに多くして上の表の()の中のように1行を一息で読むことになるのである¹⁰⁾。この場合は第2節とのリズム上の違いも一層明瞭になろう。

第2節：手塚訳、井上訳とも読点や1字空きを用いながら、切るべき所をはっきり指示している。結果として単位と単位の間には十分な休止が入ることになる。休止が入れば転調も容易なのだが、手塚訳では2行目と3行目の間に変化があると見て良い。井上訳では単位を見付けるのが難しいが、これも3行目で転調すれば比較的にリズムカルに読むことができよう。総じて第1節は各々第2節に比べて比較的

滑らかである。すなわち手塚訳は単位内の休止の長さが短く、また実際の音数と休止の割合が規則的であるために非常にリズムカルだし、井上訳はこれを（ ）内のリズムで読んだ場合、1行が一息で読まれ、また行末の休止の長さがほぼ同じであることから、これまた独特のリズムを持つことになるのだ。これに対して第2節では比較的長い休止が多いうえ、それが規則的に繰り返される——結果的にポツリポツリした文になっている。これは原文の調子を反映しているといえよう。

一方は強弱のリズムであり、一方は音節数のリズム——これは各々の言語固有のものであって、その違いを無視した比較や移入は無意味である。要はこれらの違いがあっても、同じような雰囲気のリズムを産む手段は各々の言語に備わっている筈だ、ということである。もちろんただリズムだけがあれば良いと言うのではない。というのも——文章のリズムは隣の語句との関連の中で生じて来るのであって、読み方を工夫しさえすれば何等かの形ではかならず生じて来るのだが——韻文にとって必要なリズムは作者自らによって指定されたりリズム、そして基本的には繰り返しのリズムだからである。そしてこの繰り返しのリズムが読む流れに滑らかさを与え、流れの起伏の大きさを抑えて読者の恣意的な読み方を防ぐのである。

存在そのものがすでに詩である原詩にはこのようなリズムはかならずあるし、またそこでは内容がリズム感のある言葉とともに存在する。しかし明確な形で内容が、使用すべき言葉以前にすでに存在する翻訳にあっては、一般にその内容を言葉にする、そしてあわよくば1行を1行に訳すことが優先されるため、リズムは余り考慮されない場合が多い。しかし詩が詩であるためにはかかるリズムを生み出すための努力がなされるべきであり、事実またなされている。ここで取り扱った二つの訳詩においても、それが試みられており、またそれなりに成功しているといえよう。いずれにせよ実際の音数だけがリズムを生み出す器ではないことを踏まえた上で、口語自由詩のリズムの在り方についてもっと考える必要がある¹⁷⁾。

構成とイデーの移入を問題にして出発したこの小論だったが、最後はリズムという、構造には関係のないテーマに、しかも制限されているわりには多くの字数を割いてしまった。また例をひとつの詩に限定したため、その中の詩句と一般的な事を無理に結び付けるなどのこともあって、全体的に調和のとれた形で語る事が出来なかった。ただその裏返しとして、抽象的・一般的なことのみ言及から免れることができたと思う。翻訳一般に関しては色々なことが言われているのだから、今は事を日独両語に限ってみたり、詩というジャンルに限ってみたりしながら、具体的な作品を通じて一般的な事を認識してゆく必要があるであろう。この小論もその最終的な目標は日本語とドイツ語の言語そのものの違いに由来する訳詩の難しい点を組織的に指摘するという事だった。が、その内容は個々のものをひとつずつ指摘し、それを寄せ集めるという形を取らざるを得ない。結局は長い歩みのほんの初めにすぎないのである。

注

- 1) 生産者にとっての構想は外側から見ればテキストの構造となる。
- 2) 翻訳の出来具合の判定を完全に受容者に任せる、すなわちドイツ人が原詩を読んだのと同じ印象を日本人がその訳をよんだ時に受けたかどうかを判定の基準にする——この小論の本来の試験的方向はこれである。そのためにはアンケートに頼る外はないが、その場合少なくとも次の二つのことが問題になる。すなわちひとつは受容者の独自性が損なわれない、それであって数量化を可能にするような問を設けること、二つ目はかかるアンケートの対象となる受容者の範囲の設定である。前者に関して言えば(イメージ)一構造—イデーの側面からとリズムの側面からの問を工夫しなければなるまいし、また後者に関して言えば原作者や訳者がいかなる人々を読者と想定したかを知る必要がある。しかしかかるアンケートはこれらの本質的問題のために、というよりはむしろ現実的な問題、そのアンケートをいかにして実施するかという所で挫折せざるを得ないのである。この小論ではそのアンケートの代わりというか、筆者自身が原詩と訳詩についての別々のアンケートの対象者であり、さらにこの二つの関係のまとめ役でもあるという立場を持してみた。もちろん基本的に無理な点があり、また紙面に限りがあるため不徹底なものにならざるを得なかった。
- 3) 手塚訳はこれを含めて4種類見ることができた。その中で最後のものは著作集第2巻の訳である。この小論では全集中のものであるという理由から上の訳を取ってみた。また「湖」、「囲壁」の読み方だが、「湖」には文語訳(1952ドイツ詩集S.63f 角川書店)と著作集内のものには「うみ」と、また「囲壁」には文語訳でのみ「かべ」とルビがふってあった。ここではしかし指定がないのだから、やはり「みずうみ」「いへき」と読むのであろう。
- 4) Birnen は豊穡のシンボルであり、Blume はシュミットも指摘するように(1983 S. 188) ヘルダーリンの他の詩では詩の象徴として使われている。Rose もまたその側面から捉えることができよう。また Schwäne とその行為はこの場合理想的詩作そのものであるといえる。
- 5) 散文では許されない、あるいは破格に見える語順等も韻文では許容される。おそらく繰り返されるリズムの存在、そして結局同じことだが韻文であるという意識がそれを許容するのであろう。ドイツ語の詩においてもそのことは変わりはない。それゆえどの程度から破格というかは難しい。しかし少なくとも日本語において述語部が最後に来ない場合は破格と見て良いのではなからうか。
- 6) 「冬になれば」に対応する wenn es Winter ist も主文中に入り込み主語と述語部を分断してはいる。しかしこれも日本語の倒置法程に違和感を与えはしないだろう。
- 7) 2)とも関係するのだが4)として次のことも指摘できよう。第1節の梨の実のイメージ、ひいてはそれを囲む情景、この詩全体の季節等がはっきりしない、そしてそのことが構造の解釈に影響を及ぼすということである。梨が栽培されているものなのか(訳にあたっての「枝に(も)たわわ」という限りはそのつもりと思うのだが)、野性のものなのか。栽培されているものだとすれば、それが岸近くにあつて実の重さ故に水面に垂れるというのは現実的ではない。(もっとも手塚富雄著作集第2巻の訳(S.312f)ではむしろ野性のものという感じが強い。)ところでこの著作集第2巻から推測すれば(S.313f)、手塚訳の訳者は第2節との関連をも考慮した上で、第1節の季節を晩秋と見ている。そして gelbe Birnen に顔落、 wilde Rosen に爛熟、 hängt になにものかへの傾斜を読み取り、第1節がすでに第2節の危機をはらむというのである。(そうともとれる。が、第1節にこのようなニュアンスを敢えて求めないほうが良いのではないだろうか。というのも二つの節は内容的に正反対と見たほうが良いからである。それゆえにこそ第1節に「おまえたち」が出てくる。「おまえたちの世界」に対して「私の世界」というのが二つの節がある意味であろう。)一方シュトラウスやシュミットは第1節は夏、第2節は冬と見ている。この場合の梨の実を手塚訳の訳者が想像した梨の実とは違はずだし、またそのまわりの情景も当然違

はずである。また二つの節は作者の内部で結び付けられるのであって、現実の景色とは直接関係ないことになる。ここには手塚訳の訳者が解した構造とは違った構造があるはずである。

8) 例えばこの詩は1節が7行からなっている。奇数行からなる節はヘルダーリンの他の作品にもないわけでもないが、節は偶数行からなっているのが普通だからやはり何等かの意図があると見て良い。実際この場合7行であることによって節が真二つになることが避けられ、また第1節4行目の役目等も可能になる。

9) 語順に関して言えば形容詞節や副詞節の位置等も日本語とは大きく異なる。しかしこれらは叙情詩ではあまり用いられず、さほど問題にならない。また一方では動詞部分(述語部分)は助動詞とともに用いられている時あるいは副文内では日本語と同様最後に来る。が、叙情詩ではこのようなケースは少なく、やはりあまり問題にならない。結局主文におけるこの主語と述語部分の位置関係が日本語ともっとも違うところとなる。

10) いったいにドイツ語の人称代名詞は日本語にすれば3~5倍の音数になる。またそれを名詞、特に固有名詞等に置き換えれば、その音数はもっと多くなるであろう。

11) 前者の例は我々の詩にあってはSchwäneである。これはドイツでのみならずヨーロッパでは詩人の象徴という側面を持っている。また後者の例としてはheilig-nüchternを挙げることができよう。これについてはsobria ebrietas (nüchterne Trunkenheit)との関連でヘルダーリンと同時代はもちろん18世紀の知識人の間では一般に知られていたという(Schmidt 1983)。またHölderlin独自の意向を加味するとすれば1796年11月24日のSchillerの手紙(Sämtliche Werke 7/1 Nr. 28)から1801年12月4日付けの、およびもうひとつのBöhlerndorff宛の手紙(Sämtliche Werke 6/1 Nr. 236 u. 240)に至る一連の背景を知らなければならぬだろう。

12) 反対に訳語にあっても同じ単語には気を配るべきであろう。例えば井上訳では「つめたい(く)」が2度使用されている。一方には「きよらかな」が付いているのだからその違いは分かるのだが、短い詩だけに別々の言葉を使えないものか。もちろんheilig-nüchternからheiligをとるとkaltに近い意味になる(Hölderlinの独自の意味でもそのニュアンスはある)のだが、第2節第6行目のkaltの意にまではならない。

13) この方面のものとしては文献表に掲げた論文を参考にさせていただいた。総じて次の点が共通に確認されるようである。1) 2音が1拍となること、2) 4拍がひとつの大単位となる、すなわち大単位は四拍子的であること、3) 7音には1休止が1加わり4拍、5音には3休止が加わり4拍となること4) 大単位(4拍)を読む時間は等しいこと。しかし主として5音、7音のいわゆる定型詩を扱っているので、多くの詩が(そして我々の訳詩2編が)そうであるような口語自由詩のリズムまでは立ち入ってはいない。この点で参考になるのは別宮貞徳:日本語のリズム——四拍子文化論——で、ここの5章では4拍子の原理が口語自由詩のリズム解釈にまで応用されている。この小論では一つの単位を読む時間は等しいということを軸にして二つの訳詩のリズムを数値化してみた。

14) 助詞の同一音はとりわけこれが文節の終わりに来ることもあって、リズムを整えるのに大きな意味を持っている。いわば頭韻的役割を果たす。しかもこれらの助詞は種類が限られているだけにこのような同一音が出てくる可能性はかなり高い。

15) 行分けの所でも述べたがこの視覚的要素というのは無視することができない。例えば脚韻であるが、これは長い詩行のものだったり、あるいは対韻以外のものだったりした場合、それ程の音的效果を望むことができるだろうか。この効果の多くはむしろ視覚的なものであって、これによって定型詩的要素を際立て、定型詩として読むことを読者に要求するのであろう。だとすると表意文字である漢字や、表音文字ではあっても母音と子音が分離されていない仮名では視覚的に頭韻、そして響き合う母音等を表すことができない。これらにはローマ字の方が良いのである。反対に1音を1字で表す仮名は音数のリズムを表すには便利であると言えるし、また漢字は音訓

両読、あるいはそれ以上の弾力性のある読みを許し、例えば「湖」「悲傷」「圍壁」のように聴覚からと視覚から2重に意味を与えることができる。また同じ言葉でも漢字表記と仮名表記では微妙な差を出すこともできる(例:「日の光り」と「日のひかり」,「酔い痴れる」と「酔いしれる」)。さらに日本語では1字あげや読点は休止を強制する手段としてかなり自由に使うことができるが、これなどはドイツ語では不可能なことである。

16) とはいえどこかに自然の休止を入れざるを得ない。結局は各行の中央部に心もち休止が入ることになる。6行目が他の行の半分であることはそれが自然であることを物語っている。

17) 翻訳ではこの口語自由詩だけが問題なのである。文語詩には多くの場合雅語あるいは日常的でない漢語が混じりやすい。それらは日本の古い、あるいは特定の部分の文化と結び付いており、意味の拡大を望むことができない。新しい意味を付与できるのは変化性或弾力性に富む言葉、現に使われている言葉、つまり広い意味での日常語だけだからである。この弾力性のなさに関してはいわゆる定型詩についてもいえる。すなわちこれを七五調、五七調等の限られた音数で書かれたものに限定するとすれば、そのリズムのあり方は例えば古い伝統に支えられ、多くの要素を併せ持つドイツの多彩な定型的リズムと比べてあまりにも貧弱なのである。リズムの研究がこの狭い定型詩の範囲に限られているかぎりは、あまり実りあるものではあるまい。例えば七五調、五七調の5音・7音はいつも4拍で読むという。それはそれで良い。しかしこれはあまりにも短歌的な読み方、あるいは隣に7音・5音があることを意識した読み方である。これを手塚訳第1節4～5行目の5音の連なりを、そして第2節6～7行目の7音の連なりを読むのに応用できるだろうか。

参 考 文 献

- Hölderlin Sämtliche Werke 8 Bde. 1943—85 Stuttgart Bd. 2/1, 2/2
ヘルダーリン/手塚富雄他訳 1966 「ヘルダーリン全集 2」 河出書房新社
井上正蔵編訳 1966 「ドイツ名詩選」 學生社
E. A. ナイダ/成瀬武史 1972 「翻訳学序説」 開文社出版
ナイダ=テイバー=ブラネン/沢昇=井川訳 1973 「翻訳——理論と実際——」 研究社
W. A. グロータース/柴田武訳 1984 「誤訳」新版 三省堂
中村保男 1982 「翻訳の秘訣——理論と実践——」 新潮社
菊池武弘 1986 訳しうるものと訳し得ぬもの 「Symposion 1」
木藤冬樹 1986 翻訳の可能性を巡って 「Symposion 1」
Strauss, Ludwig 1965 Friedrich Hölderlin : "Hälfte des Lebens" *Interpretationen 1 Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn* Furankfurt am Main.
Schmidt, Jochen 1983 *Sobria ebrietas Hölderlins "Hälfte des Lebens"*
Hölderlin Jahrbuch 23
Eibl, Karl 1983 *Der Blick hinter den Spiegel — Sinnbild und gedankliche Bewegung in Hölderlins Hälfte des Lebens* *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27*
手塚富雄 1981 「手塚富雄全集 2」 中央公論社
山口四郎 1980 「ドイツ韻律論」 三修社
板野信彦 1976 日本律文の一般原理 「文芸研究 82」
1980 日本語律読法 「中京大学教養論叢 23—3」
1982 句またがりから見た定型律 「中京大学教養論叢 21—1」

- 御木白日 1983 「近代詩における七五調と五七調のリズム——等時的リズム認識を視座として——」『国語と国文学』66-1』
- 別宮貞徳 1977 「日本語のリズム——四拍子文化論——」講談社
- 北川保男 1981 「日本語の世界 6. 日本語の文法」中央公論社
- 中島文雄 1987 「日本語の構造」岩波書店

異文化間の文学批評について(上)

—小林秀雄の『私小説論』批判—

小林 英 信

I 私小説については、「私小説」という用語が使われ出した大正末期頃から今日に到る迄、実に多くの人々によって様々に論じられてきた。その文献たるや枚挙に暇がない程である。しかしその中でも重要な文献はというと、やはり小林秀雄の『私小説論』（昭和10年）とか伊藤整の『小説の方法』（昭和23年）、さらには中村光夫の『風俗小説論』（昭和25年）といった名著の誉れの高い論文の名を挙げざるを得ない。彼自身著名な私小説研究者である平野謙は後の二論文について次のように述べている。「よく知られているように、敗戦後あらわれた伊藤整の『小説の方法』とか中村光夫の『風俗小説論』というような長大論文も、私小説に関する周密な理論的反省を主軸としている。そこに辿られた理論的到達をぬくことは困難である。近代日本文学史論として、ほとんど考えられる限りの理論的展開はそこに試みられている、といっている。」（平野、1951：218）平野がこの文を記したのは、これまた私小説研究にとって重要な論文の一つである『私小説の二律背反』（昭和26年）という論文の中においてであった。平野のこのような発言にもかかわらず、その後も連綿として私小説論が書き継がれてきたことは言うまでもないことである。ではなぜこのように私小説は問題にされ議論されるのだろうか。それは一言でいうと恐らく「近代日本文学史の内的論理を辿ろうとすれば、もはやひとつの文学伝統とよぶのがふさわしい私小説をぬかすわけにはゆか（ない）」（平野：218）、という理由からであろう。それはともかく、その後に書き続けられた論文のいくつかを読むと、そこに一つの共通点があることに気付く。即ち、これらの多くは小林や伊藤あるいは中村や平野らが彼らの論文において不十分にしか展開できなかったものをさらに詳しく議論するとか、あるいは彼らの論文の中では既に論じられているものを新しい視点から見つめ直す、即ち言い換えると戦後新しく輸入された文学理論をもって新たに検討し直すといったものであったのである。いずれにしてもそのような多くの研究者・批評家の努力によって、今日では既に私小説の基本的性格はほぼその全容が明らかにされたといってもよいだろう。さらにその上に何か新しい見解を付け加えるなどという事はいわば門外漢である私にとって至難のわざである。そのような私にとって精々出来る事といえば、既に論じ尽され一定の評価を得ている諸理論を一定の考えの下に新たに関連づけ、その事によっていくつかの論点に新しい光を当てるぐらいの事であろう。

ところでそのような論点の一つに、西欧の近代的自我と日本の私小説の「私」に含まれる社会性の量の比較という問題がある。即ち西欧的自我の方が多く、日本的な「私」の方が少ないということは既に多くの研究者・批評家によって明らかにされているのだが、その理由について、奇妙な事だが、本格的

に、つまり日本の社会や文化、あるいは歴史の特殊な発展と関連づけて深く追究した研究はそう多くないのである。なるほどそれは文学固有の問題ではないのかもしれない。しかし多くの研究者・批評家が指摘し、また実作者である多くの小説家もそれを認めているように、真に日本の文学の将来の発展が私小説をいかに克服するか、その克服の仕方がいかに深くかかわっているのであれば、私小説の問題の核心ともいうべき「私」の非社会性という問題はもっと深く根柢から追究されるべきであろう。因みに中野好夫は次のように言う。「もはや、私小説の問題を、ただ人間生活の文学の面だけ切り離して来て、その狭い枠の中だけで本格小説か私小説かなどと論議していてもはじまらない。同様に小説手法だけの問題として、いくら〈私小説〉の克服を狙ったところで効はない。すでにそれは幾度かの実験済みである。いくら手法的に西欧的手法の模倣を試みてみたところが、所詮はイーヴニングを着た野蛮人にすぎないのだ。問題はむしろ文学以前にある。〈私〉そのものの変革だ。」(中野、1948:254) この文章が書かれたのは戦後間もない昭和23年のことであった。当時は多くの人がその直前まで支配していた軍国主義、そしてそれを背後から支えていた日本主義的精神等々を否定するのに急であった。中野も又上にもるように私小説の文学としての歪み、さらにそれを引き起こす元となった日本の自我、即ち「私」の特殊性などについて社会学的な見地からも激しく批判している。しかし彼の投げつけた言葉がいかに激しく急であるからといって、その内容まで誇張され歪曲されたものと受け取ってはならない。彼は問題の所在、その本質についてはむしろ冷静に客観的に捉えているのである。いずれにしても私小説の問題と自我即ち「私」の問題とは切っても切れない関係にあることだけは間違いない。自我即ち「私」の根本的な変革なくして「日本文学にとって一つの宿命」(中野:253)とまで言われる私小説の克服はあり得ないだろう。

Ⅱ ところで、日本の近代文学史において最も早い段階に私小説における「私」即ち日本の自我に光を当て、それを西欧の近代的自我と比較しつつ社会や時代の思想との関係において本格的に論じた論文がある。それは先程名前を挙げた小林秀雄の『私小説論』という論文であるが、この論文は勝山功にいわせると「私小説論史上画期的な評論」(勝山、1980:193)ということになる。なぜならば「それまで多くの作家評論家が私小説を論じてきたが、それらは、否定肯定を問わず、いずれも単なる思いつきか感情の域を出なかった」(勝山:193)のに対して、「彼の評論は私小説がいかなる事情のもとに発生したか、またそれが西欧ことにフランスのそれとどのように違うかを論じ、ついで私小説の現状、私小説に対する従来の作家の批判、乃至これからの脱却について論じている」(勝山:193)からである。このようにこの論文は日本文学史上初めて私小説の諸問題を多角的にかつ徹底して論じたものであるが、その論文の価値は単にそれだけに尽きるものではない。その価値はさらにその論文の認識内容の時を超えた正当性にもあるのである。つまりそこで述べられている認識内容は今日からみても一向に時代遅れの感じがせず、今なお十分に理論的検討に耐え得るものなのである。もちろん、この論文に対してもその後今日に至るまで様々な批判や理論的検討が加えられてきた。しかしそれらの多くはこの論文のもつ概念的曖昧さや理論的未成熟さに対して批判を加えたり、その一部を修正するものではあっても、あるいは

はさらにその理論と小林のその後の行動の不一致を指弾するものではあっても、決してその理論の認識内容までも根柢から否定するものではなかったのである。今日なおその論文は生きているといえるだろう。以下、この小論文ではこの論文の重要な概念の一つである「社会化した<私>」（小林：333）という概念に焦点を合わせながら、彼の述べるところを少し検討してみよう。

小林の私小説に対する定義は彼自身「苦もない事」（332）と述べているように、極めて簡単なものであった。即ち「自分の正直な告白を小説体につづったのが私小説だ」（332）というのがそれである。この定義にある「告白」という言葉からも推察されるように、彼は私小説発生の源をルソーの『告白録』に求めている。つまり彼は「私小説というものは、人間にとって個人というものが重大な意味を持つに至るまで、文学史上に現はれなかった」（332）のであり、正にその個人の持つ意味の重大さを最初に人間に教えたのが『告白録』であったというのである。ところで個人の持つ意味の重大さということはどういう事であろうか。小林自身はその事について全く触れていない。この小論では朝永三十郎著『近世における<我>の自覚史』という本に基づいてその辺のところを少し補足しておくことにする。

「ルネサンスは個人の自我の発見であり、近世の思想史は、自我の自覚史である」（城戸浩太郎、1970：45）ということは「だれでも知っている哲学の常識である」（城戸：45）と城戸は言う。「常識」であるか否かは別として、朝永によると「我」が「絶対的自由」（27）即ち自分自身を完全に取り戻すまでには三種類の闘いを闘わねばならなかったという。言い換えれば、「我」が近代的な「我」となるには三種類の敵がいたということになる。その敵を一つ一つ簡単にみてゆくと、まず最初の敵としてあらわれるのが「教権」即ち教会という敵であった。中世という時代が「教権中心の世」（15）であり、その時代の人々にとっては「教会の教理が不可侵の真理であった」（15）ということの世界史的常識である。即ち「信仰の上においても、学術上においても、道徳においても、教権は万能であって個人は絶対的に無能であると見るのが、中世思想の主動特徴であった。一言でいえば、中世は一切他律の時代であった」（16）のである。その中世の「教権」の絶対性に挑み、教会から個人の信仰の自由即ち自律性を奪い返したのが、他ならぬ同じ教会の側から出た宗教改革者たちであった。しかし宗教改革はどのような改革もそうであるように突然起ったものではなかった。それ以前にそれを宗教的にまた思想的に準備したものがあつたのである。それは他ならぬ「教権中心思想の傍系として連綿として存続していた」（17）神秘説であった。周知のように神秘説にも様々な神秘説があつた。しかし、それらは「宗教上の形式主義、客観主義、主理主義に反対して個人の内的体験を重視する」（17）という点においてはことごとく一致していた。即ち「神学や教理や信条や礼拝形式等は宗教の本質ではない。宗教の真髄は個人の内的体験にある」（17）という信念を彼らは固持していたのである。このような信念からルッターらの宗教改革までは後一步である。やがて法皇の免罪符の発売という事件がおき、それが彼らの信念に火をつけ、ルッターらをして改革運動に走らせたということについてはもはや語る必要はないであろう。このようにして「教権」はその屋台骨を激しく揺すぶられ、「我」は信仰上の自由を獲得したかに見えた。しかしその時第二の敵が現われたのである。即ち国家という敵が現われ、弱体化した「教権」に強力なつかえ棒を差し出したのである。「我」は信仰上の自由を求めてさらに国家という新しい敵と闘

いを始めざるを得なくなった。朝永はいう。「第17, 18両世紀は実に、国家及びこれと結托した教権に対して〈我〉が苦闘した時代であった。」(25)では「我」は一体どのようにしてこの第二の敵を倒すことができたのであろうか。結論から言うと、イギリスおよびフランスなどに起った市民革命を通してであった。最もドイツその他の国々においてはその革命は不十分に終わってしまったが、それはともかく、その革命を理論的に支えたのはロックの代議制民主主義論、あるいはモンテスキューの三権分立論、さらにはルソーの民約論などであった。「我」はこのような革命を通して国家からの内的自由と独立を獲ちとり、併せて信仰上の自由を再び手にしたのである。但しその一方で「宗教上の無信仰、無神論もしくは理神論」(27)という副産物が生まれたのは皮肉であったが、いずれにしても「我」はこの二つの闘いを通して完全に「絶対的自由」を獲ち得られると思った。しかし今度もその願いは達せられなかった。というのは、その時、以前の二つの闘いと平行して闘っていた敵、即ち第三の敵が急速にその勢力を増してきたからである。ではその第三の敵とはどのような敵であったのだろうか。朝永の言葉を借りていうと、それは「〈我〉の一部を形造っているところの理知」(27)という敵であった。即ち自己の内にあり、「我」の一部を形成しているところの敵なのであった。ところで、そのような「我」の一部を形成しているような「理知」がなぜ「我」と対立し、「我」に圧迫を加えるようになったのであろうか。それは以下の様な事情による。周知のように、人間の内部には「知、情、意」という3種の精神作用(即ち精神的な能力)がある。そのうち「知」という精神的な能力は「感性に与えられた素材を自発的に処理する、より高度な認識能力、つまり思考力」(926)を持っている。人間はこの能力の働きによって諸々の現象を比較吟味し、そこから様々な法則を抽出し、そしてさらにその法則が真に普遍的であるか否かを判断したり推理したりすることができる。ところで、人間のそのような能力が十分に生かせる領域はというと、やはり、自然科学の領域を第一に挙げざるを得ない。なぜならば、自然科学は「経験的な事実の背後になんらの超経験的な実在をみとめず、すべて知識の対象は経験的所与たる事実にかぎるとする立場」(哲学辞典：599)を貫き、その方法論も、経験論であれ合理論であれ、現象間の論理的、実証的関係を重視するが、そのような自然科学の立場ないし方法論が正に「知」の特性と合致していたからである。いずれにしても自然科学は人間の「知」という精神的な能力の働きによって徐々に発展を遂げ、逆に自然科学が発展するにつれて「知」は新たな刺激を次々と受けていった。この「知」と自然科学との相互作用関係は、17・18世紀ともなると飛躍的に発展し、自然科学の方法は他の領域にも広く応用され、各々の領域において次々と個別科学を成立させた。又「知」の方でも他の二つの能力と比べるとはるかに重要視され、それらに対する「優越の地位」(27)は揺るぎないものとなっていった。即ち「知」と比べるとはるかに「不明晰、不判明、暗昧」(30)な能力とされる「情」と「意」は、科学の発展にとって不必要な、むしろそれを阻害する能力として無視され否定されてしまったのである。「知的理解を超越した美的感興、道徳的感奮、宗教的神秘境といふやうなものは全然価値を失はねばならぬやうになった」(30)と朝永は言う。

ところで、このようにして自然科学は「知」の働きによって急速に発展を遂げ、やがては「人間生活の全体を支配」(30)するようになったが、そのことは、自然科学的な物の見方、考え方が人間の全ゆ

る活動を根柢から規定するようになったということの意味する。つまり逆にいうと、人間は自然科学的な物の見方即ち「宇宙のあらゆる現象が先行諸原因によって厳密に決定されている」(哲学辞典：417)という「因果必然観」(朝永，31)によって「人間生活の全体」をみるようになったということの意味するのである。そのような「因果必然観」が人生観，世界観に応用されると「機械観的，決定論の人生観，世界観」(34)となるが，そのような人生観，世界観は「我」から「自主，自由，自律の力」(34)を奪ってしまった。即ち「自己の理想をもって動き，自己の自由をもって行動すると思惟する<我>は，その実，冷やかな，人間の理想や目的には全然無頓着な，絶えず同様のことを反復するところの，必然の自然法に服従」(34)させられてしまったのである。

以上みるように「我」は自己の内にある一つの精神的能力「理知」の働きによって「宇宙のあらゆる現象」から様々な普遍的法則を導き出すことができたが，しかし逆に「我」はその普遍的法則によって圧迫され服従させられるということも起ったのである。従ってもし「我」がこのような圧迫や服従から逃れ，最終の目標であった「絶対的自由」を手に入れようとするならば，「我」はやはりその「理知」即ち普遍的な法則という敵と闘わざるを得ないであろう。しかしこの敵との闘いは非常に困難であった。なぜならば，既に述べたことから明らかなように，その敵は普遍的な法則であり，味方は「情」と「意」であるからだ。つまり，普遍的な法則と闘うということは，結局はその闘いは敗北に終らざるを得ないということであり，又「情」と「意」を味方にして闘うということは，凡そ効果的な，冷静な判断と緻密な計算に基づいた攻撃を期待することができないということの意味するからである。つまりこの闘いは全く勝算のない絶望的な闘いなのである。しかしいくら絶望的であれ，既に述べたように，「我」が自らの「自主，自由，自律の力」を回復し，「知」と共に「情」と「意」という両能力もバランスよく発達させ，そのことによってより豊かな個性溢れる人間性を創り出そうとするならば，「我」はその闘いを始めざるを得ないのである。フランスにおいてそのような困難な闘いを初めて行ったのは言うまでもなくルソーであった。そして『告白録』はその闘いの記録でもあったのである。

以上少し補足が長くなったが，要するに小林のいう，ルソーの個人の持つ意味の重大さに対する自覚というものの背景には，上にみたような「我」の三つの敵に対する激しい，時には絶望的ですからある闘いがあったのである。その闘いを通して「我」は初めて個人の重大さという自覚を持つことができたのである。小林は言う。「ルソーは<懺悔録>でただ己れの実生活を描こうと思ったのでもなければ，ましてこれを巧みに表現しようと苦しんだのでもないものであって，彼を駈り立てたものは，社会に於ける個人というものの持つ意味であり，自然における人間の位置に関する熱烈な思想である。」(333)この言葉にあるように，ルソーは決して「己れの実生活」のために自己の「実生活」を赤裸々に告白したのではなかった。即ちその闘いは決して「私」的なもののためにする闘いではなかったのである。さらに言えば，このルソーの告白がきっかけとなってその後生み出された多くの私小説も，全てこのような強大な社会ないし自然の法則に対する絶望的な闘いの個人的記録であったのであり，私小説という文学形式は「私」小説と呼ばれている程，その文学的内容は「私」的なものではなかったのである。小林も言うように「彼らの私小説の主人公等がどの様に己れの実生活的意義を疑っているにせよ，作者等の頭に

は個人と自然や社会との確然たる対決が存したのである。」(333)一言でいうと私小説の「私」とは「十分に社会化した<私>」(333)であったのである。

Ⅲ 小林の西欧的自我に対する見方は以上のものであったが、では小林は日本の私小説に対してはどのようにみていたであろうか。まず最初に言えることは、彼が「フランス文学史を規範として日本の私小説を裁断」(佐伯彰一, 1970: 184)しようとしているという事である。その事は、彼がこの論文の中でしばしばフランスの私小説の事を言い表わす時には、単に「私小説」とだけ記しているのに対して、日本の私小説の事を言い表わそうとする時、必ずといってよい程その名詞の前に「わが国の」とか「わが国では」といった規定語を置いていることから明らかである。従ってこのようなことからすると、小林が私小説は日本固有の形式ではなく、むしろ西欧においてその社会的、文化的、歴史的諸条件の中から必然的に生み出されたものであるという認識を持っているということがよくわかる。それはともかく、そのような西欧の、殊に小林の場合はフランスの私小説であるが、それを「規範」として日本の私小説を眺めた時、日本の私小説は一体どのようなものとして見えるだろうか。おそらく、そのようなにして日本の私小説をみたならば、日本の私小説は「否定的、欠如的な陰画」(佐伯: 186)としてしか映らないであろう。では小林はどのような日本の私小説の否定像を描き出しているのだろうか。彼が描き出した否定像はいくつかあるが、この小論では社会性の欠如という否定像のみについて考える事にする。既に前章で述べたように、一般に西欧の近代的自我は「教権」とか国家、さらには様々な普遍的法則という強大な敵の前に立たされ、その前で個人的な存在としての自己の無力さ、無意味さを痛切に感じさせられてきた。もちろん小説家といえどその例外ではなかった。否、むしろ鋭敏な彼らこそそのような無力感、無意味さを他の誰より痛切に感じさせられてきたのである。いずれにしても、そこでは小説家の「私」的なものは一度否定され、極端な場合はゼロにされてしまったはずである。小林はその事を次のように表現する。「彼等(モーパッサンやフローベルら)の<私>は作品になる前に一ペン死んだことのある<私>である。」(333)要するにこの言葉からもわかるように、西欧の作家においては作品になる前の「私」と作品になった後の「私」、即ち作品における「私」という二種類の「私」があり、前者の「私」が否定されることによって後者の「私」が作品化されるのである。即ちもっと厳密に言えば、西欧の作家は自己を作品の上に再生する前に「文学の外から、自分の文学運動を否定する様に或は激励する様に強く働きかけてくる時代の思想」(334)というものの洗礼を受けざるを得ず、このような「時代の思想」の洗礼を受けた作家は、それとの厳しい対決の中で自己の「私」的なものを全て公的なもの、即ち社会的なものによって厳しく吟味し、洗い直さざるを得なくなる。そして「私」的なものの中で公的なもの、社会的なものに耐えうるものだけが適当にフィクションを混じえて作品化されるというのである。つまり一言で言えば、「十分に社会化した<私>」(333)だけが作品において再生されるといえるのである。然るに花袋ないし日本の私小説においてはどうかであろうか。小林が議論の対象としている花袋の例でいうと、花袋はある時モーパッサンの短篇集を読むが、その時彼の「天上を眺めず地上を監視する斬新な技法」(333)に非常に感動する。そして自分もそれ以後は「天上の星」(333)ばか

り眺めないで、眼を地上の「私」のありのままの姿に向けようと決意するのであった。即ち彼はその日常生活における「私」をそのままフィクションを混じえず直接作品において描こうとし、またそれがそれ以前の硯友社文学やロマン派の作品に対するアンチ・テーゼにもなると考えたのである。いわゆるそれは「日常生活の芸術化」(335)と呼ばれている創作方法であるが、その方法においては既にみた西欧の作家におけるような「私」の分裂、あえていえば私的な「私」と社会的な「私」への分裂がみられないのである。どうしてこのような事が生じたのであろうか。それはこれまで述べてきたことから既に明らかであろうが、花袋即ち日本の私小説家には「個人と自然や社会との確然たる対決」(333)がなかったからである。即ち「時代の思想」との対決が曖昧であり、「私」が十分に社会化される機会がなかったのである。では当時確たる「時代の思想」は存在していなかったのであろうか。もちろん否である。小林によると、日本には自然主義と共にその「文学の背景たる実証主義思想」(333)も同時に入ってきた。その「実証主義思想」こそ少なくとも花袋らの自然主義作家ないし私小説家にとって「時代の思想」であったのである。ではなぜ彼らは、この「時代の思想」と厳しく対決することがなかったのであろうか。この問いに対して小林は次のように答える。即ち「この文学の背景たる実証主義思想を育てるためには、わが国の近代市民社会は狭隘であったのみならず、要らない肥料が多すぎたのである。」(333) 要するに、日本の近代市民社会は未成熟であったために、日本の自然主義作家や私小説家には西欧のそれらの「実証主義思想」に対する真剣な取り組みないし闘いぶりが十分に理解できず、また理解できたとしてもそれを生かす地盤ないし土壌がなかったのである。結局彼らに残ったものといえば、そのような思想と切り離された創作技法だけであった。即ちその時「日常生活の芸術化」という十分に社会化されないままの「私」がそのまま作品の上に再生されるという日本独特の社会的広がりのない創作技法が生まれたのである。この技法はその後の日本文学の性格を大きく規定していった。佐伯は次のように言う。「厳密な意味では私小説といいかねる作家のうちにも、その影響はいつか浸潤して(いった)。(186) 彼はまた日本の私小説に対して次のような評価を下している。「私小説とは(略)おそろく近代日本文学が完成することの出来た唯一の文学様式であり、型であった。」(186)

評価のことはともかくとして、当然の事ながら、この「日常生活の芸術化」という技法からは重大な危機が生じた。というのは即ち余り豊かでもない自分たちの日常生活を描き尽してしまうと、彼ら作家にとってはもはや描くべき題材がなくなってしまったからである。その解決法としては少なくとも二つのことが考えられる。即ち日常生活そのものを破壊して無理矢理そこに新しい題材を作り上げるか、あるいは日常生活はそのままにしながら、その外に新しい題材を求めるか、そのいずれかであった。前者の方法を選んだ作家としては、代表的なもの名前だけ挙げると葛西や磯村、さらに時代が下ると太宰や田中英光らがいた。因みに彼らは「破滅型」とか「逃亡奴隷」などと呼ばれている。小林はこれらの作家については全く触れていないが、後者の方法を選んだ作家、即ち島崎、正宗、徳田、菊池、久米、谷崎、佐藤等についてはその危機の克服の仕方ないし成果について本質的な検討を加えている。簡単にみると、まず島崎や正宗さらに徳田らは歴史物とか感想的批評文といったいわゆる日常生活と直接係わりのないものに題材を求めるか、あるいは開き直って危機そのものに身を委ねてしまうことによ

て危機を回避しようとした。また大正期の久米や菊池らは「日常生活こそ純文学の糧である」(335)と信じつつも、その一方で「日常生活の芸術化そのものに疑念」(335)を持つという矛盾に悩まされながら、結局は「通俗文学によって文学の社会化を試みる」(335)という妥協的な方法に落ちついてしまったのである。しかし通俗文学には「読者の常識に対して無礼を働かない」(340)という大原則があり、従ってその社会化も「時代の思想」と厳しく対決することによって生じた西欧の社会化とは大きく異なり、中途半端なものに終らざるを得なかった。さらに谷崎や佐藤といった耽美派は、日常生活をそのままにしながらも、それをストレートに作品化するということをせず、それを日常とは異なる視点から捉え直し、それを感覚的ないし叙事的に、あるいは心理的ないし抒情的に解釈しなおすことによって新しい題材を発見しようとしたのであった。

ところで以上のような方法は全て、題材の涸渇といった危機を根本から克服する方法ではなかった。というのは、それらの方法はその危機が生じるもととなった「日常生活の芸術化」ということ、即ち言い換えると私的な日常生活を絶対視するという私小説特有の精神に何ら手を加えるものではなかったからである。即ち彼らは例え欧米から輸入したものであるにせよ、彼らにとっては重要な「時代の思想」であった自然主義ないし実証主義思想というものをもっと真剣に根本から検討すべきであったのである。もし日本の社会がそのような「西欧の思想を育てる十分な社会条件を持っていなかった」(333)というのであれば、その日本の社会の特殊な条件を生み出した原因を追求し、もしその原因が明らかになれば、それと真剣に闘うべきであったのである。彼らはそれらの闘いを回避したと非難されても強く反論はできないであろう。そのようなことを徹底して行った者は、周知のように少し時代は下るがマルクス主義文学者達であった。彼らはマルクス主義理論によって封建的な色彩を色濃く残す日本の文化や社会制度を徹底して批判し否定した。もちろん封建性やプチ・ブル性がない混ぜになった批判者自身の日本的な自我もその例外ではなかった。しかし彼らの理論は余りにも急進的であり絶対的でありすぎた。そのため彼らはその理論や方法に対して疑問をさしはさむとか、それを自由に解釈し直すといったことなど殆ど許されなかった。作家たちは、それが余りにも政治的であり教条的であり過ぎたため、文学の独自性を主張したり、創作技法について斬新な工夫をこらしたりするといった余裕など殆ど持ち得なかったのである。ましてやそれまでの反ないし非革命的な作家たちが苦心して編み出した創作技法を意識的に取り入れるということなどもっての外であった。それらのことが相互に影響しあつてのことだろう、彼らの創作力は次第に衰え、その作品も革命への力を呼びおこすアジェーションの手段としての機能をも次第に失なっていく。作品においては思想のみが空回りをし、人物は単に思想を容れる器と化してしまつたのである。その結果については最早言うまでもないことであろう。歴史の示す通りである。もちろんその原因については今日なお様々な議論がある。小林自身はその原因について次のような考えを述べている。「思想は普遍的な性格を持っていない時、社会に勢力を勝ち得る事は出来ない。」(337)文字通り解釈すると、マルクス主義思想は日本において勢力を勝ち得るほど普遍的ではなかったという事になるが、しかし小林が真に言いたかつた事はそのようなことではなく、むしろ、そのような思想を受け入れるには、日本の文化的ないし社会的条件が余りにも貧弱であり、その「地盤」(334)も余りに脆かつ

た、ということではなかったろうか。要するに、日本の「私」が十分に社会化していなかったのである。

Ⅳ ところで、以上のような小林の日本の私小説批判に対して佐伯は次のように述べている。「そうした（即ちフランスと日本との）落差の原因を、つまるところ双方の〈外的事情〉、〈社会的条件〉の差に帰して、たんに作家の個人的資質とはかかわりなく、〈時代のうちに生きてゐる〉思想というものの有無によると小林氏が言い切るとき、この荘大な比較の図式がにわかに味気なく、空ろなものに褪せしてしまう。」(184) 確かに佐伯の言う通りであろう。小林のように日本的な「私」が社会化し得なかった理由を西欧の「私」を社会化させた社会的ないし文化的条件が日本においては未成熟であったということに帰してみたところで、そのことにどれ程の意味があるのであろうか。少なくとも異なる条件下にある二つのものを比較し、その比較を実りあるものにするには、どちらか一方の側から得た結論を尺度とし、その尺度でもって他方を計るようなことをするのではなく、両者の条件の違いは違いとして一応おき、その上で両者が各々の条件下で自己の矛盾とどのように闘ったか、その闘い方ないし成果などについて比較すべきである。さらに言えば、そのような比較から両者に共通の、いわば普遍的な尺度が得られるのであれば、その尺度によって更にもう一度両者を計り直すということにも意味はあるであろう。果して小林の尺度、即ち「十分に社会化した〈私〉」という尺度はそのような尺度たりうるのだろうか。それはともかく、もう少し具体的に小林が論じたジイドないし花袋や私小説家の例でみてみよう。ジイドは既にみたような社会的ないし文化的な条件下で自然主義やその思想的背景である実証主義と激しく闘った。そして「その重圧によって解体した人間性を再建しよう」(332) として私小説を書いたのであった。では一体わが国の花袋ないし私小説家たちは何とどのように闘うとしたのであろうか。このことについては小林は余り詳しく述べていない。しかしいくつかの闘うべき相手については暗示されている。例えば既にみたような「日常生活の芸術化」とか、それが原因となって生じる「作家道における危機」(335) といったこと、あるいは「小市民性を暴露するがごとき自己」とか「社会の封建的残滓」(338) といったことなどがそれである。もし彼らが後者の二つのものと真剣に闘っていたのであれば、日本的な「私」も少しは社会化されていたのかも知れない。しかし彼らの闘いが前者の二つのものに限定されていたのであれば、その闘いはフランスのジイドらの闘いと比べてやはり見劣りがすると言わざるを得ない。なぜならば、「時代の思想」との闘いという側面が大きく欠落してしまっているからである。それはともかく、当時彼らの闘う相手はそれら以外に存在しなかったのだろうか。もちろん否である。例えば石川啄木は、希有な例かもしれないが、花袋が『蒲団』を書いたのとほぼ同時期、即ち明治43年に『時代閉塞の現状』という一文を書き、その中で当時の青年が闘うべき相手をはっきりと特定し、そしてその闘いを進めるときの方法についてまで言及しているのである。彼の述べるところを少しみてみよう。啄木はまず表題にもあるように、その時代を大きく「閉塞」した時代と捉えている。そしてその「閉塞」状況について彼は次々と分析を進めてゆくのである。まず最初に啄木は教師志望の青年に注目するが、その青年は「教育とは、時代が一切の所有を提供して次の時代のためにする犠牲だ」(199) という理想を持っている。彼はそのために現実の「教育はただその〈今日〉に必要な人物を養成する」

(199) だけでよいとする考えを許すことができない。しかしだからといって「もし(彼が)それ以外のことをなさんとすれば、彼はもう教育界にいたることができない」(200)という事も知っているのであった。次に啄木は大学生の子供を持っている父兄に眼をやるが、彼らは「一般学生の気風が着実になった」といって喜んでいる。(200)しかしその内実はというと「学生のすべてがその在学時代から奉職の口を心配しなければならなくなった」(200)という事だけの話であったのである。しかも学生はそのように「着実」になったにもかかわらず、彼らの大半は職を得ることができず、ただ「下宿屋にごろごろしている」(200)しか能がなかった。しかし彼らはまだよい。なぜなら彼らは教育を受ける事ができたからである。その何十倍、何百倍もの青年が経済的理由と「無法なる試験制度」(95)によって充分に「教育を受ける権利を中途半端で奪われて」(200)しまっていたのである。では経済状態はどうであったのだろうか。決してよいとは言えなかった。即ち啄木は言う。「(一般経済は)戦争とか豊作とか饑饉とか、すべてがある偶然の出来事の発生するでなければ振興する見込みがな(かった)」(200)からである。また巷に眼を向けると、そこで眼に付く事といえば「財産と共に道徳心をも失った貧民の売淫婦」(200)の急激な増加ぶりばかりであり、また文学も「女郎買い、淫売買い、ないし野合、姦通の記録」(201)となり下がっていたのである。さらに啄木は一部の回顧趣味の人間に眼をやる。即ち彼らは元禄という同じく「閉塞の現状」にあった時代を懐かしがり、その美しさに酔うことで「<未来>を奪われた」(201)ことによる絶望感を忘れようとしていたのである。では一体このような数々の「閉塞の現状」を生み出す元となったものは何であったのだろうか。それについては啄木は、おそらくその一文が大逆事件の裁判中にかかれたためであろう、直接名指すようなことをしていない。しかし、彼の「われわれ日本の青年は、いまだかつてかの強権に対して何らかの確執をも醸したことがない」(194)とか、あるいは「かくて今われわれ青年は、この自滅の状態から脱出するために、ついにその<敵>の存在を意識しなければならぬ時期に到達している」(201)といった言葉などを考え併せると、啄木がその「敵」として「強権」即ち明治政府のことを考えていたということははっきりしている。明治政府の富国強兵のための諸政策が様々な所で歪みを生み、時代を「閉塞」状況へと追いやったのである。国家は徴兵によって青年から自由を奪い、富の分配の不公平と「無法なる試験制度」によって国民から知性を奪い、さらには「高率の租税」(195)によって「国民の最大多数の食事を制限」(195)したのであった。ところで啄木はこのような国家という敵の他に、もう一つ重要な敵の存在を指摘している。即ちそれは他でもない、「日本人特有の論理」(195)という敵であった。このような論理をとる人間として啄木は二種類の人間を挙げている。まず最初に挙げられているのは、「比較的教養のあるほとんどすべての青年」(195)、とりわけ「実業界などに志す一部の青年」達であったが、彼らは次のように主張してはばからなかったのである。「国家は帝国主義でもって日増し強大になって行く、誠に結構なことだ。だからわれわれもよろしくそのまねをしなければならぬ。正義だの、人道だのというのはお構いなしに一生懸命儲けなければならぬ。国のためなんて考える暇があるものか！」(196)次にとり挙げられているのは「哲学的虚無主義(者)」(196)たちであった。「彼らは更にいっさいの人間の活動を白眼をもって見るごとく、強権の存在に対しても全く没交渉なのであ(った)。(196) 以上のように啄木はこの二つの敵、

いわば外なる敵と内なる敵の存在を指摘しつつ、さらに用意周到に過去の闘いの失敗例まで列挙している。その第一は橋本の個人主義であった。啄木によると、彼の失敗の原因は「いっさいの〈既成〉をそのままにしておいて、その中に自力をもってわれわれがわれわれの天地を新たに建設するということ」(202)の中にあった。橋本が個人の自我の拡大を強く主張したということについては周知の事実である。しかし彼はその拡大されはしたものの、所詮限界のある個人の力によって強大な国家と闘うとしたのである。無理な話であった。第二の失敗例は綱島梁川らの神秘主義である。啄木によると、この神秘主義は橋本の個人主義の反動として生まれたという。従って、彼らの失敗の原因もそれと逆の関係にあるというのである。即ち「(前者が)自力によって既成の中に自己を主張せんとしたのが、(後者は)他力によって既成の外に同じことを成さんとしたまでである。」(202)最後の失敗例は純粹自然主義(具体的には島村抱月の理論を指すが、花袋や私小説家もこれに含めてよいだろう)である。これは「己を虚うして、客観の投影を待ち、かくて、一種主客渾融の境地を得ようとする態度」(臼井吉見、1956:81)を貫くが、しかしこのような態度から帰結されることといえば、一切の主體的な自我の否定と、「既成」即ち日常的現実の放置ということだけである。いずれにしても以上の三つの失敗例に共通することは、「既成」そのものに対する無批判、ないし「既成」との衝突回避ということである。では一体、このように「閉塞の現状」を分析し、その分析によって敵を「強権」即ち明治国家と見定め、併せて「日本人特有の論理」という内なる敵をも剔抉しつつ、さらにそれらと闘う際参考とすべき過去の失敗例まで挙げる啄木自身は、その「強権」とどう闘うとした、あるいは闘うべきであると考えたのであろうか。この闘い方についても啄木は、既に述べたように大逆事件の裁判を意識してか具体的に語ってはいない。しかし彼はこの一文の中に次のような文をさしはさんでいる。「かくのごとき時代閉塞の現状において、われわれのうち最も急進的な人たちがいかなる方面にその〈自己〉を主張しているかはすでに読者の知るごとくである。」(201)この文中にある「最も急進的な人々」とは言うまでもなく幸徳秋水らの社会主義者のことであるが、そのことや過去の失敗例なども考え併せると、啄木は社会主義的方法を用いるよう暗示しているのであろうか。いずれにしても啄木が具体的に述べていることは次のようなことだけである。「われわれは今最も厳密に、大胆に、自由に〈今日〉を研究して、そこにわれわれ自身にとっての〈明日〉の必要を発見しなければならぬ。」(203)そして彼は最後に文学に対して次のようなことを求めている。「時代に没頭しては時代を批評することができない。私の文学に求むるところは批評である。」(203)

以上にみるように、啄木の時代ないし社会に対する認識は深くかつ広い。即ち彼の眼は単に文学的なものだけに止まらず、広く教育や思想、あるいは政治や経済、さらには風俗的なものにまで及んでいた。このような彼の深くかつ広い認識は当時あっては一般的なものではなく、例外的なものであったといえるかも知れない。しかしいくら例外的なものであったとはいえ、その認識に誤りはなく、何人といえど彼の言うところを認めざるを得ないであろう。即ちそれに気付くと気付かないにかかわらず、啄木が指摘したような矛盾、即ち言い換えると、当時の文学者が克服すべき対象は客観的に存在していたのである。にもかかわらず、既に述べたように、花袋ないし私小説家たちの認識はあくまで

「私」的なもの、日常の身辺雑記的なものに止まっていたのである。この様に両者の時代ないし社会に対する認識、あるいは文学に対する要求を比べると、そこに大きな違いのある事は否定することができない。どうしてこのような違いが生じたのであろうか。次にこの原因について追究すべきだが、既に紙数が尽きた。従って、これについては別な機会に譲ることにする。ただ一言最後に付け加えておくと、おそらくその原因を追究する過程で、花袋や私小説家たちに典型的にあらわれる日本的な「私」の非社会性の原因も明らかになるであろう。逆にいえば、そのような日本的な「私」の社会化を妨げている諸要因、即ち文学者が闘うべき敵が何であったか、さらには花袋や私小説家たちがその敵とどう闘ったかということなども具体的に明らかになるであろう。そのような具体的な諸事実が明らかになった後に西歐的自我と日本的な「私」とを比較するのであれば、その比較も実り豊かなものとなるであろう。

文 献 目 録

- 1) 石川啄木、『時代閉塞の現状』, 1910。(『文学の思想』, 筑摩書房, 1965 所収)
- 2) 伊藤整、『小説の方法』, 1948。(『小説の方法・小説の認識』, 講談社, 1970 所収)
- 3) 臼井吉見、『近代文学論争』, 筑摩書房, 1956。
- 4) 勝山功、『昭和10年代私小説論』, 1956。(『大正・私小説研究』, 明治書院, 1980 所収)
- 5) 城戸浩太郎、『社会意識の構造』, 新曜社, 1970。
- 6) 小林秀雄、『私小説論』, 1935。(『小林秀雄集』, 筑摩書房, 1956 所収)
- 7) 佐伯彰一、『日本の〈私〉を求めて』, 1970。(『昭和批評体系』, 番町書房, 1978 所収)
- 8) 『哲学辞典』, 平凡社, 1971。
- 9) 朝永三十郎、『近世におせる「我」の自覚史』, 角川書店, 1952。
- 10) 中野好夫、『私小説の系譜』, 1948。(『河盛好蔵, 中島健蔵, 中野好夫, 臼井吉見集』, 筑摩書房, 1959 所収)
- 11) 中村光夫、『風俗小説論』, 新潮社, 1950。
- 12) 平野謙、『私小説の二律背反』, 1951。(『現代文芸評論集(二)』, 筑摩書房, 1958 所収)

「文化コンテキスト」についての基本的考察

日 置 孝次郎

始めに

文化コンテキストには、種々のレベルによる深淺がある。例えば、Die Tür seines Arbeitszimmers war geschlossen というドイツ文と The door of his office was closed という同じ意味の英文も、「勤務時間中に閉じられていた」という同一状況の下にあっては、慣習の差により別のニュアンスを生じうると言われる。本稿では、このような表層の文化コンテキストでなく、可能な限り深層レベルの、別言すれば普遍的文化コンテキストの模索を試みることにする。

文化コンテキストとは、当該テキストの成立と解釈に関与する全ての文化事象と考えられる。従ってテキストを取巻く文化の総体とも言えるが、文化は、その基層に民族の世界観・信仰を言語と共に持つ。本稿では、複数のジャンルの文学作品を事例としつつ、その解釈の深化に関する結束性を生み出す、文化の諸領域に一貫してみられる普遍度の高いパラメーターを探り、テキスト解釈に寄与する文化コンテキストの適用性について提言するつもりである。

取上げる事例はドイツの文化コンテキストだが、上述したように、普遍度の高いパラメーターの設定を目指すゆえに、日本文化との比較民俗等を通じて、より高い普遍性を求めることにする。

第1章 Kohärenz の読取りに必要な文化コンテキスト

最初に J. Peter Hebel “Unverhofftes Wiedersehen” を取上げ、作者が意図的に用いたと思われる隠れた文化コンテキストの枠組とそれから派生する結束性を探ることとする。主人公の婚約者たちが結婚の日取りと決めていた聖ルチアの日（12月13日）は、かつて冬至の日と見なされており、望ましい結婚の日とされていた。だが、冬至が、死の冬と生の春の接点という ambivalent な性格をもつと同様、聖ルチアの日も吉と凶の微妙なバランスの上にある危険な日でもあった¹⁾。従って、教会法上の手続きとして、教会で牧師が、二人の結婚の障害となる事実を知っている者は予め申しでるようにと呼びかけた時、「死」が申しでたということは危険性としては伏在していた。こうして次の日、鉞夫である若者は地底に閉じこめられ、「死」に遭遇するが、この日はテキストには明示的には現れていないが、聖ニコラウスの日（12月6日）である²⁾。この日も実は聖ルチアの日と同様、範ちゅう的には冬至祭に属し、しかも「聖ニコラウスは男の子に、聖ルチアは女の子に贈物をする。（同時に恐しい Schreckgestalt でもある）」といわれるように、キリスト教の聖人でありながら、ゲルマン神話の神々の性格をも帯びる対をなす男女でもある³⁾。従って青年が、ニコラウスの日に死ぬのには、ある種の意図性が見

られる。さて50年後、地底から青年の死体が発見されるが、それは Johannstag, すなわち一年というリズムの中で冬至祭と対をなす夏至祭の頃であった。予期せぬ Wiedersehen の婚約者たちは、片や老婆であり、片や50年前の若さのまゝの青年である。青年は教会の墓地に埋葬されるが、婚約者だった老婆にとりその墓は Hochzeitsbett 「結婚の床」である。老婆の身代りとして彼と共に床に伏すのは、彼が地底に閉じこめられた日、同時に小箱に閉じこめられ、50年後彼が地底から運びだされると、小箱から取出される、彼女の結婚式用の赤の縁取りの黒いスカーフである。50年間若さを失なうことなく閉じこめられ、結婚のペアとして初夜の床に伏す青年とスカーフの間には Isotopie 「同位体」が見られる。

また50年後の Wiedersehen には次のような意図性が読取れる。結婚50年目は、最大の記念日で金婚式と呼ばれるが、この日は通常「結婚式の Wiederkehr」と呼ばれる。50年前の聖ルチアの日に二人が結婚していたら当然予想された (verhofft) もので、タイトルの unverhofftes Wiedersehen と、この Wiederkehr にはイソトピーが認められると言えよう。

50年目の Goldene Hochzeit は、元来ユダヤ教会に始まる50年毎の教会の聖年に由来するとも言われるが、聖年の恵みには煉獄(地底的)の罰からの解放がある⁴⁾。これと若者が地底に幽閉され、50年後に解放され、教会の Kirchhof に移されたという事実の間には構造的な同位体が見られる。大地が魔物(煉獄)的存在と見られている事は次の文でも明らかである。

Was die Erde einmal wiedergegeben hat, wird sie zum zweitenmale auch nicht behalten.

また、冬至祭で、結婚式が予定されていた聖ルチアは語源的にラテン語の lux 「光」と関連づけられており、死体が地底より明るみへ解放される夏至祭の聖ヨハネも Leucht der Menschen と称され両者共に眼病治療に係りがあるとされる事にも結束性がうかがわれる。

以上、枠組みの結束性は、語彙レベルでも多くの結束性を派生させていると考えられる。夏至祭である Johannstag は半年後に誕生するキリストの先駆者として、冬至祭であるキリスト誕生日の Weihnachten と同様、教会では例外的に Johannis の誕生日を祝うが、人々が想起するのは、サロメの要請ではねられ、成句となっている Johannishaupt, Johannisblut によって表わされる「血のしたたる頭」である。これから連想として「赤い」が生じると思われる。

Johannisにまつわる成句(的称)と同位体をもつと見られる語彙/句をテキスト中より指摘する(引用符内は成句)：

Die Flamme der jugendliche Liebe noch einmal erwachte —(ヨハネ祭に老婆に) 老いらくの恋の炎が燃えた, vgl. ("Johannistrieb" 「老いらくの恋」, "Johannisfeuer" 「ヨハネ祭の火」

Hochzeitsbett (ヨハネ祭に準備した) 初夜の床, vgl. "Johannisbett" (3種の花で飾って作る, "Johannishaupt" が見えると言う)。

Das sbhwarzseidene Halstuch mit roten Streifen. vgl. "Johannisbeere"; "Johannissaft, Johanniswein" (赤あるいは黒色) "Johanniskraut" (果汁の赤いのは "J. blut" がかったからと伝説は言う)

以上、まだ指摘されるが、この作品の枠組みには、太陽信仰を共通のパラメーターとする、ゲルマン神話とキリスト教の重層的文化的コンテクストによる結束性が見られる（冬至祭12月24日＝キリスト降誕祭、夏至祭6月24日＝ヨハネ誕生祭）⁹⁾。その枠組みに附随する聖人に、ゲルマン神話的陰影を重複させつゝ、語彙レベルでのイソトピー群を作品中に散りばめながら、細部に亘っての結束性を生みだしていると言えよう。但しこの細部におけるイソトピー群の確認の為には、枠組みの読取りが前提となる。例えば、赤い縁取りのスカーフの場合、それが小箱に閉じこめられる時は、冬至祭である降誕祭であり、50年後に取出される時は、夏至祭であるキリストの先駆者ヨハネの生誕祭だが、この Johannistag の象徴的色彩が赤色である事に気付いて始めてイソトピーによる Kohärenz が浮び上がってくる。またキリスト教の背景のみではこの作品の悲劇性のモチーフは理解し難い。解釈の深化の為には、重層するゲルマン民俗の陰影の読取りが必要である。

「始めに」に述べた、アメリカ文化の中の官庁の慣習は、文化の諸相中でも極めて変化し易い層に属すると考えられるが、上記 P. Hebel に見られる文化的コンテクストは変り難い部分と言える。ゲルマン文化でも最重要な年間行事の太陽信仰に基く冬至・夏至の祭りは、キリスト教化後もキリストの誕生日、その先駆者ヨハネの誕生日という対をなす最重要な祭日として祝われ、それに伴う習俗には多くのゲルマン文化の名残りがみられる（例えば、降誕祭の頃の Twölfnächte の禁忌は現在でも生きている地方がある）。表面構造こそ異なれ、同一の日に行なわれ、しかも太陽の象徴は恒常的に深層に見られる。この太陽信仰の具現の冬至・夏至祭（太陽を擬神化した自然現象からの類推）は、前者の冬（夜）の死と春（昼）の誕生を、後者が夏（昼）の死と秋（夜）の誕生を意味するが、擬人／擬神化された太陽（vs 夜とその象徴の月）にあやかろうとする人間の生・死、更には生的前提となる結婚、それに伴う（恋）愛に関連づけられる。生・死・愛は人間にとって最大の関心事であり、多くの文学の主要モチーフとなるが、その枠組みとして、冬至・夏至祭およびその基盤である冬・春、夏・秋の自然現象が用いられることが多い。この深層の枠組みが把握できないと、当該テキストの説明は極めて平板になり、作者の意図性も見失れることになる。

この枠組みを確認した後、語彙と枠組み、あるいは語彙間の結束性の有無の検討に入らねばならない。少くとも上例の Hebel の作品には妥当した。次にジャンルの異なる Hölderlin の詩 "Hälfte des Lebens" を取上げてみる。この2連の詩は、秋（あるいは夏）と冬を歌ったものだが、特に秋に関すると思われる第1連を考察する。

HÄLFTE DES LEBENS

Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,

Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm'ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.

秋の枠組みを示すのは、"gelben Birnen" だが、成熟した梨によって象徴される秋の中での詩のモチーフは恋愛と考えられる。それは、Birneは女性、wilde Roseは男性の象徴で対をなし⁷⁾、更にLand対Seeも通常対句をなす事、前者が後者へhänget「よりかゝる」ことを含めて、また後に現れるTunktとイソトピーをなす点も考慮すると、男女の対と考える。Schwäne同志が、激しく愛しあう男女である事は、trunken von Küssenで明示されており、更に長いSchwanの首が男根の象徴である事を考えると、それをtunktするWasserが女性的シンボルを荷っている点からみて、ここにも男女関係が読取れる⁸⁾。そして次の、花も陽光もない死の静寂の冬のStanzeに移行する訳だが、激しい恋愛の対比的季節から、冷たい静寂の冬への繋りは、第1連の最後の行のheilignüchterneによる結束性により成立していると思われる⁹⁾。それはまた、魂を死の世界へ導くと信じられているSchwan自身のもつ象徴性も、この2連の詩の結束性に寄与しているとも言える。そのように眺めると、秋のStanzeの枠構造は明示的にはgelben Birnenで分るが、この詩の場合、Schwäneによっても比喩的・暗示的に、読取りうると言えよう。

従って、この詩においても、秋という一年のリズム、白鳥の愛撫という鳥の生態の自然コンテキストと動・植物、陸・湖がもつ民俗的象徴が醸し出す、文化コンテキストの総合的読取りなしには作者Hölderlineの意図性は把握されないと考える。

第2章 文化コンテキストの成立条件

前章では、春夏秋冬、昼夜の自然界の事象からの発想であり、太陽信仰に還元される文化コンテキストに就いて述べたが、本章では、テキストの重要な条件としての「どこで」、「いつ」という時間、空間について考え、これが結局は、文化コンテキスト同様、太陽信仰に密接に関連し、同時に文化コンテキストそのものゝ成立要因である事を考察する。

例えば「空間」について眺めると、Hebel の作品の場合、地底、教会、墓、家、小箱などがあり、「時間」として、ルチアの日、ニコラウスの日（暗示的）、ヨハネ祭、50年があり、この時間・空間の諸要因は相互に連繋しあって、喜び（結婚、再会、解放）、悲しみ（死、別離）を成立させる背景を準備している。Hölderlin の詩では、「空間」としての陸地、湖、白鳥（生と死の世界を象徴）があり、「時間」として、秋（gelbe Birnen により示唆）、昼がみられ、これらの要因の結合もモチーフの恋愛を強化している（例えば、陸・湖、白鳥・水を男女と見ることにより）。「時間・空間」は同時に「だれが」、「何を」の要因にも直接、間接的に関っていると見えよう。

次に、この「時間・空間」の概念の原点を尋ねてみる。時間は、一日のレベルの昼夜、一年のレベルの春夏秋冬に基いており、それらは太陽の相対的位置により規定される。つまり、日の出、正午、日没による明示的な昼と、類推的な夜、またこの両者の相対的關係に基く四季から成立する（冬至では夜が最長、昼が最短、夏至では逆、春分、秋分では等しい）。時計による時間も、日時計であれ、デジタルであれ、究極的には太陽の位置を示すものに他ならない。Hebel の作品の時間的枠は、一年の時間の二大頂点のキリスト教的表層構造（冬至＝ルチア祭、夏至＝ヨハネ祭）に依拠している。この二大頂点は、諸民族が最も重要な神祭りの基点としている時節である。それはあらゆる宗教が、陰に陽に太陽を最大の神的象徴としているからに他ならない。この事実は世界観形成に直接関与するという意味で重要である。Hebel の作品に見られる、キリスト教的表層とゲルマン的深層の二重構造は、冬至・夏至を回っての共通項の故に可能となっている。

また、この時間の基底にある、昼夜、春夏秋冬は潜在的に擬人化の対象でもある。それは、昼の支配者としての太陽、夜の支配者としての月が、陰陽の關係に置かれ、夫婦、あるいは競争相手となる為、愛・憎、平和・戦、正・邪、神・魔物、天・地の二項対立の關係の発想の原点となるからである。これらの諸要因がテキストに取りこまれ、モチーフである、愛情、生死の伏線ともなる。無論、矛盾する場合に意図されている意表をつく効果も、恒常的、平均的狀態が前提となって始めて可能である。

「空間」の概念も太陽の位置に関連づけられる。すなわち東西南北の方位により、空間は規定されるが、この観念は諸民族に共通で、太陽が登る所としての東、沈む所としての西、太陽に近く従って暖い所としての南、その反対としての北という発想がある。Osten, Westen, Süden, Norden という方位を表す語の語彙もそれを裏付けている¹⁰。因に、比喩的に立場・基準の確認の意で使われる Orientierung の原形のラテン語 oriens が「登る（太陽）」「東」を表わすことも、空間の発想の原点としての太陽の位置を言語的に投影したものと言える。日本語でも「東」は「日向、（登る）太陽に向う」意に由来することや、人間行動の起点とも見做されていることなどから普遍度の高い発想と言えよう。

以上、時間、空間の発想の原点に、太陽の位置が深く関ると言えるが、個人としてであれ、民族集団としてであれ、人間行動を支配する基本原理は信仰、宗教及至はそれに基づく社会慣習であり、その統一の象徴として太陽がある事を考えると当然と言えるのではないだろうか。すなわち、直接の神的対象である場合は勿論、間接的であれ（例えば、Weihnachten, Johannistag の形式におけるゲルマン祭祀の踏襲）、太陽に還元されるという事は略、普遍的事実である。

また、太陽（月）は、人間存在・行動の基点という意味で、その擬人化された諸相（冬至、春分、満月などが、誕生、成長を象徴するなど）が、人間の生・死、愛・憎などと類推的に関っている。従って、これらを主要モチーフとする多くのテキストの背景、別言すれば、文化コンテクストに登場して何ら不思議ではない。また、人の位置確認の基準となる太陽が、倫理的基準ともなる事は、“Die sonne bringt es an den Tag”や「青天白日の身となる」にも表れている。

このように、太陽は、宗教、文学などの重要なモチーフの原点であるだけでなく、時間・空間のそれでもある事を考えると、文化の諸領域における一貫したパラメーターと見做しうると言えよう。

第3章 太陽が民俗学的領域においても共通のパラメーターである事の比較文化論的裏付け

文化の基礎的部分と考えられるのは衣・食・住の領域である。第1、第2章を通じて、我々は、太陽が月との二項対立の關係を通じて、文化の枠組構成にいかにか決定的役割を果たすかを見た。本章では、衣・食・住の分野でも当然予想されるその象徴的役割が如何に具現されているかを眺めることにする。

食：太陽の熱と光が大地の生産を保証する自然界の事象は、直接人々の比喩的発想を促している。天なる男性の陽光により大地の女神がはらむことによる穀物起源を語る神話は多くの民族に共通である。その結果、生じる穀物に神的力を認める穀霊信仰も普遍的なものも当然である。例えば、日本における稲魂信仰は、太陽信仰に直結しているし、ゲルマンの Korngeist の信仰も同様と言える。

重要な点は、この食物に投影された太陽信仰も陰陽の二分法的視点に支えられている事である。特にそれは、陰陽の交替の節目とみられる、冬至、夏至の祭りに際して顕著であるが、その二分法の關係は、神的 vs 魔物あるいは、男 vs 女のそれでもある。

住：家の最も重要な部分は、炉及びその火と言われる。この炉の火は、稲妻を媒体とする天からの火、究極的には、燃える太陽の火の分身とみなされている。それはその炉の周りの座が、東西南北の方位の規定の下にあることや、炉が神的な座と（日本もゲルマンも）考えられている事からも首肯できる¹³⁾。家の象徴的原理も二分法的である。すなわち、陰陽の構造原理を有するが、また、単に雨露を凌ぐ、寒暑に対して身を守る以上に、魔物を防ぐ呪術の場である。同時に、男女という陰陽の結婚、そして子宝という元来、地上での最大の^{まぢ}幸を生み出す場である。家は正に集約された小宇宙と考えられる。

衣：衣の機能も寒暖の調節以上に、家の場合と同様、魔物から、魂を宿す身体を守る象徴的機能が強い。同時に、家同様、縦糸と横糸による構成が陰陽の原理と見なされている。また機織りそのものが太陽信仰に直接関っている。例えば日本の場合太陽神（天照大神）その者が織女（日女とも書く）と考えられている。このヒルメという語はヒルコ（日子とも書く）と対をなすもので、それは後述するように、m vs k の対立により弁別される陰陽のペアである。

食は身体を養い、住・衣は身体を守る機能を有するが、同時に、太陽（vs 月）信仰の象徴的機能をも備えていた。なお、いずれの場合も陰陽の原理に支えられていたが、実は、衣・食・住により守らるべき身体そのものも陰陽の視点から把握されている。それは左右対象をなす左右の半身からの発想である¹⁴⁾。我々の世界認識における、普遍的発想には擬人化があるが、その原点は結局、身体であり、擬人

化が陰陽の原理に則っている事を考えると、身体が本来そのように二分法的に考えられている事は理解できる¹³⁾。衣・食・住に共通に見られる太陽（vs月）の基本的モチーフは、「身を守る」象徴的機能が衣・住だけでなく、食にも表れる点からも更に裏付けられる。それは日本、ゲルマンの両文化を通じて、一年のリズムで訪れる祭日に、あるいは危険の際に太陽信仰の象徴となるものを特に食べて魔除けとする習俗に現れている。

日本・ドイツ両文化に共通に認められる、太陽信仰を核とする陰陽の二分法的原理は、動物、植物、魚類、あるいは病気の治癒に関する呪いに伴う民俗の比較を通じても確認されるが、下に簡単に纏めてみる。

1. 両民俗に共通の背景があり、それは昼／明を支配するものとしての太陽で、夜／暗の月と対置される。
2. 太陽に対置する月は満月をもって、太陽はその光をもって対比的特性とし、満月はマル○、太陽の光はカド△がメルクマールとして扱えられる。また、この形態的特性に伴う機能的特性としてカド△が「刺ス」機能を顕著に有し、またマルが女性、カドが男性の象徴を荷う場合が普通である。
3. 2項対立を示す陰陽の満月 vs 陽光にはその属性を示す、動物、植物、魚類が象徴として現れるが、各々が満月 vs 陽光の対立するメルクマールを示す一対として登場する。
4. 以上の二分法的メルクマールの○ vs △は、それぞれ大 vs 小のメルクマールも併せ持つ。

比較民俗を通じて得られた両文化の二分法的象徴は次の通りである。

満月	vs	陽光
夜／陰／水		昼／陽／火
夏至（夜の誕生）		冬至（昼の誕生）
狸（穴熊）		狐
鶯		時鳥（郭公）
梅（桜）		橘（松）
大クジラ		小クジラ（イルカ）
赤魚		青魚
マル○		カド△
大		小

本稿では、比較民俗に関して深く立入ることはできないが、上記の二項対立の象徴のシェーマは、太陽（陽）vs月（陰）のそれに還元され、かつそれは両文化の諸領域に一貫する体系的なものとも考えられる¹⁴⁾。

従って、第1章で触れた、文学テキストの枠組となる自然のコンテクスト（春夏秋冬、昼夜）及びそれに基く文化コンテクスト（冬至祭、夏至祭、擬人化された四季の諸相と、醸しだされる多くの類推上

の特性)は、やはり太陽 vs 月によって代表される陰陽の2項対立に基くこと、および、世界認識の基本的パラメーターであり、かつテキスト及び文化コンテキストの成立要因である時間・空間の概念もこの陰陽の二原理による規定を受けることゝも軌を一にするものと言える。少くとも、文化が人間の精神的所産であり、一つの総合的体系をなすものであるならば、その諸相に共通なパラメーターは当然その存在は予想されてしかるべきであろう。いずれにしても、(比較)民俗の領域における確認により、文化コンテキストにおけるパラメーターとしての太陽(vs月)信仰の機能は普遍性を高めたと言えよう。従って、テキスト成立の潜在的条件として恒常的にある、太陽信仰を基点する文化コンテキストの要因は、レベルの深浅に拘らず、テキスト解釈に当り考慮すべき重要な要因と考える。

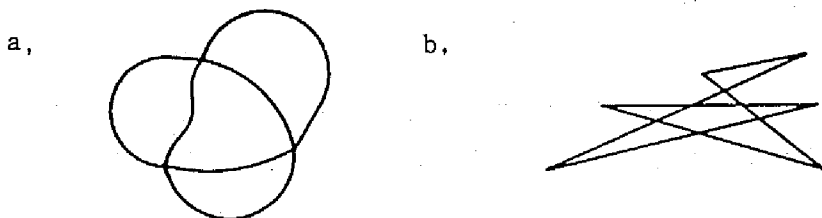
第4章 言語と文化コンテキスト

我々は、自然界における太陽と月の相対的關係に基く発想が、文化コンテキスト及びテキストの構造成立に深く関る事を眺めてきた。またこの陰陽の二項対立の基本的形態上のメルクマールはマル○ vs カド△であった。

文化の諸領域の中で最も基礎的な部分とは言えば言語である。我々が問題とするテキスト自体、言語を直接の媒体として成立している。文化の諸領域に一貫して見られる上述の陰陽のパラメーターは、言語構造には原型的にも存在しないのだろうか。言語と思考の構造的関り合いは、哲学上の大問題だが、少なくとも次のように考えられる。文化は人間の思考の所産である。であるならば、文化構造の中に思考構造の投影が見られて当然である。言語と思考の關係が不即不離のものであることは一般に認められている。文化コンテキストという形で論じられてきたものは文化そのもの(無論基礎的という意味での)と考えてよい。従ってこの文化の諸領域に一貫して見られるパラメーターを言語構造の中に模索することは、意味のあることゝ考える。

言語構造といっても種々のレベルが設定されうるが、文化の中の言語現象、あるいは文化と思考の構造上の対応が論じられる時、潜在的には言語の発生/起源が視野に入ってくる。言語の起源が問題となる時、登場する古典的議論にクラテュロスのピュセイの名の下に呼ばれる「音象徴説」がある。無論プラトンの対話篇の中では、対立概念のテセイ「約定説」に譲歩を余儀なくさせられるかにも見えるが、現代に至るまで、人々の強い関心の対象であり続けるのには何か深い理由が潜むと考えてよい。

ここにゲシュタルト心理学による実験結果がある¹⁵⁾。



被験者に上の図形を示し、次いで対立度の極めて高い [m], [k] を含む malume, tekuta の音声形式を発音し、図形に結びつけるよう促すと、malume と a, tekuta と b, の図形を結びつける。そし

てこれは、個別言語差を越える普遍的現象、すなわち、種としての人間に共通な反応である。これは命名の原型と考えられるが、重要な点は次の事実である。

この実験により明らかな点は、人間は、視覚的印象と聴覚ないし調音器官の総合感覚的印象との関連づけを本能的に行ない、特定の視覚的印象に対して特定の音声で反応しようとする傾向があることである。問題は形状と音声の如何なる特性が結合に関与するかという点である。この言わば、命名能力の検証とも考えられる上記の実験に用いられた子音は a, が [m, l], b, が [t, k] で、音声学上、前者が sonorant 「共鳴音」、後者が obstruent 「阻害音」という二項対立的に分けられるグループに属する。この両者を発音の際の呼気の観点から眺める時、次の様に特徴づけられる。

	共鳴音 [m, n, l, r, …]		阻害音 [k, t, p, …]
呼気の量	大		小

すなわち、共鳴音の場合、呼気が比較的自由に（阻害されずに）出るのに反し、阻害音の場合、呼気は完全に停止する（摩擦音は阻害される）。上記の阻害音が stop 「閉鎖音」と呼ばれるのはその為である。従って呼気の量という視点から大・小のメルクマールで表わしうる。これは調音器官の弛緩と緊張からくる心理的印象としての「自由さ・窮屈さ」とも連動している。また人は耳に聴いた音を自から直ちに再生すなわち発音しようとするものである事とも考え合せると、聴覚的印象にも当てはまると考えられる。従って聴覚、口腔内感覚の双方により印象づけられると言えるのではないか。

さて、音声的特性（呼気の量をパラメーターとして）の [大 vs 小]、あるいは心理的印象の [自由（大らか）・窮屈（こせこせ）] という二項対立の特性と a, b, の図形が与える印象との関連性は如何に説明されるのであろうか。a, は b, に対しては「マロヤカ」b, はそれに反して「カドカドしい」と描写でき、結局、それぞれ「マル」○, 「カド」△に還元されうる。更に次の事が指摘できる。我々はカドの場合、カドの点を意識するのに対し、円の場合はある特定の点ではなく、意識されるのは円全体である。この視覚上の「マル」からくる「全体」と、「カド」からくる「部分」（点）は「大 vs 小」の対立概念に置換えられる。そして、この「大・小」は、マルい図形が醸し出すマロやかさからくる「自由さ、のびやかさ」とカドカドしい図形の与える「窮屈さ、閉鎖性」という印象とも整合性を有する。従って、音声上、視覚上の印象の特性による関連づけは、次のように纏められる。

	[マル]		[カド]
}	視覚印象	大 / 自由	小 / 窮屈
	呼気 / 聴覚	大 / 自由	小 / 窮屈
	発音印象	[共鳴音]	[阻害音]

実は、クラテュロスと「ピュセイ説」も、基本的には「共鳴音」の l, r が「運動」、阻害音」の d, t が「停止」という、音と意味の共通の特性によって関連づけられているが、体系的でないのが説得力

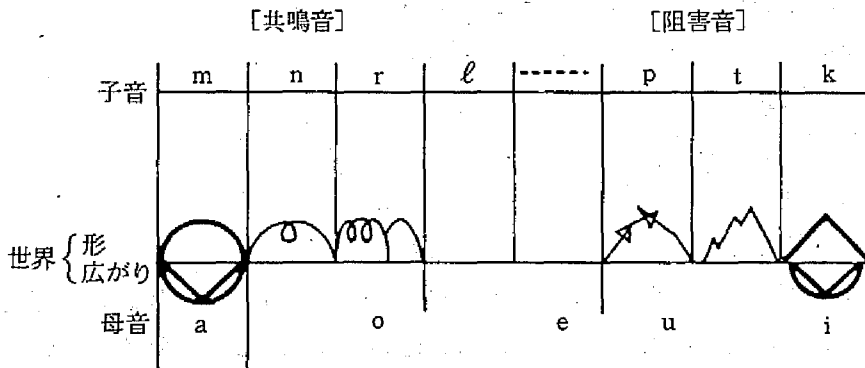
を欠くと考えられる¹⁶⁾。

さて、この「共鳴音」vs「阻害音」の二項対立グループは、子音が対象だが、母音についても類似の音象徴的現象が見られる。クラテュロスにも記述されている、母音 [a] が大を [i] が小を象徴する事は、size symbolism と呼ばれ、その存在が確認されている言語もある。これもサピアにより言語心理学的にも検証済みである。通常は開口度を基準として a を開母音、i を閉母音と呼ぶが、この開口度の「大・小」と呼気量のそれは平行しており、また前者を「自由」、後者を「阻害」と見ることもできる。子音の場合も、喉頭部の開きを基準とすると、共鳴音と阻害音には「開 vs 閉」の対立が認められると言える。

さて我々は二項対立を示す子音群（共鳴 vs 阻害）、母音群（a vs i）の各々に共通のパラメーターとして調音器官の開きの度合い、メルクマールとして「大・小」を設定しうる。すなわち、子音の場合は、喉頭部、母音の場合は、口の開きの大・小である。このようにして、我々は視覚的事象と言語的事象を関連づける音象徴の統一シェーマを得ることになる。

{sonorant [m, n, r, l, ...] 母音 [a]		{obstruent [k, t, ...] [i]
{調音器官の 開き}	大 //	小 //
視覚印象	大 [マル]	小 [カド]

以上の音象徴のシェーマは、心理テストにより、言語の違いと関りなく、種としての人間にはほぼ普遍的に存在するものとして確認されている。すると、それは人間が生得的にもつ言語能力の基本構造とも考えられる。また我々が視覚的に外界の事物を認識する際の基本的メルクマールは、形状に関しては、「マル」か「カド」であり、かさばりに関しては「大」か「小」であるから、この対応のシェーマは世界の切取りと同時になされる命名行為の原型と考えられ、認識との構造的対応関係を示唆するものと言える。この音象徴に基く言語と認識の構造的対応の原型を世界認識の視点から図形化すると次のようになる。



この図形については次の諸点が指摘されねばならない。

1. 二項対立の子音群は、二項対立を示す形状（マル vs カド）の事物に、二項対立の母音群は、二項対立のかさばり（大 vs 小）に対応し言語表現（あるいは命名）となることを表わす。
2. 対立の両グループの中でも、特に両極に位置するものが、対立度が最大で、中間に近づくにつれ小さくなる。
3. この原型的音象徴のシェーマは、具象性が極めて強く、伝達内容の複雑化に伴い当然抽象化されねばならない。これは文字が急速に抽象化していったのと平行である。原型の音象徴がもつ具象性は、不透明度が進み完全に抽象化され（この場合、音声、意味上の変化も含む。意味の変化では、反対語になる事もありうる）、音と意味の関係は全く恣意的と感ぜられる段階に迄達しようと思われ¹⁷⁾。

図形の両極に現れる最も対立度の高い音声と形状○m vs △kについては次の事が考えられる。この○vs△の二分法が陰陽のそれに置換えらることは第3章で論じた。それは同時に女 vs 男の対立関係にもおかれる。諸民族が月と太陽を夫婦関係として捉えるが、実際何れを男女として見るかは相対的で、印欧語族内でも、ラテン語圏は月（女）、太陽（男）だがゲルマン語族は逆（日本も同様）である。この女・○ vs 男・△の対比的形態上の象徴は諸民族の祭りに顕在的、潜在的に登場するが、生物学上の雌雄の記号♀ vs ♂も平行的である。日本の神話において日本の島々を生む夫婦の神の名はイザナキ・イザナミである。彼らは結ばれる直前に互いの身体的差異について、只一点だけ異なる点を確認しあうが、それも要するに○ vs △の弁別的素性である。この男女神の名称の共通部分イザナ「誘な」を除去すると、名称上の弁別的差異はm vs kの対立のみであり、女・男の形態的特性と並置すると○m vs △kとなり、上記のシェーマと一致する。我々は既に、○の形状に対してm音、△に対してk音を対応せしめる命名の能力の普遍性を確認したが、日本神話において女神にm、男神にkの弁別的素性を附与しているのは全く恣意的なのか。実は、対をなす神名、人名の弁別にm、kの対立が多く用いられている。

[女]	vs	[男]
ヒ・me「姫・日女」		ヒ・ko「彦・日子」
イラツ・me		イラツ・ko
イザナ・mi		イザナ・ki
ヒル・me		ヒル・ko
カムロ・mi		カムロ・ki

折口信夫によると「古い祝詞には『高天原に神留り坐す皇睦神漏伎・神漏彌命以て云々』と言う唱え出しの辞が多い」とあり、この二神は「皇祖の男女御二柱の神」とされる。柳田国男も「社の神が唯二柱だけである場合には、通例は白子と白女との差別を以て同一の名を冠して呼ばれたまう故に、之を御

夫婦の神と解して誰も疑う者が無いようである…」と述べている。

以上の考察から、日本の民族信仰・神話・民俗に陰陽の原型的な神として現れる夫婦神イザナ・ミ、イザナ・キの名称の弁別的音声 m vs k は、二神の女・男の弁別特性 \bigcirc vs \triangle に運動したものと推論する。なお、男神の月、女神の太陽の両神格はそれぞれイザナキの左右の両眼から誕生ということも、この祖神が、陰陽、太陽信仰の原型ということを示唆しているものである。

ゲルマン文化における平行現象の考察は進行中だが、次の言語事実は、月を男神、太陽を女神と見なすこと及び太陽信仰に還元される多くの比較民俗上の平行現象とを考えあわせると、類似の事象の可能性を示唆するものと言えよう。ゲルマン語の縮小詞（小）や、海に突出た岬（ \triangle ）の地名に k 音が用いられている現象を音象徴と見る説がある。別言すると \triangle ・小に音声の k が結合していることになり、潜在的には、 \bigcirc ・大に対応する m 音を含むシェーマと同一になり、日本の神名の図式に似てくる（因に、 ko は日本語でも縮小詞）¹⁰。潜在的とは、ゲルマン人にも \bigcirc （女）・大 vs \triangle （男）・小の認識上の二項対立に、音声の二項対立である m vs k を対応せしめる生得的言語能力が存在するからである。

以上、男女のメルクマールに就いて述べたが、世界観形成の際になされる擬人化の深層にある人体そのものが既に陰陽的に把握されている点でも、この重要性が理解できる。それが、存在、生、幸（子宝、海山の幸）、愛の前提であることは1～3章において論じた。重要なことは、このメルクマールが、4章で論じた、世界の切り取り（連続体→非連続体：音素化、範疇化）に機能するそれと一致すると思われることである。

結語

本稿では、テキスト解釈に寄与する文化コンテキストの適用に関する提言を目論み、その為に、普遍性の高いものを意図した。まず、特に文学テキストの解釈に当り、太陽（月）信仰に基く、明示されない枠構造と、それから派生し、相互に結束性をもつ要素の読取りが重要と考えられた。その理由は、太陽（月）信仰は多くの文学的モチーフ（生死、愛憎、戦・平和…）を発生させる土壌と見なしうるからである。

更に全てのテキスト成立に共通な要因、「いつ（時間）」、「どこ（空間）」の概念も結局は陰陽の規定を受けることを眺めた。テキストのジャンルによっては、上記の陰陽からの比喩的発想からなる複雑な文化コンテキストの適用を必要とする度合いは低くても、最低この2要因の存在は不可欠である。

以上の陰陽のパラメーターの文化（コンテキスト）全体における普遍妥当性については、文化の核心部と考えられる民俗と更には複数民俗の比較を通じて検証し、ある程度は確認された。

また、このパラメーターは、文化そのものを産出する、思考と言語構造の深層部にも認めうると考えられる。その深層部とは、種としての人間のもつ世界認識のパターンの原型であり、同時に文化記号のモデルとしての言語の原型でもある。文化コンテキストに一貫して認められた陰陽のパラメーターが、世界認識のシェーマにも原型的に存在しうることは、その普遍性の高さを示すものと言えるのではないだろうか。

本稿における文化コンテキスト適用に関する提言は方向づけの示唆的段階に留まったが、今後は次のような領域における研究成果も取入れての体系化が望まれる。人間の脳の大脳両半球は、左が分析的、右が総合的機能をもつと言われるが、要するに前者を「小さく、部分に分ける」、後者を「大きく、全体として把える」ものと考え、文化構造の原型に見られたもの、すなわち「小（部分）」vs「大（全体）」と共通になる。脳の機能そのものと、それから産出される言語・思考及び文化一般の基本構造が、一貫したパラメーターにより説明されうるということは、興味ある今後の課題であろう。かくて文化コンテキスト研究は人間学の様相を帯びることになる。

注

- 1) ルチアの日、冬至、あるいは新年の時節と見なされ、吉と凶の性格をもつ。S. WDV : Luzia
- 2) 50年後の死体発見の際、老婆の口から出た“Acht Tage vor der Hochzeit”によって、ニコラウスの日と分る。
- 3) “die Luzia erscheint als Gabenbringerin und zugleich als Kinderschreck”, “Luzia bescherte die Mädchen wie Nikolaus die Knaben.” S. WDV : Luzia.
- 4) s. WDV : Hochzeit. なお教会の聖年の赦しとは、予想される煉獄における個人により異なる有限の罰の軽減である。
- 5) s. HDA, WDV : Weihnachten, johannistag.
- 6) 第一連の季節は夏の解釈が多いようだが、夏、秋の何れでもよいと考える。重要な事は、第二連の冬と対比的である点である。
- 7) Birne は女性の象徴とされているが (s. WDV : Birne), wilde Rose については明示的ではない。しかしその象徴が “stachliges wehrt allem bösen zauber” とあるように「突刺すトゲ」が特性となっていることは、他の民俗的象徴と比較して、男性的と見る方が妥当であろう。特に Birne と並置されるこの文脈では、そう考えられる。
- 8) 天に対しては、大地と海は女性的だが海・湖に突入る、あるいは迫る陸地は男性的性格を帯びる。Schwan については s. イメージシンボル事典 swan の項。
- 9) 俗世的なものから、聖なる（世界の）ものへと目覚める意にとれば、Schwan 自身の象徴性とあいまって、冷たい水は次の冷たい Winter との同位体により結束性をもつと考える。
- 10) Morgen 東, Abend 西, Mittag 南, Mitternacht 北, Morgenland 東洋, Abendland 西洋の用法も同一の発想である。
- 11) s. HDA, WDV : Herd, Kesselhaken, 柳田国男集 : 「火の昔」, 日置「時鳥と鶯について」
- 12) Er ist heute zuerst mit dem linken Bein/Fuß aufgestanden 「彼はきょうは虫の居所が悪い」の表現も身体を陰陽の二分法に見る考えの言語上の投影である。
- 13) 宇宙的祖神イザナキの左眼から太陽、右眼から月の神誕生の日本神話（中国も同様）の記述も、身体を陰陽の二部から成ると見る発想と共通と言える。
- 14) 以上の比較民俗上の研究成果は、全て筆者自身によるもので、未公開のものも日本民俗学会および日本歴史民族学会で口頭発表済みである。
- 15) s. W. Köhler “Gestaltpsychology” od. Lexikon der Sprachwissenschaft : Lautsymbolik.

- 16) 2項対立をなす子音は体系的には把握されていない、子音間、あるいは子音・母音間の共通メルクマールも設定されず、また語中の当該子音の位置づけについての根拠も示されていない。
- 17) 音象徴は原型的には存在しても、形態素、語、派生語、複合語とレベルが上がるにつれて、不透明度は増すと考えられる。それは文字に見られる抽象化と平行的と言えよう。例えば、漢字の象形には、対象との繋がりが明らかに認められるし(例、山、川、木)、指事についても同様である(一、二、三、上、下…)。また「峠」は象形と指事を会意により組合せた国字で、「山の上り道と下り道の境」の発想がその造語には読取れる。しかしこのような分析は、字の習得には役立つとしても、滑らかな伝達行為を妨げる。「トゥゲ」の観念は、文字による伝達においては、字の分析によってではなく、抽象化され、恣意的となった記号の「峠」により喚起される。意味の変化で反対語になった例としては、ラテン語 *venio* 「私は来る」、ギリシャ語 *baino* 「私は行く」などが挙げられる。
- 18) s. 渡部昇一「語源素描」In: 言語 1984 Vol. 13, No.5, また海は女性的で、海に突入る岬は男性的象徴と考えられる。vgl. 注8。

参 考 文 献

- Bächtold-Stäubli, H. (hsg) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, I-X Leipzig-Berlin: 1927-1947. HDA
- Bußmann, H. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart, Kröner 1983.
- Chomsky, N: Halle, M. *The sound pattern of English*. New York: Harper Row 1968.
- Erich, O. u. Beitzl R. *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*. Stuttgart: Kröner 1974. WDV
- フリース, アド・ド イメージシンボル事典 大修館書店 1984。
- (原著 Ad de Fries; *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland publishing Co. 1974)
- 日置孝次郎 「時鳥と鶯について—民俗・言語学的一考察」 in: アルテスリベラリス 第23号。
- Hioki, K. "Über die Etymologie der Wortsippe von Hering und Haar" in: *Wege zur Universalienforschung*. Tübingen: Narr 1980
- 日置孝次郎 「鯨・鯖の比較民俗・言語学的一考察」 in: アルテスリベラリス 第35号。
- 日置孝次郎 「比較民俗学の応用による語源究明」 in: 言語学小辞典, 同学社 1986。
- 日置孝次郎 「音象徴について」 —ピュセイ説をめぐって— in: 思想と文化 1986。
- Köhler, W. *Gestaltpsychology*. New York 1947.
- 毛利可信 「文化コンテクストの理論」 in: 言語 1985 vol. 14 No.6。
- 大林太良 「太陽と日」 in: 太陽と月 日本民俗文化大系 第二巻 小学館 1983。
- 大林太良 日本神話の起源 角川選書 63 角川書店 1973。
- 折口信夫 折口信夫全集 中央公論社 1975。
- Sapir, E. "A study in phonetic symbolism" in: *journal of experimental psychology* 12. 1929.
- 渡部昇一 言語と民族の起源について 大修館書店 1978 (第5版, 初版 1973)。
- 柳田国男 柳田国男集 筑摩書房 1974 (第6版, 初版 1970)。