

## 漢字新作について（四）

### ——日夏耿之介の作品について——

#### 一、はじめに

本章は難解で特異な漢字を用いて独自の詩を創造した日夏耿之介の作品を通して漢字の表現性を考察し、また、造語症の構造を探索しようとするものである。

日夏耿之介は明治二十三年（一八九〇年）長野県に生まれ、長じて早稲田大学で英文学を講ずるかたわら独特のスタイルをもった詩集を次々に刊行した。「転身の頌」「黒衣聖母」「黄眠帖」「咒文」などが主な詩集である。四十代半ば以後は詩を作らず、英文学研究、近代日本の詩史、欧米や中国の詩の訳出に力を注ぎ、昭和四十六年（一九七一年）八十一歳で永眠した。

彼の詩はゴシックロマン風とでも呼ぶべき神秘荘厳侷怪詭譎な趣きを持ち、またそこには奇異で難解な漢字が多く用いられている。

「本集の假りにゴシック・ローマン詩體ともいはばいふべき詩風は最近の私の思想感情を領してゐる傾向の結果であるが、最近の私

\* つかもと・よしひさ、埼玉大学教養学部教授、異常心理学

塚 本 嘉 壽\*

といふ人間の思想感情はこれらの詩によつて最も妥當に表現せられる。私の思想の退嬰性と向日性と不安性と私の感情の沈鬱と奇古と反撥性とはこの表現に委曲を盡してゐる（……）凡そ詩の創作は感情の縷を巡つて想念の奥底なる摩訶不思議の小宇宙的起伏を明らかにする（……）」

（「黒衣聖母」序（一）

彼の思想の退嬰性と不安性とはよくわかるが、向日性とはどのような意味であろうか。

また彼は「転身の頌」では漢字について述べている。

「象形文字の精靈は多く視覚を通じ大脳に伝達される。音調以外のあるものは視覚に倚らねばならぬ。形態と音調との錯綜美が完全の使用命である。この黄金均衡<sup>ゴールドランアベレイジ</sup>を逸すると、單に斷滅の噪音のみが余計に響かれる。象形文字を使用する本邦現代の言語は、其の不完全な語法上制約に縛られて、複雑の思想と多様の韻律とを鳴りひびかすに先天的の不具である。（……）」

彼の特異な作品は詩壇に衝撃を与え、一時は萩原朔太郎と並称される位置を占めたが、そのやや季節外れの高踏的詩風、単純で前近代的な詩想のために急速に忘れられて今日に至っている。はじめに述べた

ように、本章は彼の詩作品を文芸学的に批評するのではなく、作品中に用いられた漢字の表現性や造語症との共通性について考察するものである。

## 二、日夏作品における漢字の表現性

第一詩集「転身の頌」には次のような著名な作品がある。

### かかるとき我生く

大氣 澄み 蒼穹晴れ 野禽は來啼けり  
 青き馬 流れに憩ひうち  
 纖弱き草のひと葉ひと葉 日光に喘ぎ  
 『今』の時晷はあらく吐息す  
 かかるとき我 生く

この短い、生命の輝く一瞬の自覚をうたいあげたとおぼしき詩には、日夏の常として、難解な漢字が故意にとり上げられている。それらをやや詳しく考察したい。たとえば「そら」を「空」と表記せず、「蒼穹」と表記することには何か意味があるのであろうか。「空」という表記は捉えどころのない、物質密度の稀薄な上の方、というイメージを抱かせるが、「蒼穹」という表記はわれわれの上に覆いかぶさる、巨大な半径をもつ半球状の空間、しかもその内部が青という透明で硬度をもつ実質で充填された空間、というイメージを抱かせる。「穹」と

いう文字には太古の隠喩的な世界読解の痕跡である「弓」が含まれ、それは当然にアーチ状に画定された空間を連想させ、事実、その連想はこの文字の成立過程に大きく与っているのである。それは低い姿勢のまま安定している「空」のウかんむりの下の部分よりは天球という形態を意識させる。「蒼」という文字は同じ「あお」でも「青」という文字とどのように異なるであろうか。なぜか筆者には「青」は真正なブルーに、「蒼」は深い青緑色に感じられるのであるが、それは「青」の方がシメトリカルですっきりとした立ち姿をしているからであろうか、それとも児童期にまず「青」を学習したので、それに標準的なブルーの印象があるからであろうか。いずれにしてもこれは一般に妥当する感じ方とはいえないかもしれない。この両文字の比較で問題となるのは文字の形状よりもその連語域であるかもしれない。青く広い空を表す言葉として、「青」に関連しては青天、青冥ぐらいいしか思い浮かばないが、「蒼」に関連しては蒼天、蒼冥、蒼極、蒼穹、蒼昊、蒼旻等々、より多くの言葉が想起される。

さらに言えば、文字の形状には関係ないが、中学高校で漢文を学んだものなら誰でも次の著名な詩を連想するであろう。

### 勅 勒 歌

勅勒川 陰山下  
 天似穹廬籠蓋四野  
 天蒼蒼 野茫茫  
 風吹草低見牛羊

こうしてわれわれは「蒼穹」という文字に、遊牧民のアーチ状のテントを百万倍にも拡大した巨大な天球と、北方の大曠野の上にのしかかる、ほとんど実体性をもった青い大気とを感知するのである。

第一行目で「き」を「氣」と表記せず「大気」と表記したのも、広大な感じを出すためであろう。「鳥」と「野禽」の表記の差はどうか。『禽』には大地に密着した安定感があり、実際にそれは鳥と同時には獣類をも意味しており、『鳥』のもつ飛翔性とはかなりかけはなれた印象を与える。それはもろもろの線の交錯から想像されるように網の形象に由来する文字らしく、そこからその獲物である鳥獣を、またその使用過程である「いけどりにすること」を意味するに至ったとされる。こうした対比からすると、筆者にはこの第一行に用いる表記としては「鳥」とか「野鳥」の方がふさわしいように思われるのであるが、何れにせよ日夏は「野禽」を用い、それは今述べたような印象を与えると考えられる。

日夏は「大気」に「き」、「蒼穹」に「そら」、「野禽」に「とり」というルビを付したが、それはどのような意味をもつであろうか。まず、ルビに従って読む方が詩の声調としてははるかに整っていることは言うまでもない。「きすみ そらはれ とりはきなけり」という語句は音の響きあいとしても、347のリズムとしても美しくはりつめている。漢字をそのまま音読したならば、この詩句はひどく間のびしたものになるであろう。にもかかわらずこの三語に読み方どりの表記をあてなかったのは、言うまでもなく彼が声調とは別に文字の表情がもつ効果を利用したかったからである。

以下は自明なことでもあらうが、ここで改めて考察したい。常に指摘されることであるが、日本語は漢語とやまとことばの併存という極

めて特殊な構造をもっている。こうした多重性は他の言語にも存在するのかもしれない。筆者はこうした領域に詳しくないが、たとえば英語ではケルト系の言語とアングロ・サクソン系のそれとが重なりあい、そこにさらにラテン系の影響が加わっている、といったことはありそうなことである。しかし日本語の特殊性は土着語と外来語の重合以外に、表音性と表意性の重合、さらにはその乖離までもが加わる点にある。

表音性と表意性とが重合するとどのような事態が生じるであろうか。言葉はシニフィアンとシニフィエとから成り立つと言われている。たとえば「ヤマ」という音は大地の巨大な隆起という概念を「意味し」ており、そこで「やま」という言葉が成立することになる。ところで「山」という漢字はまさに大地の巨大な隆起のミニチュアである。ミニチュアというよりも、その本質的特徴を維持したまま最も認識しやすいレベルまで簡略化されたアイコンである。したがって「山」という文字は、「ヤマ」という聴覚映像が意味するところのシニフィエにほかならない。とはいえ「山」は一つの文字表記として山の概念意味するところのシニフィアンであることも確かである。こうしてわれわれがルビのある文字を読む場合には二種類の記号作用が発動されることになる。われわれはまずルビを読むが、その時に第一の記号作用は直接的に概念をめざす。第二の記号作用はまずは漢字に到達し、そこに滞留し、いくばくかの加工を受けた後にあらためて概念をめざす。漢字はこのようにわれわれにとって、暫定的なシニフィエであると同時に暫定的なシニフィアンでもある、という記号論的両義性をもっている。さきに指摘した(2)新作漢字の物神性と相貌性も、この両義性におけるシニフィエの準物体性とシニフィアンの表現性に、少なくとも

もその一半を負うものであらう。

他方、表音性と表意性の乖離とは——必ずしも適切な表現ではないかもしれないが——、次のような事態を指している。「山」は「サン」という音をもち、「やま」の概念を意味する漢字である。やまと言葉では「ヤマ」という音は「やま」の概念を意味している。それ故に——長い間の慣用によってわれわれは不思議に思うこともないが——、「山」というルビのふり方は「mountain」とか「Berg」という表現と同断であり、そこでは「サン」というシニフィアンは消滅し、ルビはシニフィアンであると同時にシニフィエでもあるという奇妙な両義性を帯びることになる。つまり「やま」というルビの表記は「mountain」「Berg」に対してはシニフィエであるが、それが文字表記であるかぎりにおいて山という概念を意味するシニフィアンでもあるのである。しかも事態はさらに複雑であり、ある文字とそのルビにおける両者の配分比は状況に応じて変化して、一方が増大すれば他方は減少するという関係にあるように思われる。「蒼穹」と表記する時、ルビは明らかにシニフィエの側にシフトしている。つまり「蒼穹」というやや難解な表現によって意味されるものが、ルビによって表現された「そら」なのである。そして日夏の用いる詩語の多くはこのタイプである。しかし逆のケースもかなり存在する。たとえば「生活、大海、雪、裡、蠱」等々がそれである。ここでは漢字の方が容易に概念に至りうるか、あるいはルビの方が豊かな表現性をもつ。「生活」という表現はそれ以上説明しようのないほど平明なわれわれの日常を意味しており、漢字の表現性は皆無とは言わないまでも極めて稀薄である。それを「いとなみ」と言いかえれば、大いなる空の下で世に棲み、淡々と日々のたつきにいそしみながら季節を送る人々、またはそのようなあり方が連想されるよ

うに思われるのであるが、どうであらうか。「大海」はかなりの表現性をもつが、「おほわだ」という表現のもつ滄滄溟溟たる暗い広がりには及ばない。「雪」は「みゆき」となつて聖性を獲得し、「裡」は「あはひ」となつて単なる内部ではなく多次元的な段差の空隙に隠顕する極めて特殊で微妙な内空間を指示するに至る。

「蠱」という表記は最も特異である。この表記は「夜の誦」（黒衣聖母）の次の一節で用いられている。

たとへば 瘰癧める石女の肌膚を蠱つて

にじり出る膿汁の細胞のうちに蠢動ける

鏡下一千萬微生物分子の世に懾ろしい存在のごとく

潑刺と生き生きと身動きたまへり 妍しくも

日夏作品には虫への漢字や虫のイメージが多いが、この言葉はそれらの中でも際立つて奇怪である。皮膚の裏側、身体内部に多くの小虫が蠢いているという感覚は皮膚寄生虫妄想 (Dermatozoenwahn) と呼ばれ、臨床的にしばしば見られる症状であり、それについての研究も多い (3) (4)。とはいえ無論、日夏がそのような体験をもったかもしれない、というのではない。詩人の想像力はそのように鋭敏な病的感覚に近づきうるということであり、あるいは逆に、病的体験といえども人間の想像力の埒外に出ることは容易ではないということなのであらう。いずれにしても膿汁に含まれる一千万もの微生物分子 (これは寄生虫と等価であらう) が、病んだ石女の肌をおそらくは喰い破つて出てくるというのであるが、そこでなぜ通常は「まどわす」と訓じられる「蠱」という文字が用いられるのであらうか。ここには

主語（虫）と動詞（喰い破る）との同一視があり、全体または実質（虫）と部分または機能（虫を用いてまじないをし、それによって人をまどわせる）との同一視があり、したがって虫を介して「蠱」と「やぶる」とが結びつくことになる。フロイトが夢の作業としてあげた圧縮と移動の中間体のような、あるいはヴィットゲンシュタインのいう「家族的類似性」のような、あるいはさらに言えば、フォン・ドマルスやアリエティ（5）が指摘する主語的同一性（イエス・キリストは後光にとりまかれている、煙草の箱は宣伝の帯にとりまかれている、故にイエス・キリストは煙草である）と述語的同一性（彼女は笑う、彼女は泣く、故に笑うは泣くである）の混合体のような、興味深い用法である。こうした用法が可能であるのも、漢字の特殊性に加えてそれにルビを付するという日本語の特殊性があるからであろう。

以上、日夏の詩におけるルビの効果について、ここでは漢字とルビの二つのシニフィアンがいわば時間差を伴ってシニフィエをめざすこと、ルビはシニフィアンであると同時にシニフィエでもあり、漢字表記と概念との間に順行し逆行する複数の指向を成立させること、家族的類似性に基く凝縮した用法が可能であること、などの事態が含まれ、それらが交錯しつつ複雑な効果をあげること、を述べた。

さらにここで日夏作品に限らず、ルビという、漢語と和語の対応とずれとを鮮明に浮きあがらせる特異な現象についていくつか付言したい。

筆者はかつて認知におけるストレス耐性と性格との関連について調査したことがあったが、そのテストの一つは次のような作業から成り立っていた。たとえば緑色で「あか」、青色で「きいろ」、オレンジ色で「みどり」……と書いてある一覧表を提示し、それを文字によってで

はなく色彩によって読み上げる、というテストであった。緑色の「あか」は「あか」ではなく「みどり」と読むのである。その結果は、分裂性格者や強迫性格者は高いトレランスをもっており、反社会的性格傾向をもつもの、たとえばYGテストではB型に属するものは顕著なトレランスの減少を示す、というものであった。その結果はともかく、この調査は認知対象にずれを導入するという点で、ルビの問題に近い現象であったと考えられる。筒井康隆はその小説で、いわゆる変態ルビをしばしば使用している。「白」<sup>あか</sup>「黄」<sup>あお</sup>……などがそれである。それらは読むものにどのような効果を与えているのであろうか。まず考えられるのは「だまし絵」と同じ効果であろう。ゲシュタルト心理学者が提示するあの著名な絵では、図と地は常に反転するが、それが同時に認知されることはない。図はある時は少女の横顔、ある時は杯であり、あるいはあひるか兎であり、あるいは若い女性の後ろ姿であるか老婆の横顔である。同様に「白」<sup>あか</sup>は時に「あか」であり、時に「しろ」である。事態は既述のマグリットの絵とキャプシヨンの靴の絵、同じであるかにみえる（6）。「月光」というキャプシヨンの靴の絵、「夕立」というコップの絵、「兎」というパイプの絵などなど。ここでは文字とルビとの関係よりは遠い関係にある二者の、より明らかなdépaysementが看取されるであろう。もつともこの異化は変態ルビにおけるほど深切ではなく、後者はルビという日本語表記の特異性を利用した極めて奇怪な異化と言えるのではないであらうか。

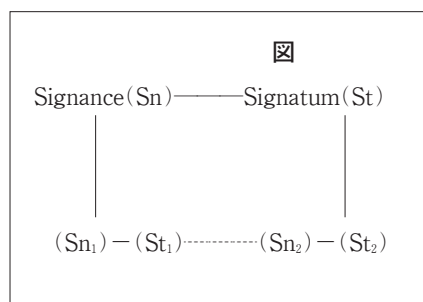
類似した現象にカリグラムという図形詩がある。「雨が女たちの声を降らす……」という文章で雨の絵を描き、「刺し殺された鳩」についての詩で鳩の絵を描く作品（6）。読むものはまず雨の降る絵を見出し、その雨が文字通り言葉を用いて描かれていることに驚く。これと一面



では同じで一面では反対の現象もある。たとえば歌川国芳は絵で文字を構成する。つまり「ふく」という文字は河豚の絵で構成されている。

アポリネールのカリグラムにおいて、まず知覚されるのは雨や鳩の絵である。ところがそのシニフィアン——というよりもマテリアとかヒュレーという方が適切であろうか——には言葉が用いられ、すでにしてそのアイデア、エイドスはそこで先取されており、なおかつ事後的に確認されるのである。他方、国芳の作品でまず知覚されるのは「ふく」という言葉であるが、そのシニフィエ——これもレフェランというべきであろうか——はそのマテリアの中にすでに嵌入されていたのであり、さらにはそのアイデアがこの上もなく明確に提示されていたのである。両者はともに鞘堂のような構造をもっており、形象と文字という異なるレベルの表現を交錯させたところに面白味があるのである。この関係をかりに図示すれば図のようになる。ここでシニフィアン、シニフィエという表現を用いず、シグナンス、シグナトゥムという表現を用いるのは、前者は形相<sup>フォルム</sup>であつて実質<sup>シユブスタンス</sup>ではない、という丸山(7)の指摘に従つたためである。アポリネールの作品と国芳のそれとは同工異曲であるということになるであろう。

新国誠一の「雨」という具体詩もこの構造に近い。この場合にはもともと「雨」という文字が象形に基いており、絵であると同時に文字であるという特殊な条件を負っている。文字の中にレフェランを見る国芳型に近くはあるが、絵の中に——あるいはその背後に——文字を見



るアポリネール型の性質も含まれることになる。

以上、変態ルビに類似した現象をとり上げたが、それらに比しても変態ルビの異化効果は際立っているように思われる。「白<sup>あか</sup>」という表記に接する時、われわれの意識にはどのような事態が生じているのであろうか。ゲシュタルト心理学の教えによれば、われわれは時に白色をイメージし、時に赤色をイメージし、その両者はめまぐるしく反転するにしても、両者が同時にイメージされることはない。しかしわれわれは本当に両者を継起的に意識するだけなのであろうか。赤くて白く白くて赤いものを意識することはないのであろうか。事態はいささか微妙であるが、筆者はここで全てのゲシュタルトは究極的には實在の世界に客観的に存在する諸要因の総体であり、結局のところは物理的ゲシュタルトに還元できる、と主張しているのではなく、あるいは更に一步を進めて、少女の横顔と杯、あひると兎、若い女性の後ろ姿と老婆の横顔とが交互に見えるにしても、その両者を交互に出現させているところの基体となる図形が、両者の知覚とは別に實在しているはずであると主張しているわけでもない。むしろ問題は「丸い三角」という實在しえない「もの」が、にもかかわらず志向対象として成立しうるか否か、という事態に似ている。あるいはさらに、

遅刻した短剣が月に刺さり

花びらがしきりに溢れた

(吉岡実「牧歌」)

という詩の「喩」の射程(8)、

アナロナビクナビ睡たく桐咲きて

峽に瘡のやまひつたはる

(宮沢賢治)

という歌のいくらか気味の悪い「意味類似体」(9)に近縁な何ものかが現出するのではないかと述べているのである。しかしこの点は別に考察したい。

再び前掲の詩の第二行に戻りたい。ここでは「憩い<sup>た</sup>イち」という表記が眼につく。「イ」とは左足で歩く様子であり、右足の「子」と対比され、またそこから少し歩いて立ち止まる様子とか、佇むことなどを意味するようになったとされている。この字は「行、往、征、徂、徙」等、「ぎようにんべん」に対するパラディグマティクな暗黙の言及によって(ただし「行」は「ぎようがまえ」とされることもある)いくばくかの運動性を含み、しかしまた文字の形態から静かに佇立するイメージをも抱かせる。したがってこの句は「青き馬」という幻想的な生物が、疾駆してきた充実をいま解き放って川辺に佇立している姿を述べたともとれるが、また疾駆し飛走する可能性をもつが故にいつそう静謐に見える姿を述べたともとれる。いずれにせよそれは「立ち」という表現よりもはるかに多彩なイメージを喚起するであろう。

第四行目には「時昼」という表記がある。「昼」とは光を指し、それによって生じる日陰を指し、さらには日時計またはそのために用いる柱を指す、とされる。それは「時計」という平板な表記に比して、「日かんむり」の故に時間が本来太陽に関連したものであることを意識させ、加えて通常用いられないということ自体も時計の概念への滞留を

促すであろう。それは輝ける瞬間をうたったこの詩のテーマに有効であると考えられる。

以上、この詩の第1行を中心にややトリビアルな問題まで考察したが、この詩における漢字の表現性の利用はある程度成功していると考えられるのではないだろうか。

### 三、「黒」のパラグラマティズム

日夏は黒という色彩を好み、それをさまざまな漢字で表記した。

#### Ⅲ

わが家郷<sup>かた</sup>の指す方は

黔<sup>くろ</sup>き寒林<sup>かんりん</sup>をかいぐぐり 性急<sup>せうきつ</sup>の小溪<sup>せうが</sup>を徒渉<sup>ちちやう</sup>り  
灰白<sup>くわいはく</sup>の雲垂<sup>くも</sup>る峻山<sup>しゅんざん</sup>の奥秘<sup>おくひ</sup>に在<sup>あ</sup>る

稚<sup>いはけ</sup>なきころ わが身はいつも沈黙<sup>しんもく</sup>と

寂寞<sup>じやくばく</sup>の水銀液<sup>すいぎんえき</sup>ふかく潜<sup>ひそ</sup>み入り

たまたま燃<sup>も</sup>え出る格天井<sup>てんじやう</sup>の

銀<sup>ぎん</sup>の燈影<sup>とうえい</sup>をなつかしみ

—— わが書齋<sup>しよさい</sup>はまたわが浴室<sup>よちう</sup>であつたゆゑ——

頑<sup>かたくな</sup>な浴船<sup>よくせん</sup>の黔<sup>くろ</sup>い縁<sup>へり</sup>に軀<sup>み</sup>を靠<sup>もた</sup>れて

その數<sup>かず</sup> 量<sup>はか</sup>り知れぬ古冊<sup>こさつ</sup>を誦<sup>よ</sup>んだ

(道土月夜の旅)

この詩の第一節にも「黔<sup>くろ</sup>い」という表記がある。黒へんに「参」と

「多」と「幼」という旁（つくり）を加えた漢字を用いることには何か意味があるのであろうか。字典によると黒へんに「幼」を用いた漢字は青味がかつた黒を意味し、「多」を用いたそれは黒檀を意味し、そこから黒い色を意味するようになったとされる。「多」に至つては少くとも「広漢和字典」には載せられていない。

### 黒衣聖母

眞理は黤然し焉

ひかりは白熱して

昏黯き萬物よりただ細細とたち騰る

ひかりは

それゆゑに 恆に聰叡し

わが胸の深淵に

黒衣聖母のあり

心して赴け 道ゆく旅人よ

風ある日

渚を旅けば

顔しかめる水面にも

爾が小胸の秘奥なる

かの黒衣の善き母を視む

もし 照る日のもとをあゆみなば

濕氣ある處女林の扉邁く

一位の樹の繁みぶかくに

爾が輝やける御母を

垣間見ることもあるべし

頭をあげよ 嬢子公子

己が心の繁みぶかくに

崇美き黒衣聖母の御像をば

夙く 和南み 跪つけ

眞理は恆に黤黒し 常住不斷

「黤」は単に黒いという意味であり、「黤」も同義であろうが、この字も「広漢和字典」には載せられていない。彼は他に黒へんに「今、吉、音、甚」等の漢字を、「くろ」とルビをふつて使用している。また黒へんの漢字以外には「涅、皐、緇、冥、玄」等を「くろ」と読ませている。

彼がこのように黒を好むのはこの詩にうたわれているように、それが世界の深奥、万象の根源に存在する眞理を表わしているからであり、また心の秘奥に住まう靈性を表わしているからである。古來、眞理は玄之又玄とか太玄などと言われるように、はるかにかけき黒闇の中に存在するものであった。とはいえそれをかくも多くの漢字で表現することにはどのような意味があるのか。

黒へんに「多」と「幼」と「甚」を加える文字には何らかの差異があるであろうか。そこには意味においても形態の表現性においても何の差異もなさそうに思われる。詩集のさまざまな箇所にも黒へんのさ



さまざまな文字を埋伏させておく、ということ以外に、黒へんの文字使用に意味があるとは全く考えられない。曠野の諸地点に埋伏された地雷がその行動野としてのゲシュタルトを一変させるように、さまざまな「くろ」はそれぞれの局面にある種の力によるひずみを加え、詩集全体のゲシュタルトを変える。そしてそこに世界の本質を露呈させるのである。

それにしてもこれらの「くろ」は何とネオロギストたちの努力の成果に類似していることであろう。彼らは常に「へん」に任意の「旁（つくり）」を加えることによってやすやすと新しい漢字を創り出す。日夏の使用した「くろ」の旁をもう一度あげれば「今、幼、吉、多、音、甚、聖、参、庸……」など。ではネオロギストであればそこに任意の文字を追加することであろう。「田、非、延、長、面、軍、扁、票、童、農、尊……」。もともと新作漢字は旁に意味をこめられることが多いので、任意の文字というわけではないかもしれない。黒へんに田であれば稲がイモチ病にかかった状態であり、黒へんに尊であれば黒檀で作られた祭壇を指す、といったように。言うまでもなく本来の黒へんの漢字は形声によって作られているので、旁は任意の文字ではなく声符としての意味をもっていなければならないのであるが。

黒へんの漢字の多用はソシユールの言うパラグラムの効果に近い、と筆者には考えられる。丸山（10）はソシユールのアナグラム研究を次のように要約している。ソシユールの仮説では詩においては、全ての音的要素が偶然のペアに分けられて互いに呼応する内的な「対比の法則」と、その詩の主題（多くの場合は固有名詞、とりわけ神の名）となる語が、あらかじめいくつかの音に分解されて散種される外的な「テーマ語の法則」とが作動している。後者は、詩句の発想と成立に

とつての母型がミニチュアのような形をとつて詩のなかに象嵌されるところの、ジイドの言う「主題象嵌」に近い。これらは広義のアナグラム全般に通有される法則であるが、その中でもテーマ語がテキスト中に散種されているような場合を、ソシユールは特にパラグラムと名づけている。丸山によれば、この概念はテキストの背後にもう一つのテキストを同時に存在せしめることによって表層言語を制約している線状性、不可逆性を破壊し、深層言語のもつポリフォニー、可逆性を回復させるものであり、ラカンの「言葉としての無意識」やクリステヴァの「間テキスト性」などの概念の母胎になるものであった。

こうしてクリステヴァ（11）は言う。

「パラグラマティスムとは、ある〈テーマ語〉の音声的あるいは文法的要素が、テキストの文脈のなかで、かつ『各要素がもつ時間的秩序の枠外で』、全体的あるいは部分的に見せる回折現象による、ひとつのテキストの音律的組織である」。

かくして詩篇中に用いられたもろもろの漢字は、潜在的には全て「黒へん」ととり「黒へん」の漢字に変身しうるものとなったのである。これらもろもろの「くろ」は微細な変化を伴いつつも世界に広がり、ついにはそれを覆いつくす。「くろ」は思いがけぬ場所に潜在し、そこにおける重要な存在者を染めあげる。究極的に万象は黒へんの文字によって形容され記述されうるのであり、黒は世界に遍在し、その意味となるのである。文字通り「真理は黒い」。かくして日夏は次のような詩を創るに至る。

## 黒色

寒い晩 妖しき變化がこの糾問を擲げかけたり  
もつとも杳かなる星宿の彼岸の荒磯に  
『惡』のやうに異葩咲く黒色を爾は視たるか  
おん身 魂によつて這廝を惠むか 嫌へる歟

胸をどり 顰蹙して

ささやくが如く答へすらくは

『謎語』のやうに奇葩咲く這廝をむかしは感じてゐた  
まことに這廋に洵悦する身であるけれど

この情 明日に生存らへるや否やを識らぬ  
執心して今もなほ儂が情を育むでゐる曰矣

影なき鬼は啗の嗤ひとともに掻き消えた

儂はまた虚心して うつらうつらと

半霄を歩みはじめた

噫 黒色は『善』のやうに焦心させる

薄明のなかの微光のやうに

儂が身肉をひつばつてゆく

いま 羸弱に鞭うつて

儂は狂ほしく疾走つていつた

けれどつひに報償はれたものは

巷間の發汗と嘔吐と困憊と耳である

噫 黒色は

虚空にひとつ萌えてゐる無名の雜艸だ  
なんびとが這廋を瞻たの邪

## 四、訳詩につて

日夏は英文学者として多くの英語圏の作家や詩人を研究し、またその作品を翻訳している。とりわけ E・A・ポーの研究には力を注ぎ、「アラン・ポオ小伝」「ポオ伝覚書」「ポオの青春時代」「大鴉縁起攷」「大鴉考余説」「洛陽之酒徒ポオ」などの研究や評伝がある。「大鴉縁起攷」にはマーティン北京同文大学長の、中国の古典中に「大鴉」と同じ主題と構造をもった作品が存在する、という説が紹介されている。日夏はそれを賈誼の「鵬鳥賦」ないし孔臧の「鶚賦」に比定しているが、確かに両者はある鳥が作者の読書中に飛来し、作者がその鳥にさまざまな問いを發すると鳥が叫び声で答える、という点が共通しており、興味深い暗合ではある。しかし日夏も指摘するように、両者の詩想に共通するものは何もなく、無論、影響関係もないであろう。

日夏はポオ詩集を訳出しているが、その中の数篇は名訳として世評高い。まず「大鴉」を例示したい。

### 大鴉

むかし荒涼たる夜半なりけり いたづき羸れ默坐しつちも  
忘卻の古學の蠹卷の奇古なるを繁に披きて  
黄奶のおろねぶりしつ交睫めば 忽然と叩叩の欸門あり、  
この房室の扉をほとほと ひとありて剝喙の聲あるごとく。

儼然えんぜんきぬ「賓客まきやくのこの居室くしつの扉とをほとほと叩けるのみぞ。

さは然さのみ あだことならじ。」

見なれぬ難解な漢字群。羸れいれ、蠹こ卷、黄奶、交睫、欵門、剥喙等々。

こうした画数の多い奇怪な漢字群は暗く重いこの詩の雰囲気を巧みに表現しているように思われる。試みに他の訳者による訳詩をあげてみる。

## 鴉

嘗てもの寂しい真夜中に、人の忘れた古い科学を書きしるした、数々の珍しい書物の上に眼を通し、心も弱く疲れはてて――

思わずもうとうととまどろみかけたその時に、ふと、こつこつと叩く音、

誰やらがそつとノックする音のよう、私の部屋の戸をひびかせて。

『ああ客か』私は呟いた、『私の部屋の戸を叩くのは――

ただそれだけのこと、ほかにはない』

(福永武彦訳)

## 大鴉

むかし凄涼の夜半のこと、私がやつれ疲れて、すでに人の忘れた學問の

おかしな珍奇な書物をあまた開いて、思いに耽たつていたとき

まるでうたたねでもするかのように、私が微睡まろんでいたとき、ほ

とほとと音が聞えた。

誰かがそつと私の部屋の戸をこつこつと――叩いてでもいるかの

ように。

「誰だろう、」私は呟いた、『私の部屋の戸を叩いている――

それだけだ、何でもない。』

(阿部保訳)

さて、日夏の訳詩からいくつかの漢字をとり上げてみたい。「羸」にはいくつかの意味があるが、通常は「やせる」とか「よわい」の意で用いられる。「羸瘦」「羸弱」などの言葉が一般的であろう。この字から「羊」をとり去った部分はなめくじ、かたつむりなどの軟体動物が伸縮すること、あるいは外殻がなくて裸であることなども表しているとされる。「羊」のかわりに「貝、女、虫、馬」などを挿入する文字もある。「羸」は「輪羸」という表現でよく用いられている。それにしても「羸」は何と奇怪な文字であろうか。口を失い、肌の間には羊がはさまっているのである。もつとも下半部両側は正しくは「肌」ではないのであるが、われわれが受ける印象はまさしくそのようなものであらう。

言葉を奪われた者の

皮膚の裏側にうごめく多くの羊たちは

透明な垂直性を失い

罪深いのうぜんかずらの夢をみて

電飾のない曠野に溢れ出す：

この漢字にはデペイズマンによるコラージュ、オストラニーニエ、解剖台上的ミシンと雨傘等々よりもさらに奇妙な出会いが、形象化され

て、白昼堂堂とそこに出現しているかのようである。

ここで生じている印象はいわゆる知覚の飽和性とは逆の過程であると考えられる。知覚の飽和性とは熟知している文字が突然に単なる線の集合に見えてくるという現象であり、筆者はさきに漱石の「門」の冒頭部を引いたが(6)、ここでは別の作品を引いてみたい。

アッシリアのナブ・アヘ・エリバ博士は大王から図書館の文字の精霊について調査するように命じられる。彼は文字とむかいあつて熟視する。

「一つの文字を長く見詰めている中に、いつしかその文字が解体して、意味の無い一つ一つの線の交錯としか見えなくなつて来る。

単なる線の集りが、何故、そういう音とそういう意味とを有つことが出来るのか、どうしても解らなくなつてくる。――

単なるバラバラの線に、一定の音と一定の意味とを有たせるものは、何か？　ここまで思い到つた時、老博士は躊躇なく文字の霊の存在を認めた。魂によつて続べられない手・脚・頭・爪・腹などが人間ではないように、一つの霊がこれを統べるのでなくて、どうして単なる線の集合が音と意味とを有つことが出来るようか。

(中島敦「文字禍」)

「彼が最初にこういう不安を感じたのは、まだ中学生の時分だった。ちょうど、字というものは、へんだと思ひ始めると、――その字を一部分一部分に分解しながら、一体この字はこれで正しいのかと考え出すと、次第にそれが怪しくなつて来て、段々と、その必然性が失われて行くと感じられるように、彼の周囲のものは気を付け

て見れば見るほど、不確かな存在に思われてならなかった。」

(同「狼疾記」)

あるいはこうした離人感には二つのレベルがあるのかもしれない。

下位の文字への分解のレベルと、単なる線条への分解のそれと。たとえば「知」という文字は「矢」と「口」とから成っている。なぜ矢と口が「しる」という意味になるのかはわかりにくい。これが第一のレベルである。ただしこれは、矢を捧げ持ち神聖な呪言を唱えることによつて秘かなる神意を「しる」ことに由来することがわかれば、ほぼ解消される。しかし「知」を方向の定まらない九本の線と見ると、離人感さらには強まるであろう。この場合にはパースの表現を籍りれば、読む者がシンボル性の中に象形的なアイコン性を、あるいはより一般的に直観的な現前の了解性を求めるという誤りをおかしているものと考えられる。それは漢字が表意文字であるからこそ生じる誤りであろう。「文字禍」の文字は楔形文字であり、その場合でもこうした離人感が生じるものであろうか。あるいは中島敦が漢字に対した時の経験をそのまま楔形文字に投影してしまったのかもしれない。

いずれにしてもこの現象は、意味や対象を指示するそれ自身は透明な存在である文字に注意を向けたことから生じている。そして、われわれはそこに直観的な了解を可能にするアイコン性を求めているのに約定的な恣意性しか見出せず、文字は急速に熟知性と凝集力とを失うことになる。木村(12)であればその背後にノエシス的自己の不全を見出し、Schmidt-Degenhard, M. (13)であれば構想力の欠如を想定するであろう。実際、Einbildungskraftとはもろもろの印象を一つの形象へと統合する能力であり、「狼疾記」に記述されている状態は文字に限定

されない、日常生活全般に広がったその失調体験である。それは中島の内部に何らかの危機が生じていたか、あるいは彼がそうした危機を抑も内包していた性格者（分裂質系の人格障害者）であるかのいずれかを示唆するものであろう。

「羸」はどのような点で知覚の飽和性とは逆の過程であると言えるか。何よりもそれは奇怪な統合性と存在性をもっている。読む者は最初からそれを透明なシニフィアンとは考えず、まずその奇怪な全体的相貌の下に滞留するであろう。そして漢字が必ずしも象形的に意味を現前させている訳ではないことを知つていようと、まずはそれが何を表記しているのかを困惑の中を探ろうとするであろう。彼はそこに何か日常的な言語や規範では馴治しえない未知の力オス、das Unverständliche (14)、le réel (15) などと呼ばれているものの存在を微かに予感するに至る。筆者はかつてベケットの作品や統合失調症の少女ルネの日記を引いてこの体験について述べたが(2)、やや誇張して言えば、「羸」はそうした一種の存在の過剰性を感じさせる。それは確定した対象や概念を指示するものではなく、逆に無規定の無形態的なある事態を強引に統合し対象化したものである。それはそれ自体が一つの heuristisch な創出体であり、カオスを存在へともたらすシニフィアンであり、理解できないものの表象でありながらそれによって表象されるような撞着的な反映性である。このような漢字の諸要素の奇怪で、しかも強力な統合性が先行する点で、それは知覚の飽和性と逆の過程であると言えるであろう。

第二行の「蠹卷」という文字は、「羸」とはまた異なる相貌をもっている。「蠹」とは紙魚や「きくい虫」を指す。もともと「囊」などと同

じく、上部は袋の象形であり、「蠹」はそれに虫を加えた形声文字であるとされる。この文字も奇怪ではあるが、比較的見慣れているせいか、部分的な文字が単純であるせいか、あるいはそれらの結合が了解されやすいせいか、「羸」のように奇怪な存在性はないように思われる。かわつてそれは一つの物語を紡ぎはじめる。つまり、あるものが覆い、その下に石が堆まれ、さらにその下の空間の底には紙魚かきくい虫のような小虫が散つていて、その空間に内蔵された蒼古的な書物が所々で蝕まれているのである。石室金櫃の書、雲篆雷文の篇、鳥迹花影の冊。「蠹卷」という表記にはそうした古く神秘的な書物を連想させる効果がある。物語が紡ぎ出されるこの過程は、知覚の飽和性と同じく漢字が部分へと分解されるそれであるが、ここでは離人症的に意味が失われることはなく、逆にわれわれの内なる poetische Grundtendenz (13) が発動されるのである。「蠹卷」という表記を読む時、われわれは一般にふりがなによつてこの漢字の読み方を知り、「フミ」という音が「蠹卷」という文字を指し、同時にそれが書物を意味することを知る。すると直ちに記号過程の逆行が生じ、書物とは「蠹卷」であるという、シニフィエによるシニフィアンの見せかけの定義、事後的な——精神分析で言う nachträglich な——シニフィアンの共示性の顕現が発生する。つまり書物とは何かの中に深くしまわれて紙魚に蝕まれた、不思議な知識や思想を満載した蒼古的なあるものになるのである。筆者はかつて漢字新作の三例をあげたが(2)、そこで物神性優位な例とした症例2、3はこうした過程に親和的である。逆に相貌性優位な例とした症例1は「羸」について述べた事態に近い。症例の二つのタイプは漢字感受のこの二つのタイプに即しているのだろう——あるいは、それともわれわれの poetische Grundtendenz の二つのタイプがあるので



あろうか。

「羸」と「蠹」の効果の対比性についてさらに考えてみたい。後者においては、読む時に虫や石や全体の形状はとりわけ意識されることはないが、おそらくは注意されない散漫な形で心内のどこかに保持される。文字は透明なものとして概念を指示しているが、文字の各部分の印象は一応は抑圧されるにせよ、暗黙のうちに意味作用にポジティブな形で参加している。虫や石はあらかじめ一定の意味づけを与えられており、それらはいつの間にか抑圧の被膜を透過して機能し、概念にさまざまな共示性を与えているのである。しかし「羸」における「亡口、羊、肌（に類似した文字）」はその意味作用に全く参加していない。これらはそもそも意味づけを受けないままに置かれているのであり、抑圧されるというよりもシニフィエなきシニフィアンとしてそれぞれの存在を主張しているのである。この両者の関係はVerdrängungとVerwerfungのそれに比定されうるであろう。フロイト(16)(17)は「防衛神経精神病」や「狼男症例」において、抑圧にverdrängenとverwerfenという二つの術語を用いている。フロイト自身がこの両者をはっきりと意図的に区別していたかどうか、筆者はただ疑うものがあるが、後にラカン(18)はこの両者を峻別し、一定の意味をもつ心的欲求として秩序づけられた欲動を意識から無意識へとおしこめてしまふ心的機制を「抑圧」(Verdrängung、refoulement)、欲動にそもそもそのような意味づけ自体がなされず、象徴化が阻止され、いかなる心的秩序にも結合されないままに遺棄される機制を「排除」(Verwerfung、forclusion)と呼称した。前者において抑圧された欲動は時に超自我の検閲をかくぐつて意識へと浮上したり、それにある効果を与えたりするが、後者において排除されたそれは心内に再現されることはなく、

突如として現実のただ中に幻覚として出現する、とラカンは言う。ヴァーレンス(19)は興味深い例をあげている。ある晩、二人の泥酔者が一つがいの「燕」(自転車に乗ったパトロール警官)に家まで送られた。翌朝になってから、何があつたのかは二人にとつて全てアルコールの霧の彼方に消え去っており、ただ身体のスリ傷や衣服の汚れがおぼろげに経過を物語っているだけであつた。しかし二ヵ月後にその中の一人は燕を含む鳥類に関した妄想を発病したのであつた。「蠹」のように有意味な諸部分が抑圧されながらもある効果を与えるという形で意味作用に参加する場合は、「抑圧」のメカニズムに近い。「羸」のようには意味づけられた秩序から全面的に追放されながら、にもかかわらず無意味で過剰な存在性を強力に主張する場合は、「排除」のメカニズムに近い。このようにしてそれは、名づけうる以前の何か巨大で生々しいもの、das Unverständlicheを予感させうるものであろう。

「大鴉」の他の難解な漢字群についても論じたいところであるが、聊かトリビアルな議論になるのでそれは措きたい。いずれにせよこれらの表記は「ゴシックローマン」的なこの詩の重く暗い雰囲気をよく表現しているように思われる。こうした表記は「幽鬼宮」「睡美人」「海中都府」「リノア」「ユウラリウム」等、同詩趣のポー作品翻訳にも効果的に作用しているが、詩趣の異なる詩、たとえば清冽なリリスズムを主調とする詩(日夏の言うフォウゲラ情調の快適なる優婉体)にはほとんど効果がでないか、または逆効果であるように思われる。

#### 陪蓮<sup>ヘレン</sup>に餽<sup>おく</sup>るうた

たをやかに陪蓮<sup>ヘレン</sup>のきみは

古き代の尼夏<sup>ニケ</sup>の小舸<sup>をぶね</sup>にさも似たり。

波かをる海原しのぎうねうねと

さすらひの羸<sup>みづ</sup>れやつれし人のせて

ふるさとちかき水阿<sup>みさき</sup>かな。

(福永武彦訳)

## ヘレンに

麗わしのヘレンのきみはさながらに  
いにしえのニケアの小舟のように思われる。

遙々と薫いかおれる海の上、

つかれ、旅にやつれた人乗せ

ふるさとの磯へ運んだという小舟よ。

(阿部保訳)

「陪」とは陪臣や陪食などの言葉から知られるように、傍らに待るという意味であろう。したがって「陪蓮」というと、金瓶梅やそれに類する古小説にでも出てくる意地悪な侍女でもありそうであり、詩人が秘やかに胸をこがす清純で神秘的な女性の名前ではない。「醜」とは鬼という文字が含まれていることから想像されるように死者に供物を捧げる行為に由来しており、この詩のテーマにふさわしいとはとても言えない。ニケアを「尼夏」とするどのようなイメージが広がるであろうか。少なくとも筆者にとつて、尼は陀羅尼や比丘尼など抹香のかおり漂う年老いた人々の想いに関わっており、国名としての「夏」は殷の前の太古の王朝とか西域の大夏や西夏という国など、蒼古的で異教的な印象を喚起させる。「羸」がこの詩にふさわしくないのは前述した理由から明らかであり、「小舸」という表現もやや重い。要するにこの詩における漢字は、疲れきった繊細な詩人をのせて優しく波路を運んでくれる、ほっそりとした小舟であるべきものを、奇怪な装飾を施した泥舟に変えているのである。比較するために他の訳詩をあげてみたい。

## ヘレンに

ヘレン、あなたの美しさはわたくしに

そのかみのニケアの髻<sup>はしけ</sup>さながらに、

薫<sup>かお</sup>る海原を越えて、音もなく、

長旅に疲れ倦んださすらい人を  
ふるさとの岸边へと運んだ髻。

はたしてこのような不成功を意識したのかどうかは定かでないが、同じく美しい抒情詩「アナベル・リイ」の訳詩には難解な漢字はほとんど使用されていない。

## アナベル・リイ

在りし昔のことなれども

わたの水阿<sup>みさき</sup>の里住みの

あさ瀬をとめよそのよび名を

アナベル・リイときこえしか。

をとめひたすらこのわれと

なまめきあひてよねんもなし。

日夏には漢詩の翻訳もある。「唐山感情集」「零葉集」には多くの詩

詞が訳出されている。

東風ふくなべに小さめ

そぼ降り、

芙蓉花咲く塘つづみの上かすかなる

はたたがみあり、

黄金きんの蟾たにくの錠あけては香を

焚くとて入り

絲つなひけば汲むにつれて井いどの玉虎うろうの

めぐるめぐる、

賈うち氏の女ひめの垣間見にけむ

韓壽は若く

宓妃は曹植と私してゆき

枕のみあり、

わが春心なまこころいま花とともに

發ひらくこともなし、

一寸の相思おもひの情

一寸の灰とはなんぬ。

颯颯東風細雨來。

芙蓉塘外有輕雷。

金蟾嚙鏤燒香入。

玉虎牽絲汲井廻。

賈氏窺簾韓掾少。

宓妃留枕魏王才。

春心莫共花爭發。

一寸相思一寸灰。

この場合には漢字に関して、自らの創作や欧米文学の翻訳とは逆の過程が生じており、難解な漢字から平易な日本語への変換がはかられている。管見ではこれらの訳出にはあまり意味がない。日夏の訳業のみならず、「車塵集」や井伏鱒二その他の人々の詩詞の翻訳にも意味がないと筆者は考える。欧米の詩の訳出においても音韻やリズムを伝えきれないことはもとより、文化的基盤を含めた内容をも伝えることは困難であるかもしれない。しかし全く意味不明な「横つづり青なる仮名」の表現していることを概略的にせよ日本語訳することには大きな意味があるし、「海潮音」などの成功例を見れば、原詩と日本語との鮮烈な出会いと「ずれ」とがかえって創造といつてもいいほどの成果を生み出すことも理解されるであろう。しかし中国の詩詞のように大体のことは誰でもわかる作品を日本語訳することは、われわれも多少なりとも分有している漢字の表現性、その香気を失わしてしまうのではないであろうか。むしろわれわれ日本人にとっては読み下し文というものが特有なリズムをもった詩なのであって、それをさらに平俗な日本語に変えることに意味があらうとは思われない。「人生足別離」を「サヨナラダケガ人生ダ」と訳した例などが名訳として喧伝されるが、かなり品下る機知に過ぎないのではないか。他方、露伴は読み下し文のリズムに注目して数篇の詩を試作している。

## 長江孤客

船を 大江に はなつ、  
 一心 雲のとどまる無し。  
 眼を 一望に 青うす、  
 千年 水の流るゝ有り

読み下し文がリズムをもつとはいっても、こうしたオリジナルのないコピーが詩として成立するかどうかは微妙な問題である。この問題はさらに、日本人が漢詩を作る場合に、直接には認知しえない平仄や韻の規則を守ることも意味にも関連し、和漢の文学形式の交流の難しさを示唆しているようである。

## 文献

- 1 以下の日夏作品はすべて「日夏耿之介全集」河出書房新社 一九七三—七七年による。
- 2 塚本嘉壽 「漢字新作について(1)」埼玉大学紀要教養学部 第37巻第1号 二〇〇一年
- 3 Bers, N.: Die Chronische taktile Halluzinose. Fortschr. Neurol. Psychiat. 22:254 1954
- 4 Huber, G.: Wahn. Fortschr. Neurol. Psychiat. 32:42, 1964
- 5 アリエティ・S (加藤正明他訳) 「精神分裂病の心理」牧書店 一九六二年

- 6 塚本嘉壽 「漢字新作について(2)」埼玉大学紀要教養学部 第38巻第2号 二〇〇二年
- 7 丸山圭三郎 「ソシユールの思想」岩波書店 一九八一年
- 8 吉本隆明 「文学論Ⅲ」(吉本隆明全著作集6) 勁草書房 一九七二年
- 9 吉本隆明 「ハイ・イメージ論Ⅱ」ちくま文芸文庫 二〇〇三年
- 10 丸山圭三郎 「生命と過剰」河出書房新社 一九八七年
- 11 クリストヴァ・J (原田邦夫訳) 「記号の解体学」せりか書房 一九八三年
- 12 木村敏 「分裂病の現象学」弘文堂 一九七五年
- 13 Schmidt—Degenhard, M.: Angst—Problem geschichtliche und klinische Aspekte. Fortschr. Neurol. Psychiat. 54:321, 1986
- 14 Feldmann, H.: Aspekte der Wahndynamik. Fortschr. Neurol. psychiat. 57:14, 1989
- 15 ラカン・J (小出浩之他訳) 「フロイト理論と精神分析技法における自我」岩波書店 一九九八年
- 16 フロイト・S (井村恒郎訳) 「防衛—神経精神病」(フロイト著作集第六巻所収) 人文書院 一九七〇年
- 17 フロイト・S (小此木啓吾訳) 「ある幼児期神経症の症例より」(フロイト著作集第八巻所収) 人文書院 一九八三年
- 18 ラカン・J (小出浩之他訳) 「精神病」岩波書店 一九八七年
- 19 ヴァーレンス・A. de (塚本嘉壽訳) 「精神病」みずす書房 一九九四年