

## 小西甚一における「離れ」の方法

田代 真

### はじめに

本稿は、「翻訳」を、単に異言語間の翻訳という字義的な意味にとどまらず、他の文化や他の文化ジャンルの移入や書き換え、混淆といった広義の文化現象を含むものととらえる方法論の構築をめざす試みの一部をなすものである。人間の生の発露＝発現としての「文化」は、同時に「文」化＝「形象（形を与えること）」化である。「文学」と「映画」という、異なった「文化」を比較するにあたっては、「文学」という文字媒体による「かたちform」の表現と「映画」という映像＋音響媒体による「かたちform」を、それぞれの媒体の特質の差異に着目しつつ、比較研究する作業を行わなければならない。

この「かたち」への注目という点で、極めて興味深いのが、日本古典文学の研究者であった文献学者、比較文学者小西甚一

（一九一五―二〇〇七）の存在である。東京文理科大学を卒業し、東京教育大学教授を経て、教育大の筑波大学への移転改組を推進し、筑波大学副学長も務めたが、空海の『文鏡秘府論』の文献学的研究で文学博士となり、遺稿も含めれば五巻別巻二冊にも及ぶ大著『日本文藝史』が代表作といえよう。また、受験生向けの参考書『古文研究法』で教育者として有名である。「日本（古典）文学」という文化の価値を、比較文学により保守的ではあるが極めて広い国際的視野で守り、文献学で原典を確定することで保証し、文学史で階層化し、その価値を守る研究者の後継育成するための教育方法と教育制度にいたるまで、かくまで一貫した組織的プロジェクトとして貫徹した日本文学研究者はまれであろう。

もちろん、その活動・業績の全貌や意義を明らかにすることは、筆者の能力と意図の埒外ではあるが、文学教育の方法として「私たち」の分析方法を重視し、アメリカで一九四〇年代から六〇年

代にいたるまで、文学作品の研究・解釈の方法として、教育の場で支配的であった、新批評 New Criticism を、要領よく、取捨選択して、咀嚼適用して導入した業績については、筆者の構想する「文化」の「かたち」の横断的比較文化的分析の方法論の構築にあたって、批判的に検討する必要がある喫緊の課題である。

こうした観点から、かねてより、小西の批評理論の方法論的概論ともいえる『日本文藝の詩学―分析批評の試みとして』<sup>(二)</sup>に類出する「離れ」という概念（というか方法論的観点）を中心に検討を進めているところであり、その研究の成果の一部として、すでに、日本古典についての小西の解釈の方法論の分析として、「理論」から遠く〈離れ〉て―小西甚一における「離れ」と〈架橋〉<sup>(三)</sup>（『新時代への源氏学』第九巻『架橋する〈文学〉理論』所収。竹林舎二〇一六年四月）を発表している。

このたび、その研究をより拡張、充実させるべく、大学より平成二八年度学外派遣研究員として、六月から九月の初めまでの約三ヶ月間小西甚一の母校であり、のちに彼が教鞭をとることもなった東京文理科大学の後身である筑波大学の人文社会系で集中的に上記の研究を深める機会を与えていただいた。幸いなことにこの派遣期間中に、すでに進めていた研究にとって、画期的といつてよい資料発見に立ち会ふことができた。

七月末に派遣受け入れ教員であるアメリカ文学研究者宮本陽一

郎教授から、受け入れ先機関である人文社会系所属の斉藤一准教授から小西甚一の東京文理科大学文学部国語学国文学専攻卒業論文らしきものを含む資料を発見したとの報告があったとのこと連絡をいただいた。

早速宮本教授に閲覧の機会を設けてくださるようお願いしたところ、ご尽力いただき、発見者である斉藤一准教授のご厚意で、八月の大学閉鎖期間明け後、上記卒業論文「梁塵秘抄研究」<sup>(四)</sup>を閲覧する機会を得た。

閲覧後日が浅いため、途中経過段階ではあるが、上述の「離れ」なる方法概念との関連で、上記卒業論文「梁塵秘抄研究」を含む小西の『梁塵秘抄』研究の意義についての若干の考察を報告することにした。なお、「離れ」については、前掲の拙論「理論」から遠く〈離れ〉て―小西甚一における「離れ」と〈架橋〉<sup>(五)</sup>で、いささか詳しく論じたが、本論の行論の前提となるので、読者におかれては、重複の煩を容赦されたい。

### 「分析批評」における「離れ」とキーワード

以下、一九四〇年代から六〇年代アメリカでの文学作品の研究・解釈の方法として支配的であった、新批評 New Criticism が、小西によって、『詩学』において、どのように摂取されたか

を検討してみることにはしたが、この著作を読み進めるうちに、想起されたのは、フランスの文学批評家であり、一九六〇年代のいわゆるフランスの構造主義、ポスト構造主義の代表的存在として知られていた、ロラン・バルト Roland Barthes (一九一五―一九八〇) である。小西とは同年生まれであるが、経歴的には対極といってもよいかもしれない。生涯アカデミシャンにして教育者として、教育制度内にとどまった小西に対し、バルトはジャーナリズム的な性格の強いフランス的な文化知識人であった。しかし、テクストに対するとき、同じような問題に遭遇していたのではないか？ 結論的に言えば、ほとんどネガとポジのような反応をしているように思われるのだが、バルトという補助線を引くことで、英米文学研究の文脈とは若干「離れ」たアプローチを試みることにしたい。

「分析批評」なる語をタイトルに含む前述の『詩学』は、一九九八年に刊行されるのだが、収録された論文は、一九六三年から一九七七年にかけて発表されたものである。

巻頭の論文「分析批評のあらまし―批評の文法」は分析批評のプログラムであり、「ニュー・クリティシズムの立場」と題する一節から始まる。そこで、文学教育の方法として「表現」の分析方法を重視する、ニュー・クリティシズムがアメリカで一九三〇年代から四〇年代に隆盛したこと。そこに淵源を持ちながら、様々

な改良を加えられ、より実践的な文学作品の研究・解釈の方法として、六〇年代にいたるまで、教育の場で支配的であった「分析批評」 analytical criticism を、要領よく、取捨選択して、咀嚼適用して導入したのが、彼の唱える「分析批評」であることが説明される。「批評の本質」について、「ある作品から強い感動を受けたとき「…」誰かに、ぜひその感動を語りたい」という「語りあい」ではないかと思う。」と述べているが、このことは彼の批評論の根底にあるコミュニケーションへの志向として留意しておくべきであろう。同時に、「その際、互いの間に語りあえるような「共通のことば」が無いと、語ろうにも語れない。」とも述べている。

このような志向から、「語りあえるような「共通のことば」は、批評のもう一つの働きである作品の価値評価を無視するものではないが、むしろ「分析」こそ、それに先行するべきであるということから、「分析批評」が要請されるということになる。その基本的な特質は、ニュー・クリティシズム由来の「表現にびたりと添った「精細な読み (close reading)」こそ文学研究の第一義」とする点にある。「分析」とは、一般に複雑な事象をそれを構成する要素に分け、その構成を説明することを意味する。小西の「分析批評」において、「語りあい」のための「共通のことば」が、「分析」という、〈距離〉を生み出す営為と表裏一体である点は、強

調してもしすぎることはないと思われる。〔詩学〕一〇―一二)

さて、そのニュー・クリティシズムは、一九四〇年代大いに隆盛を誇ったものの、一九五〇年代には「表現への過度な密着」という弊害が生まれ、「作品そのものだけを対象とした結果、その作品を支える歴史的・社会的条件も疎外され、結局はニュー・クリティシズム自身がやせ細っていくことにな」(〔詩学〕一二)り、それへの反省から、「分析批評」は、歴史的・社会的コンテクストのなかで表現をとらえ、精密な本文批判を採り入れ、深層心理学や人類学から原像 (archetype) の観点をまなび、「…」つまり、様々な角度よりする研究を尊重しながら、それらを統合する中心に表現分析を置くのである」(〔詩学〕一四―一五)としている。小西は、それを、このように折衷化しつつも、「その中心に表現分析の据えられた批評」、「かつてのニュー・クリティシズムを超えるものではあるけれど、また、決して別ものでもない」(〔詩学〕一五)と規定している。そして、従来のニュー・クリティシズムの日本への紹介が「理念についての解説」であるのに対して、ここでは、理念よりも、表現の分析にあたっての「実際の分析技術」の紹介がなされるということが述べられる。

実際、続く「表現分析のめやす」という章では、前章を受けて「作者・意図」にはじまり「評価」にいたるまでの簡潔な概念規定がなされる。第三章「どう分析するか」では「ジャンルさだめ」か

ら「韻文のあつかい」まで実践的な分析の手順が示される。第一部を構成するもう一つの論文は、「日本のニュー・クリティシズム」では、「ニュー・クリティシズム」Ⅱ「分析批評」における「表現分析」の観点と類比できるような日本古典文学の批評的系譜が、藤原俊成から本居宣長まで辿られる。第二部・第三部は、この分析の実践、適用例といえる。第二部は、日本古典文学への適用例で、「芭蕉発句分析批評の試み」という副題のものを含む、四篇の芭蕉論で構成され、「分析批評」における、芭蕉と漢文学の比較文学的アプローチの意義がよく理解できる。また、「分析批評」の原型である、ニュー・クリティシズムの草創期の代表的批評家、たとえば、アレン・テイット John Orley Allen Tate (一八九九―一九七九) やジョン・クロウ・ランサム John Crowe Ransom (一八八八―一九七四)、ロバート・ペン・ウォレン Robert Penn Warren (一九〇五―一九八九) は、同時に詩人でもあり、この派の批評の対象としてもっとも重きが置かれたのが詩であったことを念頭におくと、まずは、俳諧というジャンルを対象とする。これは、当を得た選択といえる。第三部は、同時代の文学作品への適用例であり、古典との関係で三島由紀夫の三つの作を扱っている。

以下に見るように「離れ」という概念は、「作者 (author)」「享受者 (audience)」または「素材 (materials)」の関係に関わる。

ここでは、特に、「作者 (author)」と「素材 (materials)」の関わりに焦点を当てて、その概念について検討してみたい。

### 「離れ」 esthetic distance の導入

『詩学』のなかでこの「離れ」 esthetic distance という概念がはじめて登場するのは、第二部の「鴨の声ほのかに白し」―芭蕉発句分析批評の試み―においてである。

小西は、貞享期に蕉風が確立したという定説にもかかわらず、従来、その表現の具体的な説明がなされてこなかったことを受けて、貞享期の代表的発句「海暮れて鴨の声ほのかに白し」を取り上げて論じ、貞享期の特徴を、「景色を景色として描くゆきかた」すなわち、分析批評の用語で「描写型 (descriptive mode)」に当たるものと考え、それまで俳壇では心情表白を旨とする「説示型 (expository mode)」や「表明型 (declarative mode)」が支配的で、なぜそうした「描写型」の発句が出現しなかったのかという問題にぶつかる。そして、「芭蕉が接していたはずの古典でなにか描写型への傾倒を動機づけそうなもの」を探るうちに、南宋末期の周弼が編集した、中晩唐の詩がほとんどを占める『三体詩』に行き当たる。小西は、芭蕉における貞享期の表現上の転換に比較しうる中国古典詩史上の表現上のモードにおける転換を、

「実」≡説示型に「虚」≡「説示型」「表明型」よりも重きを置く周弼の詩観や南宋末期の詩壇に見るわけである。

「離れ」という概念が導入されるのは、この貞享期の蕉風の特徴である「描写型」と、近代俳句的な「写生」の違いを明確にするにあたったことである。

貞享期における芭蕉の描写型表現は、とすれば、正岡子規流の意味での客観写生と混同されやすい。が、両者は決して同じではない。子規及びその継承者たちがふりがざした客観写生なるものは、作者が経験したとおりを忠実に写しとることだと考えられる。それは、批評用語でいう「離れ」 (esthetic distance) を持たない表現にはかならない。「離れ」とは作者 (author) と享受者 (audience) あるいは素材 (materials) との間を距離を言う。享受者に対する「離れ」がゼロであれば、たとえば、子規の作った句において享受者に何かを語りかけてくる話主 (speaker) は子規本人だということになり、素材に対する「離れ」がゼロであれば、その句で述べられている事実はすべて作者子規の経験と一致し、少しも仮構をまじえないことになる。

このような意味での写生論は、実は、欧米のリアリズムに對する明治期文化人たちの誤解もしくは認識不足から生ま

れたもので、もちろん芭蕉の知ったことではない。〔『詩学』  
九四―九五〕

文脈上、子規の「客観写生」的な観点で「貞享期における芭蕉の描写型表現」を解釈することに対する批判であることは、明らかである。ここで小西は、esthetic distance という原語に対して、「離れ」という訳語を与えている。字義どおりには、「美的距離」あるいは「審美的距離」とでも訳される言葉である。先取り的に指摘しておけば、この翻訳からは、小西のこの概念に対する解釈や彼の分析批評の理論的特質、さらには、代表作『日本文藝史』における独自の展開にいたるまで、極めて多くを示唆しているように思われる。原語の esthetic とは、〈美的な〉、〈美学の〉、〈審美的な〉という意味だが、語源的には、〈感覚によつて知覚すること〉を意味する古典ギリシア語 *aisthetikos* に由来し、〈感受性〉〈感受性〉を含意している。〈審美性〉といえは、芸術・技術にかかわるといふ意味で〈人工的なニュアンス〉を持つであらうし、〈感覚性〉といえは、より知覚の鋭敏さという〈自然的・身体的なニュアンス〉を持つであらう。また〈風雅〉〈雅〉といった両方を媒介し包括する美的・文化的存在様式の意味合いでも用いることのできる言葉である。esthetic distance とは、語義的には、こうした両義性を帯びているという点では〈架橋〉的な形容詞と、分析

の本質ともいえる〈距離〉distance [ラテン語の動詞 *distare* = *dis*「分離して」+ *stare*「立っている」から由来する] という名詞の接合ととらえることができる。この言葉を「離れ」と翻訳することで、小西が、そこからいかなる「離れ」を産み出したのかというのが、拙論の主たる関心事となるであらう。

ニュー・クリティシズムの創設者であるジョン・クロウ・ランサムは、この概念について、次のように述べている。拙論で展開されるこの概念の基本的な意味合いを理解するうえで重要な規定である。

『趣味に関する多数意見が、芸術家はフォームによって自己を表現すべし、と定めているとするなら、それは明らかに、芸術家をして自己を直接に表現させまいという意図に出たものである。言いかえれば、フォームの伝統が、芸術家を対象への直接のアプローチからまもってくれるのである。この伝統の背後には、直接のアプローチは芸術家にとって危険である、時には命取りになるかも知れぬ、という意識があるのであらう。[...] したがって私は、芸術はつねに、たぶん必然的に、一種の回り道である、と言おうと思う。固定した芸術のフォームが、芸術制作の回り道を、審美的距離を保証してくれるのである。』(*The World's Body* 所収 "Forms and

Citizens"より。) (註)

このような、表現＝フォームと芸術家の「思想」を切り離す態度は、ニュー・クリティシズムが直面していた、先行あるいは対立する文学上の批評態度への対抗的な必要に起因するものであった。

一九二〇年代から三〇年代にかけて、文藝を社会的な観点から意義づけるゆきかたが流行し、「…」このゆきかたが、いちばん鮮明な形をとるのは、唯物史観を尺度にして作品を評価する場合である。それは、当然「思想」を思想として重視する態度に傾くが、作品から抽出された「思想」は、もはや文学研究の対象ではない (『詩学』九)

とする当時の左翼に対する批判的な態度を含意するものであり、分析批評も「あくまでも作品自身に密着する」という点でそれを引き継ぐものであったといえるだろう。

他方、「美的距離」は、左翼の作家の方法論にもなりえた。拙論の補助線であるロラン・バルトについて言えば、一九五〇年代に、一時ブレヒト演劇に熱中していた時期があり、当時書かれたいくつかのブレヒト論および演劇評を読むと、ニュー・クリティッ

クたちとは思想的には逆に、以下のようにブレヒトの〈異化効果〉を通じて、〈美的距離〉を〈政治的距離〉として摂取していたさが見て取れることは興味深い。

ブレヒトのドラマトウルギーのすべては距離をとる、という必要性に従っており、この距離の実現にこそ演劇の本質的部分が賭けられている。問題なのはなんらかの劇的スタイルの成功ではなく、観客の意識そのものであり、したがって歴史をつくるその力である。(註)

### 「素材離れ」を媒介する比較文学的間テクスト性

「離れ」とは作者 (author) と享受者 (audience) あるいは素材 (materials) との関わる距離を言う。」というすでに引用した「離れ」の二つのベクトルの内、「作者」と「素材」の「離れ」については、小西はどのように扱っているのだろうか。小西は、貞享期の蕉風を特徴を、分析批評の用語で「描写型」に当たるものと考え、それまで俳壇で支配的であった心「説示型」や「表明型」から「描写型」への移行に相当する、中国古典詩史上の表現上のモードにおける転換を、「芭蕉が接していたはずの古典」を探るうちに、南宋末期の『三体詩』の編集者周弼の詩論における

「虚」＝「説示型」「表明型」に対する「実」＝描写型の優位という主張に見出す。そして、「芭蕉が接していた」可能性が考えられる、寛永期に刊行された禅僧紫陽素隱の『三體詩』の講詩書『三體詩鈔』や同時期の他の禅僧による「抄物」の訓釈と原詩、そして、芭蕉の句の表現を比較検討して以下のように述べている。

この類の詩がほかにも少なくないであろうから、芭蕉は「何かシナの詩で見かけたようなとりあわせ」といった程度の意識で構成したのかもしれない。が、いずれにもせよ、拠り所になったのが何の詩であるか—という穿鑿は比較文学の立場から見れば、たいした問題ではない。注目されてよいのは、それよりも芭蕉が実際の経験にかならずしも拘泥せず、シナ詩の世界を頭におくことにより、素材との間に「離れ」（以下「素材離れ」と称する）を持った点である。（『詩学』九四）

問題になっているのは、古典研究でいう、いわゆる典拠の厳密な説明だけではない。むしろ、前節で引用したランサムでの言葉でいえば、「芸術家を対象への直接のアプローチからまもつてくれる」「フォームの伝統」「一種の回り道」の意識であろう。ここでは、「典拠」の「穿鑿」よりも、そういった〈審美的〉センスによる「迂

回」の意識が「比較文学の立場から」提起されているという点であり、享受者の比較文学的素養＝〈間テキスト性〉が問われている点である。

こういう立場での「伝統」の参照枠を、〈文化〉一般にまで拡大し、一般化、原理化すれば、いわゆる、〈作者〉・〈読者〉・〈テキスト〉全体を循環するテキスト現象という過程と考える、前述のロラン・バルトのような〈テキスト論〉に逢着することになる。小西の場合、参照枠が〈文学＝審美性〉〈学問的制度性〉の埒内であるという制限がかかっているとはいえ、態度的にはほとんどテキスト論といってよいのではないか。

〈テキスト〉とは、操作しうる対象ではなく、書物を開き文字に視線を落とすときにしか成立せず、そのたびごとに異なったテキストとしてのみ反覆されうる現象＝経験である。〈読者〉とは、既に読むという体験としての〈テキスト〉というハビトゥスの産物として、いわばすでに断片化した〈間テキスト〉の肉化した存在であり、〈作品〉とは、そうした〈読者〉を織り込むあるいは／かつ読者が織り込まれるテキストの口実に過ぎない。

ここから、読むことのいわゆる〈間テキスト性〉の問題を考えることが出来る。〈間テキスト性〉とは、すでに肉化した間テキスト断片である読者と、新たなテキストとの相互触発と考えられる。読むという経験を通じて、読者と読まれるテキストは、相互



の内なるテキスト（の開口部）を発見するわけで、その時間的順序は、書かれた順序とは無関係といつてよいことになる。

ブルーストに時代的に先行するスタンダーや、フローベールの作品の一節を読むと、ブルーストのテキストが想起されてくるという経験を述べながら、バルトは次のようにいつている。

私は常套句の支配、起源の逆転、先に書かれたテキストを後に書かれたテキストから由来させて読む気楽さを味わう。ブルーストの作品は、少なくとも私にとっては、参考書であり、「…」文学の宇宙開闢説の曼荼羅である。「…」これは私がブルーストの《専門家》であるという意味では全然ない。ブルーストは私にやって来るのであって、私が呼び寄せるのではない。それは《権威》ではない。単に、循環する、記憶なのである。そしてこれこそ間・テキスト、すなわち、無限のテキストの外で生きることの不可能性である——このテキストがブルーストであろうと、日刊新聞であろうと、テレビの画面であろうと構わない。本が意味を生む。意味が生命を生むのだ。（六）

「曼荼羅」とは空海の文学理論の専門家であった小西にはもつとも親しいものではないか。そもそも、彼が研究校訂した『文鏡秘府論』自体、空海が編集した複数の漢詩文の理論からの抜粋要約

の点綴であり、バルトにおけるブルーストのテキストに当たるものと相同的関係にあると考えることもできよう。すなわち、テキストとして読むことは、他の断片と横断的に《比較》することを通じて、元のテキストの枠組みからある部分を析出し、それを織り合わせることによって、断片としてのテキストから新たなテキストを生成することにはかならない。地口好きなバルトの言葉を借りれば「比較（コンパレゾン）は理（レゾン）である」（七）ということになろう。小西の解釈は、対象とするテキストの時間的順序こそ逆転してないものの（但し次節で見するようにその解釈が「素材離れ」や「共感覚」いったニュー・クリティシズム経由の方法概念から着想されていると考えれば、やはり逆転していることになろう）、『三体詩』と『三体詩鈔』と芭蕉の俳句を点綴することによって、新たな（間テキスト性）を産み出す作業といえるのである。

### 「素材離れ」の指標としての「共感覚」

#### —イメージの「離れ」と「翻訳」

小西は、具体的に、「海暮れて鴨の声ほのかに白し」という句の表現レヴェルの何をもって「素材離れ」と《感じた》Ⅱののだろうか。つまり、《審美性》の指標の問題である。結論的にいうと、

小西は、この句のイメージの用法を検討して、それを欧米の批評用語でいう「共感覚（synaesthesia）」に求めている。〈共感覚〉とは心理学用語としては、〈色聴〉のように、音を聞くと色が見えるというように一つの感覚への刺激が異なる領域の感覚をも引き起こす現象のことを言う。だが、それを論じるにまえに、分析批評におけるキーワードとして、「イメージ」と「イメージエリ」についてみておこう。彼の規定を引用しておく。『詩学』の「分析批評のあらまし」のなかでは、詩の分析の用語として取り上げられている。「共感覚」との関連で重要な規定は以下の部分であろう。

詩において、さらに重要なのは、イメージリすなわちイメージの用法である。批評用語としての「イメージ」は日常的な使いかたといくらか違う。すなわち「事物の感覚による具体的な提示」が、イメージである。この際、感覚は、視覚・聴覚・嗅覚・触覚・味覚のどれでもよいけれど、もともとイメージの原義が「肖像」ということなので、自然視覚がいちばん多く使われるようである。（『詩学』二四）

このように「イメージ」は、「感覚」による〈事物表象〉として規定されている。では、問題の芭蕉の句の共感覚技法とはいかな

るものなのか。

貞享期の作品におけるトーンが禪的なものに関わりを持つとすれば、それは、イメージの用法を検討するうえにも、すくなくからぬ示唆をあたえそうである。

海暮れて鴨の声ほのかに白し

の「白し」などに見られる用法が、禪的な表現と無縁ではないようだからである。本来「白し」は、色彩について言われるはずの語であるのに、右の句では、鴨の「声」に対して用いられている。このように、不可視の対象について「白し」といった例は、天和期より前には存在しないけれど、元禄期の句には見える。（『詩学』一〇八）

前述した心理学用語〈色聴〉の現象の詩的表現としたようなものである。小西は、こうした技法が、欧米の詩に見られるのが、ロマン派からボードレールを代表とする象徴詩においてであることから、十七世紀後半の芭蕉の句にこのような表現が見られることを高く評価するわけだが、重要なのは「感覚」との関連性で、支配的なのは「視覚」であるが複数の感覚（五感）にわ

たることである。実は「離れ」esthetic distance of the esthetic が〈感覚的な〉であることを想起すれば、synaesthesia (複数の) 感覚」aesthesia が「共存」synすること〉は、同じ語源の語根 aesthesia を含み、「イメージ」の感覚性とは通底しやすいことは容易に見つとることができる。「共感覚技法」synaesthesia を「離れ」esthetic distance の指標として着眼した小西の手際のよさやうかがえる点である。

ここでも、小西が、「イメージ」の「離れ」という技法自体が何から影響を受けたのかという点に關しての推論において拠り所を求めるのも、比較文学的な「審美的迂回」＝「離れ」である。日本文学の伝統において和歌にも先立つ共感覚技法の例があることはひとめつつも、俳句よりも和歌の表現を摂取することに積極的であった連歌において、共感覚の例が見つかっていないことを理由に、それからの影響関係を退けて、その代わりに小西が導入するのも、やはり、禅林を通して移入された「シナの詩」の影響、より精確に言えば、前出の禅僧紫陽素隱の講詩書『三体詩鈔』や同時期の禅僧による「抄物」にみられる、「禅僧による詩の「よみかた」」の美学 esthetics である。問題の句の「鴨の声ほのかに白し」は、『三体詩鈔』における司空図の「寄永嘉崔道融」の一節「戌鼓和潮暗」についての素隱の釈「其ノ声ガ潮ノ音ニ和シテ、暗中ニキコヘタゾ」を媒介に、その訓「戌鼓潮に和して暗く」を

共感覚技法としてよみ、摂取したのではないかと推測している。

わたしの問題とするところは、禅僧による詩の「よみかた」が芭蕉に共感覚技法を媒介するひとつの要因だったろうということなのである。(『詩学』一一三)

では、禅林における詩の「よみかた」の美学 esthetics はいかなるもののだろうか。小西はこれを以下のような、外国語を翻訳するにあたって見られる現象を手掛かりに説明している。

ところで、共感覚技法は、日常語のなかに融けこみ、それと意識されなくなることが稀ではない。たとえば、フランス語で voix blanche といえは快活な声を、また nuit blanche といえは眠れない夜を意味するが、フランス人にとっては、これらの「白い」(blanche) が共感覚技法だとは意識されにくいかもしれない。われわれが「黄色い声」を共感覚技法だと気づきにくいようなものである。だから共感覚技法が詩の技法として効果を示すためには、日常語法との間にそうとう「離れ」が無くてはならない。すなわち、あまり見かけない共感覚技法であることを必要とするわけだが、この「あまり見かけない」という感じは、外国語の共感覚技法であるばあ

い、いっそう顕著である。「…」シナ詩にそれほど共感覚技法が多いわけではないのに、室町時代の禅林詩でそれがこのまれた理由のひとつも、禅僧たちがシナ詩に本国人よりも多く共感覚技法を認めたからではないか。〔詩学〕一一二

つまり、外国語の日常語法にみられる共感覚技法、たとえば *blanche* を、字義通り和訳した場合の表現「白い夜」と、その外国語の共感覚技法の日常的な比喩的意味「眠れない夜」との落差＝「離れ」を、フランス人よりも和訳する日本人のほうが意識しやすいということである。それは、そうした翻訳の過程で意識した表現に、禅林詩においては、いわば意識的に、本国人におけるのとは違った意味づけが与えられるということの意味する。こういった指摘は、ほとんど、ベンヤミン的と言えないだろうか。ドイツ・ロマン派の詩人ヘルダーリンにとつて最後の作品となった、ギリシアの悲劇詩人ソフォクレスの翻訳が、その過度なまでの逐語性ゆえに、意味の再現が困難になった事態について、「翻訳は、原作の意味にみずからを似せるのではなくて、むしろ愛をもつて細部に至るまで、原作の持っている志向する仕方を己れの言語のなかに形成しなければならない。」という言葉を想起させられないだろうか。(八)

ちなみに、小西の代表作『日本文藝史』には、英訳が存在する

のだが、ここで問題にしている「離れ」は、引用符も付けられず何の違和感もなく英文のなかにおさまりかえっており、ニュー・クリティシズム由来の標準的文学教育を受けた読者は、原文にある特別なキーワード的としての強調の意識を感じることもなく、読み進めることだろう。むしろ、もとの日本語原文のほうが〔翻訳〕であるかのように感じられるのもこのような〔翻訳〕の観点から興味深い。(九)

さて、芭蕉の共感覚技法は、禅僧たちが外国語の詩の表現を翻訳し摂取する過程で発見した〈異化効果〉、このような言葉に対する意識的な態度、小西の言い方では「よみかた」を採り入れることで、自国語を意識的に見直し、新たなポエジーに転生させたといえるだろう。小西は、こうした禅僧たちの「よみかた」のうち、〈不立文字〉を旨とする禅の悟りの、言葉を超えた境地「閑寂」「静寂」の美学を見ているように思われる。

われわれが日常ありふれた事がらとして気にとめない事物を、思いもかけない在りかたにおいて提示し、その日常意識が破れる瞬間に永遠なる真理を感得させようとするわけだが、こういった禅のゆきかたは、どこことなく共感覚技法に通ずる。〔詩学〕一一三―一一四

日常言語から詩的言語への「離れ」、そしてその「離れ」を介してのこのような言語自体からの「離れ」＝日常意識の破れへという二重構造が、ここでは、「禪」という仏教思想とのかかわりでも明らかにされているといえるだろう。

このような日本中世仏教における宗教的体験の表現から芭蕉にいたる、ほとんどモダニズムを思わせる詩的言語実験の伝統における「離れ」との関連で考えると、小西の研究の出発点となった今回発見された東京文理科大学文学部国語学国文学専攻卒業論文を含む『梁塵秘抄』研究は、どのような意義をもつものなのだろうか。

### 文献学的研究から表現研究への「離れ」

今回発見された東京文理科大学文学部国語学国文学専攻卒業論文「梁塵秘抄研究」は、閲読の限り同一文を含むことから、間違いなく小西甚一の学士卒業論文と確認された。二年後の昭和十六年十一月に三省堂から公刊された、小西甚一の処女単行本『梁塵秘抄考』(二〇)の原形と推察される。内容的には、全七章構成に本文校訂と注釈を含む『梁塵秘抄考』の最初の三章の原形であると思われる。『梁塵秘抄考』との関連でいえば、同書は、戦中出版状況が厳しいなか、学部卒業後二年に満たない新進の研究が、

梁塵秘抄の断簡等の発見者であり、近代日本の大歌人・国文学者であった佐佐木信綱の序を得て出版されたことになり、小西甚一が極めて異例の早熟にして将来を囑望された存在であったことの証左であるといえる。

興味深いことに、小西は、後年、東京高等師範学校から東京文理科大学にまで指導教授であった日本中世・近世文学研究者の能勢朝次(一八九四―一九五五)に、十三世紀初頭から十五世紀末という通常の日本文学史の時代区分でいうところの「中世」に相当する時代の巻である『日本文藝史』第三卷(二)を捧げ、謝辞のなかで、その師弟関係について次のように述べている。

昭和八年、東京高等師範学校に入ったわたくしは、指導教授たる能勢朝次先生のもとで叱られるばかりで、いわゆる指導を受けたことが、いちども無かったのである。「…」能勢先生のお叱言は私が東京文理科大学に入ってから根気よく続けられ、いっそう厳しさを増す。当時『能楽源流考』に没頭していられた先生は、研究への情熱と気魄が充実しきった時期であって、そばに寄ると、鬼気めいたものさへ迫るほどだった。その先生と闘論するのに、相手の土俵ではとても相撲にならないから、卒業論文として『梁塵秘抄考』をまとめたわたくし

しは、研究科に進むのを機に、なるべく先生から遠い領域に限ると考え、日本漢文学史へ転向した。

それでも、いくら遠い領域の事であろうと、調査の方法、資料の扱いかた、論の組み立てに怪しい点があると、やはり先生の眼光から逃れるわけにはゆかず、具体的な指摘のかわり「こんどの論文は出来が悪い」とか「詰めがあまり」とか言つては叱られた。叱られるほど、遠くに逃げたくなる。昭和三十年、先生が長逝されたあと、領域だけでなく、方法のうえでも先生の実証主義を離れ、分析批評に傾倒したのは多分その余波だったろう。〔…〕。（『日本文藝史』第三巻 謝辞）

ここでの証言によれば、ここに見られるのは、史料を駆使する伝統的な実証主義的な能楽研究の泰斗として知られた師の圧倒的な影である。小西にとって、梁塵秘抄研究は、「離れ」の初動の契機であったことになる。師の研究領域である日本中世文学からの「離れ」としての日本漢文学研究、師の研究方法である実証主義的文獻学からの「離れ」としての「分析批評」導入。現今流行のFDからは考えられないアカデミック・ハラスメントそのもののような「指導」だが、師の証言も聞かなければ片手落ちというものだろう。

小西君は伊勢の産である。高師一年の時代に、郷里の関係から伊勢神楽歌の研究を国漢会誌に発表したのが、君の研究の手始めであつた。次いで歌謡史に興味を感じ、伊勢神楽歌の源流として梁塵秘抄の研究を志したのが高師二年のころで「…」その副産物として白拍子考を如月会誌に発表した。この白拍子考は、私の旧稿の誤謬を手痛く批判したものであつて、実に堂々たる論述であつた。「…」この書の法文歌の部には実に夥しい經典が引用せられてゐるが、君は秘抄のこの部の研究のために、一切経を悉く読破したのである。何がさうさせたかといへば、法華経によつた歌だという事になつてゐる歌の典拠が、法華経には見えないで維摩経にあつたというような事実が、君をして自ら一切経を全部読み、まのあたりに其の典拠をつきとめねば、安ぜしめなかつたのである。「…」さうした事について相談を受けたり報告を聞いたたりして、そのあまりに多方面な行き方に対して、私が不安げな顔つきをしていみると、「先生大丈夫です。木乃伊取りに行つても木乃伊にはなりませんから」と先手を打つて、私をして口を利かせないで、飄々として帰つてゆくのである。（『梁塵秘抄』序七・八頁）

弟子もさる者である。主著である『能楽源流考』を執筆中の師に「聞

論」を仕掛けようと考えただけでも相当なものである。究極のアクティヴ・ラーニングといえようか。

卒業論文を閲覧し、公刊された『梁塵秘抄考』の構成との関連を見てみると、弟子の「離れ」の方向性がうかがえる。即ち、文献学的研究から表現研究へという方向性である。

梁塵秘抄は、『梁塵秘抄口伝集』巻第十のみ群書類従に収められて知られていたが、明治四十四年の秋に歴史学者和田英松によって東京下谷の古書店で発見され、友人の国文学者にして有名な歌人でもあった佐々木信綱がそれを委ねられて学会に紹介したのが世に出たきっかけであった。佐々木信綱は、大正元年八月、この巻第二の本文を、これも新しく発見された綾小路家本の巻第一、『梁塵秘抄口伝集』巻第一の断簡の本文を添えて公刊したことによって、広く世に知られるようになった。

小西の『梁塵秘抄考』の内容と意義については、その梁塵秘抄研究の権威、佐々木信綱が与えた同書の序につくに若くはないだろう。まず、文献学的実証の部分については以下のように要約評価している。

「…」現存の本文が少なくとも三段階の変遷を経た混合本であること、また梁塵秘抄の御撰述が保元二年から治承三年の間にあることを明らかにし、御撰述の御目的が今様歌謡の文

献的集成にあること、また御撰本の原形が歌集十巻・口伝集十巻に当たる部分に今様歌集以外の巻がありとすれば、それは今様譜であることを論証してゐる。（『梁塵秘抄考』序三―四頁）

この部分に対応するのは『梁塵秘抄考』第一章から第三章であり、「卒論」の章立ては順序と章題および節見出しに若干の異同がみられるものの、内容はほぼ対応関係にある。

『梁塵秘抄考』第一章「現存本の検討」

（↓「卒論」第三章「本文批評」＋第一章第一節）

『梁塵秘抄考』第二章「成立の年代および事情」

（↓「卒論」第一章「成立および成立年代」）

『梁塵秘抄考』第三章「御撰本の巻次と内容」

（↓「卒論」第二章「組織内容の検討」）

したがって、上述のように、「卒論」は内容的には、全七章構成に本文校訂と注釈を含む『梁塵秘抄考』のほぼ最初の三章の原形であると考えられる。つづけて佐々木信綱は表現研究の部分については以下のように要約評価している。

また、今様歌謡の形式及び表現からして、今様の特質と梁塵秘抄の歴史的地位を明らかにし、全体において従来の諸研究を網羅し、その研究の進展のさまを敘し、将来研究さるべき方向をも示してゐる。（『梁塵秘抄考』序四頁）

『梁塵秘抄考』の「総合的研究部」の次の第四章から第七章に相当する内容の要約であり、卒論には対応する記述は存在しない。

『梁塵秘抄考』第四章「秘抄歌謡の形式」

『梁塵秘抄考』第五章「秘抄歌謡の表現」

『梁塵秘抄考』第六章「歴史的批判」

『梁塵秘抄考』第七章「研究史」

つまり、卒論は徹頭徹尾能勢朝次の実証主義的な文献学的方法に依っており、第四章以降は、表現研究に向かっているということである。『梁塵秘抄考』の公刊は卒論提出の二年後に過ぎないことを考えれば、表現研究も並行して進行していたことは想像に難くない。

実証主義的な文献学からの「離れ」としての表現研究の部分を、小西自身の言葉に即して要約すれば、以下のようになる。

秘抄歌謡の表現は、声明系・神歌系・民謡系の三系統を、形式・

様態・様式の関連において検討しなければならない。中でも、同じ四句式の歌謡でありながら、思惟的傾向の強い声明系の法文歌は形式的に整形であり平叙の形態をもち連続的な様式がみられるのに対して、現実的傾向の強い四句神歌は形式的に不整形的傾向強く、列敘的形態をもち非連続的な様式がみられ、特に中心的な歌謡圏においては、対照的ともいえるほど著しく異なった表現である。

しかしながら、その二つの歌謡圏は周辺的には相互に浸透関係にあり、形式的な制約ゆえにそのことがそれぞれに真に深い表現を達成することを妨げた。即ち「流れるものを流れるがままにまかす」法文歌における四連形式は表現を弛緩させ余情が希薄する結果を招いたのに対し、不整的な形式の傾向をもつ四句神歌は、「余情の流れを容れず、表現の硬化を招いた」が、このような関係は二句形式歌謡の二句神歌と神社歌との関係にも見られ、「秘抄歌謡の表現は、声明系・神歌系・民謡系の表現が互いに浸透し、芸術的表現と伝承的表現とが深く交錯しているところにその特質がある」と結論する。（『梁塵秘抄考』一四一―二頁）

「離れ」という観点からすると興味深い点は、四句神歌の扱いであろう。「わが子十余になりぬらん、巫してこそ歩くなれ、田子の浦に汐ふむと、如何に海人つどふらん、まだしとて、問いみ問はずみなぶるらん、いとほしや、」という四句神歌を、「幽邃閑



寂な余韻」を感じさせる有名な法門歌「仏は常にいませども、現ならぬぞあわれなる、人の音せぬ曉に、ほのかに夢に見えたまふ、」と対照しつつ、法門歌を「流動的・連続的といふならば、これは飛躍的・非連続的」として、この四句神歌を「表現の仕方から見るとならば「…」句と句の間に切れがあり、「それぞれの句は互いに切れをもち、離れをもちながら次句へ転じてゆく」としている。

しかし、四句神歌の非連続的表現は「多く現実の事象や心情と密着している」ものの、「実は単に連続的でないといふのみの非連続であつて、蕉風俳諧などに見る連続的なものを超えた深い非連続表現ではない」。

真に現実を表現するためには、現実から或る離れをもつことが必要であり、現実において現実を超えることを要するのである。そこに深い非連続的な表現が成就されるのであるが、四句神歌の表現にはそのような非連続性は見られない。「…」このような表現は、民衆的な郷土的な唱和に深いつながりをもつものである。（『梁塵秘抄考』一三三―四頁）

このように、法門歌の表現における弛緩した余情に埋没する連続性と四句神歌における現実と密着すぎた非連続性をともどもに批

判することによって、表現という審美的な次元にとどまりつつ現実から「離れ」という批評的な距離の取りかたのうちに、前節でみたような、日常言語から詩的言語への「離れ」、そしてその「離れ」を介してのこのような言語自体からの「離れ」＝日常意識の破れへという二重構造との相同的な運動の萌芽を見ることができるとともに、当時の歴史的状況に対する小西の或る種の抵抗の身振りを見て取ることができるのではないだろうか。

#### 注

(一) 小西甚一『日本文藝の詩学―分析批評の試みとして』みすず書房一九九八年。以下『詩学』と略記して頁を表示する。

(二) 『新時代への源氏学』第九卷『架橋する〈文学〉理論』所収。竹林舎 二〇一六年。

(三) 小西甚一の東京文理科大学文理学部国語学国文学専攻卒業論文（昭和14年度）発見経緯と私の閲覧の報告は以下の通りである。

・齊藤一准教授による発見の経緯の説明…齊藤一准教授は英文学研究者で、同時に英学・英文学の近代日本への移入という観点から近代日本文学を研究されている。以下、斎藤准教授のお話の概要である。

七月の教育会議（田代注…派遣先学系の会議…本学でいえば学

部教授会)で、人文社会学系の下部組織である文芸・言語学系の資料室閉鎖に伴い、そこに所蔵された未整理の資料の処理が議題になった。会議では、廃棄処分が提案され、決まりかけたが、斎藤准教授と吉原ゆかり准教授(英文学・ジェンダー論)が未整理の資料の確認を提案され、提案者が確認作業を行うことを条件に認められた。そこで、夏休み期間中、斎藤准教授、吉原准教授、和氣愛仁准教授(図書館情報学)の三人で確認作業を行ったところ、斎藤准教授が、段ボールの箱に未整理のまま放置されていた小西甚一の当該論文を、国語学者・言語学者で一九九八年から二〇〇四年まで筑波大学学長であった北原保雄筑波大学名誉教授(現新潟産業大学学長)らの卒業論文とともに発見した。

同資料は、斎藤准教授や宮本教授の尽力で、一時的に人文学類資料室に保管されることになったが、最終的な移管先はまだ決まっていないとのことである。

・閲覧の報告：管理体制も決まっていない段階のため、斎藤准教授に案内していただき、八月二十五日人文学類資料室で現物を閲覧させていただいた。現物は、クロス装幀で背表紙に金文字で「梁塵秘抄研究」と書かれ、縦二五字×横一〇字の大学指定と思われる原稿用紙で、

- ・ 頁の付されていない表題二枚、
- ・ 昭和十四年十二月三日の日付の入った「小序」一枚、

・ 目次二枚

・ 頁の付された本文二〇三枚、

・ 頁の付されていない参考文献表四枚、

・ 遊び紙一枚、

・ 昭和十五年一月の日付の入った指導教授の関了のサインの記された一枚、

の全二四枚、本文で五〇七五〇字の労作である。本論でも述べたとおり、閲読の限り、同一の一文を含むことから、二年後の昭和十六年十一月に三省堂から公刊された、小西甚一の処女単行本『梁塵秘抄考』の原形と推察される。東京文理科大学は昭和二十年(一九四五年)五月の東京大空襲で大塚の施設の大部分が焼失したことを考えれば、この論文の残存していたこと、斎藤准教授らの手によって廃棄を免れたことを確認できたことは、非常な僥倖といふしかない。

(四) 小川和夫、橋口稔共編『ニュークリティシズム辞典』研究社一九六一年。一一三頁 aesthetic distance (審美的距離) 項目からの引用。

(五) ロラン・バルト『ロラン・バルト著作品集五 批評をめぐる試み』吉村和明訳 みすず書房 二〇〇五年。七三頁「盲目の〈肝っ玉おっ母〉」という一九五五年のブレヒト劇評。傍点部分の原語は distance。

(六) ロラン・バルト『テキストの快楽』沢崎浩平訳 みすず書房  
一九七七年。六八頁 一部行論に即して変更した。

(七) ロラン・バルト『彼自身によるロラン・バルト』佐藤信夫訳 みすず書房 一九七九年。七五頁へ 内は引用者による補足。

(八) ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』浅井健二郎編訳 筑摩書房 一九九六年。「翻訳者の使命」  
四〇五頁

(九) Konishi, Jin-ichi. *A History of Japanese Literature Volume Two : The Early Middle Ages*. Aileen Gatten trans. Earl Miner ed. 拙論で扱った範囲の仮構物語の該当箇所は、pp. 305-346.

(一〇)『梁塵秘抄考』一九四一年。三省堂 以下『梁塵秘抄考』として  
頁を表示する。引用文中、原文の旧字は新字に改めた。

(一一)『日本文藝史』第三卷 一九八六年 河出書房新社 謝辞

謝辞：学外派遣研究の受け入れ教員として研究の様々な便宜を図ってくださったのみならず、研究のレビューをしてくださった宮本陽一郎教授  
同じく小西の卒論発見者のおひとりで、同論文の発見の経緯をお話しいただき閲覧の便を図ってくださった斉藤一准教授をはじめする筑波大学  
関係者の方々、研究の貴重な機会を与えてくださった日本文学・文化専  
攻の同僚の先生方をはじめとして本学の関係者方々に深く感謝の言葉を  
申し上げます。