

「隠」「秀」表現の知覺言語的檢討

——宋代詩話を中心に——

岡 本 不二明

京都大學

第一章

南北朝時代に生まれた二條良基の連歌論「連理祕抄」は、「發句は最も大事の物也、おぼろげにては得がたし」と作歌の要を示し、表現の二つの手法を掲げた。「只あさく」と中々當座の體などを見るやうにするも一つの體也」と、

その場の景色などが眼前に浮かぶ様なものと、「心を深く埋みて、きと心得ぬやうにするも一つの體也」と、表現の意圖を隠し、すぐには思い至らない様にする手法がそれであつた。⁽¹⁾

良基と宋代詩論、就中「詩人玉屑」との連關については既に論及がある。⁽²⁾ 先述の表現の二つの「體」とは、ほぼ「詩人玉屑」卷六の「金陵語錄」や「張文潛」の條が引用

「隠」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

する梅堯臣（字聖俞）の次の言葉の翻案と考えられる。

實寫し難い景色を眼前に見る如く表わし、いつまでも盡きぬ心を含みつつ言外にたゆとう。（狀難寫之景、如在目前、含不盡之意、見於言外）⁽³⁾

この言は宋代詩話では、「詩人玉屑」以外「歲寒堂詩話」「韻語陽秋」卷一「詩學規範」「容齋五筆」卷四などにしばしば引用されたが、いずれにせよ初出は歐陽脩の「六一詩話」であつた。次に「歲寒堂詩話」を掲げる。

沈約は云う「相如は寫實の描出にすぐれ、二班は心理表現を得意とした。」劉勰は云う「心が言外にたゆとうのを「隠」、有様が眼前に溢れて來るのを「秀」と言う。」

梅聖俞は云う「いつまでも盡きぬ心を含み、言外にたゆたい、實寫し難い景色を眼前に見る様に表わす。」この三人の意見は、全く同一である。（沈約云、相如工爲形似之言、二班長于情理之說、劉勰云、情在詞外、曰隱、狀溢目前、

曰秀、梅聖俞云、含不盡之意、見于言外、狀難寫之景、如在目前、三人之論、其實一也。

沈約の言は「宋書」謝靈運傳のもの。⁽⁴⁾ 劉勰の方は現存の「文心雕龍」隱秀篇にはなく、佚文かと推量されるもの。
(ちなみに「文心雕龍」五十篇中この篇は、脱落を含む唯一の不完全な篇で、明人による大幅な偽作が挿入されていた事でも知られる。)

沈約は、司馬相如が「形似」の描寫にすぐれ、班固（「宋書」に従う）が「情理」の表現を得意としたと述べる。又劉勰は、心が言外にたゆとうものを「隱」、その有様が目前に浮かび溢れるものを「秀」と定義した。——現存の隱秀篇では、「隱とは文外に溢れる含蓄、秀とは表現の中で際立ったものであり、隱は心が多様に重層してこそ巧みとなり、秀は拔群の表現を得てこそすぐれたものになる。
(隱也者、文外之重旨者也、秀也者、篇中之獨拔者也、隱以複意爲工、秀以卓絶爲巧)」と、「隱」はほぼ同じだが、「秀」の定義は異なる。⁽⁵⁾ ——更に先述の聖俞の言を加えて、この三

人の論説は、二つの對照的な表現効果について同じ様に言及したものであると「歲寒堂詩話」は言う。

對象の外形を寸分違わない程巧妙に描寫し盡した司馬相如と、逆に外形を捨て内在する心の本質を説き明かすのに卓拔な班固とを、沈約は作詩者の側に立ちつつ、兩極的表現として分類した。又劉勰の佚文の定義は、むしろその表現効果が齎らされる讀者の側の立場から下された。梅聖俞の論も、一應作詩の要を示したものであるが、それは同時に讀者の側で始めて發揮される効果でもある。作詩者と讀者のいずれの立場にしろ、文學の機能する過程が、制作（作品）鑑賞・享受と常に循環する以上、一つの立場に固執してはなるまい。作詩者と讀者の兩者に跨がって、この對照的な表現効果を——「隱」的表現と「秀」的表現と今命名しておく——言語と知覺の視點から照準を合わせ検討してみたい。先ず便宜上「秀」的表現から始める。

第二章

「秀」的表現とは、實寫し難い景色を眼前に見える様に

生き／＼と表わす手法であり、讀んだり聴いた時、内容の情景がくつきりと立ち現われて来る様な效果であつた。

「^{すがた}狀目前に益るるを隱と曰う」。では「狀益目前」「如在目前」と何故「目前」なのか？

表現する (darstellen) とは、しかし一つの内容をはつきりと目に見えるように (anschaulich) 生産することである。我々の眼前に置いてみせる (daher stellen) ことである。(ハンスリック「音樂美論」岩波文庫本四十七頁傍線は岡本以下同じ)

表現とは總て何らかの形で具體性を備えねばならない。そして具體性とは、知覺世界での定位に他ならない。目で見え、耳で聞こえ、手で觸れられるものを具體性と言う。私たちの空間三次元での定位は、主に視覺と觸覺でなされる。視覺の平面性に觸覺の距離感覺を補足する事で、この世界内での定位が完成する。觸覺を除けば、視覺が他の知覺に優位するのは、こうした空間内存在の知覺像の一次

「隱」 「秀」表現の知覺言語的検討 (岡本)

的定義權を握っているからである。レコードとその音樂は同一でないし、砂糖とその甘味は別々の存在であるのに對し、鉛筆と私の見る鉛筆の視覺像とは合致している。ここに視覺が空間内で具體的客觀性を獲得する理由がある。

視覺の動物である人間は、他の何よりもこの感覺に訴える事で、表現の具體性を高め、内容を豐饒にして來た。音聲言語から記載言語への展開は、その身近な例である。元來音聲言語は時空上の場の強い拘束を受ける。音聲の届く範圍は限られるし、時間の進行と共に一瞬々々消滅する運命にもある。一方記載言語は、適當な手段による空間の移動性と、時間に對する耐久性を持ち得るゆえに、時空上の場の制約を超え、より客觀的に對象を把握し、表現として高い自立性を所有する。

文字が代替體系として發足したのは、直接體系たる音聲が、必ず時空内の固定した場を要した不便に對し、場を時間的空間的に離れたとしても、猶傳達を可能にする爲であった。限定された場に居合せずとも、表現傳達が成り立つ所に、記載言語發足の動機が在った。

ここで「秀」的表現に戻るなら、それは「狀溢目前」「如在目前」と、記載言語としての作品を讀んだり聞かされる中で、内容の「狀」「景」が自ずと目に浮かんて来る効果であつた。換言すれば、作者が表現を發したその時の「狀」「景」を、讀者や聽者も又目で確かめる様な効果であり、時空上の固定された作者の場に、心理的にではあれ參加しようとする意欲を含む。この事は、考えても見れば、むしろ時空の限定された場から脱する目的で成立した記載言語でありながら、嘗ての音聲言語の場を心理的に目前に在る様に復活させる事で、傳達を平易にし、表現を正確にしようとする意圖を持つ。記載言語でありながら音聲言語の世界の場に讀者を還元しようとする「秀」的表現は、その意圖の中に、絶えず直接體系たる音聲世界にたとえ心理的にも立ち歸ろうとする、極めて素朴で未熟な原初性格をひそませる。素朴で原初的であるゆえに、「秀」的表現は時に力強い直接的感動を誘う。

唐の皎然「詩式」(十萬卷樓叢書本)は、王粲「七哀詩」の前半を、「この詩中に出來事が耳に聞こえ目に見える様

で、故に感傷が言葉の中に現われている。(此中事_レ在_レ耳目、故傷見乎辭)」と評した。同じく「中興間氣集」于良史の條でも、「侍御の詩は清雅で形似に巧みであり、風は殘雪を兼せて起ち、河は斷水を帶びて流る」の句も、吟じ終らぬうちに、情景があり／＼と目に浮ぶ。(侍御詩清雅、工於形似、如風兼殘雪起、河帶斷水流、吟之未終、皎然在目)」と言う。「形似」を見た通り聴いたままに寫實する表現のみが持つ、生き／＼とした臨場感溢れる力強い効果を唐代では評價した。それは概ね六朝時代の評價を承け繼ぐものであった。

「近代以降、寫實が尊重される様になった……巧妙な描寫は印を印泥に押すと同じで、琢磨せずとも隅々まで寫し出す。故に言葉を紹介して情景があり／＼と立ち現われ、文字を通して時節を知る事が出来る。(自近代以來、文貴形似……故巧言切狀、如印之印泥、不加雕削、而曲寫毫芥、故能瞻言而見貌、即字而知時也)」と「文心雕龍」物色篇は説き、同時期の「詩品」も「巧みに形似の言を構う」(上品張協の條)「巧似を尙ぶ」(上品謝靈運と中品顏延之の條)と評し、或るいは「顏氏家訓」文章篇も、「吾其の蕭散の宛然と目に在

るを愛す」「何遜の詩實に清巧を爲し、形似の言多し」と記す。司馬相如を一頂點とした辭賦のスタイルが、六朝期に至り終焉に向いつつあったにも拘らず、詩を中心にした分野でのこうした「目に浮かび」「手に取る」様な確實な表現描寫は、一定の文學的價值を擔っていた。

昭明太子はその「文選」序の中で、收載した作品の多饒さを誇り、「譬えれば樂器の陶と匏が異なつてはいても、同じく耳をくすぐる娛しみを與え、あやぎぬの黼と黻に違いがあつても、俱に目に心地よい慰めとなる。(譬陶匏異器、並爲入耳之娛、黼黻不同、俱爲悅目之玩)」とそれらの齋らす樂しみを語った。そしてこの言は、「秀」的表現が正に「耳目」の樂しみに訴える事で成立している事實を、端なくも露わにする。陸機も「文賦」に於いて構想の實現の過程を分析し、「文は徽徽として以て目に溢れ、音は泠泠として耳に盈つ。」と述べた。——ここには、「用を以て之を補うに、苟しくも其れ耳目の翫もたもたびに悅おほるは、君子の由らざるなり」という後代のリゴリスティックな意識は見當らない。——「目に浮かび」「耳に聞こえて来る」様な錯覺に讀者

「隱」「秀」表現の知覺言語的検討(岡本)

を陥らせる「秀」的表現とは、別言すれば疑似知覺の快樂である。その一つの典型が辭賦であつた。

宋玉から枚乘や司馬相如を経て揚雄に至るまでの賦の歴史は、總て宮廷貴人を樂しませる實用を第一とし、實際に御前で朗誦される爲に作られて來た。君王や貴人たちは、朗誦に接する事で恰も「目に見」「耳で聴く」様な效果を享受する譯で、特に「耳に聞こえて来る」様な效果は、單なる譬喩の域を超え、殆ど迫眞的な知覺上の快樂「入耳之娛」を齋らしたに違いない。

例えば雙聲疊韻の擬聲語や擬態語が、賦の中で大きな役割を果たす事を考えるとよい。それは、調子や抑揚や音量などの純然たる音聲的要素のみを媒介として、現實の狀態を反映する。その様な未熟で素朴なコトバの前記號的用法ゆえに、表現の與える「入耳之娛」は、純粹に知覺と直接密着した快樂となる。——ある人々は話されている内容を聞くのではなく語の響ききがもたらす、快い、心のマッサージとも呼ぶべきものを樂しんでいる。ちょうどネコや犬が軽く叩かれるのを好むように、ある人々は一定の間隔で

コトバで軽く叩かれるのが好きなのだ。それは原初的感覺の満足をもたらす。⁽⁸⁾——宋玉から揚雄まで多くの宮廷文人たちが、「心のマッサージ」師たる「俳優」に甘んじねばならなかった宿命は、辭賦のこの性格による。

だが賦の歴史は、揚雄以降大きく變化する。その理由は一つには、賦を支配する宮廷の場の變動であり、更には揚雄が吃りて口べたで沈思默考を好んだ事にあろうか。⁽⁹⁾「朱子語類」卷百三十九が指摘する様に從來の音聲的な賦の形式が記述的なそれへ、聽かれるものから讀まれるものへ變化した。後の左思の「三都賦」を、豪族たちが相競い傳寫し、洛陽の紙價を高めたのも、賦が宮廷という場から解放され、記され讀まれるものとしてあった事情を窺わせる。

「目に浮かび」「手に取り」「耳に聴く」様なコトバの効果とは、人間の根底たる知覺に密着し、人間の「身體(cops)」とコトバが不可分の一體になる、尤も原初的な手立てであった。人間とは、一枚の皮膚でくるまれた閉じた個體であり、知覺を窓口として外部世界と交渉する「身體」である。コトバが人間の發するものであり、人間が知覺

「身體」である以上、コトバは常に私たちの「身體」から逃がれられない。

では「目に浮かび」「手に取る」如き臨場感をもつ「秀」的表現を、私たちは具體的にどの様なものを判斷基準として區別しているのか？

日常會話を録音し、それを文字に改めたものは、成程音聲言語の世界のこの上ないコピーであるが、では果たして「秀」的表現と言えようか？ 恐らくそれは現實での煩瑣な間投詞の重複や極度の省略等を含むゆえ、そのままでは到底讀むに耐えないだろう。ありのままの複寫的描寫は、その現實反映の確さにも拘らず、必ずしも私たちに正確に現實を再生させはしない。「秀」的手段の有効度は、音聲言語の世界の描寫の忠實度と比例しない。

私の眼前の机上に、見慣れた何の變哲もない鉛筆があるとする。私はその視覺像から、それを「ちびかけて轉がっている鉛筆」へ知覺描寫¹と表現したとする。私の位置からはその様に見えるのだ。だがその表現が不正確だと思ふなら、もう少し目を近づけて綿密に觀察し、「長さ7cm

位で先端の芯がやや丸くなった後方に傷が數ヶ所ついた全體に綠色の塗料でおおわれ部分的に剥げ落ちた六角柱のトンプのHBと記された鉛筆」〈知覺描寫2〉と記述したらよい。だがそれでもまだ、私の知覺像が、收差のある眼球というレンズ體を介する以上、歪みや彎曲が不可避であると申し立てるなら、現在尤も客觀的嚴密性を備える電磁波や素粒子の水準で、その鉛筆の特性や位置を觀察し記述したら良いだろう〈超知覺描寫〉。

表現描寫でこうした精密さの追求は、では讀者にとつてどの様な効果を齎らすのであろうか？——それは予想とは逆に、〈知覺描寫1〉から〈知覺描寫2〉や〈超知覺描寫〉へと、表現の精度を高め嚴密さを強める程、讀者に「目に浮かぶ」「手に取る」様に生き——と鉛筆の姿が立ち現われるのを、むしろ妨げる結果に終わる。何故ならば、現に私が「ちびかけて轉がっている鉛筆」〈知覺描寫1〉位にしか知覺していないその平凡な鉛筆が、異様に注意力を集中され〈知覺描寫2〉の様に、延々と隈なく描寫された所で、見慣れた鉛筆に對する知覺關心の淡泊さとそぐわ

【體】「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

ないゆえに、「目に浮かぶ」様には鉛筆が立ち現われないのである。或るいは更に、〈超知覺描寫〉の如き通常の視覺の解像力を遙かに超えた、電子顯微鏡的な嚴格な描寫がなされたとしても、その様な部分的擴大描寫からは、當然ながら「如在目前」に、今見ている鉛筆の姿は再現され様もない。たとえ〈超知覺描寫〉から人が「目に浮かぶ」様に再現したとしても、それは精々立方體の原子模型とか六角ベンゼン環などのレベルであり、決して今私の眼に映っている鉛筆の姿ではない。

外的數量的に見ても、聽覺に可聽限界、視覺に解像力や可視光線、その他の知覺にも一定の刺激閾があるという事實は、私たちの知覺の不完全さを物語る。又内容的に見ても、知覺の内部分布は決して一樣單調ではなく、近接・類同・閉鎖等のゲシュタルト法則が示す如く、關心の置き所などに従い、様々な濃淡や強弱の方向性を持った「體制」が内在する。

故に肉眼的であれ顯微鏡的であれ、この知覺内部の「體制」下の濃淡や強弱に正しく適合しない限り、一樣に客觀

的で平等な描寫は、どれ程の精密さを誇ろうと、私たちの目前に「宛然」と對象が立ち現われないのである。正確さ、描寫とは、取り止めもない饒舌に似て、徒らな空疏感を生む。「目に浮かび」「手で觸れる」様な如實な立ち現われの爲には、少なくとも先ず、知覺の許容能力の限界内部の表現描寫である事が第一であり、次いで知覺の内部の「體制」の方向性と上手く整合した描寫である事が條件となる。

〈超知覺描寫〉の様に異常に精度の高い描寫は、知覺の手の届かぬ場所ゆえに、そこからの描寫を得ても、私たちは「目で見」「手に取る」如く知覺心理に還元する事は不可能となる。又〈知覺描寫2〉の様な異常に平等克明な表現も、見慣れた鉛筆にふさわしい知覺「體制」下の稀薄な意識と整合せず、過度に濃厚な關心を注ぐ不協和ゆえ、「如在目前」とは讀み手に働きにくい。

表現が、恰も目前にある如く生々しい對象を再生させるかどうかは、ひとえにこの私たちの外的にも内的にも、一定の許容限界と凸凹「體制」をもつ知覺を尺度として測ら

れる。そして他ならぬこの事が、「秀」的表現の實現困難の要因でもあった。

暑中、客と瀨溪で納涼していたが、時に夕陽が山に懸り、蟬の聲が樹に滿ち、二人が溪中で馬を洗っているのを見た。そこで思い至った。これはまるで杜甫の「晚涼に洗馬を看、森木に鳴蟬亂る」だ。この詩は平生誦するも良さが分らなかったが、今杜甫が見た通りの風景に出くわし、始めて巧みさが分った。作詩とは正に見た通りを描寫するのが重要で、徒らに奇をてらうべきではあるまい。(暑中瀨溪與客納涼、時夕陽在山、蟬聲滿樹、觀二人洗馬于溪中、曰此少陵所謂晚涼看洗馬、森木亂鳴蟬者也、此詩平日誦之、不見其工、惟當所見處、乃始知其爲妙、作詩正要寫所見耳、不必過爲奇險也)「竹坡詩話」

實際に自分で同じ様な光景を目にし、始めて詩に歌われていた事の妙味に氣付いたという。杜甫の詩ですら現實の追體驗を俟って理解が完成するのである。そしてこの事が

ら、「作詩正要寫所見耳」と、詩はただ自らの目に映る所をそのまま描寫すれば足る、と結論づける。こうした實は決まり決ったとも言える結論に落ち着かざるを得なかったのは、逆にこの當然なる主張が、杜甫の作品理解の場合でもなかなか實現され難い事を示す。なお、「潛溪詩眼」は同じく杜詩をあげ、「禪家の所謂手に信せ拈じ來れば、頭頭是道なる者なり。目前の見る所を直書し、平易委曲、人心の同じく然る所を得。但他人は艱難し發する能はざるのみ。」（「荅溪漁隱叢話前集」卷二十三）と評する。

「詩は豈に多少を論ぜんや。只だ眼前の景致を道い盡くすを要するのみ。」（「荅溪漁隱叢話前集」卷四十九「呂氏童蒙訓」の徐俯（字師川）の言も、目前の情景を餘す所なく表現し盡くすべきだとの原理的な指摘であり、敢えてこれを述べる點に、むしろ見たままを完全に表現し傳達する事の容易ならざる狀況を浮き彫りにする。見ている通りに描寫されねば、それを讀んだとしても「如在目前」とは風景は立ち現われないし、見たままの描寫でもそれが知覺に整合せねば如實に風景は浮かばない。描寫する時點と描寫を讀む

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

時點の二段階に於いて、それらが「目に見え」「手に取る」様な臨場感を生ずるかどうかの判定は、一に内外共に不完全で不安定な私たちの知覺に懸ってくる。

廻り道になるが、コトバそのものに關してもう少し検討してみる。先ずコトバとは、私たちを他の何物かへと直觀させる記號である。記號の點でコトバとは素材でしかない。「アカ」なる音聲や文字自身に「赤」の屬性がある譯ではない。——メタ言語「アカ」は「一つの音節」だが、「色の一種」ではない。——にも拘らず、日常生活で私たちは、言語をそうした素材のメタ言語の次元で考える事は稀である。むしろ一般的な對象言語としてコトバを理解しており、「アカ」の音聲に對し様々な「赤」（色の一種の赤、コミュニストの呼稱の赤……）を思い浮かべる。

「言葉というものは、根こそぎ抜き取られた樹木のようなもので、自己の根もとに、いつも現實世界の體驗の土くれをいっばいつけている」⁽¹⁰⁾、時と場と人により無限に異なつた「赤」、つまり「何物かの赤」である。「アカ」に恒常的な「赤」の「意味」や、何か手本となる理想的な「赤」

の「意味」などはない。即ち「アカ」に常に一対一で對應する「赤」などはない。 「アカ」の音聲に應じて立ち現われるのは、「繪具の赤」「信號の赤」「コミュニケーションの赤」etc. の、無數の要素としての「何物かの赤」なのであり、人々が通常「アカ」の「意味」と考えるものは、これら無限の要素の集合の名稱を指す。

時と場と人により「アカ」に對應する「赤」は限らない。今この瞬間に机上に私が見る赤鉛筆の赤色を「赤₁」とする。次の瞬間窓から見た車の赤色を「赤₂」とする。更に一時間後に再び見る机上の赤鉛筆の赤を「赤₃」とする……。

「赤₁」「赤₂」「赤₃」……と私は時と場により、光澤も色調も手ざわりも異なった赤色に對し總て「赤」とする。では「赤₁」「赤₂」「赤₃」……と様々な差異を超えてそれら總てを「赤」とするその根據は一體何であるのか？そして「意味」としての「赤」とは何であるのか？

「アカ」に對應する獨立した「意味」の「赤」が、確固として存在するのではない。コトバの「意味」とは、コトバを具體的に使用する狀況の下で、正しく使用出来るか否

かの能力を指す。⁽¹⁾ 「アカ」の「意味」「赤」とは、「赤₁」「赤₂」「赤₃」を「白」でも「青」でもなく、正しく「赤」と判定する私のこの能力そのものに存する。別の表現をとるならば、コトバの使用に際してそれが「赤」の集合に屬するか、「非赤」の集合（「赤」の補集合）に屬するかの分類判別それ自體が、「赤」の「意味」に他ならない。⁽¹²⁾ コトバのやりとりは、いわば一種の「言語ゲーム」(Sprachspiel)であり、コトバの様々な使用法にのっとって語呂を合わせる事で成立しているのである。

記載言語に於いては、赤鉛筆の「赤₁」も車の「赤₂」も同じ「アカ」としか記され様がない。しかし場を同じくする音聲言語では、同じ「アカ」である「赤₁」「赤₂」「赤₃」……もこれそれと机上の赤鉛筆や窓外の車を指さす事で、「赤₁」「赤₂」「赤₃」の差異を了解させる事が出来る。（勿論音聲世界でも、これそれと指させないものがあるのは當然だが、この事は後述する）コトバは記載文脈では、未だ不安定にしか定位しない。コトバは、實際にそれが生み出された音聲世界の個々の狀況や環境に還元されて、始め

て本來的に定まる。母胎である音聲世界の場にコトバを差し戻す時、コトバは尤も一義的となる。

「秀」的表現に歸るなら、それは心理的に彷彿と恰も「目に見ている」かの様に、表現描寫を讀んだ時、感じられる（感じさせる）効果特性であり、コトバを心理上とはいえず音聲言語の場に還元する事で、「目で確かめる」様な出来るだけ正確な表現傳達を遂げようとする。そして常に音聲世界の復活を試みる事で、總體として表現傳達の質の高さや確實性を志向する。「一目瞭然」の理解に到達したいという氣持が、この表現手法に託されているのである。

六朝から唐代にかけての「秀」的表現の評価は、宋代の詩話に至っても續く。「目に浮かぶ」様にアリ／＼と「手に取る」様に確實に分る効果は、知覺に力強く訴えかけ、「身體」にコトバを縛りつけるゆえに、いつの時代でも人間に密着した直接的表現効果として存在するのだ。

（淵明と杜甫の）この二詩を詠むたびに、たちまち當時の清らかな景色が、ことごとく目前に現われる様に思わ

【隱】「秀」表現の知覺言語的検討（岡本）

れる。（毎詠此二詩、便覺當時清景、盡在目前）「捫蝨新話」下集卷三（儒學警悟本）

すずしげな景色や、くつろいだ氣分が、恰も私の目の中に立ち現われて来る様だ。（…而清勝之景、閑適之意、宛然在吾目中矣）「苕溪漁隱叢話後集」卷三十七

「蕭蕭たる馬の鳴き、悠悠たる旆旌」は、「蕭蕭」「悠悠」の字で、出軍の堂々たる情景が、目前に浮かんで来る。（蕭蕭馬鳴、悠悠旆旌、以蕭蕭悠悠之字、而出師整暇之情狀、宛在目前）「歲寒堂詩話」⁽¹³⁾

王筠が沈約の爲に草木十詠を作り、ありのままに言葉を書き連ね、題は付け加えなかった。沈約が言うに「これらの詩は如實に描寫されているので、題注がなくとも分る」。又東坡が竹颺風詩を作り、肥満した醜濁な様子を模寫したが、これを讀むとその風彩を生き／＼と想像する事が出来る。（王筠爲沈約作草木十詠、直寫文詞、不

加篇題、約曰、此詩指物呈形、無假題注。⁽¹⁴⁾ 東坡作竹籬風詩、模寫肥脂醜濁之態、讀之亦足想見風彩」〔彥周詩話〕

これらは皆唐人が昔なじみに出逢った詩である。久しい別れから突然の出逢いの氣持が、恰も讀む者の目に浮かぶ様で、思いを馳せて味わえば、こころは渾然となり、ありのまま述べている様に感じられる。(皆唐人會故人之詩也、久別倏逢之意、宛然在目、想而味之、情融神會、殆如直述)

「對牀夜語」

しかし概して歴史的には、質の高さや確實性を求める「秀」的表現は、多分に批評の中では冷遇され續けて來た。表現描寫の透明度を上げようとする「秀」的姿勢は、六朝期の本格的な文學批評の勃興後、目指すべき詩の理想から次第に外されてゆく。

揚雄は、「法言」吾子篇に於いて、「詩人の賦は、麗にして以て則、辭人の賦は、麗にして以て淫」と、政教的觀點から「辭人之賦」を「淫」と斷ずるが、その底意には、

「目に浮かぶ」様な正確な描寫を追求する事が、往往にして「童子」の「雕蟲篆刻」に終り勝ちであるとする意識が流れている。表現描寫それ自體に工夫を凝らし、辭賦の様な臨場感をいつまでも追う事は、文學にとってむしろ副次的ではないか、という疑問は當然發生しよう。

「詩品」は、中品鮑照の條で、「その源は張協・張華に發し、對象の正確な描寫の詩が上手かった……だが巧妙な形似を貴ぶ餘り、作品は不調和に陥り、頗る清雅の調子を損なっている。(其源出於二張、善製形狀寫物之詞……然貴尙巧似、不避危仄、頗傷清雅之調)」と、「秀」的表現に内在する修辭過多の弊害を指摘した。

「文心雕龍」物色篇も、先の揚雄の言を踏まえて、「詩人の表現は華麗であっても則を越えないし、修辭は簡潔である。辭人の表現は華麗であると徒らに淫靡に流れ、修辭が冗漫となる。(詩人麗則而約言、辭人麗淫而繁句)」と批判し、情采篇でも、「こころを織り込んだ作品は、簡約で眞實をよく反映しているが、言葉の文飾に力を入れる作品は、淫靡で冗長に失する。近代の作者は煩瑣な修辭を好み眞實の

氣持を輕んじ、古代の詩經を顧みることもなく近頃の辭賦を師と仰ぐばかり。だから正しいところが吐露された作品は日毎に少なく、言葉ばかり凝った作品が益々増えている。(爲情者要約而寫眞、爲文者淫麗而煩瑣、而後之作者、採濫忽眞、遠棄風雅、近師辭賦、故體情之製日疎、逐文之篇愈盛)と、「形似」に固執し、確實な表現を求める姿勢が、却つて空疏な内容と繁縷な修辭を招く結果に陥る點を非難した。

しかし繰り返せば、そうした「秀」的表現が、人間の基底を形成する知覺と根強く結び付く以上、「目に見える」様訴える表現手段は、時代に拘りなく、しぶとく生き残る。唐代に於いても、「近世の作者、更に沿襲に相い、聲病に拘限り、形似を喜尚び、且つ易きに流るるを以て詞と爲し、雅正を喪うを知らず。」(元結「篋中集序」)や、「德の下り衰うるに逮び、風雅は作らず、形似豔麗の文は興りて、雅頌比興の義は廢る。」(柳冕「答楊中丞論文書」)などの批判も、逆に見れば「形似」に固執する「秀」的表現が、一般の傾向としては優位を占めていた事を暗示しよう。

宋代詩話も「秀」の弱點に言及する。「彦周詩話」は、

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討(岡本)

「寫生の句は、その形似ばかりを描寫するので、その修辭は多く迂弱なものになる。(寫生之句、取其形似、故詞多迂弱)」
と云い、「碧溪詩話」は、「(杜甫・韋應物・王安石・東坡の詩をあげ)これらは總て本質や妙處を探り窮め、規格を超越した域に達し、ただ情景を描寫するだけではない。(此皆窮本探妙、超出準繩外、不特狀寫景物)」と、「景物」の「狀寫」を二次的なものと見た。「歲寒堂詩話」では「形似」描寫が尤も基本となる詠物詩すら、「詠物は先ず內在する『格致韻味』を捉えてから、次いで外部の『形似』の描寫を得て、調和ある詩が完成する。(詠物者、要當高得其格致韻味、下得其形似、各相稱耳)」と論じた。

更に「歲寒堂」は「梅聖俞の『實寫し難い風景を目前に見る様に描く』や元微之の『人の胸中の事を言い切る』のは、成程白樂天の長所だ。だが氣持が餘りにこまごまとし、景物があらわになりすぎて、淺近に陥り含蓄がなくなるのが、樂天の短所だ。(梅聖俞云、狀難寫之景、如在目前、元微之云、道得人心事、此固白樂天長處、然情意失于太詳、景物失于太露、遂成淺近、略無餘蘊、此其所短處)」

と評した。

六朝から唐宋に至っても、「秀」の表現は根強い、一般の人々の支持を受けて來た。それは、その表現手法が「目に浮かぶ」様ありのまま描寫すると言う、極めて初歩的直接的な手法であり、且つ人間の知覺「身體」を表現傳達に介在させる點で、本能的手段でもあったからだ。だが時代が進むにつれ、文學批評の本格化と共に、こうした「秀」の表現は、華やかな詩論の舞臺から姿を消してゆく。目前に廣がる情景を、讀者もそっくり共有する様な臨場感は、詩を論ずる人々の意識に上る事少なくなる。何故か。

その理由は、先の「辭人之賦」を「麗以淫」と決めつけた揚雄や劉勰の政教倫理觀などにも垣間見られる。だがそれだけには留^{とど}まらない。更に思考と言語の深部を照らし出しつつ、二つの大きな理由を提出してみたい。

〈理由1〉詩とはこころの表現である。

「尚書」舜典の「詩言志」の大原則は、歷代を通じて詩人たちが常に立ち歸れと叫んだ原點であり、詩の成立がそ

れ抜きでは語れない前提でもあった。たとえ現實での詩作がどうであれ、建前としては皆が等しく承服せざるを得ない傳統的定義、それが詩とはこころの表現であるという言明であった。——無論「志」とは、「尚書」の當初から廣い意味でこのころ全般を指したのではなく、政治世界の功用性を足場に、社會に貢獻する「思想」のニュアンスを含んでいた。だが文學批評の勃興した六朝以降、そのニュアンスは傳統的に残りつつも、詩はこころの表現であるの「こころ」とは、狭い倫理功用觀の枠を脱した、より普遍的な人間の意識活動の總體を——感情の吐露から思想の表明迄——指す様になる。

「詩は志の之^ゆく所なり、心に在るを志と爲し、言に發するを詩と爲す」（毛詩大序）から、「詩は持なり、人の情性を持つるなり」（文心雕龍「明詩篇」）や「詩は蓋し志の之^ゆく所なり」（文選「序」）を経て、宋代での、「山谷云わく、詩は人の情性なり」（苕溪漁隱叢話前集「卷四十八」）や「詩は情性を吟詠するなり」（滄浪詩話）に至る迄、一貫して「詩言志」の詩をこころの表現とする考えは、絶對的權威を持

ち歴代の詩論に君臨して來た。ではこうした傳統的文學觀が、「秀」的表現への風當りの強さとどの様に結び付くのであろうか？

「秀」的表現とは、先に掲出した例で上げれば、「難寫之景」「當時清景」「清勝之景」「肥醜醜濁之態」「眼前景致」などの「景」「態」といった知覺對象の「形似」を描寫する場合に、「目に浮かび」「手に取る」様に、如實に讀者に再生される事が多い。これ、それと指でさし得る「景」や「態」を描寫した時の方が、當然ながら見たまま描寫しやすいし、その描寫を読む側も、容易に「目に浮かぶ」様に心理的に再生しやすい。つまり知覺對象を描寫對象とした時こそが、尤も「秀」的表現の効果が高い。

しかし「あの人の氣持が手に取る様に分る」「あの時の狼狽した心理が目に浮かぶ様だ」と言う如く、前掲の例では、「閑適之意」「久別倏逢之意」(「説文」「意志也」)の、こころが「宛然」と「如在目前」に立ち現われる場合も、なきにしも非ずである。だが「意」「志」のこころや氣持は、知覺對象ではない。あれ、それと指でさしたり、目で確

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討(岡本)

かめたり、手で握ったり、それらが出来ないのがこころであり、「意」や「志」である。故にこころを表現對象とした場合、恰も眼前に見える様に知覺的に訴える「秀」的表現の機能は、半減せざるを得ない。「詩なる者は事を述べて情を寄す、事は詳を貴び、情は隱を貴ぶ」という「臨漢隱居詩話」(知不足齋叢書本)の言葉が、その事情の一端を證するように、こころ「情」の表現は本來「隱」微な形をとるのであり、「目に浮かぶ」あり／＼とした「詳」細な描寫とは無縁である。

リングの「赤₁」鉛筆の「赤₂」車の「赤₃」の知覺對象を描寫してこそ、「赤₁」「赤₂」「赤₃」の光澤や色調や手ざわりの相違を浮き立たせる様な「秀」的表現の効果が發揮されるのであって、今の私のこころの「悲しみ₁」明日の「悲しみ₂」友人の「悲しみ₃」の非知覺對象を描寫する場合、當然ながら「目に浮かぶ」様な「秀」の有効性は低下する。「氣持が手に取る様に」「狼狽した心理が目に浮かぶ様に」分るとするのは、飽く迄も譬喩に留まる。もし譬喩を嚴密に解釋するならば、それは氣持やこころが、行動や表情や

言葉などの何らかの知覚可能な形に變換された時、「目に浮かび」「手に取る」様に感じられる事を指す。「悲しみ¹」「悲しみ²」「悲しみ³」が、もし「秀」的表現により生き／＼と臨場感豊かに立ち現われるとするならば、それは「悲しみ¹の表情」「悲しみ²の動作」「悲しみ³の言葉」など知覚可能な範圍での話である。

「詩言志」の思考の底部には、知覚現象を輕んじ、內在する原理への直覺を重視する、中國独自の形而上學が影を落としている。老莊思想はその顯著な例である。

「老子」十四章「之を視れども見えず、名づけて夷と曰う、之を聽けども聞こえず、名づけて希と曰う、之を搏めども得ず、名づけて微と曰う」や、三十五章「之を視れども見るに足らず、之を聽けども聞くに足らず、之を用うれども既くすべからず」等は、偉大なる「道」の存在を、一切の知覺の及ばない形而上に位置づけた。——だが、絶対に目に見えず手で捉えられない「道」の存在とは、確かめる術のない檢證不可能性ゆえに、存在しようがしまいが構わない、存在の語自體が無意味なものに屬するのではない

だろうか？「老子」の「道」の主張は、「あると言えばある」極めて神祕的な託宣に傾斜する。

「莊子」在宥篇は、「目は見る所なく、耳は聞く所なく、心は知る所なければ、女の神は將に形を守らんとし、形は乃ち長生せん」と禁欲的な修養方法を説き、「耳目を象のものとし」（徳充符篇）「其の耳目を遺る」（大宗師篇・達生篇）と、現象に惑わされる感覺的判断を捨て去り、「之を聽くに耳を以てするなく、之を聽くに心を以てせよ、之を聽くに心を以てするなく、之を聽くに氣を以てせよ」（人間世篇）と、感覺とそれを統轄する知能からの解脱を勧める。

反感覺反知性の形而上志向は、老莊だけでなく儒家に於いても、老莊の純粹に觀念上での論議とは違った意味で、多分に政治倫理的意識を伴ないつつ語られる。「孟子」離婁篇では、「耳目の欲を縱いままにし、以て父母の鬻ずかしめを爲すは、四の不孝なり」と、「耳目」のもつ享樂的傾向を戒め、告子篇では、「耳目の官は思わずしてその物に蔽わる」ゆえに、それに囚われる人間は「小人」であり、「心の官はすなわち思う、思えばこれを得るも、思わ

ざれば得ず」ゆえ、それは「大人」であると區別した。知覺を過度に蔑視し、それを止揚した地平に、この世界の窮極原理や眞價を指定しようとする傾向は、癒し難く浸透している様に見える。こうした思考土壤を持つ限り、文學の定義にも、自ずと知覺を閑却し、姿なきところを表現の主体に据える意見が有力となつても不思議はない。

詩とはこのころの表現であるという正統的文學觀は、「秀」的表現にとって重い負擔を意味する。「意」といい「志」という、このころの表現を詩本來の態度だとする大前提は、直接に知覺し得る對象を描寫對象に選んでこそ、充分に効果を發揮するであろう「秀」的表現に、始めから明らかに不利に働く。「意」や「志」のこのころという、元來が非知覺的な、それこそ「つかみどころのない」ものを、恰も「手に取る」様に表現するには、一旦このころを知覺の屈く範圍の「表情」「動作」「言語」などに變換する事を強られる。「秀」とは表現すべきところを、間接的暗示的にしか描寫出来ない立場から出發を餘儀なくさせられる。「作詩正要寫所見耳」や「只要道盡眼前景致耳」と、た

「隱」「秀」表現の知覺言語的検討（岡本）

だ目に映る所を限なく寫せば足るという主張は、結局文學批評の主流とはなり得なかつた。そして歷代正統の位置を占めたのは、「詩言志」の詩はこのころの表現という定義であり、この様な定義を絶えず理念として戴き續ける以上、このころを間接的にしか表わし得ぬ「秀」的效果手法は、一段低い評價に甘んじねばならなかつた。

〈理由2〉コトバはこのころを表現傳達できない。

中國に於いて、言語不信の歴史は古い。それは老莊思想から禪の「不立文字」まで含めて、文學・思想・宗教・文化など至る所に、様々に形を變え出現している。「中國人には、文字・言語の傳達能力に對する根強い不信感がある。中國の哲學が、論理よりは直覺に頼る傾向の強いのもそれによる。」⁽¹⁵⁾

そしてその尤も初期の著名な例は、「易」繫辭傳上の孔子の「書かれた文字は生きた言葉を表わし切れないし、生きた言葉もそこに含まれることを傳え切れない。(書不盡言、言不盡意)」であつた。⁽¹⁶⁾ 孔子はここで、代替體系たる記

載言語「書」のみならず、直接體系たる音聲言語「言」に對しても、不信任を隱そうとしない。それは又「論語」の、「子曰わく、予言うこと無からんと欲す。子貢曰わく、子如し言わざれば、則ち小子何をか述べんや。子曰わく、天何をか言わんや。四時行なわれ、百物生ず。天何をか言わんや。」(陽貨篇)の對話が示す「天」に對するコトバの無力さの認識と、直覺の重視の中にも充分感じ取れよう。

「不言之教」である老莊思想でもこの事は共通する。「老子」五十六章の「知る者は言わず、言う者は知らず」はその代表。或るいは、「莊子」天道篇の、「世間が貴んでゐるのは書かれた文字だが、文字は抑も生きた言葉の代用に過ぎない。だが又生きた言葉でも大切なのはその中の意味である。そしてその意味も又あるものから隨伴されて生じるのだ。そのあるものは言語では傳える事が出来ない。(世之所貴者、書也、書不過語、語有貴也、語之所貴者、意也、意有所隨、意之所隨者、不可以言傳)」と、コトバを超えたあるもの(假りに「道」と名付けるもの)こそ、窮極價值を與えられるべきだと主張する。⁽¹⁷⁾

前漢末の揚雄も、「易」の孔子の言を承認し、「生きた言葉はそのところを傳達し切れないし、書かれた文字は生きた言葉に及ばない。難しいことよ。(言不能達其心、書不能達其言、難矣)」(法言・問神篇)と述べ、「聖人の深遠な言葉は聴く事は出来ても、それを完全に理解する事は不可能であり、聖人の奥深い文字は觀る事は出来ても、それをもれなく分る事はある得ない。(言可聞而不可彈、書可觀而不可盡)」(同じく五百篇)と、コトバを超えた知覺不可能な地平を、聖人のみが到達する「聖域」と看做した。

六朝期の文學理論でも依然「言不盡意」の認識は、文學と言語の隙間を底流し續ける。陸機は、文學創作に際して構想の定着の困難を、「常に憂うるのはところが對象に整合せず、修辭がところに及ばぬ事だ。(恆患意不稱物、文不逮意)」(文賦)と告白したし、それは又「莊子」輪扁や「呂氏春秋」伊尹のエピソードを引用する中に現われている。

これは思うに輪扁が言葉に出来なかつたものであり、故に表面的な上^{うへ}への説明では決して審かにならぬものでも

ある。(是蓋輪扁所不得言、故亦非華說之所能精)「文賦」

思いの外にある微妙なところや、言語の手の届かぬ緻密な味わいに至っては、言葉の施し様もなく、唯表現力の限界を感じる……伊尹は鼎の味を語れなかったし、輪扁も又その車輪作りの秘義を伝える事は不可能だった。全く神秘な事だ。(至於思表纖旨、文外曲致、言所不追、筆固知止……伊尹不能言鼎、輪扁不能語斤、其微矣)「文心雕龍」神思篇

「文心雕龍」のこの「其微矣」という嘆息は揚雄の「難矣」と同一であり、前述の「老子」十四章の偉大なる「道」が知覚を超越した存在である事の説明「視れども見えず」「聴けども聞こえず」「搏めども得ず、名づけて微と曰う」と合致する。

そして劉勰も、文學を論ずるに際し「言不盡意」を言語原理として「言葉がこころを表わし切れないのは、聖人すら困難を感じていた點であり、私の如き偏狹な見識では、

「隱」「秀」表現の知覺言語的検討(岡本)

文學の基準を打ち立てる事などとても覺つかない。(但言不盡意、聖人所難、識在辭管、何能矩矱)「序志篇」と、承服せざるを得なかった。

宋代に至れば、東坡や山谷以降、禪の理論が積極的に文學批評の中に援用され始めるにつれ、コトバの表現能力への懷疑も増幅してゆく。

「言葉がこころに及ばないのは、後世の憂うる所だ。(詞不逮意、後世所患)」「(歲寒堂詩話)」「故事を上手く使う事は、風を繋ぎ止め影を捉えるのと同じで、使った痕跡が残らない。この理論は殆ど言葉で表わせない。これをはっきり表現すると、二義的になる。(善用故事者、如繫風捕影、豈有迹耶、此理殆不容聲、今乃顯言之、已落第二矣)」「(說詩癡趣)引用「古今詩話)」「詩は壯語は易しいが苦語は難しい。深く思いを潛め自得するも、それを口舌に乗せ傳える事は出来ない。(詩壯語易、苦語難、深思自知、不可以口舌辯)」「(彦周詩話)」「所謂理屈にはまらず言葉に囚われない者が最上である。(所謂不涉理路、不落言筌者、上也)」「(滄浪詩話)……と宋代詩話でも、コトバの傳達や表現の能力への疑問や否定は露骨であ

る。

だが以上見て來た、孔子以來、宋代詩話に及ぶまでの言語不信、言語否定の歴史も、内容的には或る幅を持つ。それは、コトバはところを1%も表現出來ないとする全面否定から、コトバはところの何がしかを表現しつつも、窮極的には猶ところを100%表わし切れない、という否定までである。

原理的には、無論前者の1%も表現出來ないとする全面否定が正しい。メタ言語「ココロ」には、「ところ」の屬性が1%もない。コトバと世界との恣意的無縁性を突いた指摘、「言語は形態⁽¹⁸⁾(forme)であつて、實體(substance)ではない」を想起したら良い。この事は、「言不盡意」に對する殆ど唯一の反論であつた歐陽建の「言盡意論」(『藝文類聚』卷十九所收)すらも、「言語は世界に對して爲す術もない(名之於物、無施者也、言之於理、無爲者也)」と肯定する。コトバはところを少しも表わし得ぬのだ。

だが例外のない法則はない。即ちコトバはところを1%も表現出來ぬ事を、コトバで傳へざるを得ない事實だ。メ

タ言語「コトバ」のみが、唯一「ことば」を屬性として持つ。——ここにコトバの高次階層性(hierarchy)が顔を覗かせる——そして文學とは、他ならぬコトバを生命とする藝術であり、少なくとも1%以上の表現傳達を先ず認めた上で成り立つものである。コトバがところを全く表現不可能だとしても、その原理を詩や詩論の場に持ち出して無意味である。廣く文學で今問題にすべき言語不信は、コトバはこのころの幾分なりとも表わし得ても、猶100%完全に私たちの感した通り思つたままを自在に表現出來ない、この苦しみ悲しみに根ざす。

改めて「言不盡意」の言語不信と、「秀」的表現の連關を問おう。「秀」とは、人間の根幹をなす知覺を心理上の仲立ちとして、「如在目前」と音聲言語の場の復活を狙う事で、可能な限り表現傳達を明晰にし、正確で適合した描寫を願う手法であつた。換言すれば、「目で確かめる」事で、100%完全に間違ひのない傳達を求める所に特性があつた。そして一方、100%完全な表現傳達はないとする「言不盡意」は、この特性を眞つ向うから否定する。

「目に浮かぶ」様限なく表現し、「意」を「盡」くそうとする「秀」の効果は、孔子以來の「言不盡意」の強固な言語不信の傳統の下では、充分な成長を遂げられなかった。コトバはこころを表わさないとする意識が支配的である限り、「秀」的表現は絶えず疑問視され、詩論の片隅へ埋ずもれてゆく運命にあった。

第三章

「隱」的表現とは、「情の詞外に在るを隱と曰う」のであり、「隱なる者は文外の重旨なる者なり」（以上劉勰）と定義され、「盡きざる意を含み言外に見わる」（梅堯臣）ものを指す。それは含蓄に富む隱微な表現や、餘韻溢れる表現を意味する。所謂言外之意。

「秀」的表現が視覺に媒介を頼むのに對し、「隱」的表現は、「文外之重旨」の「旨、味也意也」（大廣益會玉篇卷九）が例示する様に、しばしば味覺にからめて說かれる事が多い。

唐末の司空圖はその「與李生論詩書」の中で、「文は難し

「隱」 「秀」表現の知覺言語的検討（岡本）

いが就中詩は特に難しい。古今から多くの譬喩が爲されて來たが、私は味の譬喩を借りてこそやと詩を議論できると思う。（文之難、而詩之難尤難（一作詩尤難）、古今之喩多矣、而愚以爲辨於味、而後可以言詩也）と述べ、詩に内在する妙味を「韻外之致」「味外之旨」と稱した。コトバのみが持つ人を酔わせる「詩的快樂」の力は、以後宋代に入っても味覺を引き合いに出して論じられる。

歐陽脩は梅堯臣の詩を評して、「近詩は尤に古硬、咀嚼するも嚼し難きに苦しむ、初めは橄欖を食うが如し、眞味久しくして愈いよ在り」（水谷夜行寄子美聖俞詩）と、初めは取りつきにくい、咀めば咀む程味が出て來ると賞した。⁽²⁰⁾或るいは、蘇東坡もその題跋で、「枯澹に貴ぶ所の者は、其の外は枯にして中は膏に、澹なるに似るも實は美なるを謂う、淵明子厚の流が是なり、若し中邊皆枯澹ならば、亦た何ぞ道うに足らん」（評韓柳詩）と、一見修辭がさり氣ない平淡を装いつつも、その下に豐潤な含蓄が溢れている表現を賞賛した。その指摘は、南宋初の「珊瑚鉤詩話」の「篇章は含蓄天成を以て上と爲し、破碎雕鏤を下と爲す……平

夷恬淡を以て上と爲し、怪險蹶趣を下と爲す」に通じる。

詩論で「隱」的な含蓄に富む表現を、味覺の譬喩で言及する者は更に續く。同じく南宋の「韻語陽秋」卷二では、李義山の詩を評した「包蘊は密緻、演繹は平易、味は無窮にして、炙れば愈いよ出ず、鎮うれば彌ます堅く、酌めども竭きず」の楊億の語を書き留めるし、四大家の一人楊萬里は、「詩已に盡き味方に永し、乃ち善の善なり」(「誠齋詩話」と説き、「讀書は必ず味外之味を知るべし」(「習齋論語講義序」と讀書の法を味覺に譬え、「人其の苦きを病むなり。然れども苦きこと未だ既きずして、其の甘きに勝えざるなり。詩も亦た是の如し。」(「頤菴詩藁序」と、詩の至上の境地も、茶の妙味同様、最初は苦みとして感じられたものが、次第／＼に絶妙の甘さに變化すると言う。

では何故に味覺か?——ここでも私たちは、人間が知覺「身體」である事を、まざまざと思い知らされる。私たちのこの世界が、取りも直さず知覺の世界である以上、私たちの「身體」はこの世界空間の中心に位置し、あらゆる事象は常に知覺の尺度を以て測られる。(人間は萬物の尺

度」という命題は、正にこうした人間が知覺「身體」である意味に於いてこそ成立する。)

コトバの熟成が醸し出す餘韻やこくの溢れる含蓄は、「目で見」「手に取る」様な、視覺や觸覺では、譬喩としても手が届かない。むしろそれらは、鼻で「嗅ぎ」舌で「味わう」様にしてこそ體得される。既述した通り、視覺や觸覺は空間内存在の一次的定義權を握り、具體的客觀性を所有した。その知覺對象たる「形」や「大きさ」は、ロククの言う「第一性質(primary quality)」に屬する。對するに「第二性質(secondary quality)」の「匂い」や「味」を相手にする嗅覺や味覺は、多分に主觀的個人的な判斷の様相を帯びる。

「目に浮かび」「手に取る」様な「第一性質」に訴える事で、客觀的な間違いのない表現を傳達しようとする「秀」的手法に比較し、「味わう」様な「第二性質」を通じてのみ會得される「隱」的表現は、抑も初めからその原理の公開され様のない表現手法なのである。伊尹が鼎の中の味を語れなかった様に、含蓄や餘韻に關し、誰にでも納得のゆ

く説明が今迄出現しなかった根本原因は、ここにあった。

言葉が既に果てた後も、ここが餘韻となつてたゆたうそれが「興」である。(文已盡而意有餘、興也)「詩品」序

情景の描寫が終わつても猶餘情が漂うのが、あらゆる技巧を経た窮極の手法の境地である。(物色盡而情有餘者、晚會通也)「文心雕龍」物色篇

司空張華が(左思の三都賦を)見て感嘆した。「これは班固や張衡の流れを汲むものだ。讀む者に盡きても猶餘韻を残させ、後になればなるほど新しさを感じさせる。」(司空張華見而嘆曰、班張之流也、使讀之者盡而有餘、久而更新)「晉書」卷九十二文苑傳

以上いずれも、讀後の盡きぬ餘情を高く評價し、時にそのうした手法を「興」と呼ぶ。⁽²¹⁾

「作詩正要寫所見耳」「只要道盡眼前景致耳」等の語が、

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討(岡本)

多分に作詩者の側に身を置いた發言であつた事からも分る様に、「秀」的表現は、表現傳達の送り手の立場に依りつつ、「目に見え」「手に取る」如き臨場感溢れる効果を揮う事が多い。他方「隱」的表現は、作詩者と讀者の間の「目に見える」確實な表現傳達を問題にせず、又その様な「手に取り」「目で眺める」だけの楽しみに満足しないのである。息を吸つて「嗅ぎ」舌の先で轉がし「味わ」つてこそ、詩の發散する快樂は思いつきり享受出来る。そして、「文已盡而意有餘」という「詩品」序の「興」の定義が、いわば「興の與える感興の側から」⁽²²⁾下されているのは、後の詩話の原型とも言える「詩品」の批評態度の一端を暗示する。詩話の次の發言を参照すれば、その事は一層明確になろう。

詩は含蓄を貴ぶ。東坡の「言葉が果てた後も、更にこころが限りなく廣がる」は、天下の至言である。(詩貴含蓄、東坡云、言有盡而意無窮者、天下之至言也)「白石道人詩說」

この指摘は極めて本質的である。コトバが終わった後も、更に餘情が押し寄せて来る現象を、東坡は含蓄と定義した。だがこれだけでは本質的に過ぎて説明不充分である。確かに含蓄とはひたすら味わうべきものであって、語るべき性質のものではないかも知れないが、だとしたら、少なくとも何故味わうべきであるも語るべからざるものなのかの理由を、明示するのが禮儀ではあるまいか。

「詩意は無窮にして人才は有限」の山谷の發言がある（後出冷齋夜話）。コトバの擔い手たる人間は、一の有限なる個體である以上、その紡ぎ出すコトバの量にも當然一定の限界をもつ。だがコトバに應ずるころは、時・人・場により限らない。「アカ」に對し、「赤¹」「赤²」「赤³」……と無數の「赤」が應ずる様に。

けれどもしそうであるならば、コトバというものは、抑も成立しない筈である。「アカ」に無限の「赤¹」「赤²」「赤³」……が對應するならば、それは既に「對應」というコトバ自體が全く「無意味」である。そこではコトバがコトバとして發現する爲の對話性や公共性がすっぱり抜けている。

現實にはそうした「無窮」の「意」は存在しない。常にその場の環境や狀況の文脈に従い、一義的にコトバが機能するのが普通である。つまり「アカ」の音聲に應じて立ち現われるのは、尤も特徴的な「赤」（つまり辭書の意味での「赤」）であり、コトバの對話性や公共性は、この特徴的「赤」を誰でもが、その他の「白」や「青」と區別して、使える様に習得する事が前提となる。「言語ゲーム」のルールを覺える事で、誰でもがいわば一種の語呂合わせをする所に、コトバの對話性や公共性が成立する。

譬喩すれば、私の眼前の立方體を眺める視點は、この三次元空間に無數にあり、視角や方位を異にする無數の立方體の姿が、様々な形をもって私たちに立ち現われる。そしてそれらの姿は、いずれも立方體のある視點からの知覺像には違いない。しかし、通常私たちが立方體の姿を描寫する時、誰でもその尤も特徴的視點である斜め上方から、と記す事は、その見方が特徴的というばかりでなく、同時に尤も公共規則的でもある事を意味する。は一見して立方體であると、誰にでも了解させるだけの公共性を備え

た描寫である。私たちの日常語も同様なコトバの規則性に乘っている。だが含蓄とは、むしろそうしたコトバの特徴的にして且つ公共的な視點を捨てる事から始まる。

コトバが終わった後も、更に無量の餘情がこころの中に波打つ爲には、一見して卽座にそれが立方體と判明する「斜め上方」からの見方は、餘りに特徴的で慣用規則的な手垢にまみれた描寫ゆえに廢されねばならない。新しい角度と方位から、未まだ底の見えないコトバを發見する所に、「隱」的表現の第一歩がある。

「茗溪漁隱叢話後集」卷十五杜牧之の條で、茗溪漁隱は杜牧の宮詞「監宮引出暫開門、隨例雖朝（一作須）不是恩、銀鑰却收金鎖合、月明花落又黃昏」を載せ、この七絶について次の様な論評を附した。

この絶句は非常にすばらしい。こころが言外にあり、幽怨の氣持が自然と感じられ、いち／＼言葉にする必要がない。詩とはこの様なものを貴ぶのであり、讀者に一覽させただけでそのこころが悟られてしまうものであるな

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

ら、又どうして言うに足ろうか。（此絶句極佳、意在言外、而幽怨之情自見、不待明言之也、詩貴夫如此、若使人一覽而意盡、亦何足道哉）

「言外之意」たる「隱」的表現の條件は、「幽怨之情自見、不待明言之也」と、描寫對象を直接的に表現するのを避ける事であり、別言すれば、100%表現し切ってしまう事を嫌う。もし完璧な表現ならば、「一覽而意盡」と讀後に餘情も何も残らない。——しかし揚げ足を取るならば、「言不盡意」とコトバはこころを100%表現し得ない以上、完璧な表現はないゆえに、どの様な表現にも何がしかの最低の餘韻は殘ることになるが。

杜牧の詩を檢討しよう。これは「三體詩」も採る。第一句「監宮引出暫開門」（監督の中庭に案内され、東の門外に出る）。宮詞とは宮中の出來事に題材を求める詩で、中唐の王建の宮詞百首がその始まり。王建の連作では、宮廷内の知られざる様々な生活風俗を、一齣／＼活寫する。「監宮」の用例は他に見えないが、宮中の役人の意味での「宮監」

の語なら、宮詞百首に「裏頭の宮監前に當って立ち、牙輪竹彈弓を手に把る」「未だ柘枝の花帽子を着けざるも、兩行の宮監簾前に在り」とある。

又「暫」の「しばらく」の字が、却って門を閉ざされた毎日の幽閉生活を暗に語る。既に第一句で、主人公が不遇の身である宮女に違いないと予測し始める。それは主人公の外出先とその外出の理由を説明する第二句に読み進むにつれ、より確かになる。

「隨例雖朝不是恩」（規則に従いお目通りしても恩寵を頂くことではない）。述べられている内容は、飽く迄も客觀的事實であつて、個人の怨みがましい氣持は表面化していない。というよりも、そうした氣持は本來表面化しにくい。何故ならば、天子の示される愛情は「恩」であり、それについて非難する事が許されない性質だからである。王建宮詞にも「未だ恩澤を承らずして一家愁ひ、乍ち宮中に到りて外頭を憶う」「紅顏未だ老いずして恩先に斷たれ、熏籠に斜めに倚り坐に明に到る」と記す。

第一二句が御前に出掛ける時點の描寫であつたのに對し、

後半三四句は既に歸來後の狀況が述べられる。時間軸上でのこの飛躍にも拘らず、記述から抜け落ちている外出先での出來事はほぼ推測がつく。第二句が示す様に、長い間打ち捨てられたままの宮女に、格別今日に限って天子の愛情が注がれる筈がない。

第三句「銀鑰却收金鎖合」（銀の鍵はしまい去られ、金の錠が懸けられる）。前半一二句が主人公の立場を客觀的に説明するのに比べ、後半では極めて象徴的な表現が登場する。第三句も文字通りでは何の事が理解し難いが、前半の文脈から、歸來した後再び幽閉生活に戻る事を指すと見當がつく。そして「銀鑰」や「金鎖」の語が、世間的な基準では華やかで優雅な地位だと思われている宮女の生活を意味しつつも、行動の自由を奪われ人間的なごく普通の日常すらも得られない悲惨な内面生活を暴露する。「金」「銀」はここではむしろ虚飾のにおいを強める。

杜甫の「寝ねずして金鑰を聴き、風に因り玉珂を想う」（春宿左省）や王建の宮詞の「所司に傳報し蠟燭を供す、監門の金鎖人の歸るを放す」「春風院院落花堆る、金鎖の衣

生掣くも開かず」が、單なる字義通りの「金鎖」でしかなく、それ以上の象徴性を獲得していないのとは、明らかに異なる。この修辭法は第四句に到つても同じである。

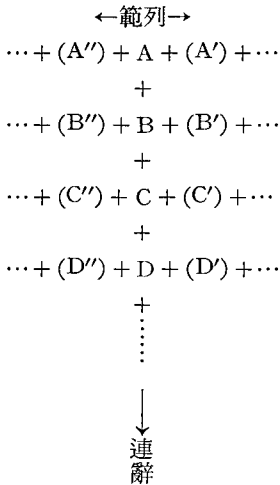
「月明花落又黄昏」（月は明るく昇り花は凋み落ち、又今日も黄昏）。月が昇り花が落ちる一日の終わり「黄昏」の訪れだが宮女にとってそれは決して終わりではなく、明日も明後日も繰り返されるであろう無限の時間の一點でしかない。「又」の字に宮女の心情が端的に託されている。花びらが落ちる様に、宮女のところが一枚／＼凋み剥がされてゆく。詩に於いて、コトバのこうした絶えざる屈折や省略にも拘らず、私たちは文脈全體を眺める事で、省略を埋め屈折を修正し、理解に到ろうとする。コトバは先ず、時間上で線條性や繼起性を示す。この關係を、連辭關係 (relation syntagmatique) と稱する。それは、一語と一語の關係から巨視的には一句と一句の關係まで適用出來よう。それは實際に發音され記載される知覺可能な顯在的關係である。

他方、時間の経過に伴う縦の關係である連辭に對し、時間から獨立した横の範列關係 (relation paradigmatique)

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討 (岡本)

がある。例えば第一句「暫」の字が「引出」の次に選ばれたが、その實「暫」の字の背後には、その語を連想の核とした無數のコトバの集團が待機的に隱在している。一つのコトバは、他のコトバと全く絶縁した状態では存在しない。「暫」の語は偶々表面上に顔を出した氷山の一角に過ぎぬので、「暫」と同一の連想「體制」に所屬する無數のコトバが、「暫」の語の潜在的背景を形成している。

範列關係も、單語と單語のレベルから句と句の連想のレベルまで適用出來よう。それは非知覺的な隱在的關係であり、想像力と記憶力で以て浮き上がって來るゆえに、多分に個人差を持つ。連辭と範列の關係を簡単に圖示してみる。⁽²³⁾



A B C D……の各々は、單語から一句全體まで通用する。通常文脈と呼ぶものは、嚴密には顯在的な連辭關係を指す。日常でのコトバは、この連辭が公共規則性に暗合しているゆえ對話性が發現する。しかし詩のコトバは、そうした規則性に導かれたありきたりの使われ方を拒絶する。つまりそれは、日常規則的な連辭關係から、大なり小なり外れた形で成立しているのだ。日常語のもつ規則性を基準にした場合、詩の多くは、そこから逸脱しかけた歪んだ形で連辭關係を構成しており、杜牧の宮詞の前半と後半の意味上の落差などもその例と言える。そして顯在化している目前のこうした連辭關係の歪みや異常さが、私たち読み手に、否應なく隱在的範列關係の發動を要求して来る。

「君王」や「天子」の語がなくとも、宮女に生ける屍の様な殘酷な運命を辿らせている人物が誰であるのか、私たちは暗々裡に充分承知しているし、第四句が單なる夕暮れ時の風景描寫以上の何物かを含んでいる事に、誰でも大抵氣付くであろう。三四句の描寫に何らかの譬喩性を認めない限り、前半と後半の連辭上の不連續感は解消されない。

たとえ飛躍に富んだ曖昧で不十分な連辭表現であろうと、粘り強い想像力で、それぞれの語句が影の様に引きずっている範列の裾野を、徐々に浮上させる事で以て、読む側は心理代償的に目前の不充分さを解消しているのである。だが範列を引き上げる網が、個人差を持つ想像力である點に、又問題が生まれる。

コトバAが觸發してここに浮かぶ連想語は、人・場・時により無限である。即ちコトバAの範列上にA'A''A'''……の無限集合が展開する。だがAの喚起したA'A''A'''……は、必ずしも總て均質で、Aから等距離に並ぶとは限らない。範列上の無限集合には、Aの社會での定着度やAに對する個人の反應度により、自ずと序列構造をもつ「體制」が内在する。所謂典故の役目とは、コトバAの範列上のA'A''A'''……の中で、一切の個人の「體制」下の序列にかかわりなく、常に最優先させる様なA_αを指定する事である。Aに對しA'A''A'''……の集合から必ずA_αを、誰でもが第一に連想する様に強制する機能を、典故は司どる。

「隱」的表現といい含蓄というものは、恐らく連辭關係

の微妙なズレや逸脱と、それを讀み手が範列上の隱在的網目を擴げる事で、本來あるであらう正しい連辭關係を想像し、想像する事によってズレや逸脱を心理代行的に解消せしめる作用から生ずる。「幽怨之情自見」とは、言外に隱在する裾野としての範列關係の立ち現われであり、「不待明言之」とは、不十分な連辭關係をそれらの立ち現われによって修正する事を意味しよう。

李商隱の雨詩について「茗溪漁隱叢話前集」卷四十七「呂氏童蒙訓」は、「これは雨と言わずに自ずと雨と分る。後の山谷や無己らもこの手法を多用した。詠物詩を作るには、はつきり表現し切るのではなく、只ほのかに形容すればそこに妙處が生ずる。（此不待說雨、自然知是雨也、後來魯直無己諸人、多用此體、作詠物詩、不待分明、說盡、只髣髴形容、便見妙處）」と評した。⁽²⁴⁾

「秀」の様に出来るだけ「分明」に限なく「說盡」するのではなく、むしろ常に連辭關係を不完全なまま言い残す事で、讀者の手に完全な形を想像させる悦びを齎すもの、それが「隱」的表現の効果であった。詩Aが多様な範列上

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

のA'A''A'''……をその水面下にもつ事は、詩Aにふくらみや奥行きを與える。

詩Aが發せられた瞬間、無限の範列集合A'A''A'''……が波紋の様に廣がる。だがそうした重層感が、讀者に重層感として意識される爲には、ふくらみや奥行きに一定の枠があり、範列集合が收束する事が要だ。範列集合が無制限に擴散してしまう時、「隱」的表現の重層感とは、譯の分らぬ不鮮明さと紙一重の危さに在る。

東萊公は深く李義山を愛好し、「一春夢雨常に瓦に飄えり、盡日靈風旗に滿たず」の句は、盡きぬ餘情があるとされた。（東萊公深愛李義山、一春夢雨常飄瓦、盡日靈風不滿旗之句、以爲有不盡之意）「紫微詩話」

この二つの詩は格が高く、又連綿たる餘情を含んで、言外にたゆたっている。（二詩格高、而又含不盡之意、見於言外）「藏海詩話」

東萊の木芙蓉絕句…(略)…は、極めてゆったりしていて、盡きることのない餘情を含む。思うにこれこそ絶句の法である。荆公の詠じた木芙蓉の詩…(略)…は、味わいに乏しく、遠く及ばない。(東萊木芙蓉絶句云…(略)…極雍容、含不盡之意、蓋絶句之法也、荆公詠木芙蓉云…(略)…覺得味短、不及遠矣)「艇齋詩話」

詩は古詩十九首と曹子建の詩、例えば「明月我が牖に入り、流光正に徘徊す」の類など、皆そのところが深遠で餘情がたゆたう。言葉は果てた後も猶こころがいつまでも波立つ。(詩古詩十九首、及曹子建詩、如明月入我牖、流光正徘徊之類、詩皆思深遠、而有餘意、言有盡而意無窮也)「苕溪漁隱叢話前集」卷一「呂氏童蒙訓」⁽²⁵⁾

古人は詩を作る際、こころが言外に溢れるのを貴んだ。そして人に思いを起こさせこころの意圖を悟らせようとした。だから詩を作る側に罪はなく、詩を聞く側も戒めとする事が出来た。(古人爲詩、貴於意在言外、使人思而得

之、故言之者無罪、聞之者足以戒也)⁽²⁶⁾ 同上卷六「迂叟詩話」

(鮑當の孤雁詩は) どうして杜甫の「孤雁飲啄せず、飛鳴し猶羣を念う、惟だ憐む一片の影、相失す萬重の雲」の如き盡きない餘情を含むものであろうか。(豈若子美孤雁不飲啄、飛鳴猶念羣、惟憐一片影、相失萬重雲、含不盡之意乎) 同上卷九「老杜補遺」

七言詩は氣象雄渾、句中に力が漲り、曲折して言外の意を失われないのが難しい。…(略)…韓退之の表現力は尤も傑出していたが、それでも常にこころと言葉が共に盡きてしまうのに苦しんだ。(七言難於氣象雄渾、句中有力、而紆餘不失言外之意…(略)…韓退之筆力、最爲傑出、然每苦意與語俱盡) 同上卷十「石林詩話」

「柳塘に春水漫る、花塢に夕陽遲し」の如きは、春の景物が融け合い、人の心情がのびやかくつろぎ、ことばで盡くす事の出来ない感情がこもる。詩など取る所のな

い小技と思つてはいけない。(若日柳塘春水漫、花塢夕陽遲、則春物融冶、人心和暢、有言不能盡之意、亦未可以爲小道無取也)同上卷十九「張文潛」

曾子固が言った。詩とは當に讀み手が一覽し、言葉が果てた後も更に餘情がたゆたうのでなければならぬ。古人が苦心して來た個所もこの點である。(曾子固曰、詩當使人一覽、語盡却意有餘、乃古人用心處)同上卷三十五「冷齋夜話」

盛唐の詩人の特長は、興趣の一語にある。羚羊が角を木に掛け、その足跡を晦ます様な。だからその妙處は、明るくすぎ透つてきら／＼と美しいが、捉える事が出来ない。…(略)…言葉は果てても更にこころは波打っている。(盛唐詩人、惟在興趣、羚羊掛角、無跡可求、故其妙處、瑩徹玲瓏、不可湊泊…(略)…言有盡而意無窮)「滄浪詩話」⁽²⁷⁾

歷代「隱」的表現は、高い評價を得て來たが、とりわけ

「隱」「秀」表現の知覺言語的検討(岡本)

宋代詩話では、目指すべき窮極の境地と考えられた。修辭表現そのものの正確を期す「秀」的手法は却下され、むしろコトバの表現描寫を通過して得られる何物かの重量を、詩的表現の價值尺度と考える傾向が強い。表現傳達の確實性や適合性といったものは、二次的關心でしかない。

東坡の有名な達意説は、この傾向を尤も代表する。達意説は一見表現の確實さや傳達の明晰さを求める様に見えるが、そうではあるまい。「二老堂詩話」は東坡の詩文を、「蓋し其の文章は皆辭の達するを主とす」と評した。これは無論「論語」衛靈公篇の「子曰く、辭は達すのみ」を踏まえよう。——「辭達」とは「ことばは〔意味が〕通じさえすればよいのだ」⁽²⁸⁾に違いないが——コトバの表面の意義(sense)や單なる記號内容(signifié)を超えた「意圖」、即ち何故何の爲に語るのか、というこころを、對者に傳達するべきだという考えが基本にある。「意圖」の傳達をコトバの最終の機能と看做すからこそ、記號表現(signifiant)と記號内容(signifié)の兩者から成るコトバが、一種の「言語道具」たる「言筌」と考えられるのである。「言は意を

在^とうる所以、意を得て言を忘る」(「莊子」外物篇)の「意」とは、決して單なる「意味」に記號内容でなく、更にその奥の「意圖」であるところをも含む。

修辭表現を透過した後に得るころの重量を、詩的價値の目安にしようとする主張は、達意說以外に宋代詩話に頻出する。それはしばしば「詩は意を以て主と爲す」の標語を伴なつた。「藏海詩話」は言う。「凡そ裝點なる者は、好きは外に在り。初め之を讀まば好きに似るも、再三之を讀まば則ち味なし。要は當に意を以て主と爲し、之を輔^すくに華麗を以てせば、則ち中邊皆甜^{あま}きなり。裝點なる者は、外は腴^{あぶら}きるも中は枯るる故なり。」

又「六一詩話」は「聖俞曰く、作者は心に得、覽者は會^とるに意を以てす、殆ど指陳^{さしめす}に言を以てし難きなり」、「中山詩話」は「詩は意を以て主と爲し、文詞は之に次ぐ」、「天廚禁饗」は「古詩は意を以て主と爲し、氣を以て客と爲す」、「珊瑚鉤詩話」は「詩は意を以て主と爲す」、「彥周詩話」は「讀者は當に意を以て之を求むべし」、「讀者は幸いに此の意を以て之を求む」、「碧溪詩話」は「昔人は文字を論ず

るに意を以て上と爲す」「清波雜志」卷七は「大抵文を論ずるは意を以て主と爲す、今坡集を視れば誠に然り」、「困學紀聞」卷十七は「張文潛文詩を論じて曰く、文は意を以て主と爲し、意は文を以て馬と爲す」と説く。

コトバの整合性よりも、コトバを媒介として得られる「意圖」やところを重視する姿勢は、廣くは前章で述べた「詩言志」の詩とはこのころの表現なりという正統的文學意識の中に包含される。「隱」的表現が、「秀」的表現に比べ遙かに多くの支持を、唐代から宋代に進むにつれ獲得していった事には、幾つかの理由があつた。前掲の「迂叟詩話」がそうである様に、いつの時代にも底流している政治や社會との連關を念頭に置くモラリスティックな功用主義(宋代では特に周濂溪や程伊川の載道派)、「詩以意爲主」の宋代詩論、更にその土壤としての「詩言志」——感情の吐露から思想の表明迄含め——の傳統などの理由をここでは擧げておく。

第四章

コトバとその内容との比率で以て、文體表現が決定するという説がある。「詩人玉屑」卷十「漫齋語錄」は言う。

詩文は含蓄に富み隱微な事が求められる。詩の絶妙な點はそこに懸る。古人が雄深雅健を説くのは、この含蓄隱微の所である。ここを用いる事十分で、言葉に費す事三分なら、ほぼ詩經の風雅に近いし、言葉に六分でも、李白杜甫らと肩を並べられる。だが言葉に十分なら、もう晩唐の作だ。ここを用いるに精深を要し、言葉を使うに平易に心掛ける。この事が詩人にとり難しい點だ。

(詩文要含蓄不露、便是好處、古人說雄深雅健、此便是含蓄不露也、用意十分、下語三分、可幾風雅、下語六分、可追李杜、下語十分、晩唐之作也、用意要精深、下語要平易、此詩人之難也)

「漫齋語錄」は、「用意」と「下語」の比率で、10…3なら「風雅」、10…6なら「李杜」、10…10なら「晩唐」だ

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討(岡本)

と言う。詩がこちらの表現である事を忘れ、後代に下る程、コトバを介して得られるこちらの重量が少なくなつて來た事を批判する⁽²⁹⁾。譬喩すれば、コトバの單位當りのこちらの量の減少であり、濃度や密度の低下である。但し含蓄を決定する「用意」と「下語」の比率を、10…6…3といった風に計量化出来るかどうか問題は殘る。いや、こちら「意」は非知覺的なものである以上、コトバと同様には計量化出來まい。こちらとコトバの比率という考えは、元々成り立たない筈である。だがここでの主張は、そうした嚴密さに基づかず、大雑把に含蓄を「意」と「語」の譬喩的な比率として、直觀的に分類したに過ぎないのであろう。

コトバとそれを介して得るこちらの割合で、文體の含蓄度が決まるという説は、近世修辭學に至っても猶發見し得る。「簡約體」「漫延體」という名稱が、その文體比例説の主張する雙極であつた。

「簡約體」とは、コトバの單位當りのこちらの重量が大なるもの、即ち「語が少なくて意味が充實し、餘韻の多い」文體だが、かわりに「極端になると意味がわからなくなる」⁽³⁰⁾。

一方「漫延體」は、「意味がどこまでも行き届いてよく解るが」「動もすれば冗漫に陥って力のない餘韻の乏しいものになる」。(31) こうした「簡約體」「漫延體」とは、「隱」「秀」二つの表現効果とほぼ重なり合う。

何故なら「隱」的表現とは、コトバが果てた後も更にころが餘韻となり打ち寄せるものを指し、その代り顕在化している連辭關係が屈折し飛躍や省略に富むだけに、「意味がわからなくなる」恐れがあった。又「秀」的表現とは、「如在目前」と「目に浮かぶ」様に臨場感溢れて「情景」が立ち現われる種類の效果であり、人間の根底たる知覺（の中の視覺）を刺激する事で、心理上とは言え可能な限り100%正確に表現傳達をする意向を持つ。「秀」的表現が有効性を高め、コトバの透明度を上げる程、必然的に「餘韻」と稱する不透明な（それゆゑに讀者の想像力を驅り立てる）部分は少なくなる。

「簡約體」「漫延體」は、ほぼ「隱」「秀」表現の換言であるとは私を考える。そしてこの兩表現手法は次の様に定義される。

自分のあらわしたいと思う事柄と、それに使用される言葉の量との比例によって、簡約體と漫延體との區別は決定される。たくさん事柄が少しの言葉によってあらわされていけば、簡約體であり、少しの事柄がたくさん言葉でもって、のこりなく表現されていけば漫延體と言ふべきである。（『文章心理學入門』波多野完治、新潮文庫本、三十三頁）

「漫齋語錄」同様に、「あらわしたいと思う事柄」とその「言語使用量」との比例、即ちこころとコトバの量的比例によって「簡約體」と「漫延體」を分かつ。だがこの定義も又空疎である。「思う事柄」は非知覺的主觀的なものであり、客觀的に計量化不可能なものである。「事柄」と「言語使用量」が比例するには、両者が共に「量」として計られる事が前提となる。

この定義も、一見成程と思わせる直觀的説得力を備えるものの、決してそれ以上には出ない。例えば「漫延體」が、

「少しの事柄がたくさん言葉でもって、のこりなく表現された」ものならば、第二章で述べた〈知覚描寫1〉と〈知覚描寫2〉はどうなるのか？「ちびかけて轉がっている鉛筆」〈知覚描寫1〉は、確かに描寫の嚴密性に缺けるが、「長さ七cm位の……鉛筆」〈知覚描寫2〉の方が、克明綿密に觀察しているゆえに「のこりなく表現され」ていると言えるだろうか？——否、〈知覚描寫1〉は見慣れた鉛筆に對する知覺關心の低さに合致するゆえに、適確な餘す所のない表現であり、〈知覚描寫2〉はむしろ異常に過多な知覺關心を注ぐゆえに、コトバは空轉し「のこりない表現」から遠ざかってしまう。

コトバはその成立の瞬間から、經濟性を持つ。様々な身振りや行動の代行としてコトバがある限り、代行として引き合うだけの條件、つまり經濟性を含むのは當然であろう。「漫延體」を「少しの事柄」にわざ／＼「たくさんさんの言葉でもって」たとえ「のこりなく表現」するものとしても、その様な不經濟な表現は抑もコトバの本質に反する。「簡約體」「漫延體」を問わず、先ず「言語使用量」は出来る

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

だけ少ないに越した事はない筈であり、現に中國に於いても、コトバの簡約さは「隱」「秀」兩表現を通じ基本的條件だった。

「易」繫辭傳下にある「その名づけ方は小さいが、その象徴の選び方は大、その指す所は深長で、説く言葉は暗示的（其稱名也小、其取類也大、其旨遠、其辭文）」とは、簡潔な表現の中に深遠な思想感情を盛り込もうとする言語意識の典型である。簡潔で深遠な表現とは、一見平易に映るさりげない表現にも通じる。「孟子」盡心篇は、「言葉が身近かでしかも内容が深遠なものこそ善言である。（言近而指遠者、善言也）」と説く。司馬遷もやはり同じ發想に依る。「史記」太史公自序で、「尚書」以來の傳統を承け「詩以達意」と、「山川・草木・禽獸」の描寫を介して感情を吐露するのが「詩」の目的であると言い、「詩經や尚書の隱微で簡約な表現は、その氣持や意圖を傳達しようとする點にある。（夫詩書隱約者、欲遂其志之思也）」と考えた。

コトバの持つ効率性や經濟性を重視する態度は六朝期も續く。「世說新語」の「樂（樂廣）は辭約にして旨達す」

「言約にして旨遠し」(以上文學篇)「王恭は清辭と簡旨あり」(賞譽篇)がその例。「文心雕龍」物色篇の前記した「詩人の麗は則にして約言、辭人の麗は淫にして繁句」も、モラリスティックな觀點から簡潔なコトバに軍配を上げる。唐代の「詩式」の「至って近くして意遠し」の語も、「孟子」を踏まえている。そして宋代詩話の世界でも、この態度は變わらない。⁽³²⁾

岳陽樓を訪れ杜甫の詩を見た。僅か四十字だが、その詩の氣象は雄渾、含蓄は深遠、洞庭湖の雄大さに匹敵していた。所謂豊かな表現という見本である。李白や韓愈らは大むね大篇を作り、その表現力の限りを盡くすものの、結局及ばない。杜詩は僅かな表現の中にも含む内容は遠大であり、他の連中の詩は長篇だが内實が伴わない。(過岳陽樓、觀杜子美詩、不過四十字爾、氣象宏放、含蓄深遠、殆與洞庭爭雄、所謂富哉言乎者、太白退之輩、率爲大篇、極其筆力、終不逮也、杜詩雖小而大、餘詩雖大而小)「唐子西文錄」

杜詩は「言語使用量」は「小」であっても、そこに溢れるところが「大」なるゆえ、「含蓄深遠」と評される。「漫齋語錄」同様、コトバの單位量當りのこの量の量が大きな程、つまり密度が濃い程、詩は「含蓄」豊かな「隱」的表現となり、それは又コトバ本來の經濟性にも合致する結果を招く。繰り返せば、「雖小而大」などの「大小」關係は、「言」と「意」を直觀的に計るにとどまる。だがこうした批評の立て方は、直觀的な比較であるゆえに、時に論理を超えた平明な理解を導く。

「語少なく意足り、無窮の味あり」(容齋隨筆「卷二」)「語小にして意廣し」(後山詩話)「語簡にして遠く聖人の意を得」(語は迫切するも意は雍容たり) (彦周詩話)「語簡にして意遠し」「其の言淡にして旨遠し」(庚溪詩話)「言近にして旨遠し、以て諷味すべし」(江西詩派小序夏均父の條)「其の言近くして指すは遠し、其の名を稱するや小、其の類を取るや大」(歲寒堂詩話)「語簡にして意足る」(清波雜誌「卷四」)……と「言」「意」の對比の形で、出来る

だけ少量のコトバに、内容豊富な多量のところを盛る主張が並ぶ。

けれども無論、詩話の中でも「秀」的表現に與した評語もない譯ではない。「隠」がいつまでもたゆたう餘情「不盡之意」を求めるのに對し、「秀」とは、「目に浮かぶ」様に訴える事で100%あるがまま表現し切ろうとする、「意」を「盡」くす所に特長があった。

唐代の「河嶽英靈集」李嶷の條では、「其の少年行三章（一作三首）、辭（一作詞）は多からずと雖も、翩翩然たる俠氣（一作俠氣）目に在るなり」と、少ない「辭」の量で「少年」たちの「俠氣」の有様が「目に浮かぶ」様に表わされていると評した。宋代では「苕溪漁隱叢話前集」卷三十二「王直方詩話」の「言簡にして意遺らず、當に僧の語を以て優と爲すべし」、同上後集卷四の「語簡にして意盡く、絕句に優るもの多し」、同上後集卷七「彥周詩話」の「簡にして盡くと謂うべし」、同上後集卷九の「岑詩語簡にして意盡く、孟より優るなり」、同上後集卷十三「復齋漫錄」の「語簡にして意盡く」、同上後集卷二十五「四六談塵」の、

「隠」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

「言約にして意盡く」、「唐子西文錄」の「東坡の詩、敘事は言簡にして意盡く」……とある。

そして注目したいのは、「意盡」の「秀」の場合も、やはり「語簡」「言約」とコトバの簡潔さが前提となる事だ。「たくさんの事柄」や「少しの事柄」を問わず、消費するコトバの量は節約すべきなのである。

「如在目前」と音聲言語の世界に讀者を還元する「秀」的表現は、表現傳達の完璧さを目指す。表現の質の高さや確實性を求めるのが「秀」であった。それは一面極めて素朴で未熟な性格を呈する。コトバ本来の經濟性にも拘らず、正確で完全な表現を心掛ける「秀」は、往々にして多くの言葉で語る冗長さに流れ易い。それはありのままを伝え様とするたどたどしい子供の饒舌に似る。

辭賦のスタイルの衰退以降も、「自近代以來、文貴形似」と、「秀」的表現は一般に根強い人氣を保ちつつあった。この現象は、廣く表現の場である社會全體と關連しよう。コトバを介して營まれる文學表現に於いてすら、質の高さや100%確實さを目指す態度は、裏返せば、表現の場に不安

定な要素が多く、正しい傳達がしばしば困難に陥り勝ちな状況を物語る。さればこそ、人は流動的な表現の場を乗り越えんとし、とにかく第一に、間違いない傳達を志すのであり、その爲「目に浮かび」「手に取る」様に、コトバを自らの「身體」に縛りつけ、「身體」ごとコトバを渡そうとするのである。そこには、作者と讀者が一つの場面を共有しようとする、表現の連帶性への意欲が息づいている。

對するに、「隱」的表現は、限られたコトバの量でより多くの表現を期す。それはコトバ本来の經濟性と合致し、音聲言語より記載言語に適した方法であった。そして何よりも表現内容の量の多さに關心が向かう事は、傳達の質の高さや100%の確實性を取って第一に置かずとも、表現の場が一應成熟した段階に到達し、意志の交流は保證され、傳達を妨げる流動的な要素が減少した事情を窺わせよう。表現の適合性や確實性は、改めて論ずる必要のない前提として省かれ、むしろ如何に限定されたコトバで多量の表現内容を可能にさせるかが課題となる。こちらの氣持を出来るだけ完全に對者に伝えねばならないとする「秀」の様な突

き詰めた意識はここにはない。「隱」にあるのは、味覺の譬喩が示す様に、表現や傳達を「目に見える」様なガラス張りの緊張から解放し、讀者一人／＼の不透明で密かな楽しみへと還元する態度であり、コトバの正確さや表現の適合性などにいつまでも執着しない餘裕ある姿勢であった。

王安石の若年の詩が、一途に胸中を述べ盡くそうとしたのに對し、晩年に至ってはむしろ李義山を好み、含蓄隱微な表現に接近していった經過を、「苕溪漁隱叢話前集」卷二十二「石林詩話」は次の様に述べる。「荊公少きとき意氣を以て自ら許す、故に詩語は其の向う所を爲すも、復た更に涵蓄を爲さず、……(中略)の類は、皆眞に其の胸中の事を道う、……(中略)晩年始めて深婉迫らざるの趣を盡くす」

或るいは揚雄が後年、「秀」的表現の一つの典型である辭賦を、「童子」の「雕蟲篆刻」に過ぎないと悔恨したエピソードも、極めて興味深い。何故なら、残らず100%「目に見える」様に表わそうとする「秀」の手法は、まさしく素朴で本能的な「童子」の意識態度に基づくからだ。それ

は「壯夫」の爲さざる技である。

所詮コトバはこころを完全に表わし得ない。どの様にしても人がこのコトバによる表現傳達の不完全さから免れ難い以上、取るべき道は、そうしたコトバの限界を許容した上で、新たな表現方法を模索する以外にはない。「隠」的表現とは、この「壯夫」の意識態度の所産であった。「目に見える」様なコトバの整合性や完全性に徒らに固執する事なく、表現傳達の質から量へと轉換してゆく過程とは、同時に他ならぬ中國の詩學それ自身が、「童子」から「壯夫」へと目覺め變貌してゆく、成長の軌跡でもあった。

完

注

- 〈1〉「連歌論集俳論集」日本古典文學大系六十六、岩波書店、昭和三十六年、五十三頁。
- 〈2〉「良基と宋代詩論」小西甚一、「語文」十四輯所收、大阪大學國文學研究室、昭和三十年。
- 〈3〉「詩人玉屑」卷六張文潛の條は「寫難狀之景」、「韻語陽秋」卷一では「狀難寫之景於目前、含不盡之意於言外」など

「隱」「秀」表現の知覺言語的檢討（岡本）

多少異同がある。又、陸機「文賦」に「紛紜揮霍、形難爲狀」と似た語句がある。

〈4〉「宋書」では「工↓巧、二班↓班固」。「文選」卷五十に収めるテキストは「工」「二班」に作る。

〈5〉この「歲寒堂詩話」の引く劉勰の「秀」の定義は、「秀」の語の用例としてはやや特殊。現在の隱秀篇「秀也者、篇中之獨拔者也」の「際立って上手い表現」「秀句」を意味するのが普通。「詩品」中品謝朓の條の「奇章秀句、往往警遒」や、唐代の「文鏡秘府論」の引く元兢「古今詩人秀句」や、「中興間氣集」姚倫の條の「如亂聲千葉下、寒影一巢孤、篇什之秀也」がその用例。しかしそうした「上手い表現」の内容を尋ねるのが本稿の目的ゆえに「秀↓秀句」説にはこれ以上觸れない。或いは隱秀篇を受け繼いで、「史通」敘事篇は「顯」「晦」と稱する。「顯也者、繁詞縟說、理盡於篇中、晦也者、省字約文、事溢於句外」

〈6〉明詩篇にも「宋初文詠、體有因革、……情必極貌以寫物、辭必窮力而追新、此近世之所競也」

〈7〉柳開「上王學士第三書」四部叢刊本河東先生集卷五。

〈8〉「思考と行動における言語」ハヤカワ、岩波書店、一九七六改版、一一九頁。

〈9〉「漢書」卷八十七「口吃不能劇談、默而好深湛之思」

〈10〉「見えるものとの對話（一）」ルネ・ユイグ、美術出版社、一九六二、一〇九頁。

- 〈11〉「語の意味とは、言語内におけるその慣用である」(ウ
ィットゲンシュタイン「哲學探究」四十二條) 全集本卷八、
大修館書店一九七六、四十九頁。
- 〈12〉「言語・知覺・世界」大森莊藏、岩波書店、一九七一、
第一部「言語」参照。本稿前半は同氏の「立ち現われ一元論」
から示唆を得ている。
- 〈13〉「苕溪漁隱叢話前集」卷八「潛溪詩眼」に「形似之意、
蓋出於詩人之賦、蕭蕭馬鳴、悠悠旌旆是也」
- 〈14〉「梁書」卷三十三王筠傳「約於郊居宅造閑齋、筠爲草木
十詠、書之於壁、皆直寫文詞、不加篇題、沈謂人云、此詩指
物呈形、無假題署」
- 〈15〉「易」新訂中國古典選一、本田濟譯注、朝日新聞社、昭
和四十一年、五一八頁。
- 〈16〉「讀書の學」吉川幸次郎、筑摩書房、昭和五十年、十七
頁以下、「言不盡意」に論及する。
- 〈17〉その他「莊子」には「天地有大美而不言、四時有明法而
不議、萬物有成理而不說」「至言去言、至爲去爲」(以上知
北遊篇)「夫大道不稱、大辯不言」(齊物論篇)など。
- 〈18〉「一般言語學講義」ソシュール、岩波書店、一九七二改
版、一七一頁。
- 〈19〉「文學論集」中國文明選十四、荒井健・興膳宏譯注、朝
日新聞社、昭和四十七年、解説六頁。
- 〈20〉逆に歐陽脩自身は「臨漢隱居詩話」に「余謂凡爲詩當使
挹之而源不窮、咀之而味愈長、至如永叔之詩、才力敏邁、句
亦雄健、但恨其少餘味爾」と評された。
- 〈21〉後出の「滄浪詩話」を見よ。
- 〈22〉〈19〉に同じ 四十七頁。
- 〈23〉〈18〉に同じ 一七二〜一八六頁。その他「岩波講座文
學」卷三、岩波書店、一九七六、二一九〜二三九頁。「言語
・人間・文化」瀧田文彦編、日本放送出版協會、昭和五十年、
二二七〜二三四頁。
- 〈24〉「竹坡詩話」は韓愈の城南聯句をあげ「退之狀二物而不
名、使人瞋目思之」、又杜甫の詩をあげ「凡詩人作語、要令
事在語中而人不知」と、「苕溪漁隱叢話前集」卷三十六「冷
齋夜話」は「用事琢句、妙在言其用、而不言其名、此法惟荆
公東坡山谷三老知之」と、いずれも「不待明言之」「不待分
明說盡」と同様な修辭法を説く。「困學紀聞」卷十八に記す
司空圖の引用する戴叔倫の言、「詩家之景、如藍田日暖良玉
生煙、可望而不可置於眉睫之前也」もやはりこれに近い。
- 〈25〉「文選」卷二十三曹植七哀詩では「明月照高樓、流光正
徘徊」「文選」卷三十陸機擬古詩(擬明月何皎皎)に「安寢
北堂上、明月入我牖」
- 〈26〉「毛詩大序」に「言者無罪、聞者足以戒」、白居易
「與元九書」に「言者無罪、聞者足戒、言者聞者莫不兩盡其
心焉」
- 〈27〉宋代では他に「夢溪筆談」卷十四の「但細論無功、景意

縦全、一讀便盡、更無可諷味」、「荅溪漁隱叢話前集」卷八「石林詩話」の「吞納山川之氣、俯仰古今之懷、皆見於言外」、「清波雜志」卷九の「語盡而意不盡、意盡而情不盡」、「天厨禁衛」の「兩詩皆含其不盡之意」、「其詩語似斷絕而意存、如絃絕而意終在也」、「白石道人詩說」は「一篇全在尾句」とし「辭意俱盡」「意盡辭不盡」「辭盡意不盡」「辭意俱不盡」の四段階を設け後者程高く評價した。但し最後の「辭意俱不盡」には疑問が残る。「尾句」重視の點では「文鏡秘府論」南卷論文意に「落句須令思如未盡始好」地卷十七勢に「含思落句勢者、每至落句、常須含思、不得令語盡思窮、或深意堪愁、不可具說」とある。

〈28〉「論語」金谷治譯注、岩波文庫本、昭和三十八年、二二三頁。「孟子」萬章篇の「說詩者、不以文害辭、不以辭害志、以意逆志、是爲得之」も「辭達」に類する。

〈29〉「漫齋語錄」のこの圖式は、四言↓五言↓七言の變遷を念頭に置いているのであろうか。一句の語數を問題にする限りは、確かに後代程簡潔性を缺き、より冗長で柔軟な形式に傾いていった。鍾嶸「詩品」序もこの點に言及する。

〈30〉〈31〉「文章心理學入門」波多野完治、新潮文庫本、昭和四十四年改版、三十二頁引用の杉谷代水「作文講話及び文範」〈32〉「史通」敘事篇では、「隱」「秀」に對應する「晦」「顯」を比較し、「斯皆言近而旨遠、辭淺而義深、雖發語旨殫、而含意未盡、使夫讀者、望表而知裏、捫毛而辯骨、觀一事於句

「隱」「秀」表現の知覺言語的検討（岡本）

中、反三隅於字外」ゆえに「晦」を高く評價する。〈16〉「讀書の學」四十八頁以降、新唐書作成に際しての歐陽脩の上表「其事則增於前、其文則省於舊」をめぐって、議論が展開されている。又「容齋隨筆」卷一の「文煩簡有當」の條がこの事に早く觸れている。

〈33〉「荅溪漁隱叢話前集」卷二十二「蔡寬夫詩話」の「王荆公晚年、亦喜稱義山詩、以爲唐人知學老杜、而得其藩籬、惟義山一人而已」、同上「冷齋夜話」の「詩到義山、謂之文章一厄、以其用事僻澁、時稱西崑體、然荆公晚年、亦或喜之」〈附記〉文中引用の詩話で特に明記したもの以外は、何文煥編訂「歷代詩話」、丁仲祐編訂「續歷代詩話」、四部叢刊續編に據る。