

字と絵：書の記号学

塚本明子

1. 書は「絵（アブストラクト アート）」か「字（筆跡）」か

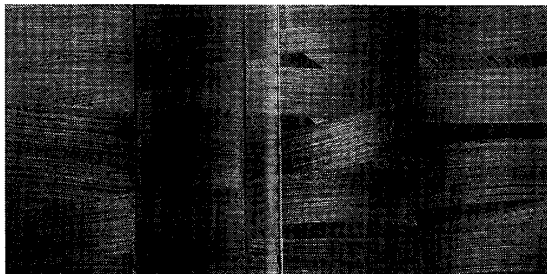
書についてはいろいろな見方がありますが、ここではまず20世紀はじめ、日本文化のほとんど全体にヨーロッパの思想や理論の波が押し寄せていた時期になされた、「書は美術ならず」という論争を振り返ってみたいと思います。これは洋画家小山正次郎と東京芸術大学の創始者岡倉天心との間の、『東洋学芸雑誌』誌上に何回か掲載された議論ですが、論争は書が「美術」として展覧会に出品されるのはけしからん、という小山の意見から始まったようです。「書は美術となすべき部分を有せず」、[書は美術の作用をなさず]、「書は美術として勸奨すべからず」、書とは要するに言葉が書き付けられたものなのだから、もし書が芸術作品としてひとに感動をあたえ得るとすればそれは書かれた言葉の意味内容である、そうだとすれば書かれた文字は文字だから西洋も東洋もない、西洋の文字は基本的に美術と見なされないではないか、同じように東洋の文字も美術ではない、という趣旨のものでした。⁽¹⁾

これに対して岡倉は、ヨーロッパでも美術の真理を考究するものは少ないのに、芸術は理屈ではないなどと言っていい加減な憶測でものをいう日本の従来慣習を小山氏ひとりが破った、と相手を賞めながらも、「惜しいかな、その論拠とする所堅固ならず」として、東洋の書は「欧州蟹行文と異なり、美術と云ふべし」という立場から小山の論を一つ一つ論駁しています。その要点は東洋の書はその形や配列（アレンジメント）を工夫して出来ており、「字体は既に定まりて毫も変化すべからずといえども」、真行草の三体中、「飛燕の瘦せたる、玉環の肥えたる、鸞蛇草に入るがごとく、舞燕池を掠むるに似て、神工鬼斧の妙を備え…」と、書家の努力はちょうど画家がやる努力と同種のものであり、そうした芸術的努力の成果として評価できるから美術として扱ってよい、書は出品してもよい、というものでした。

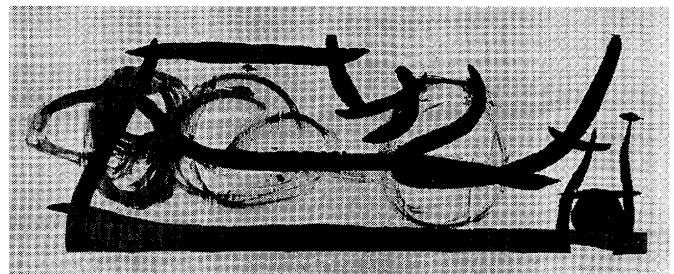
この議論そのものは大して実りあるものとは言えませんが、事実上日本では今日まで書展は非常に多く催されており、その芸術としての位置づけは確立しているといつてよいと思われます。

このときの岡倉天心が述べたような、書は美術の一種であるという立場につながる見方としては、たとえば左ききで書写が下手だったという会津八一がおり、彼はいわば「自分の地声を出すような」、自分独自の「美的工夫」による表現を唱導しつつ優れた作品を示し、その影響を受けてか今日の催される書展でもデフォルマシオンの珍しさをことさらに強調する

ようなスタイルの書が珍しくありません。さらに井上有一の筆順を逆に書いたという一字書とか漢字の端がはみだしている不思議な前衛書、あるいは別の文字を書き出したのだけれど次第にイメージが膨らんでこうなりましたと堂々とコメントする若い前衛書家など、基本的に表現の媒体として文字を用いるのだという流れがあって、それは書は「線美」を追求する線の芸術である、という見方に合流します。趣旨はやや微妙ですが「書はひとり」とか、書には象徴美がある、書はアブストラクト アートであるなどの立場を含めて、こうした一連の見方は基本的には見る側から、書をいわば美的対象として鑑賞し、その価値について述べるものといえましょう。ヨーロッパでもジャポニズム以来日本の芸術はその「線美」に特徴があるという見方は有力ですし、またたとえばミロとかスーラージュは墨や捌毛がつくる独特な味に惹かれて多くの作品を作っており、明らかに毛筆と墨の書を、表現の媒体として用いています。



P. Soulages, Peinture 7 Jan, Ink, 1954
「スーラージュ展」図録（西武美術館 1984）



Joan Miro, Sans Titre, 1969
「ミロ展」図録（西武美術館 1979）

一方、文字は文字ではないかという立場からも興味深い観点と方向付けが認められます。それは一方では従来記号の透明性とよばれてきた媒体の機能性、「無」性に関るとともに、他方ではそこに譜（notation）としての文字、すなわち文字を書き付けるという行為の結果ないし記録（筆跡）である「印（しるし）」が、行為がもう一度なされるための処方箋（レシピ）として、筆の動きの振り付け（コレオグラフィー）にも転換するという、「見る側」から「する側」への転換を含むからです。そして一方はメディア（透明である筆の文字）が実は（特定の方法を強制する）メッセージなのではないかということ、他方は身体が書に関わるやり方のなかに反復とリズムとの、「感覚」と「生命」との微妙な隙間を示唆しているからです。

このように今日書について批評家や書家自身が考えている見解の多くは小山と岡倉の理論の延長線あるいは交差上にあると言ってよいと思いますが、それぞれの見方が書のある側面に光を当てているとともに、逆にそれによって影になって隠されてしまう面もあるのはあらゆる理論の限界でもあります。一般的な理論の問題は別としても、多くヨーロッパで生まれた美学や記号理論を今日のさまざまな現象に応用しようとするとき、そのままでは当てはめられないということがよくあります。たとえば書については当然ながらヨーロッパのカリグラフィー（美しい文字）が基本的にアルファベットによっているということで、漢字圏の中

国や日本のカリグラフィー（書）と違うということがあります。そしてそのほかの世界の言語と文字についても、たとえばヘブライ文字とかアラビア文字についても調べてみればもっと興味深い面が出てくると思われますが、ここでは私の力を超えているので扱うことができません。ただいわゆる「書画一致論」とホラチウスの「詩は絵のように (ut pictura poesis)」は同じではなく、またいざ比較に取り掛かってみると、中国の書が日本の書と大きな相違を持つことにあらためて気づかされるということもあります。そして中国と韓国と日本のひとしなみに東アジアの文化とか「漢字文化」ということで括ってよいのか、どこから先は括れないのかを見極めねばならず、さらに美意識の違い、とくに文字と深く関わる書についての美意識について比べようとする、そもそも比べるために何らかの適当な共通項を探さなければならず、いかに相違が相似に依存しているかを思い知らされます。

すでにふれた「線の芸術」という見方についても、たとえば版画を中心に流行したヨーロッパのジャポニズムの運動もたしかに日本の美が線美にあるというアイデアが基本だったと思います。しかし線の美しさと一口にいても、そこには線、たとえば筆の先の毛の一本一本が描き出す線條の妙があり、また隣合った平面の境界線として示される輪郭線としての形の美しさということもあり、そして実際には太さをもつ一本の線が波打つ墨の濃淡で見せるダイナミックな力の変化の妙も入ってきます。いわゆる書のもつ象徴美あるいは禅との関連で語られる精神性については、必ずしも初めから書とともに育ったわけではない仏教や道教の教えが書の精神的な支えとなり、かつ説明として用いられてきたという事情や、漢字がもともと象形文字であったという一般的な説明や、さらに文字の意味が読めない／読まないアブストラクト アートとしての抽象性も相まって複雑です。文字のもつ意味内容としての意味のみならず、いわば筆の動きそのもののダイナミズムがもつ「意味」(意義)の表現が重なり合って、書が基本的に持つ、そして歴史的にも持っていた、平面に影を落とす立体性を伴って深まってゆきます。そしてその上に線が、形の美しさから動きの美しさへと微妙に変化してくるときに、見る側の鑑賞の観点の対象の美しさから書いた行為の見事さへと移り、さらにはその行為のもつ人間性、精神性へと誘う何かがあるからです。これが経験の内側からの鑑賞といった契機が入って来るために、書は抽象画であると言い切った後でも、何かしらそこに象徴的な時に神秘的な、意味合いの影を否定できない理由でありましょう。

ヨーロッパでは一時期「美的態度」(aesthetic attitude)の説に関連して、対象として対峙するのでなく作品や自然の現象の中に自己を同化し、その動きに立ち向かって対処するのではなく相手の内側に自分が入ってゆく、「感情移入」(empathy)という態度に大きな関心が寄せられたことがありました。⁽²⁾ こうしたEinfühlung (思い=入れ)とか、「自我の投入」といった心理学的な美学説では、東洋の文人画や水墨画にあるような、たとえば一筆のタッチで描かれる笹の葉の「望雲の情」を感じ取るといったことが特別に美的な鑑賞の立場とし

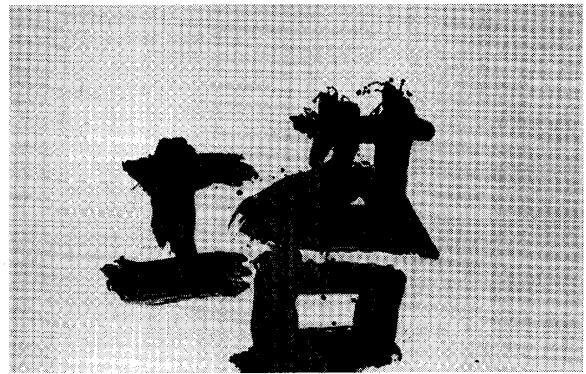
でもはやされました。それは「線美」をより身体的でダイナミックな「気韻生動」の美学に近づけることにもなったと思われます。

実はこのような身体的、力動的な見方には、書は筆跡であるという立場からも接近できるのです。肉筆である書には、どのようにして書かれたか、書いたひとの手の身体の動きが込められています。それは足跡が歩きを示すような意味での墨の足跡としての筆跡です。このような「どのように」が入っているような跡や記録に面白さを見いだすという立場は、たとえばダヴィンチの素描（スケッチ）とかゴッホの絵筆のタッチの「個性」への関心でもあります。完成されたダヴィンチを「美しい作品」として眺めるとすれば、未完成の、何度も試行錯誤されたスケッチは、画家が「どのように」描いていったのかのプロセスとパフォーマンスとして見ることができます。もちろん例えば筆跡鑑定などに見られるように「どのように書いたか」の記号として文字を眺め、所記から能記を推理推測するということは、必ずしもその動きを「鑑賞」ということではありません。しかしこのような視点は引かれた一本の線を輪郭線ではなく「力線」（ベクトル）として、さらに「脈打つ動きの流れ」として、筆勢として見ることを可能にします。

筆跡からもとの動きを読み取るということは、たとえば製品からその制作行程を推定したり、必要に応じてその行程プロセスをマニュアル化するのと同じではありません。このような読みとりの態度が手本を真似したり擦ったり、あるいはわざと背後に隠して書く「臨書」という行為の中に入るのかどうかは微妙なところです。私たちは普通字の形を見ることで書き順を推定し、その字を真似することができ、さらにその字の構造を知ることができますが、それは「書」の構造を知ることにはなりません。いいかえれば筆跡からもとの動きを読み取るのか、W. ヴィトゲンシュタインが言ったようにアスペクトとして「筆跡のうちに動きを見てとる」のかの違いは、実際に身を以て書きながら真似するという行為の中での身体図式のつくり方にかかっていると思われます。

たとえば最近では漫画家を志す人が増えて、漫画の描きかたの講座とかマニュアルなどもあるようですが、ペンで手塚治虫の描線を真似してみるといろいろなことが分かるのだそうです。描く手の筋肉のつきかたとか、物理的な慣性によって、書きやすい方向とそうでない方向があり、たとえばペンで下から上に線を書くのは難しいだろうと予測がつかます。しかしそうかといって一概に方向が決め手とも言えず、どのぐらいの長さか、太さかも当然関わってくるでしょう。原画を細かに模写して辿ってゆくと、どこで無理しながら描いているか、どこで力を抜き、ペンを流しているのかもほぼ分かる、といいます。また、長くやっていると、そのひとによって得意な線の走り方や、角度や、特定の箇所があって、服の皺がとても気持ち良さそうに描かれているとか、走っている足が書きにくそうとか分かるのだそうです。

このことは既にふれた井上有一の「塔A」にも当て嵌ります。彼は自分でこの字は塔の「つちへん」からではなく、口から書いたといっています。そこには、何気なく習慣的に書いている力の入れ方筆の運びを改めて意識させる、一種の「初めての体験の回復」があり、また一方では「書のポートレート」という「書くことを描く」という発想の斬新さがあります。⁽³⁾



井上有一 「塔A」 1971

臨書という「真似」による学習過程では、書の形ではなく書家の「心」を真似るようにと指示されるのだと思いますが、実際には、少なくとも初心者は、書かれた形を見ながらそれが「どのようにして書かれたか」を再現してみるというやりかたで始め、少しずつもとの動きやリズムや、そしてやがては「心意気」に迫ってゆくということになりましょう。先程触れた禅の精神と実際にやることの微妙なずれは、日本のいわゆる「芸道」が、一方では「心」を繰返し強調しながら、他方ではやたらに形式的な細部規則に拘るという実情にも関連しているとおもわれます。そこにはL.クラークスがリズムについて言った「精神と生命との混同」にも関わってきます。⁽⁴⁾ 彼はリズムは精神ではなく、生命が持つものであるといっています。書家の心のリズムとは実は生命、どちらかといえば身体のリズムなのであり、だからこそそのリズムが具体的な形を持つのであり、生きた竹の葉のもつリズムを筆の跡に読むことができるのでしょう。実は禅にも心身一如や心身脱落、また「無心」を説きながら実際にやられていることは、型を身につけるために、むしろ心と身とを切り離し、迷いを起こす心をシャットアウトし、心に邪魔させないようにするというパラドクスがあると思われませんが、この点についてはこれ以上踏み込むことはしません。⁽⁵⁾

さてこの書き「ぶり」(筆触)とは、「ふり」であって造形や線ではなく、作者が手にし、かつ書く事においてはそのまま手と化している、筆の先端と紙との触れ合いの間におこる生命的なドラマといえましょう。それは筆「触」というように触覚的で身体的な、「触る—触られる」の能動—受動の相互的、両義的關係であり、紙の上に平面的に文字を書き付けるというよりも、いわば筆で「押す」のであって、深く筆をおろしたり、やっとなぐらぐらい紙から離して動かしたりしてみると、いかに立体的な力関係であることがわかります。実際に紙に触れなくても、空中で書くこともできるし、紙を机の上に水平におくのではなく縦に宙づりにして、そこに書くということもできます。逆にいえば私たちは書の墨跡がついていない空白の部分もそのような意味でダイナミックに「生かして」読んで(見て)いるわけです。

しかし一方ではリズムがそれとしてはあらゆる動きから抽象されているように、筆触には

対象の具体的な物質性からも、作者が実際に入れた力からも離れた、抽象的な表現となっている部分があります。たとえばどのタイプの紙に書いたか、どの量の墨を含ませたかが具体的に再現されるとか検証されるとかいうのではなく、そこには、「たっぷり墨を含ませて柔かな紙に書いたときにできる跡」についての一種の了解された観念ないスタイルが出来ています。もしかしたら、紙の質を変え、筆の墨の含み加減を調整しても同じような効果が出るかもしれません。それは演奏のレシピである楽譜にクレッシェンドと書き入れてあったとしても、必ずしも音の振幅を物理的に広げなくても、長さとか倍音の重ね方でクレッシェンドの「幻影」をつくることのできることもあるのと同じです。たとえば特定の書体の中には、かつて石にノミで彫って記したときの立体性とその深さからくる影がついている字体もあります。そして筆と紙の平面空間にそのような「深さ」と立体性を表現することは可能であり、その表現は当然抽象的精神的なものとなります。ただちょうど言葉において分節をつくる機能は「精神」であるとしても実際に動いたり発声したりするものは「生命」であり身体であるように、書の「構成」と形には身体的な動きが抽象されて入っており、それが「出来（しゅったい）して」くるためには、精神そのものではなく筆とか手とかによる具体化がどうしても必要なのです。

こうしてみると、書とアルファベットにはいくつかのレベルにおいて相当隔たりがあるのみならず、字の構成と言語の構成との関連の仕方そのものにも違いがあることが見えてきます。そこで言語構造のなかに文字というものが占める位置づけについてももう少し調べてみたいと思います。

2. 言語構造の違い

書かれた字は意味を持っています。また中国や朝鮮や日本に書があるように、アルファベット文字圏にも、別の文字を書く文化圏にもカリ＝グラフィー（美しい＝文字）はあります。花文字とか装飾文字とかあるいはさまざまな印刷フォントなどと書が根本的に違っていることは結局何なのでしょう？

平安時代にも江戸時代にも手習いはあったし、今日の日本でもあまり実用的とはいえませんが、習字教室に通うとか書を嗜むという人が意外に多いのです。しかしフランスやイギリスの子供がカリグラフィーの塾に通ったりはしません。日本ではごく自然におもわれる「習字」(penmanship) から書 (calligraphy) への移行という文脈がヨーロッパでは欠如しているように思われます。ここにはなにかしら根本的な言語上の性質の違いがあるのでしょうか。

これに関連してしばしばなされるのが表意文字（イデオグラム）はアルファベットと違うという説明です。しかし日本語は表意文字である漢字と表音文字である仮名とカタカナから成り立っており、書が表意文字である漢字によって支えられているかという点と必ずしもそうではありません。日本には仮名書の美しい書がいくつもあるし、散らし書きとか和歌や俳句の色紙などは、漢字だけではまず成立しないように思われます。東アジア漢字文化圏にしか書は存在しない、それは漢字が表意文字だからというのは単純すぎて正確ではありません。

そもそも文字が意味を指示する「表意」という点では漢字だけが表意文字なのではありません。文字は表意文字、表音文字（これはさらにはかなやカタカナなどの音節文字とアルファベットなどの音素文字に細分化することもできます）、さらに「表語」文字という分け方もできます。それに語を文字が表すということでは「犬」は表語文字であるとしても dog も三つで表語文字と言えなくはありません。だんだん読み慣れてくると、アルファベットで書かれた文字も、たとえば nation とか、Art とか、etc. とか、それらしい意味が見えてくるようになりますし、ローマ字であっても自分の名前はそれなりの自分の名前らしい感じが出てくることがあります。またドイツ語の場合でも名詞が大文字で書かれることで、いうなれば小文字の海にいろいろな形の大文字の名詞が島のように浮かんでいて、表語文字に近い印象を受けます。

一方、確かに漢字は象形文字であったのですが、今日「東」という字に私たちが木と太陽を見て取るかどうか、あるいは馬という字から馬らしい感じを読み取るとしても、それがもともとが馬を象ったからなのかどうかは微妙です。エジプトの壁画にあるような目とかフクロウのような絵文字（icon）とはどうも違う印象を受けます。

象形文字は記号の役割をもとの対象を表す代替物とする、いわゆる「現前の記号学」に分類されるでしょう。ヨーロッパの伝統的な記号観の根底には言葉とは音声と概念から、ないしはシグナンス（＝意味するもの）とシグナートユム（意味されるもの）の二項関係からなるという基本的な考え方があります。フェルディナンド ソシュールは、意味とはこのような「もの」と「語」の対応関係ではなく、語は基本的に「記号」であり、記号はそれとして実体的なものではなく純粹に機能的であって、記号体系をなすことからくる語の相互の関係と区別によってはじめて意味が決まるのだということを力説しました。この相互の区別と境界付けすなわち「…ではない」という差異（différence）をその原理とする、言語の恣意性を説くソシュールの説は、音声語アルファベットで表わされるにもとづくヨーロッパ語に、とくにリエゾンで文章が一続きに流れるフランス語に、いかにもふさわしいと改めて思われてきます。

文字は話されてその都度消えてしまう音に比べると、記号として働く媒体の事象性が重く、より不透明です。「犬」という文字はありますが、それと同じ意味で「d」があるでしょうか？ dが記号であり、純粹に關係的、機能的なものであるという意味は、dという文字は言語学者や活字を作る人の頭の中にはあるかもしれないが、実際にはdという文字があるわけではなく、dogとかhandという「文字」を構成するひとつの単位があるだけである。つまり、oとかgとかと独立に、またdogというような語から離れて、dという文字が生き続けるということはない、ということです。逆にいうと、犬という文字がソシユールの意味での記号といえるかどうかはそれほど自明ではないのです。犬という語についてはソシユールのいうように、「山犬」とか「オオカミ」という語があるかないかで、その意味の領域は変わるし、したがってその価も変化するでしょう。しかし文字の「犬」は「狼」という字があっても無くても、存在しうると考えられます。

少し別な面から考えて、たとえば、漢字の「犬」と英語の‘dog’という文字を比べ、犬が4画であることにならって、かりにdは第1画、oは第2画、gが第3、第4画と考えることは可能です。「永」の字には、すべての筆の画の種類が入っているから書の練習の基本であるといわれ、漢字のつくりやへんも、刎ねとか払いとか8つの種類の筆致（タッチ）ないしストロークの組み合わせでできているとみなされますが、同様にdogという語についてもdもoもgもアルファベット26文字のシステムのなかの区別される一要素であり、そのコンビネーションで語は出来上がっているとみることは可能です。

それではソシユールが「語」を記号体系としてみたように、「書」もまたひとつの記号体系とみることができるでしょうか。ソシユールにとって、また多くの記号学者にとって、文字は話し言葉としての語を意味として表記する記号であり、ソシユール記号学における記号（シーニュ）は話された語の聴覚イメージとその意味のイメージの結合であって、書かれた語と話された語との結合ではありません。しかし、文字を音の記号としてみて、そこに改めてソシユールが考えた記号学をあてはめてみるとどうでしょうか。

- 1) 記号としての文字は恣意的である。たとえば dの字と<d>の音との間には何も自然的あるいは必然的關係がない。
- 2) 文字の価値は純粹に消極的であり、差異的である。同じ人が、あるいは異なったひとがいろいろの書体でdと書くとしても、肝要なことは、このdがaやuと「混同されない」、すなわちdはaでもbでもcでもuでも「ない」、すなわち差異的、離散的（discret）であるということである。
- 3) 字の価値が生じるのはただひとつ、一定数の文字からなる内部におけるそれらの相互的対立のみによる。要するに2)の性質も、3)の性質も記号体系（système）があつて、

はじめてでてくるものである。すなわabcd…の26文字があつてはじめてひとつの文字の価値（意味）が出てくるのである。

- 4) 記号の制作のプロセスや手段は問題にならない。なぜならある特定の体系の観点（アルファベットの中のどの文字か）から価値が決まるのであるから、その観点に関係ない要因、たとえば赤鉛筆で書いてあるか、白チョークで書いてあるか、ペン字か、ノミを使って彫ったものか、に拘らずrはr、redはredであり、‘short’は‘long’より長い語である、と言えるでしょう。これは話し言葉の音についてソシュールが述べたことを言い直したにすぎません。⁽⁵⁾

こうしてみると、記号学の出発点となった記号の体系性とか関係性は漢字文化に合わないことがわかります。それは、一言で言えばアルファベット文字はヨーロッパの言語構造にとって基本的に外在的で「関係ない」のに、漢字文化圏においては文字がもっと深く言語の構造のなかに入りこんでいる、ということです。言い換えれば、記号のもつ恣意性と体系性とは、まさに文字が音と離れたコンテクストを持っていることに由来しているのだ、ということがはっきりします。ソシュールは言葉と意味との分節関係を波に例えています、それは言葉の意味が海水にあるのでもなく、風にあるのでもなく、両者が触れ合う境界線がなす「波形」に、分節のしかたにあるということです。これは海と風あるいは空気と水とが境界線をもって接するという外在的な関係を前提としています。もちろんどの文化圏でも文字の無い時代のほうが長いわけですから中国でも日本でもヨーロッパでも、話し言葉が時代的に早く、そして言語のより深い基盤にあることは間違いありません。ただ問題は文字を用いるようになったことが、あるいはその文字の性質が、言葉にとってどれだけ本質的であったかということなのです。

このことは、文字を用いることによって文化そのものがどのように変わったか、あるいは私たちの感性や世界観がどのように変わったか、ということとはまた別の問題です。この点については口承文化から文字文化への移行のみならず、印刷術やコンピュータの普及などが極めて大きな影響と問題を生じており、これについては後にもう一度考えてみたいと思います。また文字が表意文字と表音文字のどちらがより「進化」しているかというような問題もまた別で、すべての進化の説明がそうであるように循環を避ける事ができません。たとえばコンピュータでの処理作業という面からみれば、漢字には同音異義とか異音同義が多く、基本的に一対一対応を旨とする言語を理想とするコンピュータ言語の「システム性」ということから眺めて、それに適合するかどうかでその進化を計るというならば、それについて議論するのはもう遅いというべきでしょう。

いずれにせよ漢字を意味形象として使うという伝統の中で、日本人の場合は書き言葉の発達と伝達言語（口語）の発達の間に引き裂かれている、ということができると思います。日

本語では多くの人は理性という言葉を「りせい」と書くと何かそぐわない感じがします。⁽⁶⁾ 日本人はよく話の途中で「それどんな字書くの?」と聞き返すことがあります。要するに発音だけで文字が思い浮かばなければ言語として不完全ということで、発語にしても了解にしても私たちは文字を話し、文字を聞いているとあってよいでしょう。だから実は日本人は漢字のみならず、しばしば外国語についても早口で人の名前を言われても、スペリングがわからないと、あるいはカタカナに置き換えないと、どうも聞き取れないというところがあります。このことがなかなか意識されず、また永い事英語のヒヤリング、リスニングの授業の効果が思わしくなかったのも、言語理論がヨーロッパの言語理論に引きずられて日本語の特殊性に思い至らなかったということがありそうです。

文字を話し、文字を聞く日本語では、言葉の「書かれ方」に意味が込められます。「物」と「もの」と「モノ」の表わしていることは違い、「人」、「女」、「ヒト」もそれぞれ意味合いもニュアンスも違います。さらに書きぶりの違いや大きさの違いが、即意味の違いへと繋がっています。このことは言語系統が全く違う中国語を、自国語に可能な限り対応させ、意味だけを取りこんでしまうという「漢文」という不思議な文字の読み方ないし翻訳法にも如実に表れています。こうした工夫の歴史は古く、そのことはまた日本がたえず外からの、しかも強力な文化の波に曝されてきたことと関係していると思われれます。

8世紀はじめ、稗田阿礼が縄の垂結び目を頼りに記憶した膨大な説話を大安麻呂が中国から来た漢字を当て字にして古事記として書き留めたと言われています。これが漢字表記の最初の試みとなるわけですが、古代の大和言葉で伝えられた口承物語を漢字で表記しようとするときの困難は想像に難くありません。口承言語は当然言葉と意味が一体になっているけれども、漢文の文章化や句構成をしようとするとうとう無理があり、漢字を訓読して倭言葉に充てようとするとうとう内容が的確でなく、音読して倭言葉に充てようとするればやたら長くなります。⁽⁷⁾ 口承としての古代の倭語を漢字によって文章に定着しようとした瞬間に日本人が直面した困難とそれを乗り越えてきた日本語の稀な修辞力が、漢文に繋る「魔術的表記法」に表れているといえましょう。⁽⁸⁾

素朴であった無文字の倭語の日本語世界に中国語が陰陽対立（デジタル）的で理論的、思想的、政治的言語が文字とともに流入してきて、その圧力に到底倭語は耐えられなかったでしょう。もしこの場面で漢字を直ちに表音文字化する仮名文字を生み出していたら、もしかしたら古代倭語が残ったのかもしれないし、もう少し外在的な形に文字と音とが離れたのかもしれない。音訓混淆と言った方式はおそらく中国語の挑戦に対する応答の最初となり、その後の漢字や平仮名、カタカナ、ローマ字と総てを総合的に消化しているというのは、素人目にもいかにもユニークです。しかももっと著しいのはたとえば倭文脈と漢文脈とを同時並行的に、かつわざとずらして、それを美意識にまで高め、見る芸術としたことです。た

たとえば異なった読みを複数の「線條」に並べ、意味内容的にも、表記グラフィック的にもその重なりとずれを積極的に利用するルビにしても、あるいはまたいわゆる文人画にしても、絵と字を一緒に木版にしてしまう黄表紙とか漫画とかも、黙読されるしかないし、見て読むことが日本的な文字の特性になると思います。ここで詳しくルビの問題に立ち入ることはできませんが、日本語の場合、ともかく文字が言語に及ぼした力が格段に大きかったことは間違いありません。この日本的の折衷的な、異質な言語を消化する能力と技はいうなれば「開放系」としての日本文字を作っており、複数の秩序を重ね合わせる複雑系の言語であって、たとえばフランス語などの「一つの体系」に収まるものではないことは明らかです。書き言葉にしても中世においてヨーロッパ修道院でなされた「書き取り」(dictée)はむしろ正しいラテン語の発音を確実にする為だったといわれます。

こうしてみると日本の文字が言葉の構造に「内在的」であることはその複雑性からして必然と言えましょう。これに比べるとヨーロッパはラテン文字、キリル文字とかヘブライ文字、ギリシャ文字などについて、だいたいの対応表を作ることができます。恐らくそれは言語と文字がそれぞれ比較的完結された体系を持っているからなのでしょう。たとえばポーランド語やチェコ語はロシア語に近いスラブ系言語ですが、基本的にローマ文字を用いているため、文字を見るかぎりはロシア語との繋がりを読みとることはできません。

3. 具体詩（コンクリートポエトリー）

さてここで近代ヨーロッパと日本の接点とよく言われているコンクリートポエトリー（具体詩）とかヴィジュアルポエトリー（視覚詩）、コンクリートアート（Concrete art, Konkrete Kunst）などと呼ばれる、世界でいわば同時発生的に出てきた一連の運動について若干触れてみたいと思います。⁽⁹⁾ 私にはこれが、よくいわれるような東西の接点であるよりもむしろ媒体としての文字の違いを示しているように思われるからです。

ギヨーム・アポリネールのカリグラム『雨がふる』(1916)と新國誠一のコンクリートポエトリー『雨』(1966)はともに雨を主題にした詩です。そしてともに平面的空間に文字を自由に配したグラフィックな、視覚的図像的な、象形詩であるという意味で共通性を持っています。

横書き、線行という西欧の伝統的な詩形式を破って、空間の上方から斜め下方へと文字を降らせたアポリネールの詩(A)は、何本かの線を描きながら窓のような空間を舞い落ちる文字たちのもつ僅かな濃淡やリズムや分節の変化が、ちょうど風に吹かれた雨のように振り落ちる水滴の線画的イメージを強めて、一幅の「雨」のスケッチとなっています。そこには雨の音や細かい水滴の冷たい感触さえも感じられます。けれどももう少し近寄って線をなす文字をよく見ると(B)、それらは音声を発しており線の中から詩が聴こえてきます。それ

は「雨がふるのを聞くがよい」と言っているのです。

雨が降る光景を描写したこの形象は雨の単なる写生ないし素描ではなくひとつの詩であって、しかも今にも崩壊し無意味なカオスとなろうとしている、「上から、下からお前を支える絆の糸が落ちてくる」唄であるをとることができます。この作品の制作されたのは第一次大戦勃発時であり、アポリネールが戦場で頭部に傷を負い、やがて38歳の生涯を閉じたということを考え合せると、戦争の非人間性によって裏切られた近代精神を表しているとも、近代的自我の崩壊が後悔と嘲りに泣いているとも、思われてきます。

それは根拠の無いことではありません。なぜならソシュール的な言語は西欧の近代精神そのものとも言えるからです。その言語の水平的線条性が空間に放物線を描いて下方に崩れ落ちてゆく様子はまさにデカルト的な体系の精神 (esprit de système) と合理的自我の崩壊を表象しているかのようであり、散りゆく文字たちがそれでも「声」を現象させているというのは、崩れゆく言葉の時間的、線的「非可逆な流れ」を、なおも繋ぎ止めようとするエランヴィタル (生命の飛躍) と映るからです。この「雨」の図像はまさにベルグソンのいう「生命には物質の下る坂を遡ろうとする努力」であり、あるいはエントロピーの流れに逆行しようとする生命の自己組織力でもありましょう。

これに対して一方の新國の有名な『雨』は、漢字の「雨」とその記号の形態素を用いて視覚的に再構成したものです。漢字「雨」の記号構造は言うまでもなく「天から水滴が落ちてくるさま」を象形化した会意文字ですが、彼の再構成の卓抜さによって、これまた日常的に惰性化された表意構造に新しい図像性の生命を甦らせていると言えるでしょう。しかしそれだけでなく、われわれ日本人にはこの作品はほとんど直感的に俳句の世界を思い起こさせます。幾何学的な正方点格子状に空間全面にわたって配されたひとつひとつの雫の点の集合のなかで、底の中央の部分にただ一つ残された「雨」という漢字がひとつの象徴的な小宇宙をなして、それが背景をなす余白と共鳴し、余韻を広げて、あたかも無限の自然の大宇宙のなかにぽつんと佇んでじっと雨に聴き入っている人のようです。この小宇宙と大宇宙が重なりながら響き合っている関係は日本の俳諧的宇宙と呼応し、視覚的でありながらもっと深い全人的な象徴性を秘めていると思われまます。

両者を比べるとアポリネールの『雨』はいかにもダイナミックな動の世界であるのに対して、新國の雨はいかにも物静かで絶え間の無い雨の音によってますます静まりかえるような見事な静の世界であるといえるでしょう。しかし相違はまだあるようです。

かりにアポリネールのカリグラム (calli-grammes, 美しい文字たち) をかなと漢字の混じ

った日本語の訳詩におきかえて、似たように並べることも当然できます。⁽¹⁰⁾ これのみならず、日本にも昔から絵文字や文字でできた仏像図など、多くのカリグラムの遊びはあったのです。

けれども、そこには通常左起し水平の線行詩がその強制力から解き放たれて、天から地に向う線条に置き換えられたことで、アルファベットの一字一字が音の継承性という時間の重さから解放されて、もとの無名な個々の記号へと向うといった「言葉の崩壊」や、下降する線条の連続性のうちになお意味を繋ぎ止めようとする緊張感といったものは感じられません。あと少しだけ強い風に舞い上げられれば文字がばらばらに四散し、もはや言葉の失せた無名なアルファベットの星座 (constellation) と化するというその緊張は、漢字とかな文字などの混成体からは到底生れないものです。なぜなら日本語ではすでにそうした「体系」はすでに崩壊し、破れており、開放系複雑系をなしているからです。

西欧文明の場合重要なのは、言語の線条性のシステムが崩れ、背景の余白、文字と文字の間の間 (ま) やテキストとテキストの間の行間の存在が意識の対象となったのが近代以後のことであり、それが精神的危機と重なる時期であったということです。大げさに言えば、一本の線としての言語の「無」化によるイメージ (形象、図像) は、西欧における芸術の革命と二十世紀前半の文化的的特質をもっとも象徴的に表わしているといえるでしょう。このような西欧近代芸術の革命の真の意味は、日本が近代の超克を先取りしたというような表面的なことでは理解しきれないと思われま

こうしてみると、世界のコンクリートポエトリイの出会いには、「ずれ」が潜んでいて、多くの点で共通点を持ちながら実はその交差は段違いであったのではないか、と思われてきます。たしかにコンクリートポエトリイは、1950年代の初頭にドイツとブラジルでほぼ同時期に提起され、その後国際的な運動へと波及し、60年代には諸芸術の境界を超えた新たな相互交流の発端をなした実験詩です。言うまでもなく近代芸術の思潮、とくにマラルメ以来の言語観がその背景を成していますが、その具体的な作品はむしろドイツ語圏に多く見られます。提唱者オイゲン・ゴムリンガーのマニフェスト『線行から配置へ (Vom Vers Zur Konstellation)』はマラルメからダダへと向かう線上にあり、その後の50年代のコンクリートポエトリイの言語観はさらに言語学や分析哲学、情報美学や記号美学などの学問的な新しい成果を踏えた上で、言語ないし記号の崩壊と消滅過程を、より根源的な形成過程として自覚し直し、言語そのものがもつ自律的な「関係」ないし「構造」を露わに提示してみせるという実験詩の性格を一段と強めてゆきました。それは文字の形態とその配置空間としてのグラフィック・スペースが重視され、「もの」としての言語の物質化、オブジェ化の方向を強めていく過程です。

もちろん一口にコンクリートポエトリーと言っても、むしろその多様性や個人的な特性が強い事が特徴で、図像的視覚詩、音声詩、空間詩、概念的視覚詩、記号的類像詩、造形詩、コンピュータ・ポエムなどさまざまな方向が共在するのですが、そこに共通にみられるのはあくまでも知的な意識化であり、過度な方法化、極度な意味の消去、作者の非人称化、テクノロジー化といった、徹底化によって無意味さや不毛さをことさらに押し進めようとする一種の自虐的傾向が認められます。にもかかわらずそこにはなにか私たち現代人を惹きつけるものがあって、コンクリートポエトリーないしヴィジュアルポエトリーの展覧会やコロキウムが今日もなお盛んであり、マス・メディアも積極的にそうしたものを取りあげてきました。

興味深いのはとくにヨーロッパではこうした傾向の集まりで日本の作家たちの作品への関心や評価がきわめて高く、それらの機会によく出品を要請されてきたという事実です。日本のコンクリートポエトリーは冒頭に挙げた新國誠一の『雨』や北園克衛の詩のように、その多くは漢字を素材として制作されています。欧米のコンクリートポエトリーへの関心の背景には意識的にか無意識的にか、漢字のうちに包容されているような「図像性への希求」が強くはたらいていると思われます。つまり西欧の作家や研究者たちの多くの関心は日本の書字にみられる「字が絵であること」、文字の図像性に集中しているように思われます。

ただ書のもつ「図像性」は、おそらくヨーロッパ人にとって、ただの絵ではなくて遙かに内容指示的であり「言語的」であるところに惹かれるらしいのです。彼らはその面白さと分からなさを象徴的とか神秘的などと表現しますが、どうやら日本のコンクリートポエトリーは、海外で多少ずれた形で高く評価されながらも、実は欧米のそれと意識や方法においても違っていたのではないかという疑問が生じてきます。つまり漢字のもつ図像性が、記号理論における図像性（アナログ性、稠密性（density）、アイコン性）とは異質なものを含んでいるように感じられるのです。「文化は言語である」とも「言語は文化である」とも言われますが、文字を素材とするコンクリートポエトリーの経験からみると、言語表記の特質こそが、とりわけ日本の文化とその意識の基層を形成しているのではあるまいか、と見えてきます。

「漢字」についてもう一度思い起してみると、まず漢字は言うまでもなく音声の分節と結びついたアレファベット表記の文字とは違った表意文字であって、視覚的であると同時に一つの文字が概念を表わしているという特徴があります。漢字の読みが判らなくても何となく意味を掴んでしまうのは、たしかに漢字の図像的な性格によるといえるでしょう。けれども漢字は単に視覚的であるばかりではなく、その内部には音・訓の読み分けに加えて、文脈や送りがなどの関係で多様な音声も入り込んでいます。それに一口に訓読みといっても、一つの漢字たとえば「生」の内側は「いきる、いかす、いける、うむ、うまれる、なる、なま、

き……」などの音声が詰まっていますし、その外側にむかっては「いき」（息、意気、粋、往きといった連想が限りなく繋がってきます。）その逆に一つの「読み」の内部、たとえば「きく」という発声には「聞、聴、効、利、菊、訊、掬、……」などのイメージが重なり合っています。さらにすでに触れたように歌舞伎の漢字の外題のわきに長いひらがなを並べたり、あるいは「女」という漢字に「ひと」とルビを振ったり、「危険」に「あぶない」とか「リスク」と読ませたり、それ本来の読みとわざと違う音を与えて、背後の形象と音と、意味との微妙な共鳴を引き出しています。さらに漢字は明らかに触覚的かつ体感的で、とくに書の場合一点一面の筆の運動記憶が入っています。すでに述べたようにそこには筆の跡としての字があり、また跡として表れなかった動きも戻ってきます。加えて文人画や墨絵に親しんでいる日本人には漢字の濃淡や勢いに、たとえば描かれた牡丹の花の色や香りさえ秘められているように感じられるのです。

この書記体系はアルファベット表記と比べて相対的に「未分化」であるためにいまなお諸感覚が混成されているということもできるし、あるいは舞踏のような生な身体的な力が抽象的な文字のなかにまだ息づいているともいえましょう。だからこそ漢字と仮名とカタカナと横文字がまじった日本語の本のページは右起し縦書きの線行ばかりか、かつては右起し横書きの線行も用いられていたし、左起し横書きの線行も可能です。そのうえ文章や詩が印刷によっていずれかの線行に「閉ざれて」いても、それが漢字とひらがなとカタカナの混用で書かれている限り、天地・左右・放射・屈折・留め・擾ね・点などの運動軌跡をもつ漢字の形象やその字画の密度や、曲線的な平仮名と鋭角的なカタカナの形態的相違などの多彩な濃淡と身振りによって、いわば初めから複雑系をなしています。ソシユールの「線条性」という言語の制度がこのように絶えず、そして容易に侵されつつあるような言語表記に根ざすわれわれの精神は、線条性が減ることによって「無」の星座に陥る、ということはありません。その書字の特質とその書き方のなかにすでに線条性は「無」化され星座化してしまっているのです。それどころか伝統的な毛筆と墨による書や文人画のなかでは語の背景や、句と句の間の空白も余白も読み込んでしまっています。

4. テクノロジーとリズム

ここで思い起こされるのがマクルーハンのメディア論に展開されている共通感覚論です。⁽¹¹⁾これは実は遠く聖アキナスの「白い」と「甘い」といった異なる感覚器官に割り当てられた感覚対象同士をそのように区別できるかという議論にもとづき、いわば異なる感覚間の翻訳や比較についての議論からきています。マクルーハンはgrasp（把握）とかapprehension（理解）とかいった語が複数の感覚を通じて多くの面を同時に扱い感じる事、またそうした過程を示していると、『メディアの理解（*Understanding Media*）』のなかで述べています。

メディアを感覚の拡張と捉えるマクルーハンは「ある感覚から他の感覚の秩序への移行は
いかにして生じるか」という問題を諸感覚の鍵としてとらえ、結局その共通のベースとなる
のは触覚である、と述べています。視覚の「秩序」は実は触覚をモデルとし、触覚との類比
において理解されるというのです。新しい技術がわれわれの諸感覚のひとつを外の社会へ拡
張すると、その文化には諸感覚全体の新たな比率（ratio）が生じ、あたかもひとつの既成の
旋律にひとつ新しい音符が付け加えられたときに全体の比率が変化するようなものだ、そし
て触覚性はある種の共感覚であり諸感覚の相互作用であって、そしてそのようなものとして
「もっとも豊かな芸術的効果の核」である、という言い方をしています。マクルーハン
はグーテンベルグ以降「話し言葉社会」に代わって西洋文明を支えてきた「視覚中心的社会」
はこの一世紀ぐらいで崩れ、来るべき「電気時代」において、一種のキアズマス（反転現象）
があらわれ、新しい銀河系が再編成されると述べています。アルファベットの技術の最先端のテ
レビが「触覚」の拡張であり、これが識字文化にであうと必然的に感覚混合を密にし、断片
化された知識を経験の織物に変容させる、というのです。このコンテクストではテレビの曖
昧で「触覚的」な性質が「近視眼」を助長するとされていますが、ここで彼が「触覚」とよ
ぶのはあくまで感覚としての触覚であり、電氣的な痙攣的な感覚であって、それが異な
った感覚の隙間を諸感覚の相互作用によって閉じる、という意味合いで使われています。
それは私が述べようとした筆のもつ触覚的身体性とは微妙にずれています。

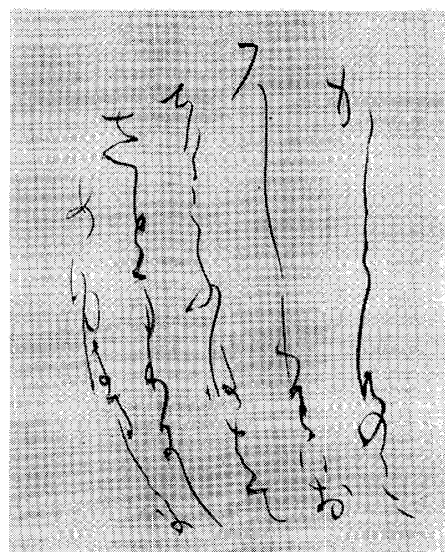
「表音アルファベットは一つのユニークなテクノロジーである」というマクルーハンの言
葉は、機械が頭脳の働きが外化されたものであり、それによって自然な人間の感覚比率が変
化するということを考え合わせるとその意味合いが明確になります。言語表記であるアル
ファベットとは人間の思考のひとつの外化でありますから、それがテクノロジーであるとい
うのは極めて意に合っています。言語の原初的な身体的統合性から切り離された音声
が僅か30ほどの視覚記号へと転写され、その記号の同質的な結合の連続的線形化が極
度に強化された抽象的な記号体系をなしていると考えれば、西欧言語について言われ
る合理性とはアルファベット表記の合理性であり、かつその表記体系に表出されて
いる合理性であると思われまゝです。アルファベットはまさに機械の部品のような
もので、また機械とはアルファベットの言語精神で生みだされたものにほかなら
ないのです。アルファベット文字が人間のもっとも冷静で客観的な感覚である「視
覚」を拡張したとすれば、こうした視覚の支配に対するさまざまな抵抗が、たと
えば芸術という形をとった言語の分化によってでてきたと見ることができます。
だからこそ西欧近代の諸芸術の革命が、分化し自律を遂げたそれぞれの芸術固有
の伝統的な言語（記号）体系の解体作業にほかならなかった、といえましょ
う。

ちょうど絵画において三次元を二次元に映す「遠近法」を築き上げたのと同じ「幾何学精
神」が言語の一次的「線形性」を貫いています。そしてそのモデルはベクトルをも
った時

間の線条性であり、音の継続性なのです。それがあたかもまとめて身につけていた洋服（意味）を「洗濯して順々にロープに掛けてゆくような」（S.K.ランガー）論弁的シンボルの特徴なのであり、一続きに繋がって聞こえるフランス語の会話文なのです。逆にその西欧言語の「線条化」という特殊なルールに縛られているという自覚こそが、「言語」と「非言語」の分化と分類をうながし、科学の言葉、数学的記号をはじめ芸術における絵画の言葉「遠近法」や音楽の言葉「五線記譜法」などへの分化とそれぞれ自律した固有の言語（記号）体系を生み出すに至ったのだ、ということに気づかせてくれるのです。

それに対して日本語の印刷文字は、文字そのものの相互の直接的な連結システムをもっていないし、ソシュールが考えたような境界線が出来たり消えたりするような「形式」があるわけではなく、むしろ印刷された文字の線行の背景には、原稿用紙のマス目のような「仮想の正方形」が見えないグリッドとして積み上げられている、といったほうが当たっています。正方形のマス目の集合そのものは碁盤のように、本来、縦、横、斜め、どこでも自由に布石可能な空間の体系であり、そしてそのひとつひとつのマス目の内部に棲み込んでいる秩序はというと、漢字、ひらがな、カタカナなどそれぞれ固有の姿をもって多様であるのみならず、背後に運筆の痕跡をなおも包容していて、ローマ字の幾何学的な形態秩序に比べればいかにも混沌として、ほとんど「自然」に近いといえるでしょう。ただ、それは自然そのものではなく、筆勢という抽象的なリズムの世界のなかの自然ことなのです。こうした、いわば「自然の混沌をおもわせる秩序」ともいべき日本の文字たちの情景は雲のような秩序（無秩序）ともいえましょう。

逆にいえばアポリネールの「雨」のように水平線が天から地に向う線条に変形されたとき初めて、ローマ字があくまで水平線の主張に整序された形だとわかるのです。これまで線を強調するためにいくつかの規準で抑えられていた文字の高さとか繋がりやの秩序が崩壊し、隠されていた文字中の相違が急に露わになって、実は文字がひとつひとつ違う形をしていること、斜め、あるいは縦の線行としてみると、実に不安定な関係がランダムな共鳴をなして、カオスを思わせる不協和音を響き渡らせていることに気づかされるからなのです。その共鳴音は本来ノイズとして形の存在を脅かす雑音ではありますが、そこに新たな音源を求める、ということが可能であったのです。その世界は古代人が直観していたあらゆるものの生成の源である豊かな混沌という神話的宇宙であると同時に現代科学が見る「雑音による秩序」、雲のカオスの音楽、あるいは



鈴木翠軒「万葉千首」日本芸術院蔵

「無秩序による秩序」やプリコジンの「ゆらぎによる秩序」という新たな宇宙像や生命観とも重なってくるのです。その意味ではふたつの無秩序はたしかに重なっており、その限りにおいて日本の文化もまたヨーロッパと同じ危機をはらんでいるのです。たとえば鈴木翠軒のひらがなによる不思議な『万葉千首』は、線條のなかに文字が溶け出しそうでもあり、その図法において近代的な自我を含んでいるようにみえます。

ヨーロッパでは技術が無名な諸要素の結合に対して絶えず反復可能な精度をもつ形の同一律にもとづく構成へと向っているのに対して、芸術は逆にその形の同一律から捨象された質的世界の形成に向うとされてきたと思います。さきにふれたクラークスは精神の働きについて、リズムはしばしば「精神の律動」という表現がなされるけれども、それは誤謬であり、タクト「リズム」は生命に所属し、精神作用は「拍子」と言います。だから「西洋哲学は生命と精神の混同のうえに築かれてきた」と言うのです。ごく卑近な例をとれば、私がいまここで書いている文字は、同じ語であっても先ほど書いた文字とは全く同一ではない差異を含んだ類似である、ということは、私は生きているがために、持続的な生命のリズムに乗って絶えず流転しているのであり、そのリズムの流動性のゆえにそれぞれの文字はつねにただ一回の現象として立ち現われるのです。けれども、「疲れを知らない」ワードプロセッサから打ち出される文字は絶えず同一者の反復であり、これは絶えず生成変タクト化している生の形象から精神の拍子によって切りとられた同一者にほかならない、ということになります。そのことをクラークスは「拍子が同一者（das Gleiche）の反復（Wiederholung）だとするならば、リズムは類似者（das Ähnliche）の再帰（Wiederkehr）だといわねばならない、というのです。類似者の再帰は、過ぎ去ったものとの関係において、その過ぎ去ったものの更新（Erneuerung）を表わすので、「拍子は反復し、リズムは更新する」と言うことができる」といっています。生命のリズム形象は同時に諸感覚の覚醒、とりわけさまざまな感覚を遠心的に統合する身体感覚（触覚、皮膚感覚、筋肉感覚を含む運動感覚など）の覚醒にほかならず、いわばそれは、視覚強勢のアルファベット表記の抑圧からの触覚の噴出ともいえましよう。

しかしコンピュータ時代にはわれわれの理性（rationality）は諸感覚間の統合された比率（ratio）をプログラムすることで意識の状態に接近することができたとすれば、「アルファベット表記の抑圧」よりもさらに巧妙なものとなったといえるでしょう。機械もまた疲れるのかもしれませんが。ただそこに根強く生きているのが「意識化」の伝統であり、ヨーロッパ的なロゴス的な発想のもつ差異と比率（理性）の考えであるということはいえるでしょう。

日本語表記は漢字の図像性ゆえに視覚優位のメディアと見えるかもしれませんが、すでにみたように漢字には今なお少なからず諸感覚が混入しており、アルファベットの特質が視覚

強勢かつきわめて「意識的」であるのに比して、漢字はむしろ身体的なメディアであると思われれます。日本語はぼんやり夢心地で読むことも可能であり、読む主体の側にも意識と下意識という両者の境界「識閼」を自覚する論理が生れにくいと思います。だからこそ、明治時代ごろまで意識の覚醒ないし、音声言語の覚醒については「素読」を行とし、文字言語の身振りの喚起については「書道」を常としたのでありましょう。

おそらく欧米の漢字の図像性への関心は、書字が印刷のメディアとなっても、そこになお包容されているリズム形象の痕跡と直観的なパターン認識と象徴思考を可能とするその質的な形象にあるのでしょう。アルファベットを空間に投げ、あるいはその文字形態を解体しても、書字のもとの身振りは戻ってきません。けれども漢字の解体過程にはその余韻がいまだなお保たれているように思われます。逆に言えば日本人が西欧の近代科学を移し得たのは、上に見たような翻訳の際の漢字の造語力に依るところ大であったのではありますが、それと同時にその表記の図像的かつ触覚的な複雑性と曖昧さを保有する、その柔軟性にも基づいていたのであり、それはとりもなおさず、私たち日本人もヨーロッパ人とともに現代の精神的危機を共有しているということでもあります。その超克を単純に漢字の触覚的図像性に帰着させるわけにはいきませんが、人間の生の形象が記憶までも含めてデジタル言語に還元されてその外在化が加速するなかで、表情や身振りを含めて生命的リズム形象という「アナログ言語」の基層と意味を有しているという独自性は、もしもそれを生かすチャンスがあれば、まさに21世紀においてこそ発揮されるべきだと思われれます。

註

- (1)『東洋学芸雑誌』8-10、1882、岡倉一雄編『岡倉天心全集』第5巻、聖文閣版、昭和14年「『書は美術ならず』の論を読む」 p.68
- (2) 哲学的なものとしてはショーペンハウワー（Schopenhauer）の音楽論が代表的、心理学的美学としてはEdward Bullough: “Psychical Distance as a faFactor in Art and an Aesthetic Princile.”, *aestshetics, Lectures and Essays*, London, 1957, またTheodor. Lipps: *Aesthetik*, Hambur, & Leibzig, など。これに対する批判はG, Dickie, *Aesthetics, an Introduction*, 1903-6 など。
- (3) 井上有一『井上有一の書』（石川九楊『書の終焉 近代書史論』、同朋舎、1991、p. 301）図版とも。
- (4) クラーゲス（Ludwig Klages）『リズムの本質』杉浦実訳、みすず書房、1994
- (5) cf. Nelson Goodman “Languages of Art” 1976
- (6) 「しかしたとえば<理性>という指示表質文字を<りせい>という仮名文字で書くとき、私たちが、あるためらいをおぼえるのは、現在の言語水準で、<りせい>はひとたび<理性>という表意を頭におもいうかべたうえでのことだと納得するほかないからだ。」吉本隆明『言語にとって美とはなにか』角川ソフィア文庫、平成13年、pp.111-2
- (7) 「然、上古之時、言意並朴、敷文構句、於字即難、已因訓述者、詞不逮心。全以音連者、事趣更長、是

以今、或一句之中、交用音訓、或一事之内、全以訓録。即、辭理[構中口]見、以注明、意况易解、更非注。亦、於姓日下、謂玖沙訶、於名帶字、謂多羅斯、」古事記 上卷并序、角川文庫『古事記』

(8) 由良君美『言語文化のフロンティア』創元社、1775、p.82

由良氏は同書5章で<ルビの美学>と題し江戸文字のグラフィック性について書きながら、その効果と本文との意味上の遊戯についてさまざまな例をあげている。そのなかの「ひとり重訳」の例にサッカーのバラッド Railroad Speculations の平井皇一氏の訳『鉄道株投機屋連』をあげ口語訳ではもとのユーモアとペースがだせない、とって江戸狂歌にしたくても短い狂歌でバラッドは訳せない、それを一人重訳の、漢字とひらがなルビを両方読ませることでこのディレンマを乗り越え、サッカーの持ち味を全く異質の言語媒体に再現する離れ業である、と述べている。

たとえば始めの一行

The night was stormy and dark, The town was shut up in sleep は、

さんこうふううつよくしてしんのくらのやみ
三 更 風 雨 強 真 闇
ちょうかことごとくとをとぞしてしんにつく
町 家 悉 閉 戸 就 寝
となっている（縦書き）。

(9) コンクリートポエトリーについては向井周太郎の解説や論文に依っている。『記号としての芸術』勁草書房、また「新国誠一とコンクリートポエトリー」 ASA 10. 1974, Gomringer: *Die Konstellationen*, 1953-1962 E, Gomringer Press, Frauenfeld.) などを参照した（図版とも）。

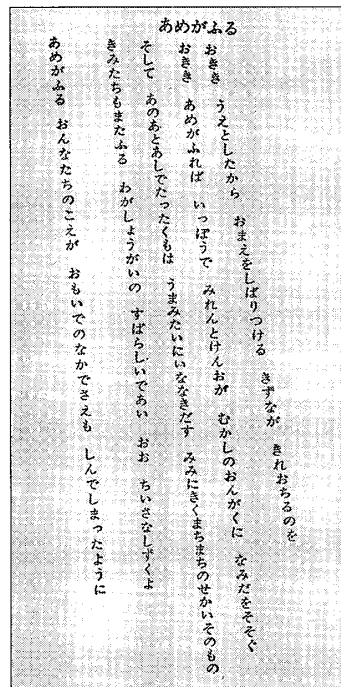
(10) 「雨がふる」（堀口大学訳）

思い出の中でさえも
死んでしまった女たちの聲のやうな
雨がふっている

おお雨のしづくよ
私の一生の楽しいめぐりあはせよ
君等もふっている
馬のやうに暴れまはる
あの雨雲が響の市市の別天地を嘯き出す

後悔とあざけりが
昔の音楽を泣いているひまに
雨がふるのをきくがよい

上から下から
お前を支える絆の糸が
落ちて来るのを聞くがよい



なお飯島耕一氏の訳（『アポリネール詩集』彌生書房、1967）ではすべてひらがなになっており、この方が原詩の意図をよりよく表しているといえよう。

(11) Marshall McLuhan: *Understanding Media* 1964, 『メディア論』栗原裕、川本仲喜代氏訳、みすず書房 1987、1995、cf. 『ゲーテンベルグの銀河系 活字人間の形成』森常治訳、美鈴書房、1986、2001