

わからなくても、おもしろい

入口, 敦志

<https://doi.org/10.15017/4742063>

出版情報 : 雅俗. 16, pp.143-150, 2017-07-20. 雅俗の会
バージョン :
権利関係 :



わからなくても、おもしろい

入口 敦志

文学研究の基本は、その作品を作者がどのような意図で執筆したのかを明らかにすることだろう。そのために、その作者が読んだはずの作品や、作者の置かれていた文化的・社会的な背景などを考慮しながら注釈を付けていくことになる。

野網真理子さんの『漱石の読みかた』『明暗』と漢籍(平凡社、二〇一六年)はその典型。夏目漱石『明暗』にでてくる漢籍『明詩別載』を鍵として、漱石の仕組んだものを解き明かしていく。えてして深読みをして恣意的な解釈に陥るものが多い中、この本は、なるほど漱石はそう考えていたのかと思わせるような説得力を持っている。ただ、いつもの野網さんの稠密で粘着力があつてまわりつくような重厚な文体でないのは、野網ファンとしては残念なのだが、一般読者に向け執筆されたブックレットとしては仕方のないことだろう。それはともかくも、このように丁寧に読み込んでいくことで、作者の意図を正確に再現することが、文学研究には求められている。

熊倉千之先生の『漱石のどんでん返し』『坑夫』から『明暗』への友愛世界(2201284)(モチいふ社、二〇一六年)もおもしろい。こちらは注釈的な作業ではないが、友愛数という数を

使つて小説の仕掛けを解き明かそうとしていて、大変スリリングである。学生の頃、江川卓の『謎とき』『罪と罰』(新潮選書)を読んだときのことを思い出した。読んではいけないけれど『ゲーデル、エッシャー、バッハ』などものなのだろうか。バッハについては、キリスト教に関わる重要な数字を、音符や小節数などに置き換えて作曲していることが、さまざまに指摘されている。そういう西洋の神秘的な数を尊ぶ文脈の中に漱石を置いてみようという試みであり、大変興味深い。

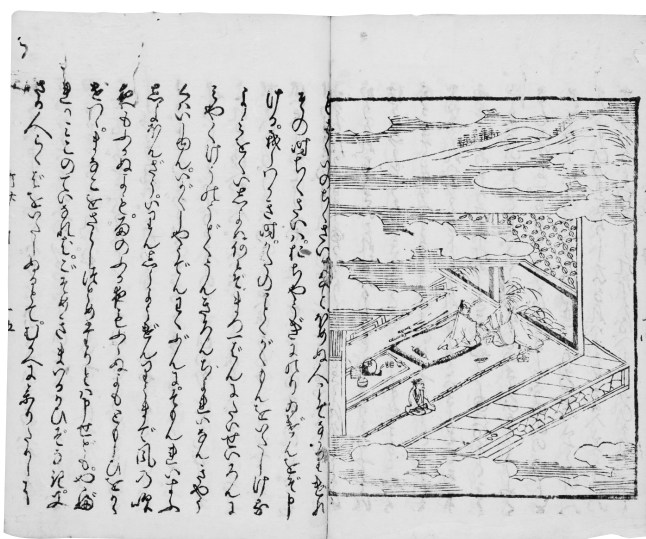
しかもこの本はアンカット版。紙の本の今後を考えてみると、このようなモノとしての仕掛けのあるものが歓迎されるようになるのではないだろうか。先生にこの本を送っていただいてから、良いペーパーナイフが欲しくなった。道具などを含めて、嗜好やコレクター魂に訴えかける方向で紙の本は生き延びると思う。一旦滅んだはずのLPレコードが最近脚光をあびていて、新譜さえ発売されるようになった。しかも相当の価格である。プレーヤーにしても場所をとるし、針にしても、盤面にしてもその手入れが面倒なのだが、そういう面倒くささがむしろマニア心をくすぐるのだろう。卷子本や折本などが、その役割を限定しながら

らもいまだに生き残っているのと同じかも知れない。紙の本で真つ先に滅びるのは、文庫本や新書など、廉価で簡易なペーパーバックのようなものではないだろうか。LPレコードを駆逐したCDも、かなり早いサイクルでLPレコードの後追いをしている。ストリーミングが中心となってきたので売れなくなる。しかし、クリスタルCDなど一枚十万円もするような音質追求、高級志向によって生き延びようとしているように見えるのだ。

それはさておき、私自身はどうも緻密な注釈作業は苦手で、表面的な理解の方を指向しているように思われる。作った側ではなく、読む側の方に興味があるようなのだ。そういう考え方の癖のようなものをなんとなく自覚するようになってきた。そのきっかけとなったのは、仮名草子を読んでいて、本当にこれは完全に読めていたのだろうかということが気になりだしたことにある。これは、前回のこのエッセイに書いたことだが、『竹斎』に次のような一節がある。

よみおくいしよはとれくそ先一はんにたいせいろんみやく
きやうのうとくうんきろんちよれいなんきやうくわいしゆん
やいかくそうてんわくふんにそもんれいすふしよ本そういり
んしうようげんりうまで風のふく夜もふかぬよも……（底
本…古活字版）

この部分は、岩波の古典文学大系では次のように表記される。
読み置く醫書は何々ぞ。先づ一番に大成論に脈經、能毒、運氣論、序例、難經、回春、醫學正傳、或問に素門、靈樞、諸本草、醫林集要、源流まで、風の吹夜も吹かぬ夜も、……



『竹斎』整版本、国文学研究資料館蔵 鶴飼96-834

（底本…寛永整版本）

たしかに、こう表記されれば私でもなんとなくわかる。更にはそれぞれのことに注が付いているので、本文はかなり正確に理解することができる。前田金五郎先生のご労作には、頭が下がるばかりである。ただ、ある時、これは仮名草子なのだろうかと思ってしまったのである。古典文学大系の本文は、記号やルビをうまくつかって底本の表記を再現できるようにになっており、よくできている。しかし、大系を読みながら底本の表記を凡例に

従って再現しながら読んでいる人がどれほどいるだろうか。漢字を宛てて表記されたものは、漢字として読み、ルビはルビとして読んでしまい、すべてがひらがなで書かれていたことなどは全く顧慮しないというのが現実だろう。少なくとも私はひらがなにに戻して読んではいないし、多くの人もそのように読んでいるはずだ。仮名草子も読本も同じもののように見えてしまう。そうして、書かれた当時のままの表記だと、全く歯が立たないのである。くずし字が読めるとか読めないとかいうレベルの問題ではない。引用した部分をひらがな表記のままですらと読み解けるのは、国文学界広しといえども、福田安典さんをおいてほかにはいないのではないか。

ひるがえって、『竹斎』執筆当時の人々はどうかだろう。写本であれば、階層も知識レベルも著者とほぼ同じ人たちであったと考えられ、作者と同程度に読めたかもしれない。刊本として流布し始めると、読者によってはわからない部分がかなりあったと思われる。実際、原本を注なしで読んでみると、私などはわからない部分が多い。情けないことだが、それが実情である。しかし、それでも面白いと思う。わからないなりに、わかる部分だけでも十分におもしろい。享受というのはそういうものではないか。だからこそ『竹斎』は版を重ねて読み継がれてきたのだろう。

わからなくても、おもしろい。これは大事なことだと思われる。

小学生の頃から漱石は好きで読んできた。『明暗』も好んで読ん

できた。しかし、野網さんが解き明かしてくれたような漢籍の用い方など全く気づきもしていなかった。というよりも、お延が何を持って来たのかなど気にもしないで、字面だけをわかったかのように読んでいたわけだ。でも『明暗』はおもしろいと思っていた。私はいったい何を読んでいたのだろうか。

作者が書いたとおりの日本語で読むことのできる『明暗』でさえ、その程度なのだ。日本語に翻訳されたシェークスピアやドストエフスキーなど、われわれは本当にわかつているのだろうか。しかし、その「本当に」とはどういうことか。日本語訳でも十分おもしろく読んでいる。その時、われわれは何を楽しんでいるのだろうか。ドストエフスキーの残骸か、単なる錯覚か。翻訳は再創作のようなものという考え方もある。そうすると、おもしろくしているのは翻訳者ということになる。It is a question. そうかなあ。坪内逍遙、福田恆存、小田島雄二、松岡和子、シェークスピアはどの訳で読んでもおもしろいのだけれど。単におもしろいというだけではない、どの訳で読んでも同様の感動がある。シェークスピアはシェークスピアの、ドストエフスキーはドストエフスキーのそれぞれの違いも認識している。日本語で読んだからといって、シェークスピアもドストエフスキーも同じようなものだとは思わない。シェークスピアはシェークスピアとして、ドストエフスキーはドストエフスキーとして理解している、と思いたい。

『ゲーデル、エッシャー、バッハ』の翻訳者の一人である柳瀬尚紀にジエームズ ジョイスの『フィネガンズウェイク』の翻訳（河出書房新社、一九九三年）がある。ジョイスの言語遊戯を徹底

的に日本語に置き換えようとしたものであるが、読んでいても全く筋が頭に入っていない。『フィネガンズウェイク』に筋があるのかどうか問題だろうが、結局私は読了できなかった。しかし、細部を眺めている分には大変楽しい本。プロットを優先するのか、表現を優先するのか、翻訳の問題を突き詰めて考えるためには恰好の題材を提供する。もうひとつ、翻訳を考えるとときの面白い問題を提供するものに、いとうせいこう訳『セケン・ムナサンヨ』（角川書店、一九九二年）がある。西鶴の『世間胸算用』を現代語訳したもののだが、西鶴の原文を直接現代語訳したものではなく、英訳版からの重訳である。今手元がないので印象だけだが、日本古典としての雰囲気がほぼ消えてしまっており、プロットだけが残っているような感じで、経済小説のように読める。なにか、虚無的な暗ささえ感じた。もはや私の知る西鶴ではないが、十分におもしろいのだ。あるいは、西鶴を知っているがゆえに、その対比でおもしろがっているのか。西鶴を知らない人が読むと、どういう感想をいだくだろう。

先ほどの『竹斎』の問題も、同じかもしれない。翻字をどのようにつめるかということは永遠のテーマである。正確に翻字するか、わかりやすく読めるように翻字するか。正確と言っても、文字種や字母をどうするかなどなど、問題は数え上げればきりがない。現代語訳や翻訳が持つ問題と本質的には変わらないようにも思われる。そうすると、漢字ばかりで翻字された『竹斎』も、『竹斎』には違いない。江戸時代に限っても、最初期の古活字版に比べて、整版本になると、宛てられる漢字が増え、句点も付される

ようになる。すでに、よみやすくするための工夫が始まっているのだ。そのはるかなる延長線上に日本古典文学大系も連なっている。そうであれば、漢字だらけの大系の『竹斎』もやはり仮名草子の『竹斎』なのだ。そういう工夫の背景には、わからなくても、おもしろいというだけではなく、わかると、もっとおもしろいという考え方があるのだと思われる。

* * *

子供のころから、わからなくてもできなくてもあまり気にしてこなかった。勉強の成績ももちろんのことだが、例えば囲碁や将棋などもひととおりはやったが、まったく上達しない。悔しがないからである。友達と将棋などをして、負けて悔しがらないから、おまえに勝ってもおもしろくないなどといわれる始末。悔しがらないからといって、勝ちたくないわけではない。本を読んだり教えてもらったりして、勝つための策を練ったり試行錯誤はするのである。ただ、その結果にはあまり拘泥しないということだろうか。

中野三敏先生が講義中に次のようなことをおっしゃった。大学の先生は学問の最先端を研究しそれを講義しているのだから、君たち学生にすべてわかるはずがない。わからないけれど、何かひっかかるようなところがある。そういうことが将来役に立つ、というような主旨であったと記憶している。たしかに学生にわかるようなことは程度が知れているだろう。わからないから勉強す

るわけだから。実際、その当時の中野先生の講義がすべてわかっていたとは思われない。後に『文学』に発表された天愚孔平の講義などもあったが、おもしろい人がいるんだとは思ったけれど、その意義を理解していたわけではない。いや、中野先生の他の著作を含めて、今でもきちんとわかっているとはとてもいえない。一知半解、半分どころか、十分の一もわかっているかどうかが怪しいものだ。

最近はずうずうしくなってきたので、それを自分自身の講義の言い訳に使っている。もし皆さんがこの講義の内容をわかったと思ったら、それはたいしたことではありません。わからないところがあれば、むしろそちらの方に重要なことが含まれています、などと。おもしろがってもらうための工夫はしているつもりだが、自信がないので、あえて「おもしろい」という部分はずして言っている始末である。

はなしをもどそう。古典として読みつがれてきたものは、わからなくても、なにか、どこか、おもしろいのだ。無論わかればもっとおもしろい。それは、ある意味バリエーションの豊富さと関わってくるかも知れない。

例えば、『源氏物語』には多くの写本というバリエーションがある。誤写か故意かはわからないが、少しずつ本文が変化しながらも『源氏物語』としての総体は保っている。更に『源氏小鏡』や『十帖源氏』のような、梗概をまとめたものも現れる。近代に入ってから、与謝野晶子や谷崎潤一郎など、多くの作家や研究者によって現代語訳が作られてきた。直近でも瀬戸内寂聴、林望、中

野幸一の訳が続々と出版されている。外国語への翻訳も沢山ある。また、『修紫田舎源氏』のようなパロディーもその中にいれてよいだろう。

もっと極端に考えてみると、古典とは抽象的なものであるといえるかも知れない。誰もが知っているけれど、その知っているものはそれぞれ違っているのである。アメリカ人の『源氏物語』はウェイリーやサイデンステッカー、タイラー訳だろうし、現代日本一般の読者にとっては瀬戸内寂聴訳かもしれない。あるいは、源氏香の印だけが唯一知っている『源氏物語』だという人だっているだろう。豪華絢爛な「初音の調度」（徳川美術館蔵）を嫁入り道具として尾張徳川家に嫁いだ千代姫様は、どれほど『源氏物語』本文に親しんだだろうか。『伊勢物語』との接点は落語の『千早振る』しかないという人もいそうだ。いや、『千早振る』が『伊勢物語』と関係があるということを知っているだけでもかなりのもの。それとは知らないまま落語を楽しんでいる人の方が多いだろうか。そういう種々の享受のあり方の総体が、『源氏物語』であり『伊勢物語』などの古典だと考える。究極の古典は、その名前は誰でも知っているが、実態はなんだかわからないものかも知れない。古典離れという。一般の人々が古典を読まなくなったというのである。しかし、古典と呼ばれるものはそれほどその原典が読まれてきたものだろうか。ここで述べたように、むしろそのものは知らないが、その名前だけは良く知られているものこそ、古典というにふさわしいのではないか。古典離れは今に始まったものではなく、むしろ古典離れを起こしているからこそ古

典なのだという説明が出来そうに思う。

私は『伊勢物語』というと、まず尾形光琳の『燕子花図屏風』(根津美術館蔵)を思い浮かべる。六曲一雙の金地の屏風には燕子花の他にはなにも描かれていない。でもこれは『伊勢物語』なのだ。光琳には『八橋図屏風』(メトロポリタン美術館蔵)という類似的の屏風や『八橋蒔絵硯箱』(東京国立博物館蔵)もある。こちらには、燕子花だけではなくちゃんと橋が描かれているが、八橋のほとりでかわいいに涙を落としている人物は描かれない、いわゆる留守模様。『燕子花図屏風』はそれを更に抽象化したもの。教科書などで『伊勢物語』を読む前にこちらを知っていたものだから、どうしてもこちらを先に思い浮かべてしまう。正しい『伊勢物語』理解とはいえないが、『伊勢物語』享受としてはあり得るだろう。研究者としては、原文で読まなければいけないと考えるのだが、享受の観点から見ると、理解の度合いにしても知識にしても、様々なあり方の総体が古典としての『源氏物語』や『伊勢物語』を形成しているといえる。むしろそういうバリエーションの豊かさこそが、古典であるための条件なのではないか。仮に『源氏物語』が、一千年の間、著者自筆本なる唯一の本で伝えられてきたとしたら、それはまったく古典にはなり得ていないはず。読むことのできる人が限られてしまうからである。流布すれば流布するほど、理解していない人、読んだことのない人が増えるのだ。

このあたりが『聖書』や『コーラン』などの聖典との違いだろう。今でこそどちらも日本語訳さえあるが、長い年月にわたって、現代語訳や翻訳が禁止されていた。まさにこれがカノンとい

うべきもので、誤謬のない唯一絶対の存在であって、それ故に変更や誤写は許されないのである。『源氏物語』などは、カノンではない。単なる通俗小説である。いや、日本においては勅撰の和歌集でさえカノンとは認識されてこなかったのではないか。勅撰和歌集がカノンであったなら、奏覧後の切り接ぎなどの変更は絶対に許されなかったはずである。しかし、勅撰集には切り接ぎの形跡が多々見られる。バリエーションがあるのである。そういう享受の仕方を許してきたといえる。だからこそ、古典なのだ、ともいえる。

『聖書』だって死海文書のような編纂過程を示すバリエーションがある。唯一絶対じゃないじゃないか。しかし、聖書は編纂を経て作られたものが、ある時期これが絶対であると定められたのだ。そこからは基本的には動いていない。『コーラン』は編纂さえされていないことになっているはず。神の言葉だから。これこそが聖典カノンである。そしてそれらはカノン故パロディを許さないのである。

* * *

「ちちゅう」ということばを「ごんじだろ」か。『義経千本桜』の「木の実(椎の木)」の段で出てくることばである。筋は省略するが、荷物を取り違えたため、その中身を改めるときに「ちちゅうがあってはならない」というようなことを、いがみの権太が言う。小金吾との間にやりとりがあり、その間に何度かこのことば

が出てくる。この段は歌舞伎でも比較的よくかかるところだから、何度も見ているのだが、文脈や状況から「間違い」という意味で使っていることはなんとなくわかるので、そのまま調べもせずに放っていた。あるとき、劇評家の渡辺保が「いまどき「ちちゅう」でもあるまい」というようなことを書いているのを読んで、難しいことばなんだなあということを始めて認識しようなんていたらくである。調べてみると、「跣躰」と書くらしい。なるほど難しい漢語である。古くは『勝鬘經義疏』に出てくるそうで、本来の意味では「たたずむこと、ためらうこと」であつたのを、「間違い」という意味で使うようになったものなのだとか。江戸時代の庶民代表といってもよいようながみの権太が使うのだから、江戸時代には一般的だったのだろうか。『日本国語大辞典』の「間違い」の意味での用例は、すべて浄瑠璃や歌舞伎である。あるいは、劇中の台詞でのみ使われる特殊な言葉だったのだろうか。

江戸時代の庶民はいざ知らず、今の観客で「ちちゅう」の意味を知って見ている人がどれほどいるだろうか。不祥私も知らないまま見ていたわけだ。しかし言い訳をするのではないが、すでに書いたように、見ていればどういう意味かはなんとなくわかる。

『義経千本桜』のなかでも、この「木の実」と次の「鮮屋」の段は世話に碎けた場であり、風俗も基本的に江戸のもの。しかし世界は藤末鎌初を舞台とした源平の合戦である。作者はそのことを意識して、あるいは観客にそのことを意識させるために、わざわざがみの権太に「ちちゅう」というような大時代な言葉を使わせたのかもしれない。

「木の実」と「鮮屋」の間には、本来「小金吾討死」の段が入る。「鮮屋」の段はそこだけでもよくできていて、見取として単独で上演されることが多い。しかし、その前に「木の実」が入ると、親子の情愛こそがこの芝居のテーマであることがはっきりしてくると思う。「木の実」幕切れに、いがみの権太が息子の善太を背負い、妻の小せんとともに花道を引つ込むのだが、何ともいえないほのぼのとした家族の情愛が感じられる場面である。だからこそ、「鮮屋」の段で、権太がそのかけがえのない二人を六代と若葉の内侍の身代わりとして差し出すことへの感情的な葛藤が、より鮮明になるからである。更にその間に「小金吾討死」が入ると、六代と若葉の内侍親子にも危機が迫っていることがはつきりとわかる。また、大立ち回りがあるため、前後の静的な段との対比もきき、観客を飽きさせない。歌舞伎は大衆演劇だから、観客を引きつけるための工夫が本当にたくさん凝らされている。

今使った「とうまつけんしょ」もわからなかった言葉の一つである。大学の学部時代、美術史の平田寛先生の講義で、先生が連呼していた記憶がある。最初本当に全くなんのことかわからなかった。確か絵仏師の宅磨派の講義だったと記憶している。「トーマッケンシヨノ〇〇」と使われるので、地名か人名か何かわらうと類推していたのだが見当がつかない。「タクマハ」だってはじめて聞く名前だったし。しかも平田先生はみんな知っていて当然というような感じで説明もなく使うものだから、わからないと恥ずかしいようなことなのかとも思ったりしていた。しばらく講義を聴いていて、はじめて時代のことを言っていて、藤原末期鎌倉初

期のことを意味することがわかったような次第だった。いまジャパンナレッジで検索してみたが、「藤末鎌初」は見出し項目にもなく、全文検索でもかかってこなかった。グーグルだとかなりでてくるようにだけ。主に美術史で使われる用語らしい。

その講義の中で平田先生がおっしゃっていたことが、次のようなことだった。例えば永徳や光琳などは、優れてはいるけれど徒花^{ばな}である。それよりも、当時の普通のあり方がどうであつたかを明らかにすることに研究の意義があるのだ、と。確かにそのとおりだと思う。しかし、この「普通のあり方」が難しい。

『明暗』をはじめとする漱石の多くの小説は「朝日新聞」に連載されたものである。漱石はどのようなレベルの読者を想定していたのだろうか。『明詩別載』という書名を見れば、すぐに内容がわかるような人たちばかりが、その購読層ではなかっただろう。漱石の仕掛けは誰に向けてのものだったのか。第一の読者は勿論作者自身であるのだが、それだけでは多くの人に喜んで読んでもらえるかどうかかわからないことは、流行作家である漱石は十分にわかっていたと思われる。プロットだけを受けとる人、細部の表現を読みこむ人、読者は様々だったに違いない。「普通」をどう想定するかは本当に難しい。研究として厳密に考えれば考えるほどわからなくなりそうである。作者は一人だが、享受者は数百、数千人のオーダーだ。

だからというわけでもないが、おおらかな視点も必要だと思う。素人目線と言ってもよい。専門でない人が古典とどのように接しているかということを想像するのである。古典を研究のター

ゲットとして、厳密な狭いものとすればするほど、古典は一般の人から遠ざかってしまう。原文など読まなくても、落語の『千早振る』が『伊勢物語』と、「初音の調度」が『源氏物語』と関係していることをわかってもらうだけでもいいのではないか。原文に触れてもらいたいのは勿論のことだけれど、そこを目標にしているとかえって古典の世界を狭めることになると思うからである。

もうひとつ恥をさらしておくと、この三月に歌舞伎を見に行つて、その時に衝撃を受けたことがあった。滝廉太郎作曲の『花』が『源氏物語』と関係していることを始めて知つたのだ。歌舞伎座地下の木挽町広場に水引の飾り付けがあり、そこに「春の日のうららにさして行く舟は棹のしづくも花ぞ散りける」という和歌があしらわれていた。その解説に「源氏物語の胡蝶の巻にある和歌。歌曲『花』（瀧廉太郎作曲）の詩の元になつたと云われております。」と書かれていた。私はまったく知らなかつたので驚いたわけである。迂闊に書いているとJASRACから使用料を要求されるかも知れないので、『花』の方の歌詞は出さないが、国民的な歌曲なので皆さんごぞんじだろう。あわてて調べてみると、作詞は国文学者の武島羽衣。さもありなん。ただただ無知を恥じて反省するばかり。偉そうに素人目線などと言っている場合ではない、私自身が素人だったわけだ。とんだ千早振るであつた。

だからこそ、心底こう思う。

古典は、わからなくても、おもしろい。わからなくてもおもしろいから古典なのだ。その先に、わかるともつとおもしろい世界が広がっている。