

## Figurality (形象性) と近代意識の発展

チャールズ・シロー・イノウエ

これらの三つの書き方は、人間が集まり国家が成立する三つの段階にほぼ完全に相当する。物を描くことは未開人に、言葉と概念の記号は野蛮人に、そしてアルファベットは文明人に適している。

“Essai sur l'origine des langues,”

Jean-Jacques Rousseau

感覚中、最も知力の発達を助くるものは視覚なり。しかししてまた、よく吾人を欺きかつ惑わしむるものも視覚なり。

井上円了『妖怪学講義』総論

### Figurality の意味

本稿の目的は、近代意識を理解することである。今までも、この

主題は多くの研究者に取りあげられてきている。西洋化、商業化、民衆化、合理化、大衆化——様々な視点から近代の輪郭を描こうと試みられてきた。しかし筆者は、どの解釈にも不満を感じるため、近代の本質を新たな方法論で探究してみたい。視覚学 (visual studies) という新しい学際的な方法論を試みるのも、従来の文学研究という枠を越えない限り見えてこない諸問題を追求しなければならぬからである。現在、筆者は近代意識の発展について一冊の研究書を英語で書いているところであるが、本稿では、その論旨だけを日本語で簡単にまとめることにした。Figurality という概念を一つの論文にまとめて説明することは難しい。紙幅が限られているので、各論点の論証や論拠を充分に取り入れることはできない。しかし、figurality という概念の意味と、その近代意識の発展における意義を一読して把握できるように書いてあるので、その点をご理解

いただきたい。一つの序説として、多くの問題点とそれを解決し得る新しい方法論を提出するが、その分だけ、多くの疑問点を残すかもしれない。しかし、新しいことをやる時に、疑問がでてくるのはやむを得ないことである。なぜ、かつての方法論で近代というものがまだ理解されていないのか、その問題を真剣に考えよう。

視覚学の視点から、近代の記号的形成に絞って論を進める。本稿の仮説は、近代意識はある特定な記号の仕組みによって、つまり以下に論じるfiguralの制御によって、発展してきたというものである。Figuralityには適当な訳語がない。Figureは「形象」である。だとすれば、figuralityは「形象性」または「形象認知性」と呼ぶべきなのか。しかし、形象性と呼んでも、それがどういう意味かは決して明らかではない。そこで、figuralityをよりよく理解するため、いくつかの例を挙げてみることにしよう。

まず、最初に注意すべきことは、figuralityは視覚性 (visuality) を意味しているのではないことだ。江戸時代に比べれば、明治時代は視覚性に乏しかったとは言えないし、江戸時代は室町時代よりも視覚性に欠けていたとも言えない。視覚性には広い意味があるのに対して、figuralityは特定なものを指している。Figuralityは視覚性の一種であり、時代によって、変わるものである。

言ってみれば、figuralityは、記号の見える部分、つまり言語学上でいう書記素 (grapheme) というものの表現力である。例えば、

「日」という文字は、物質的な要素がある。それは目で見えるものである。つまり、このページに載っているインクの染みである。それは、ここでいう書記素である。その書記素は、それなりの表現力をもっている。書記素の表現力を生かした場合、figuralityに富むとか、figuralityが多いと言う。

それに対して、同じ「日」には、耳で聞こえる要素もある。それは「ひ」や「にち」という読みを示す音である。このような音の一番小さな単位を、音素 (phoneme) と言う。音素は目で見えないもののので、figuralityがな<sup>い</sup>。

要するに、記号や伝達技術の物質的な要素の表現力を積極的に発揮させる性質をfiguralityと言う。例えば、人間の体は、figure (姿) である。そして、それを写実的に描いている絵をfigural paintingと言う。しかし、この場合、人の姿絵がfiguralityを持っていると言っても、その程度はその描き方によって違ってくる。たとえば、横山松三郎(一八三八—一八八四)の写実的な肖像画もあれば、萬鉄五郎(一八八五—一九二七)の表現主義的な作品もある(図1)。

前者にはfiguralityが少ない。後者にはfiguralityが比較的多い。なぜなら、写真から成った松三郎の「写真画」の自画像の方では、絵の具がもつ書記素の表現力を積極的に生かすよりも、その全体像を作り上げるために、それを適当に制御しているからだ。<sup>(1)</sup> 部分的に

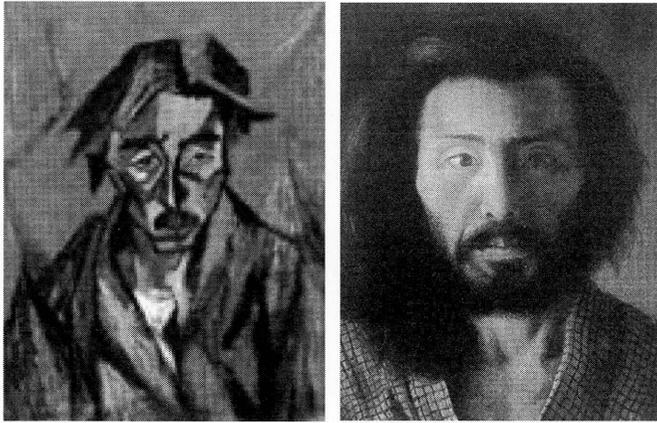


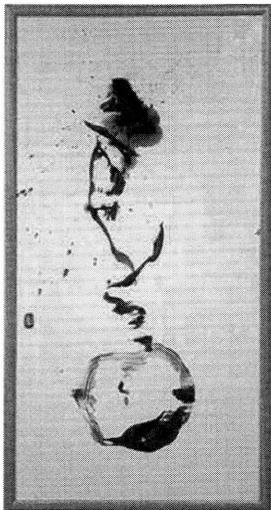
図1 Figuralityの少ない横山松三郎の自画像(右)と  
それの多い萬鉄五郎の自画像(左)

目立ったり、全体に合わなかったりする要素はない。ここで注意しておかなければならない点は、たとえば、人間のfigureや風景の山のfigureに似ているから、figuralityが多いとは必ずしも言えないことだ。元々のfigureがどのようなものか、またそれをどのように描くかによって、figuralityの程度が違ってくる。正確に言えば、本来figuralityの多い物を写実的に描いた場合、その写実的な絵には、却ってfiguralityが少ない。後で説明するが、figuralityの少な

さが、写実の本質であるので、モダニズムの一例である萬の自画像は、figuralityが多いので、近代的でないところがある。他の例を考えてみよう。筆で書いた文字は、活字の文字よりfiguralityが多い(図2)。なぜなら、前者の方が字の見える形を生かしている

からである。これに比べて、活字の書記素は、簡略化されたものだ。大体において、活字の形は均一で、認識しやすく、読みやすいものになっている。それに比べて、書道で字形を生かしたものには、figuralityが多いので、読みにくく発音にくい場合もある。

文芸の領域では、詩歌は散文よりもfiguralityが多くあると思われる。散文的(prosaic)の意味には「飾りが無い、単調、面白くない」というニュアンスがある。しかし、散文だからと言って、figuralityがないわけではもちろんない。たとえば、言葉の「妙」を大切にしていた泉鏡花(一八七三—一九三九)の小説の豊かな文体は、figuralityに富んでいる。それに対して、現実を「ありのまま」に歪みも飾りもなく描写しようとしていた田山花袋(一八七—一九三〇)は、鏡花にくらべれば、figuralityの少ない小説を書いた。大体においては、比喩の多い文章はfiguralityを多く持っている可能性がある。しかし、イメージ豊かな文章の場合、それがどのようなイメージを思い起こさせるかによって、figuralityの度



活

図2 Figuralityの多い書と  
それの少ない活字

合いがかなり違うだろう。というのは、前に指摘したように、figuralityが単に視覚性を指していないように、単にイメージを指しているわけでもない。視覚性のように、イメージも広い意味を持つ。書記素が発達した、装飾的なイメージもあれば、簡単なイメージもある。そして、「彼は、正直なイメージがある」というような、概念的なイメージもある。以下の分析のために、このことは重要な意味を持つので、予め言っておこう。ここでいうfiguralityは、想像されたイメージを指していない。結局、描かれていないかぎり、つまり目で見える物になっていないかぎり、厳密な意味では、そのイメージには書記素はないし、figuralityもない。

言葉には、色々なものがある。書き言葉もあれば、話し言葉もある。文学は書き言葉の芸術であり、言語（話し言葉）の美術ではない。こういった意味では、文芸は物質的なものだから、書記素もfiguralityもある。文学は書き言葉から成っているのだから、一種の永久性を持っている。人が考えたり、感じたり、見たり、聞いたり、話したりしたことを形にして保存する技術である。文章のfiguralityの度合いによって、それが作り出すイメージや想像された概念はかなり違う。Figuralityと想像力の関係は、重要な問題ではあるが、それを理解するためには、figuralityの意味をもう少し明らかにしなければならない。

先ほど、書き言葉に形があると指摘したが、その形の複雑なもの

もあれば、そうでないものもある。たとえば、漢字を考えよう。大体においては、旧字体は、新字体よりfiguralityが多い。たとえば、「國」という旧字は新字の「国」よりもfiguralityが多少よく生かされている。同じ理由で、漢字は仮名よりもfiguralityが多いと言える。たとえば、「安」という漢字は「あ」という平仮名よりもfiguralityが多い。そもそも、平仮名の由来が、漢字の持つfiguralityを簡略化したところにある。その理由は、仮名という記号が音素の方をよりよく表現できるためである。ローマ字もそうである。音を重視する仮名もアルファベットも、漢字に比べれば書記素は抑えられており、音素が生かされている。

今は忘れられているが、「A」という文字は、昔は「牛」の象形文字だった。この文字を見て牛を連想する現代人はまずいないだろう。なぜなら、現代人は、書き言葉は音を表すもの、あるいは意味を表すものと思いついてからだ。漢字の場合、象形文字という記号もある。物に似せた文字だ。しかし、「森さんが来た」という文章を読む時に、「森」の字を目にして木の群を想像する人はいないだろう。それより、「森」を見て、「モリ」という音を想像する人が多いだろう。つまり、記号にfiguralityがあっても、それを無視することもできるのだ。

アルファベットより漢字や仮名にfiguralityが多く残っているのだから、それを反映している日本の文学には、書記素を生かすジャンル

と、そうでないジャンルがある。筆を使う日本人は、詩や歌を書き素の富むものにしてきた。詩も歌も、一応声に出して詠むものではあるが、それを筆で書き留めた場合、扇子、屏風、襖、額、掛け軸などの表面に飾って、それを目で楽しむものにする習慣があった。そして、絵も書も同じ筆で作られたので、両方は密接な関係にあるだろう。そのためか、絵巻、御伽草子、奈良絵本、仮名草子、浮世草子、赤本、黒本、黄表紙、合巻、漫画など、多くの文芸のジャンルには、絵と言葉を合わせたものがある。どれも、figuralityが多い。以前、筆者がこの視覚的傾向をpictocentrism (絵画中心主義) と名付けたが、日本人ほど、書記素を生かした文芸を作る民族は他にいないかもしれない。<sup>(2)</sup>

日本の文芸のfiguralityを支えた技術は、筆と木版印刷だった。筆の先はペンのそれより柔らかいもので、線の太さや点の大きさや墨の濃淡も簡単に変えられるので、文字の書記素を生かすことができた。手の動きが常に変わるので、筆で書く文字の形は多様で、figuralityに富む。それに対して印刷は、機械的に文字や絵を何回でも同じように写すので、figuralityを抑える傾向がある。しかし、活版に比べ、木版は筆で書いた言葉や絵の持つ書記素の豊かさを保存する機能があったので、印刷の時代になっても書記素の表現力はそれほど衰退しなかった。江戸時代の出版物としての仮名草子、絵草子、浮世絵も、木版の板がもつ適応性によってそのfiguralityを

見事に生かされた。漸く明治時代に活版印刷の技術を本格的に取り入れた時点から、日本の文芸のfiguralityが一段と衰えた。活版で作られた近代小説を、木版印刷で作られた戯作と比べれば、figuralityが少ないのが分かる。近代小説の文字の形が簡略化されているし、挿絵も少なくなっている。そして、後で説明するように、その内容と話の筋も大分変わっている。

話芸も、言葉の芸術ではあるが、目で見えない言語 (speech) から成っているから、厳密に言えば、figuralityがない。ただし、修辭学には、figures of speechという用語があるぐらいいなので、figuralityは関係ないこともない。Figures of speechとは、「単調な言い方に対して精巧な言い回しである。それを大きく分けてみれば、schemesとtropesがある。Schemeは「計画や図式を意味する。つまり、「普通とは違う」工夫や計画というものだ。Tropeは「曲げる」という意味がある。つまり、単調なものを変化させ、それをより面白くすることだ。このようなfigures of speechを取り入れることによって、自分の講演や発表をより面白い、より説得力のあるものに行うことができる。

そのような擬った話しかたを書き留めれば、すぐwritingになってしまうので、writingとspeakingの境目は、非常に漠然としている。文芸と話芸は互いに影響しあっているので、話芸がfigures of speechを多く使う時に、文芸はその影響を受けて、figuralityを生

かす場合がある。しかし、その逆も然りである。飾った文章を読んで、自分の話し方が変わる場合もあろう。結局、ここで覚えておかなければならないのは、話性主義 (colloquialism) は話すことを大事にする性質なので、基本的にfiguralityを抑える傾向があるということだ。この意味で、文語体 (literary style) は口語体 (colloquial style) よりも、figuralityが多いと言える。

以上をまとめてみると、figuralityとは記号の持つ書記素の表現力を生かす性質だ。上に幾つか例を挙げたが、絵と書き言葉、そして書き言葉と話し言葉は、密接な関係にあり、互いに影響しあっている。それぞれのバランスで、記号の仕組みが出来上がってくる。

本稿では、近代における記号の仕組みの書記素と音素とのバランスを測って、特にfiguralityに絞って、近代意識の発展を考えてみる。

そのため、ここに前提としてあるのは、以下の三点である。第一に、記号というものは考えるための道具である。もちろん、記号が無くても、たとえば、眼をつぶって瞑想したり、暗い部屋で話し合ったりする場合でも、考えることはできる。しかし、時間が経つと、その内容を他人に伝えることは、非常に難しい<sup>(3)</sup>。自分の考えを何らかの形にしなければ、それがすぐ消えてしまうので、我々は自分の環境を絶えず記号化しているし、その考える道具が残った形で、その時に何を考えていたかを推測できる<sup>(4)</sup>。第二に、その考える道具の性質を変えれば、考える内容も方法も影響される。そして第三に、

## △記号→△意識→△社会現象

図3 記号の変化は意識の変化をもたらす。意識の変化は社会現象をもたらす。

考え方を変えると、社会現象もその影響を受けて変わる。

この三点を整理すると、以下の三段論法ができあがる (図3)。

故に記号の変化は社会現象をもたらす。

つまり、1) 記号 (文字、絵、写真、映画等) の変化が意識の変化をもたらす。2) 意識 (認識、感性、ものの見方、思想) の変化が社会現象 (仕事、遊び、戦争) をもたらす。従って、3) 記号の変化が社会現象の変化を (考えるといふ媒介を通して) もたらす。

むしろ、逆に社会現象が記号の状況に影響を与えるケースも考えられる。そのため、この三点を直線的に並べるより、互いに影響しあっているように考えればよいだろう。意識の媒介による記号と社会現象の相互的關係を図式化してみれば、このようなものになる (図4)。

それでは、figuralityに絞って、1) 近代という時代に記号がどのように変化してきたか、2) その変化が近代意識にどのような影響を及ぼしたか、そして3) その意識の変化がどのような社会現象を生み出したかを考えてみよう。

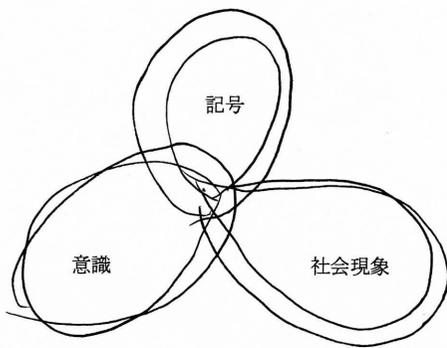


図4 記号、意識、社会現象は互いに影響しあっている。

## 浅井了意と近代の曙

文学や絵画の分野においては、一六〇〇年から二〇〇〇年までの長い歳月に亘って、(見えない)音素を生かすジャンルもあれば、(見える)書記素を生かすジャンルもあった。その前者の例として、一七世紀前半の仮名草子という大衆的な読み物がある。仮名草子は、小説や随筆も含むので、内容ではなく、形式を指す総称である。「仮名草子」という名称が初めて現れたのは、水谷不倒の『近世列伝体小説史』(一八九七)だった。<sup>5)</sup>要するに、仮名草子とは、仏書や儒学の漢籍に対する仮名で書かれた通俗的、娯楽的な読み物である。平易な仮名で書かれたので、教養のある層だけでなく、一般大衆にも読まれたものであった。

当時の文人がこのような軽い話を趣味で書いたものなので、作品に自分の名を残さなかったのだろう。仮名草子の作者名はほとんど不明のままだが、浅井了意(？一六九一)は例外的な存在だった。現在、浅井了意の『浮

世物語』や『伽婢子』は、井原西鶴(一六四二—一六九三)の浮世草子の先駆けとして理解されているが、どれも「草子」であり、漢文の書物とは異質のものだった。難解な言葉を使わず、読みやすい(音素中心的な)仮名で書かれた。言うまでもなく、平安朝の「女手」で書かれた『伊勢物語』や『枕草子』も仮名で書かれたが、一七世紀に『仁勢物語』や『犬枕』がそのパロディとして出てきた。このようなパロディの他に、『昨日は今日の物語』のような滑稽な話、了意の『浮世物語』のような教訓的なものや、『伽婢子』のような幻想的なものや、『東海道名所記』のようなガイドブックの類がこのジャンルに含まれている。続いて、戦国時代の体験を実録的な方法で書いた『三河物語』のような覚書風のものもある。どれも仮名で書かれた書物であり、知識階級の読書趣味を民に広げたものとして、近代意識の発展に貢献した。

近代を定義するのは難しい。しかし、その基本の一つは、身分の高い者が持つ特権だと思われていたものが、次第に身分の低い者にも行き渡ることであろう。それゆえ、読み物の普及率や識字率(literacy)の発達を測ることが、近代化を論じる際に、中心的な課題となっている。あいにく今までの研究は、西洋的な言語中心主義(logocentrism)の影響の下で、かなり歪んだ視点から近代化という現象を取り上げている。ジャック・デリダ(Jacques Derrida)でさえ、西洋の話すこと(speech)を重んじる偏見を指摘し、書くこと

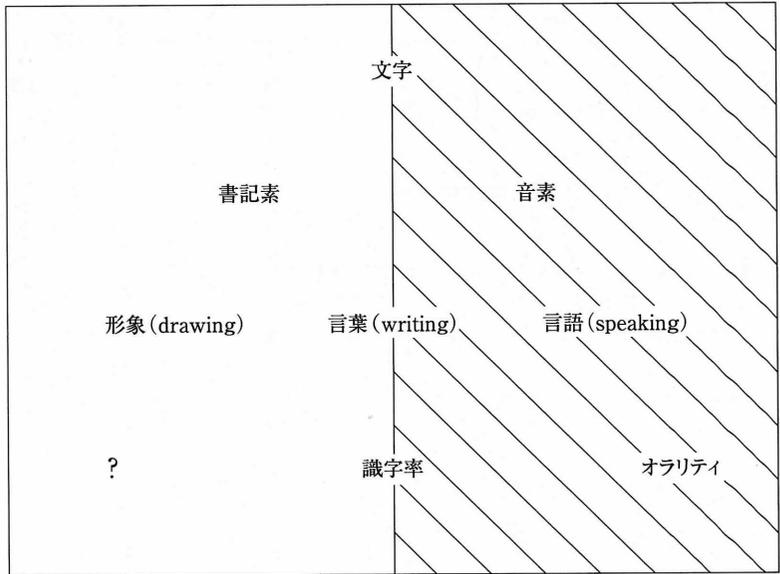


図5 従来の近代分析における音声中心主義的な偏見

(writing) を再評価しようとしながらも、オラリティ (orality) と識字率の問題を乗り越えることができなかった。というのは、識字率とオラリティを比較するケースがほとんどで、文字を読める進んだ文化と読めない後れた文化を大きく分けて考える傾向がある。識字率の高い民族は進んでいると言い、低いものは後れているとする。

たしかに、知識層の特権が民に普及することは近代化の重要な点ではあるが、Hierarchy対oralityというスキームを以て近代化を分析することには問題がある。たとえば、マサオ・ミヨシ (Masao Miyose) は日本文芸のオラリティを指摘し、日本の小説と西洋の小説との間に距離を置こうとした。日本文学のオラリティの性質はともかくとして、その主張自体は言語中心主義の話すことに対する偏見を拡大する結果になりかねない。

先ほど指摘したように、言語学上では、言葉という記号は書記素と音素と意味素から成っている。それにも拘らず、言葉を対象にする識字率も言語を対象にするオラリティも、両方とも音素の方を重視し、書記素を問題にしない傾向がある(図5)。オラリティに対して、識字率が存在している。いつもこの二つから成っている。この記号の分析を社会現象のそれに当てはめる場合、言語中心主義に偏ることは免れない。言葉は、見える要素も見えない要素も持っている。両方を包括的に考えるために、音素だけでなく書記素をも理解する必要がある。その能力も以下のモデルに入れなければならぬが、それをどう呼べばいいのだろうか。

従来のこのスキームを正す場合、visuality (視覚性) を入れることが考えられるが、それは適当ではない。なぜなら、先に指摘したように、書記素はあくまでも物質の問題なので、視覚性では幅が広すぎる。英語で、視覚的識字率 (visual literacy) という言葉があ

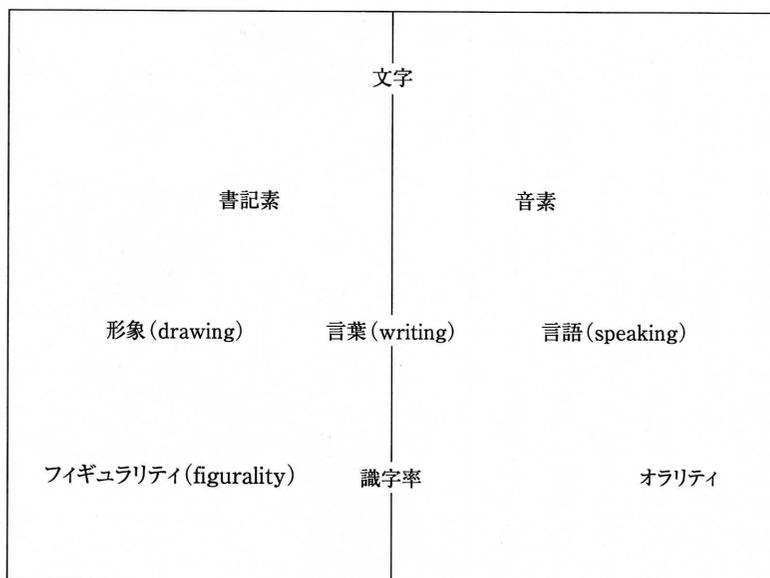


図6 バランスを取った文字の近代分析

るが、これも、明らかに言語中心主義的な言い方である。とりあえず、書記素を理解する能力をfiguralityとしておこう。実際に、oralityとfiguralityは、literacyと違って、能力の有無を表す言葉ではなく、単に音素や書記素に富む状況を指すだけである。本当はoralityとfiguralityと言った方がよいかもしいないが、

そのような言葉はない。そもそも、literacyの本来の意味は、文字が読めるような実用的な機能を指してはいなかっただろう。文学を理解できるという教養のある状態を意味したが、一八世紀の英国では、読者層が急に拡大した時点で、それが転じて現在のliteracyの意味になった。<sup>(8)</sup>他に、oralityとfiguralityが存在しない理由がもう一つ考えられる。それは、音と形象を理解する能力は、努力しなくとも誰にでもあるという先入観が根強く残っているからだ。少なくとも、literacyを獲得することに比べて、音を聞いたり、形象を見たりすることは極めて簡単だと思われてきたようだ。<sup>(9)</sup>

このように考えると、近代意識がいかに識字率を重んじたかが少し分かるようになってきたと思う。本稿では、近代意識は音素を重視したと論じるつもりであるが、その前に、この言語中心的なスキームにfiguralityを入れなければ論が進まない(図6)。

このようなバランスを取らなければ、近代意識の言語中心主義を指摘することも、理解することもできない。ましてや、日本独特の絵画中心主義 (pictocentrism) が作り出した絵と言葉の密接な関係を論じることができない。このように、書記素と音素の両方の要素を持つている言葉を、絵画と言語の間に置くことは、言語中心主義 (logocentrism) も音声中心主義 (phonocentrism) も理解するための必要条件である。この補正したスキームをもって、なぜ近代意識がfiguralityを制御する必要があったかを考えてみよう。



図7 遠近法を利用しない『浮世物語』の挿絵

仮名草子のfiguralityは、どのようなものであろうか。一つの例として、浅井了意の『浮世物語』の「篠田狐の事、付狐に化かされたる事」という話を検討してみよう。まず、注目すべきなのは、この話に挿絵が付いていることだ。篠田神社とそれを囲む森の絵だ。そこに二匹の狐と一人の妖艶な女性とその前を通る二人の旅人がいる。そして、森に漂う雲のような空白のスペースがある(図7)。

この雲型のスペースは「源氏雲」と呼ばれるものだ。これは桃山時代の絵巻や土佐派の屏風に多く見られる模様であり、仮名草子の挿絵にも入れる慣習があった。その役割は主に次の五つである。

1) 装飾として、絵の空間を飾ったり、2) 肝心なイメージの回りに枠を作ったり、3) 絵の空間を区切っていろいろな動作が同時に

行われているように示したり、4) 時間の流れを表したり、5) その絵に言葉を書くスペースを設けたりする。ここで指摘しておきたいのは、どの役割も、絵の人工性を顕著に示している機能がある。というのは、このような絵は写実的なイメージを描くのに欠かせない総合的空間(comprehensive space)を作ろうとしない。パノフスキー(Erwin Panofsky, 1892-1968)は*Perspective as Symbolic Form*で、このような空間の本質を説いたが、日本の場合、同じような制度的な視覚空間が出来上がったのは明治に入ってからだ。ヨーロッパに比べれば、かなり遅れた<sup>(10)</sup>。その理由は、この仮名草子の挿絵の源氏雲に見るようなfiguralityを楽しむとする傾向にあるのだろうか。

このような非写実的な挿絵には、それに合うような非現実的な話を期待してもよいだろう。その粗筋を簡単に述べると、以下のようなストーリーになっている。「浮世房」というお坊さんになった人が、『浮世物語』の主人公である。彼は篠田神社へ行って人を化かす狐がいる話を聞く。篠田村に住む男が、神社の前を通った時、美しい女性に会い、すぐ親しくなり、ついに夫婦となって子供もできる。ところが、五年後にその子を抱えている母が子どものお尻から尻尾が出ているのを見る。恥ずかしさのあまり、女性はまた狐になってしまい、神社の森へ戻っていく。男は、狐だということを知らずとも、長い付き合いだったので、「流石に名残の惜しくおもはれつつ」

という気持ちで、「子を思ふ闇の夜毎に訪へかしの昼は篠田の杜に住むとも」という短歌を詠んだ。すると、狐は「契りせし情の色を忘られて我は篠田の杜に啼くなり」という返事をした。男は田圃を耕す百姓だったので、狐が夜に早苗を植えたり、水をせき入れたり、草を取ったりした結果、「年毎に満作なりしかば、家大に富み栄えけると也」。

この話を聞いて、浮世房は哀れを感じ、自ら篠田の神社へ行こうとする。近いからすぐ着くと言われたのに、いくら歩いても着かないので、同伴の者を疑い、特別な方法で、「顔を懐に差し入れて、袖口より覗きしてみれば、」やはりお供しているものが人ではなく後ろ脚で立って歩いている狐だというのが分かる。「古狐め」と怒って、掴もうとするが、逃げられてしまう。

前半の話は、説話的なものである。狐が女性に化けて男を騙して契りを交わす、このような話は、中世の説話にもよくある。狐の形に戻ってしまった妻は、夫のために、早苗を植えたり、草を取ったりするというのは、実に想像力豊かなストーリーだ。とはいえ、後半は懐疑的な面もある。了意は、実証的な態度を付け加えてみた。たとえ、着物の筒を通して狐の本性を見極めようとする方法がいくら非合理的であっても、あるいは狐のストーリーの面白さにはいくら惹かれても、自分は狐に騙されたくないという態度は近代的な懐疑を示しているだろう。騙されることは、本当ではないことを信じ

てしまうことではあるが、了意は「篠田狐の話」をそのまま写すだけではなく、それを聞いて信じようとしても信じられない語り手の話も付け加えている。

この二重構造の話には、虚構がまだ完全に成り立っていない。テキストには、本当でないことを本当のように書いていないからだ。却って、化け物の非現実性を楽しもうとする精神がまだ残っている。しかも、先に触れた挿絵の方にも、源氏雲の装飾が示すように、このような嘘の話を真実だと説得するための全面的な総合的空間はまだできていない。つまり、この非写実的な装飾がかつた絵も、ストーリーも、作り話めいた工夫を隠そうと努力していない。そして、「浮世房」のような一般的な名前ではなく、個性のある主人公の視野を借りて、個人的な世界観を創ろうとはまだしていない。このように見ると、了意の『浮世物語』は虚構の曙にできあがった作品であることが分かる。その影響を受けた井原西鶴は、もう一歩進んで、好色一代男や好色一代女の像のようなものを描くために、写実的な虚構の総合的空間を造り上げようとした。本当でない話を本当のように書くこととした西鶴は、了意より、近代的な感性を持っていたと言える。

#### 仮名と仮名草子

上層の特権を下層に広めるために、印刷が大きな役割を果たした。

西洋でも、印刷は近代化のための欠かせない技術であったと思われる。グーテンベルク (Johannes Gutenberg, 1400?-1468) が一四四五年に活字印刷機を発明した結果、未だ大衆に及ばなかった情報之急に行き渡り、そこでヨーロッパの近代化が急速に進んだというのが定説である。<sup>(11)</sup>これに対して、日本の場合、一六世紀の終わりと、海外から入ってきた活字印刷の技術を試用した挙句、一六三三年ごろには、それを放棄している。<sup>(12)</sup>その技術をやると本格的に取り入れたのは一八五七年ごろで本木昌造 (一八二四—一八七五) の非常な努力によるものだった。活版印刷の取り入れが、二〇〇年以上延期されたことは、日本の近代の発展にとって、どういう意味を持ったのだろうか。

そもそも、活字印刷はヨーロッパで初めて発明されたものではなかった。それに先立って、東アジアでは、活字印刷が使われていた。その技術を最も活用したのは朝鮮であった。朝鮮王朝 (二三九—一九一〇) の政府が出版した物のほとんどが金属活字で刊行されたし、その前の高麗王朝 (九一八—一三九二) にも、たとえば、一二三四—一二四一年ごろの『詳定礼文』という活版の書物がある。<sup>(13)</sup>日本では、古くから木版で伝書を出版したりしていたが、活字印刷を初めて試用したのは、先ほど触れた一六世紀の終わりごろだった。その技術は、朝鮮半島から入ってきた。

ほぼ同じ時期にヨーロッパから入ってきた印刷機もあった。「キ

リスタン版」というのは、一五九〇年代初めから一六一四年の江戸幕府による禁教令発布までの二〇年あまりの間、日本のイエズス会が、ヨーロッパから持ってきた活字印刷機を用いて、天草、長崎その他の場所で出版活動を熱心に行ったものだ。聖文と教義を紹介する本や、辞書と言語を学ぶための書物が主だったが、そうでない読み物、例えば『エソポのフアブラス』(Esopo no Fabulas) や『平家物語』も出版された。<sup>(14)</sup>日本語、漢文、ラテン語、ポルトガル語を書くため、漢字交じり平仮名とローマ字を使った。

朝鮮からの活版印刷技術が日本にもたらされたのは、一五九二年から一五九八年にかけて、秀吉の命令による朝鮮半島への出兵によるものであった。「この出兵により、銅活字と刷り道具、そして印刷された書籍が戦利品として日本に持ち去られた。」<sup>(15)</sup>秀吉はこれらの貴重品を後陽成天皇に献上したが、天皇はこの銅活字を使い朝鮮の印刷法を利用して『古文孝経』という漢籍を印刷した。続いて、木活字を作らせ、『日本書紀神代卷』や『勸学文』などの印刷も行った。これらの書物は慶長勅版と呼ばれ、一六〇三年ごろまでに約一一種が刊行された。

秀吉没後天下を取った徳川家康は、一五九九年ごろ伏見で木活字による印刷活動を行い、『孔子家語』や『貞観政要』などの漢籍の約八種八〇冊の印刷を一六〇六年まで続けた。同じ年に、後陽成天皇に献上された銅活字を借りて、それに似せた銅活字を作らせ、そ

れでいわゆる駿河版の『大蔵一覽集』と『群書治要』を刊行した。

前者は明朝の仏書であり、どちらも漢籍である。さらに一六一五—一六一六年に『群書治要』の約五〇冊が印刷されたと思われる。

このように、慶長勅版、伏見版、駿河版も次々に現れた。どれも大衆のための書物ではなく、漢籍で、儒教、仏教、政治、歴史のような学識の高い人しか読まないものだった。要するに、日本で行われた活字印刷は当時のエリートのためのものだった。それに比べて、キリストの教えを広めようとするイエズス会の意図はかなり違ったものだった。むしろ、キリシタン版にも、宗教の教義を説くものがあったが、伝道活動を助けるものとして辞書や日本文化を学ぶための実用的なものもあった。そのためか、ローマ字と仮名を多く使ったので、キリシタン版の書物には、音素中心的な傾向——つまり書記素を抑える傾向——が強かった。漢字などを容易に読めなかったヨーロッパ人にとって、逆に音素を生かした文字の方が親しみやすかった。と言っても、宣教師や信者の中には、日本人も大勢いたという点を見逃してはならない。

やはり、漢字をろくに読めなかった点で、ヨーロッパ人も日本の大衆も同じ立場にいた。そのためか、日本人側の活字印刷技術が漸く民間に移った一六一六年ごろ、刊行する書物の種類も用いている活字も急に変わった。自分の資本を出した中村長兵衛、中野市兵衛という商人や、大貿易商の角倉了以の息子であった角倉素庵は、活

字印刷を続け、今度は仮名の多い書物を刊行するようになった。素庵が、本阿弥光悦の書いた仮名を活字にして、『伊勢物語』や『徒然草』を出版した。後に木版の仮名草子として刊行された『伊曾保物語』や『竹斎』、『恨の介』も、この活字印刷で刊行されたことは注目すべきだ。おそらく、素庵による民間の活字印刷の実験から刺激を受けて、木版の仮名草子が発展したのである<sup>(16)</sup>。

このような印刷活動があったにもかかわらず、一六三三年ごろに、活字出版は日本から姿を消した。この点について、樺山紘一は次のように書いている。

あれほどのパイオニア精神によつて、家康のもとで敢行された活版印刷術は、なぜ放棄されたのか。ときおりしも、ヨーロッパ諸国にあつて、あらゆる潜在力を開花させて、書物を市民たちに開放しつくした活版印刷術。例えば、コペルニクスやガリレオ、シエークスピアやセルバンテスの著作を印刷し、多数の読者に啓蒙と愉樂を与えていたあの印刷術は。それは、ついに日本列島から消滅していった。より手軽で、しかし浸透力においてはかなりな劣位におかれる木版の製版法を採用した国は、ついに絶大な流通力と説得力をほこる啓蒙著作を、活版印刷物として、獲得することがなかった。別の言い方をすれば、「グーテンベルクの銀河系」の宇宙から、日本は好んで離脱してい

ったのである。それから二世紀半がたち、ようやく長崎で再び、それに出会って会得を開始するまで、いつか関心を示さなかつたかようだ。しかも、このことは、ただ日本だけの事態ではない。活版印刷の発案においてははるかな先人たる中国も朝鮮も、選択した道はよく似ている。なぜ、わたしたちアジア人は、一六〇〇年からやや経過したあの時点で、超絶の印刷術を見限ったのか。それは、ひとつの謎といふべきであろう。<sup>17)</sup>

この問題について、水谷不倒が次のように説明している。「何分にも工芸技術の幼稚な時代であったから、折角進歩した印刷法も、応用の術をしらず、却って之を不便とし、挿絵も刊記も思うようにいれることが出来ない位であったから、多年熟練の技巧である製版が之に代ることに」<sup>18)</sup>なつた。要するに、木版に比べ、活版は挿絵や「刊記」を入れるのには不便であつた。そのために、活版は読者層の発展に伴う需要に対応できなかつた。古くから「熟練」した木版の技術に劣っていたからである。

たしかに、需要に応じられないのとは言うまでもない。活版印刷で刊行された嵯峨本や丹緑本は、漢籍でなく仮名の書物ではあつたが、大衆のために作られたものとは言えない。豪華で、部数が少なかつた。庶民がそれを買つたり読んだりすることはなかつただろう。

結局、本阿弥光悦の書のfiguralityを素案が複写しようとした努力

は、いわゆる活字人間の精神に反していた。活版の原理にも合わない行為だつた。

活字の原理とは、次のようなものであろう。ある決まった寸法の表面（つまり、ページというもの）に、グリッドを作る。そのグリッドの周りに余白を設ける。そのグリッドを分割して、その中にさらに多くの小さな均一の空間を設ける。この小さな空間に活字を入れることによつて、言葉を作り、複写することができる。活字は簡単に取り替えられるようになってくるが、それを受けるグリッドは変わらないものである。この活字を入れるグリッドをclicheと呼ぶ。

そのclicheの機能は、同じページを何回も複写することである。そのため、clicheという言葉が転じて「きまり文句」、「ありきたり」、「陳腐な」というような意味を持つようになってきた。あまりにもたくさんあるものは、却って面白くない。同じものを効率よく複写することが、出版の存在する理由であり、近代意識の均一性にする期待と理解を促す活動でもあつた。本を読む特権を大衆に行き渡らせた活字のページは、近代意識の発展のために必要なものであり、近代意識の典型的な形の一つであろう。日本の活版印刷の「浸透力」と「流通力」と「説得力」のなさを嘆いた時に、樺山紘一はこの活字印刷のclicheの力を積極的に意識していたのではないだろうか。

嵯峨本の『伊勢物語』のような書物は、このような活字の置換可



図8 活字の利点を利用しない嵯峨本『伊勢物語』

能機能から生まれる効率や均一性を完全に否定している。その証拠は、素庵が各活字の独立を重視せず、二字、三字が繋がった形の活字を製作しようとしたところにある(図8)。

このような活字の作り方は、結局のところ、活字の利点を利用していいのであろう。独立していたはずの文字を繋げるこの工程のためコストが上昇した、活字出版の消滅を招いたと論じた研究者もいる。<sup>(19)</sup> たしかに、コストは重要な原因ではあるが、決定的な要素ではなかった。それより、素庵が文字を繋げる必要をなぜ感じたかをま

ず問わなければならない。

仮名は音を表記する記号で、音素を生かす要素がある。しかし、日本では仮名の持つ書記素も生かす習慣があった。例えば、『源氏物語』の写本に見られるように、仮名は連綿体(cursive style)で

書くようになった。素庵が仮名の活字を作った時に、光悦の書いたものを見本にしたのは、その伝統を重んじ、書道の美を保とうとしたためであろう。つまり、平仮名の音素より、書記素の方に重点をおいたわけだ。それゆえ、繋がらない活字より、容易に仮名を繋げる木版の方が適切だった。

同じ一七世紀前半に現れたエリートのための嵯峨本と大衆向きの仮名草子の共通点は、両方が印刷物であることと仮名で書かれたことである。しかも、どちらも筆の感覚を保つ書物、つまり *figural* な *writing* を保つものだった。そのため、樺山が「浸透力においてはかなりな劣位におかれる木版の製版法を採用した」ことを嘆く必要があったに違いない。結局、樺山の活字印刷を進展させなかった日本は、ヨーロッパにあったような「説得力」がなかったという発言は、彼なりの言語中心主義的な評価のしかたであろう。それは、偏見なのか、事実なのか、どう考えればよいのだろうか。書記素を生かした近代意識の発展はありえなかったのだろうか。もし、そうだとすれば、それはなぜだろうか。書記素が、近代化の障害物になる理由はここにあるだろうか。

見えるものの可能性

長崎で行われた活版印刷の活動が、京都の活版印刷に具体的な影響をおよぼしたかどうかは、まだ不明である。明らかなのは、江戸

幕府によるキリスト教の禁令が下された結果、長崎での出版活動が京都での活版印刷に影響を与える可能性はほぼなくなったことだ。<sup>20)</sup>キリシタン版の書物の多くが処分され、印刷機は分解され南方に持ち去られた。

推測に過ぎないが、もしキリシタン版が存続したとすれば、日本人側の出版業界は違う方向に発展していったかもしれない。そもそも、天草や長崎で行われた出版業の方が、実用的だった。音素を生かして、読みやすい書物を大衆に紹介する一方、書記素を生かして絵を多く入れることによって、広く読まれる絵本を作ろうとする日本側の意図は、イエズス会のアプローチとは対照的だった。もし、日本の印刷物が早くからキリシタン版と同じような音素中心の性格を持つようになったとしたら、本を読む意味も変わったかもしれない。例えば、ヨーロッパにあったような、(俗語で)聖文を定期的に読む習慣が日本人にも根付いたかもしれない。そして、それによってイエズス会のヴァリニャーノ (Alessandro Valignano, 1539-1606) が不満に思った、日本人の(抽象的なことに対する)思索力の無さも、少しでも改善できたかもしれない。

ヴァリニャーノの日本人に対する批判はこうであった。

日本人は賢く、ものを覚えるのが速い。とは言え、今まで科  
学がなかったし、ヨーロッパ人のようにものを考える機会が少

なかったため、それが今与えられても科学を理解できるとは決して言えないだろう。彼らは、手先が器用で、熱心で、書く時に形象や漢字を使い、ペンよりも絵を描くような筆を利用しており、しかも我々より指が細くて敏感なので、ヨーロッパ人より絵の描き方を習ったりローマ字を書いたりすることが容易にできる。

[... although it is also true that the Japanese are a people of very good intelligence and good memory, nevertheless, because up till the present they have had no sciences, so that their minds are not exercised in speculation about them as those of Europeans are, one can certainly not say that they have the ability to learn them. It is true that they are very clever with their hands, and very industrious, and since they use shapes and characters when they write, and write with pens which are strictly speaking paint brushes, and have fingers naturally slimmer and more sensitive than ours, they learn to paint, and to write our Latin script, more easily than Europeans usually do.]<sup>(21)</sup>

ここでヴァリニャーノは、文字の形を読んだり書いたりすること

と文字で考えることを区別している。筆で書いたfiguralityに満ちた文字に馴れ親しんできた日本人は、器用で西洋の文字を学ぶのが速い。しかし、その文字が指している抽象的な意味を考えたり想像したりする能力に欠けていると言う。

結局、日本人が活版印刷を続けなかった理由は、彼らが書記素に対する絵画中心主義的な執着を持っていたからではなかったであろうか。というのは、水谷不倒が指摘した木版の「便利」さは、古くから洗練されてきた文字と挿絵が持つ書記素を生かす力ではなかったかと考えられるからである。言葉も絵も容易に取り入れる能力だ。

文字の意味を考える力とはかく、その“shapes and characters” (形象や漢字) の魅力を表現しようとするならば、やはり活版よりも、目で認識できる書記素の表現力を発揮させる木版の方が便利だろう。江戸芸芸は、音素中心的な秩序正しい均一性の高いclicheで作られた活字のページより、柔軟性のある木版の表面で作られる書記素中心的な妖怪も出るようなページを選んだ。筆で書いた文字や絵が持つfiguralityを発揮させる木版は、赤本、黒本、黄表紙、合巻のようなfiguralityの豊富なジャンルを数多く作り出した。

一七世紀後半に「グーテンベルクの銀河系」から離脱したとはいえ、日本には日本なりの「絵草子の銀河系」があった。これによって、絵も言葉も数多く作られ、近代意識の発展に貢献しただろう。だが、そのような記号の増加が、具体的にどのような影響力をもつ

たかは、複雑な問題である。たとえば、文字の増加は、読み書きの発達のために、良い状況を作ったであろう。そのため、江戸時代の識字率はヨーロッパに比べてもかなり高かった<sup>(22)</sup>。しかし同時に、絵の圧倒的な増加も起こった。それが近代意識の発展のため、どういう意義を持ったかは、あまり取り上げられていない問題であろう。絵の増加は、本や浮世絵だけでなく、暦、かわら版、疱瘡絵、地図、顔見世番付、俳優の死絵、錦絵、引き札(宣伝のちらし)など、色々な出版物として至るところに配布された。挿絵に対して言葉の割合の多かった読本というジャンルにも、figuralityの多い表紙や口絵もあった。江戸時代の視覚記号の豊富さをどう評価すればいいのだろうか。

前に触れた問題に戻ろう。文字が読めることを識字と言うが、イメージを理解する能力はどう呼ぶだろうか。たとえ、絵が分かる能力を表す特定の用語も概念もないのは言語中心主義の影響であるとしても、絵は近代化のために何の役にも立っていないと言えるのか。本来、絵の多い草双紙は、子供や女性のための読みものだとされている。しかし、絵というのは、かならずしも、学識のない人が楽しめる分かりやすいものばかりではない。赤本は単純なものであるが、山東京伝(一七六一—一八一六)の『江戸生艶気棒焼』<sup>(23)</sup>のような黄表紙は、かなり複雑なものだ。現在、このような作品が英訳出版される時など、絵の注釈が付いている場合が多い(図9)。京伝



12. Enjirō is greeted by his "jealous" mistress, who sits in front of a clothes cabinet framed with decorative metal fittings, visually echoing her request for new robes. On the wall hangs a special letter holder for love letters exchanged between a courtesan and a customer, a mark of a playboy. Enjirō wears a black scarf, showing that he, too, is now a pleasure seeker. (From SNKBZ 79, *Kibyōshi, senryū, kyōka*, by permission of Shōgakukan)

の絵は見てもすぐ分かるものではない。

このように絵草子を大量に印刷した日本を、筆者は *pictocentric* と論じたことがあるが、日本にも、書記素に対する *logocentric* な懸念がなかったとは言えない。それは視覚性に対する一般的な不満というよりも、*figurality* に関する近代的な制御であっただろう。

その制御を理解するために、蘭字の影響を受けて活躍した司馬江漢（二七四七—一八一八）の立場を考えてみよう。江漢はオランダの科学書の挿絵に、日本になかったような視覚性を見つけた。<sup>(24)</sup> 彼は、そ

図9 山東京伝、『江戸生艶氣樺燒』の挿絵。説明しなければ分からない絵



図10 遠近法を取り入れようとした司馬江漢の銅板の浮絵

れを「写真」と名付けた。銅板でできた細密な絵は、筆でも描けず、木版でも印刷できないものだと主張した。つまり、筆がもつ豊富な *figurality* を避けて、それを制御する鉄筆を取り入れた。そのため、彼は銅板の技術を学び、写実的空間の細かさ（風景描写においての）空間の膨大さを表現しようと試みた（図10）。

結局、「写真」を作るため、物の見方を新たにする必要があった。物をじつと観察する力が必要だった。見る主体と見られる対象のはっきり分別された状況を設けなければならなかった。そのため、江漢がかつて絵画の世界で使っていた「写真」という概念——つまり、自分が自然界と一体になりその真心を写すこと——とは全く違う意味をこの「西洋画談」で持たせた。<sup>(25)</sup> 周囲に溶け込んだ自分の「真」の気持ちを描くのではなく、自然から一步離れて、それを客観的に観察したままに「写す」という意味になった。

面白いことに、筆と木版印刷の限界を批判した江漢は、絵本というものの自体を拒んだわけではなかった。実際は、絵と言葉が一緒になる利点を認めた。しかし、絵と言葉が何を表現すべきかについて

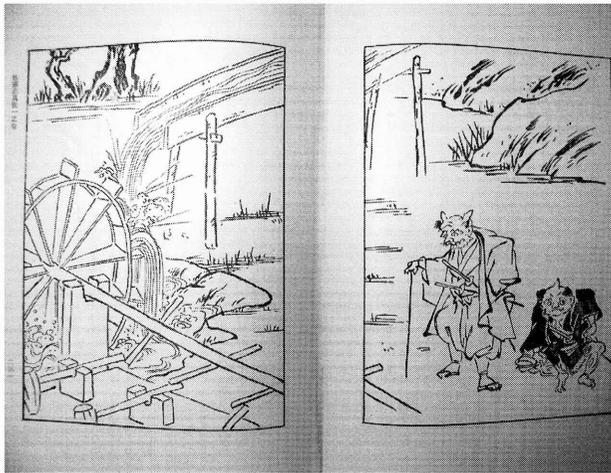


図11 平賀源内、『根無草』の非合理的な挿絵

は、草双紙の傾向とはかなり違うことを主張した。

西洋書中二画図あり。皆銅板画や画を以て文字と用を何して。草木の書あり。図形ニあらざれば其真を弁せず。奇器を造るニ図形ニあらざれば。其器械を巧む事能はず。彼国の画は写真にして三面の法ありて。

要するに、江漢の記号的感覚では、絵にも言葉にも同じ本質があ

った。それは見ることであり、対象の「真を弁」ずることであり、図形の大切さを説いている。つまり、キリシタン版に見られるような実用性がここにも窺われる。ここに、江漢の近代的な「ものを弁する」言語中心主義が見られる。それは、物の

本質を解明する図形に対しての肯定と、figuralityに対する否定として表れてきている。要するに、挿絵の実用的な機能を主張した江漢は、樺山紘一が嘆いた木版印刷の「説得力」のなさを批判したのである。

西洋の影響を受けた江漢は、東洋絵画のfiguralityの多い(書記素を生かす)傾向を批判せずにいられなかった。「彼の(この)画を視れば。誠に小児の戯れニ幾ふして。画とするにたらず。」彼の言うには、日本や中国の絵は幼稚で、画と呼ぶに値しないものだ。もつとも、真面目でないのが、戯作の精神だろう。例えば、平賀源内(二七二八―一七七九)の『根無草』の挿絵を見ると、江漢の日本絵画の非合理性に対する嘆きがよく分かる(図11)。

このような絵は、細密さがなければかりではなく、非合理的な機械の構造を示している。注意してみれば、水の流れと、水車の回転の動きと、杵の動きが合っていないことが分かる。これでは、水車が時計回りに回るので、杵は跳ね上げられてしまう。これは到底不可能な機械の仕組みである。まさに、江漢の「画とするにたらず」は、このような絵のことを語っているのだろう。やはり、源内の『根無草』は、根拠のないもの、つまり「説得力」のないものを楽しむ立場を取った。そのため、当時の読者も現代の学者もこの絵の非合理的構造とfiguralityの豊富さを問題にしなかったのではないか。

当時としては、源内は進歩的な人物だった。江漢と同じように、



図12 平賀源内、『物類品隲』の写実的な挿絵

『物類品隲』（二七六三）巻の五に、図12のような蜥蜴の絵がある。

このような絵の説得力は、精密さと、実際に見た物に対する複写上の正確さにある。江漢風に言うと、このような絵のよさは、説明文のテキストを、実証学的にものを弁じて補うところにある。すなわち、これはものを言う「写真」である。蜥蜴がどんなものなのか、その実際にあるものとまったく同じようなものを細かく描くために、書記素の表現力が適当に制御されている点は注目すべきだ。というのは、蜥蜴の全景を伝えるために、この絵のどの部分の表現力も、全体と調和した形でしか発揮させていない。換言すれば、全景の錯覚を壊さないように、それぞれの表現力が適当に制御されている。江戸時代の文芸や美術の記号的な傾向を検討してみれば、『根無草』の挿絵のような書記素を生かすものもあれば、書記素を抑える江漢の浮絵のようなものもあった。紙幅が限られているので、その

オランダの写実主義に積極的に反応したようである。彼は江漢のように、説得力のある絵も描いた。例えば、

一つ一つを検討することはとてもできないが、概して言えば、一七世紀から一九世紀にかけて、書記素を抑え、音素を生かす傾向が増していくように思われる。仮名草子の普及は言うまでもないが、絵草子の著しい発展においてさえ、同じ「説得力」を求める動きがあった。草双紙の発展を見れば分かるが、初期の赤本と後期の合巻を比較すれば、絵と言葉のバランスが次第に言葉の方に傾くようになった。言葉の割合が多くなり、同時に挿絵のストーリーがだんだん理念的になっていった。例えば、幕末の万亭応賀（二八一九—一八九〇）作、三世歌川豊国（二七八六—一八六四）、二世歌川国貞（一八三三—一八八〇）画の合作である『釈迦八相倭文庫』（二八四五—一八六九）のページには、源氏雲がなくなり、空白のあらゆるところに言葉が書かれている（図13）。このように、木版印刷が可能にした絵と言葉の共存が見られるが、一九世紀後半に、活字印刷を再び取り入れることによって、言葉の割合が益々多くなったところで、ほとんど絵のない近代小説が誕生する（図14）<sup>(26)</sup>。

この傾向には、様々な原因が考えられる。その一つは中国の白話小説、特に『水滸伝』の影響である。一七世紀前半から入ってきた大衆向けの長編小説『水滸伝』は大変な人気を博した。漢学者に広く読まれ、何回か翻訳もされた。翻案ものや、その長編の構成法と趣向を借りた「水滸伝もの」が多く造られた。読本として有名なのは、建部綾足（一七一九—一七七四）の『本朝水滸伝』（二七七三）



図13 Figuralityの多い絵草子のページ。万亭応賀の『釈迦八相倭文庫』より。

私は其人を常に先生と呼んでゐた。だから此處でも先生と書くが本名は打ち明けない。是は世間を知る遠慮といふよりも、其方が私に取つて自然だからである。私は其人の記憶を呼び起すことに、すぐ「先生」と云ひたくなる。筆を執つても心持は同じ事である。餘所々しい頭文字等はとも彼ふ氣にならない。  
私が先生と知り合になつたのは鎌倉である。其時私はまだ群れしい衛生で先生と私

上 先生と私

漱石

図14 Figuralityの少ない近代小説のページ。夏目漱石の『こゝろ』より。

あった。この話性主義の発達は、大体同じところにヨーロッパにもあったが、それもヨーロッパの近代意識の発展に大きな意義をもつた。この江戸時代に起こつた話性主義的な動きが、明治時代の言語改革に繋がっていると見えよう。鈴木貞美が指摘したように、江戸時代に、言文一致運動に先立つて、

や山東京伝の『忠臣水滸伝』(二七九一―一七八〇)だが、他に絵本や合巻もある。昔から『源氏物語』や『太平記』のような長い話があったが、それはある中心的人物や出来事に関する様々な逸話を集めたもので、『水滸伝』のような一貫した筋立てを持つていなかった。この白話小説と、金聖歎(二六〇八一―一六六一)の評入りの七十回本から、勧善懲悪のような理念を利用した連続性のある小説作法を習った。おそらく、その影響を一番よく受けたのは、曲亭馬琴(一七六七―一八四八)だった。『新編水滸伝』(二八〇五)の翻

訳や女性向けの

『傾城水滸伝』と

いう合巻を出し、

『水滸伝』の構成

こゝろ

を借りて名作『南総里見八犬伝』を書いた。この大作は日本の『水滸伝』と言つていいほどのものである。この意味では、近代化が遅れたはずの中国は、早くから日本の近代意識の発展に、この話し言葉で書かれた『水滸伝』という形で話性主義(colloquialism)的な刺激を大いに与えたと言えよう。<sup>(27)</sup>

要するに、仮名草子を持っていた話性主義的要素が白話小説の影響下でさらに大きな発達を示してきた。白話というのは、改まった書き言葉ではなく、普段の会話の中にも使っている話し言葉だ。むしろ、平安朝にも、中世にも、話し言葉を取り入れる物語や説話があった。しかし、この傾向が江戸時代に入って、さらに強くなった。洒落本、断本、人情本、滑稽本のどれもが、会話的な修辞を取り入れた。先ほど触れた仮名草子や浮世草子も、同じ話性主義の傾向が

文（書き言葉）が言（話し言葉）の方にすでに近づいていた。<sup>(28)</sup>この傾向を記号論的に分析すれば、音素を生かしながら書記素を抑える性質が見られる。というのは、江漢が目指した写実主義と同じように、戯作の発展に伴った話性主義的な傾向も、明治維新の前に顕著に現れていた。それが一九世紀後半に起こった近代化の著しい発展の必要条件でもあった。そして、写実主義も話性主義も、もう一つの動き、すなわち一八五〇年ごろから起こった象徴主義と合流した結果、近代国家という総合的な空間をやっと作り出した。話性主義と写実主義と象徴主義の合流の過程と、その三つの共通点を次に考えてみよう。

### 近代意識と天皇の肖像

「尊皇攘夷」——この四文字をもつて、西日本の志士たちが徳川幕府を倒し、新しい政権を成立させた。天下を取った彼らが新しい日本を作り上げるため、更に、「富国強兵」や「立身出世」のようなスローガンを数多く頻繁に利用した。それらが一九世紀後半ごろに出てくる必然はあった。どれも、民にとつては、ある抽象的な概念を想像するための考える道具であった。なぜ徳川政権を倒す必要があるか、または、日本が西洋の植民地にされないためにどうすればいいのか、この不安定な時代にどのような人間が必要か——大衆はこのような問いを考えるために、象徴的記号に頼った。四つの漢字

で作り上げたイメージが、日本の将来を約束してくれた。このようなスローガンを考えることによって、民衆は国民になり、そして国民として近代国家を想像し、その抽象的な概念を現実化させることができた。

スローガンの本来の意味は、戦の雄叫びである。戦の際、兵士と一緒に叫ぶ言葉だ。叫ぶことによって、自分の強さを敵にも自分にも強調する。一九世紀後半に、西洋人に接近され、黒船に象徴された西洋の脅威を感じ、日本人が急に新しい世界的なコンテクストに置かれてしまったからこそ、民を国民にして、国の勢力を作り上げるための記号的な仕組みが必要になった。むろん、それを作り上げたのは、「富国強兵」という言葉がなした象徴だけでなく、時計、髭、国旗、軍服など、様々な目で見える具体的なものもあった。それらが新たなコンテクストの中で生存できる日本という場所を作り出した道具であった。膨大で、不安定で、しかも危険に満ちたあの「大航海時代」や「植民地の時代」とうとう飲み込まれた日本の運命に立ち向かうために、皆の強さを混合する共同体を想像させる様々な象徴を作り出した。おそらく日本近代国家を成立させるために、最も重要な象徴は、天皇の肖像だった。

江戸時代には、天皇が民の前に自分の姿を現す習慣はなかった。明治維新後、その習わしを破り、国のリーダーとしての天皇が誕生した。活発に日本中を旅行して、国民との具体的な接触によって、



図15 近代人の考える道具としての明治天皇

民との個人的な関係を築いていこうとした。一八七二(明治五)年から一八八二(明治一五)年までの十年間に亘る六回の大巡幸は、要するに、農民一揆や士族の反発や徴兵制に対する反抗を防ぐための「具体的な政策として解決すべき問題を天皇と民衆の、視覚的コミュニケーションを通しての心理的な関係に置き換えたのである。」<sup>29)</sup>日本という領域を総合的政治空間に切り替えるための政治的行為であった。国家という広大な空間を自分の目で見ることは不可能なので、国の象徴を通してそれを想像するしかなかった。そのような抽象的な概念を理解しない限り、それを具体化することもできなかっただろう。国民が近代国体という理念を把握しなければ、国家に対する忠誠心や憂国心も感じないし、政府を支持することもできなかったであろう。

六回の大巡幸で、明治天皇は日本中の主な都市を訪れることができたが、すべての民に会うことは事実上不可能だった。そのため、自分のイメージだけを複製して、日本の至るところに配布するようになった(図15)。

国の象徴としての明治天皇の肖像は、認識しやすく、複製しやすく、普及しやすい記号でなければならなかった。それゆえ、記号としての天皇は、国旗と同じように、書記素を抑えたものでなければならなかった。たとえば、日の丸は、余計な装飾がなく、単純な丸になっており、この意味でfiguralityが少ない。十字架や卍も同じようにfiguralityが少ない象徴的な記号である。それと同様に、国の象徴としての明治天皇も、そうでなければならなかった。彼のイメージは、すぐ分かり、簡単に作れ、どこへでも送れるようなものである必要があった。

正確に言えば、このイメージは明治天皇の写真ではなく、天皇の絵の写真であった。一八八八(明治二一)年に、イタリア人のエドアルド・キョッソーネ(Edoardo Chiosone, 1832-1898)が天皇に会い、何枚かのスケッチを描き、当時のヨーロッパの肖像の典型的な方法で、明治天皇の理想的な肖像を描いた。それが丸木利陽によって写真となった。そして認識しやすく、複製しやすく、普及しやすい形で、日本国民の国家を見る視点となった。それは、最初に御写真と呼ばれたが、後で、天皇の写真は御真影と呼ぶようになった。

このイメージが写実的なものだったのは、言うまでもない。写実の文字通りの意味は、「実」を「写」すのではなく、「写」すこと「実」であろう。つまり、鏡のように、或るものをそのまま（つまり、似た形で）正確に模写することが、写実の本意だ。歪みもせず、装飾も施さず、また解釈もせずに、見る対象をclicheのように機械的に模写することが理想であろう。その対象を何回も写せば、できあがるものはすべて同様なものでなければならない。このような均一的な状況を要求することは、おそらく、江漢が言ったような、再生 (reproduction) への憧れと同じようなことであろう。その近代的な心理的欲望は、何かを初めて見た時と同じ新しさを何度も体験したい、という矛盾からきている。

これについて、江漢は次のように考えていた。

その写真と言ハ。山水花鳥牛羊木石昆虫の類を画クニ。毎見ニ新ニして。画中の品物悉く飛動するが如し。是は西洋風ニあらざれば能ハざる事也。<sup>(30)</sup>

写実は風景、動物、植物、昆虫を見る度に、新しさを感じさせる力をもっている、というふう理解している江漢にとって、西洋風に描かれたかものは、まるで「飛動」できるようなものであった。

これは、もちろん錯覚であろう。だとすれば、写実は、事実でない

ことを事実のように信じさせる妙な機能を發揮する記号の仕組みである。普段、写実は実際にあるものをそのまま写しているように思われているかもしれないが、そうではないだろう。実は、写実が有り得ないことを有り得るような、言ってみれば、錯覚のなさような錯覚を作ろうとしているのではないか。

換言すれば、江漢にとって、ミメシスは物を再生する不思議な力をもっていた。これは、表現や描写 (re-presentation) の文字通りの意味であろう。見る人の媒介によって、見たものを再び見る——これは写実の目的だろう。このような「再生する力」が絵画の世界に求められただけではなく、文学界においても、同じだった。例えば、写生文を唱えた正岡子規（二八六七—一九〇二）は、江漢と同じような写実の再生機能に対する期待を持っていた。

文章の面白さにも様々あれども古文雅語などを用ゐて言葉のかざりを主としたるはここに言はず。將た作者の理想などたくみに述べて趣向の珍しきを主としたる文もここに言はず。ここに言はんと欲する所は世の中に現れ来りたる事物（天然界にても人間界にても）を写して面白き文章を作る法なり。

或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、それを文章に直して読者をして己と同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉

を飾るべからず、誇張を加ふべからず、只ありのまま見たるま

まに其事物を模写するを可とす。<sup>(31)</sup>

ここでいう「己と同様に面白く感」じることが、写実の目指す再生の目的ではないか。要するに、同じ体験を同じように再現するとは天皇の肖像にも要求された。天皇の肖像の前に立つ体験は、写生文を読んで作家が見たものや感じたことを自分で体験することと似たような近代的な要求を満たしている。そのような意欲を満たすのに、なぜ「言葉のかざり」や「趣向の珍しきを主としたる文」が邪魔になるのだろうか。

結局、複数の人が或ることを同じように把握したり、体験したりすることを可能にしているのは、システムの機能である。写実は、物を同じように見るためのシステムだ。漏らすことなく、総合的に客観的に目の前のある物を正しく理解し、自分の理解を誤解されないように表現し、そして、そのような正確な伝達によって、他人が同じ体験ができることが、実証主義の方法であり、近代意識の望む状態でもあった。そのためか、日本という近代国家の象徴としての天皇の肖像を作り上げるために、キョッソソーネは江漢が賛美した「三面の法」を利用しなければならなかった。

三面の法とは、西洋で完成した遠近法である。その方法の基本は、まず、物を見る動かない視点を設けることである。縦の線を平行にして、横の線を全部消滅点 (vanishing point) に至るようにする。

このようにして、総合的な視野のグリッドを作り、その中に入っている物を総てこの一定の視点から見ると。視点に近いものを大きく、遠いものを小さく描く。これはものを見るシステムであり、遠いものも近いものも総合的な関係にあるので、パノフスキーが説いた写実の総合的な空間が出来上がる。<sup>(32)</sup> 風景描写の場合、広さ、高さ、深さの三面を生かして、膨大な空間を描こうとする傾向がある。まるで、永遠に続くような視野を形成するが、その視野に入っているものの全部が例外なく数学的なグリッドに嵌っているものだから、互いに正確に測れる距離と角度にある。それゆえ、「実」があり、それを「写」すことの正確さも意識できる。子規に倣った田山花袋のような自然主義の作家たちが、現実を「ありのまま」に書こうとした意欲は、このような原則的な空間システムからきているのではない。<sup>(33)</sup>

要するに、絵画の写実的傾向と文芸のそれは、同じ「ありのまま」に対する近代的な理解からきている。しかし、ものをそのまま正確に捉えようとする意識はいつたどこからきているのだろうか。横山松三郎のスタジオから出てきた写真を見ると、彼は写実の秩序に対する非常な魅惑と尊敬の念を感じていたようである。少女の肖像の上に、碁盤の目が描いてあるが、それはその顔を写すための指標であろう。このような幾何学的なコンテキストを自分が見ている対象の上に被せると、整然とした秩序ができあがるので、それに従



図16 横山松三郎、普遍的なコンテキストの内の少女の顔

って写されるイメージのどの部分も、他の部分と同じように、秩序に正しい合理的かつ普遍的な位置に置かれる(図16)。従って、その秩序に従って写した画家も、その絵を見る人も、同じような普遍的な位置を占めることができる。この普遍的な要素が写実の魅力ではないか。

横山松三郎の写真に見られるように、このグリッドは「再生」するための考える道具だった。写実主義は、数学的な複写 (mathematical reproduction) の科学である。物を客観的に見るシステムとして、このグリッドを組織する視点は動かないものなので、(その立場から) 見えるものと見えないもの、あるいは視野に入っているものと入っていないものは、はっきり区別するようにになっている。視野に入っているあらゆるものは、視点との数学的位置(つまり、

合理的な系統的な位置) を占めている。それゆえ、どの点でも、他の点との関係が、正しく複写できるようになっているので、各々の点の書記素の表現力が、全体をなすイメージを完成するために貢献するように構成されている。どの点も全景をなすためにあるので、その表現力が勝手に目立つたりすることは許されないようになっている。どの点の書記素も、この視覚的システムのために、適当に制御されている。この意味で、figuralityが写実的な模写の邪魔にならないように、書記素が抑えられている。要するに、写実の世界には、変に目立つもの、尖ったもの、周りと合わないものがない。

キョツソーネの天皇像が本人に似ていたかどうかは別問題として、この肖像の中の目、鼻、髭、軍服など、この絵のどの部分もその全景を維持するようになっているのは間違いない。変に目立つたりする部分がない。そして、国家の象徴になったこの肖像と同じように、これを見る国民も自分が国体の一部をなしているので、変に目立つたり逆らったりするものではなく、その全体を支持するようになっていた。そのような正確かつ膨大な近代的な空間を作るために、明治二二年から、この写真が日本全国の小学校に送られるようになった。国民はこのイメージに向かって、同じところに配布された教育勅語を唱えることになった。そうすることによって「話す天皇」が存在するようになり、それを中心として近代国家が成り立った。国民一人一人の地方性や個性が消滅し、国体という概念を支えるシステム

の一部となった。「天皇陛下、万歳」と叫び、皆と同じ動作を同じようにする。この瞬間に近代意識の発展を支える話性主義と象徴性と写実性が揃い、自分を含む日本という新しい近代的なコンテクストが生まれた。自分の実在の具体的な「邦」に対して、大日本という「国」は、抽象的なもので、特殊な目を通してしか見られない空間である。その目の特色は、天皇や国を見ようとする時に、figuralityを嫌うことだ。なぜなら、どれも抽象的な概念であり、想像されたものでありながら、「誰でも知っている」ある普遍的な特定の意味しか持つことが許されないからである。<sup>(34)</sup>

### Figuralityの制御と虚構としての近代国家

次第に発展してきた話性主義、象徴主義、写実主義が、明治時代に合流して急速に発達した。西洋の影響が刺激になったのは否定できない事実ではあるが、その影響を受け入れる準備ができていなければ、明治日本の新しい近代化が起らなかったであろうということも忘れてはならない。Figuralityの制御に関しては、外からきた西洋の言語中心主義の影響だけでは決してなかった。先ほど触れたように、様々な分野において、書記素を抑える傾向が江戸時代にも見られたのは否定できない。しかしながら、明治になって西洋の影響の下、この傾向がもつとはつきり現れてきたのも、事実である。

話性主義、象徴主義、写実主義の三つの記号的な傾向の共通点は、

figuralityを抑えるところにある。なぜか、近代意識がこのような音声中心主義的な環境の中でより効果的に発展してきたようである。しかし、その理由は何であろう。なぜ、書記素を生かす記号より、音素を生かす記号の方が近代意識の発達にはよかったのであろうか。

この問題を考察するため、筆者は簡単なアンケートを用意し、アメリカと日本の被験者とその記入を依頼した。<sup>(35)</sup>一枚の紙の表に三〇秒で「神」の絵を描き、裏面に三〇秒で「神」という言葉を書くように指示した。参加者が皆記入してから、それについて話し合った。

その結果は次のようなものであった。アメリカの場合、神の絵を描いた人はほとんどいなかった。その理由を尋ねると、「神の存在を信じないから描けない」、「神を信じるが、目で見えないものだから描けない」、「目で見える形のある神を信じるが、それをすぐ描ける能力がない」というような答えが返ってきた。日本の場合、「神様は見えないものだから」と言っても描けなかった人もいたが、ほとんどは何か形のあるもの——木、山、川、鳥居、狐など——を描いた。ある人は、山と森と川とそこに泳いでいる魚を描いたりした(図17)。

では、言葉の方はどうだろう。神という言葉を書けと言われたアメリカの被験者は全員書けた。GODやgodやG-d、多少形は違ったが、同じ言葉を書いた。<sup>(36)</sup>日本の被験者も「神」という言葉を問題なく書いてしまった(図18)。

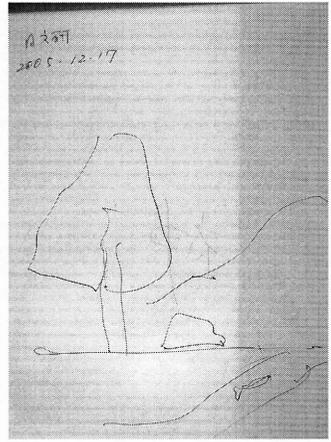


図17 神の絵は、同じ形象を描く率は0%。

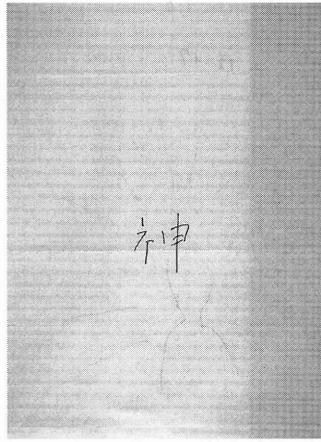


図18 神という言葉は、同じ言葉を書く率は100%に近い。

極めて単純な調

査ではあるが、いくつかの問題点を解明するために役立つ。まず、figuralityの多い絵を利用する場合、我々の神に対する理解が違っているのが明らかになる。信じる人もいれば、信じない人もいるということが分かる。そして、神が

に書けるのだろうか。

この実験の結果をどう分析するか。絵で自分の理解を表現する場合、その人によって理解のしかたが違うのは明らかである。これは絵のもつ figurality の表現力による現象だろう。Figurality の多い記号こそ、我々の理解の相違を明白に示してしまうわけだ。努力と訓練によって、その表現力を一定の形にできるが、自然のままでは、我々の思想体系は根本的に統一されていないのであろう。これに対して、言葉は figurality の少ない記号なので、我々の理解の相違が明らかにならずに済むところがある。絵も言葉も同じことを表現する場合でも、我々の理解を言葉で表現する場合、その違いが分からないままではいられる。その結果、神という言葉を書いたりすると、事実上、それを同じように理解していなくても、まるで神という存在を同じように理解しているように見える。(神の象徴、例えば十字架や卍、を書く場合も似たような結果になるであろう。)言葉のような figurality を抑えた記号を利用するからこそ、神のような基礎概念が成り立つ。「国家」や「真実」も皆同様である。

抽象的なものだと思う人もいれば、木や山のように目で見える具体的なものだと思う人もいる。

同じ「神」という概念(もしくは存在)を言葉で表現する場合は、どうなるのか。それぞれ言語が多少違っても、それが書けない人は一人もいない。神を信じていても信じなくても、神が見えないものと思っても見えるものと思っても、思わず同じ記号を書いてしまう。三〇秒で絵が描けない人が、なぜ一〇秒で神という言葉を書き出す

このようにして、近代意識の発展における figurality の制御の役割を理解することができる。どの記号も figurality をもっている。しかし、記号によって、figurality の度合いが違う。それが少ない記号、たとえば、音を表記するためのローマ字や仮名は、書記素を強く抑えている。写実的な絵も象徴も、大体そうであろう。このよ

うな記号を使用する時こそ、それを使う人の実際の理解が隠されている。この理解を隠す機能を仮面付け (masking) と名付けておこう。近代という時代にはこのような仮面付け機能の高い記号を使うことが多かつたようである。その理由は、やはり、ある概念を理解しているように実は理解していない状況を作らなければならなかつたからであろう。逆に近代意識の発展が figurality に支えられなかつたのも、書記素を生かす記号的状況下、この理解が実際には一致していないことをあきらかにする可能性があつたからである。その結果として、*E pluribus unum* (多くから一つになる) という幻覚が成り立たなかつたであろう。なぜなら、国民の政府の政策に対する理解の相違が明らかになることを免れなかつたからである。

この仮面付け機能を念頭において、先ほど触れた天皇の肖像の問題をもう一度考えよう。象徴としての天皇は、figurality が少ないので、それを見ている国民はそのイメージで象徴された日本という存在を考えるが、事実上、同じように理解しているように見えてもそれぞれの理解は違っているはずだ。その上、写実的な絵でもあつた天皇の肖像は、日本近代国家の類型でもあつた。つまり、その肖像のどの部分も、その全景を表現するために、それぞれの書記素の表現力が適当に抑えられている。それと同じように、近代国家という概念的空間に囲まれていたすべての国民も、国体の一部としての自分の表現力を適当に抑える必要がある。そのため、天皇の肖像に

向かつて教育勅語を唱えることによって、天皇の声が自分の声となり、他人の声と自分の声を区別することができなくなる。このような話性主義的な繋がりをもって、近代的な話者 (dictator) が作りに上げられた。その話すが、天皇であり、国民一人一人でもあつたのは、誰でも同じシステムの一員になっていたからである。

天皇の肖像のような figurality を抑えた記号は、日本近代国家を創造するために欠かせない要素だつた。アメリカにも、西ヨーロッパにも、同じような記号的な傾向があつた。というのは、近代意識の根本的な所に、「実際には理解していないが、理解しているように」というような幻覚があるからだ。このような矛盾した構造こそが、近代意識の発展を可能にしたのではないか。天皇崇拜による自我の存在と国家の形成も、この「実際には理解していないが、理解しているように」という嘘の理解から成り立つたのではなからうか。

このような嘘で作られた真実を語るものとの同一視で、自分なりの近代的存在を獲得することができた。その嘘の真実は、たとえば、このようなものだつた。「明治天皇はあらゆる国民を愛しているの、国のために自分の人権や財産や命までも犠牲にすればいい」、「主体性を持つためには、近代の膨大なシステムに身を任せればいい」、「日本人は神に選ばれた民族ゆえ、戦争に負けられない」などである。実際に、明治天皇は当時の国民を愛していたかもしれない。ましてや、近代的なシステムにおいては、天皇ですら自分なりの理

解を持つものではなく、figuralityの制御によって作り上げた写実的かつ象徴的な国体の話者に過ぎなかった。しかも、天皇を信じる国民も同じだった。両者とも、事実らしさを作り出すシステムによって支配されていたのである。

ところで、日本の近代のシステムを築いたのはだれだったのか。

東条英機（一八八四—一九四八）なのか。台湾、韓国、満州、中国、南太平洋、東南アジアを侵略した日本の軍人なのか。それとも、浅井了意に倣って、性欲や貪欲さや権力欲を写実的に書こうとした井原西鶴なのか。遠近法を使って果てしない風景を描こうとした司馬江漢なのか。活字印刷を本格的に取り入れた元木昌造なのか。妖怪のfiguralityを心理学の理論にしまった井上円了（一八五八—一九一九）なのか。

『武士道』を書いた新渡戸稲造（一八六二—一九三三）は、日本の近代化に参加した一人だった。彼は、自我を誇らしく思い、それを国のために犠牲にする、この矛盾に満ちた行為を“proud submission”（誇り高い服従）と呼んだ<sup>(38)</sup>。もちろん、これはフランス革命を批判したエドモンド・バーク (Edmund Burke, 1729-1797) の引用だが、実に相応しい言い方ではないか。誇り高い服従とは、国民がシステムに従う従順さの動機をよく表している。本稿の冒頭に、近代化は、有力者の持つ特権を民に行き渡らせるプロセスだと言った。仮名草子や絵草子の普及の場合、その特権は読書だった。天皇の肖像

の場合、その特権の一つは軍服を着ることだった。平民が明治天皇が着ているような軍服を自分で着、かつて武士しか手に持たなかった刀を自分の手で持つことは、もう一つの近代的な特権だったにちがいない。印刷した仮名のページと同じように、軍服も均一性を作り上げる記号で、天皇も国民も同じ国の者だという近代の真実の嘘を効果的に伝えた。真実の嘘も、嘘の真実も、その特殊な記号的システムを通して出来上がった。

自分が天皇の愛する民になれる。このことは、魅力的な理想であった。しかし、先ほどのアンケートで分かるように、「天皇の民になる」という概念を皆が同じように理解していたかと言えば、そうではなかっただろう。皆が平等に、同じように、天皇が下さる特権を自分のものにしたことはなかったであろう。しかし、そのような信じる憂国精神が必要だったので、それぞれの国体に対する本当の理解の相違を隠す記号的な仕組みが必要だった。明治の元老が、国体を設立するために、また大日本帝国の領域を拡大するために、仮面付け機能の高い音声中心的な (phonocentric) 記号機構を使わざるをえなかった理由はここにある。話性主義、象徴主義、写実主義——このような仮面付け機能の高い記号的仕組みこそが、近代の理想への望みを保つことができた。このようなfiguralityの少ない記号的仕組みによって、日本の近代意識が発展を続けることができた。従って、この意識は、「偽造でありながら偽造でない」という虚構

も要求した。

言うまでもなく、このような虚構的な環境の中では、文学においても、フィクションの要素が大いに求められた。一定した視点に相当する普遍的な語り手や、写実的な描写法や、実際にあったような会話の再生が、近代小説が目指した要素であった。夏目漱石(一八六七—一九一六)の『こゝろ』を了意の『浮世物語』と比較してみれば、近代意識の発展がよく見られる。漱石の小説は、「篠田狐の事、付狐に化かされたる事」と同じように、本当の話ではない。両方とも作り話に過ぎない。しかし、figuralityを抑えた(狐などが出そうもない)『こゝろ』のような小説は、まるで、本当でない話を實際にあつたような現実性を持つて描いている。つまり、樺山が重んじた「説得力」を持つている。事実らしさ(verisimilitude)がある。『浮世物語』の狐の話も、『こゝろ』の先生の話も、嘘であろう。しかし、漱石は話性主義と象徴主義と写実主義が合流した時点において、仮面付け機能の高い記号を生かして、事実らしい空間を成立させ得た。このような説得力のある話には、仮名草子にあつたような装飾性のある挿絵がついていないのも、当然であろう。<sup>(39)</sup>

どうして漱石のような作家が、実際になかったことを実際にあつたように思わせる工夫をして書いたのか。そして、なぜ読者がそのような読み物を買って、読んで、楽しむことができたのか。おそらく、国家を造ることと小説を書くことは、似たような創造力を要求

したのである。それは、妖怪を登場させない真面目な嘘を造る近代的な力だつた。そのために、歪みを歪みとして見せない状況を創造する特殊な能力と、それを支える特殊な考えるための道具がなければならなかつた。その道具は、本稿で問題にしていたfiguralityの少ない記号だつた。このような記号をもって、日本近代文学も、日本近代国家も可能になつた。

丸山真男(一九一四—一九九六)が日本のファシズムの性質を説いた時に、近代文学の想像力の足りなさを指摘し、それを歴史的感性の鈍さや権力に対する批判的精神のなさにも関連させた。その原因は、日本文学の肉感的な傾向にあるとし、結局日本近代文学で表した腐敗的な文化が、同じような腐敗的な政治政策を生み出したと論じた。つまり、もし想像力豊かな思想体系ができていたら、日本はファシズムへの道を歩まなかつたことを暗示した。<sup>(40)</sup>これは丸山の全くの誤解であろう。たしかに、近代文学の主流を成したと論じられた私小説はかなり肉感的だつたことは否定できない。しかし、それは日本の総力戦への意欲の原因ではなかつた。

その戦争を戦う精神的なエネルギーは、想像力に関わる問題ではある。その点では、丸山の文学に対する理解は正しかつた。しかし、このようにして、日本の近代意識の形成を検討してみないと、その想像力の性質を理解するのは難しい。そうしなければ、日本の作家の多くがなぜ写実主義への道を歩もうとする第一歩として、第三者

の話を想像するより、自分が体験したことを一人称の未熟な「虚構」として書いてしまったかが分からない。

この未熟さが、例えば近代小説の成立の原理を説いたイアン・ワット (Ian Watt, 1917-1999) が指摘した登場人物の固有名詞の出現のなさに見られる。<sup>(4)</sup> 自分しか持たない個人的な名前を所有することは、個人主義が成立している証拠であるとワットが論じる。それは小説の虚構性の強い性質も示している。ところが、日本の小説には固有名詞を持つ主人公が比較的に少なく、類型的な名前が多いのではない。浅井了意の「浮世房」も、西鶴の「好色一代女」、漱石の「先生」も、そして私小説の「私」もそうである。個人的な名前ではないが、それが日本の近代意識の発展の何を物語っているだろうか。もし不動の、普遍的な視点が成立して初めて完成された独自性のある第三者が生まれるとすれば、日本のこのような第三者の少なさは、総合的空間が完全には成り立っていなかったせいであろうか。そのような想像された空間があったからこそ、日本近代文学の虚構性は比較的弱かったし、日本のファシズムの熱気もその分だけ弱かった。

その原因は、日本の記号的状況における figurality の豊富さだった。根強く続く書記素の表現力が虚構と国粹主義の邪魔になった。そのためか、敗戦後に書記素を抑えた記号の仕組みによって形成された日本の近代意識が、割りと早く衰えてしまった。近代の技術的

発展が、その原因の一つだったに違いない。ラジオ時代がテレビ時代に変わった時点で、figurality の多い記号がまた急速に増え始め、その結果として歪みが歪みとして見えるようになった。もちろん、早くから近代に対立するモダニズムやエログロナンセンスが発生したが、どれも figurality の多いものとしてのポストモダンの先駆者だった。そのような変なものが戦争中強く抑えられたのは当然であろう。なぜならば、ファシズムは近代意識の表れであり、話性主義、象徴主義、写実主義の合流で出来上がったものだ。もし丸山が言ったような日本人の近代的な想像力がもつと発達したとしたら、戦争に対する熱気はその分だけより熱烈なものになっていたのである。ヨーロッパの言語中心的思想を徹底的に身に付けた丸山は、近代意識の本当の意味とその記号的形態を見抜くことができる立場にいなかったかもしれない。

最後に付言すれば、現在の日本では、近代意識は大分衰えてきている。その原因の一つは figurality の回復にある。本稿で示したように、我々が体験している記号的形成は絶えず変わりつつある。絵と言葉と言語それぞれが持つ長所と短所が、いつも互いに影響しあったり、新しい記号的環境を作ったりしている。例えば絵に言語を持つ時間の秩序を持たせると、映画というジャンルが生まれる。このような近代化に伴った技術は多くある。例えば、カメラ、蓄音機、電信、電話、映画、ラジオ、写真印刷、テレビ等が作りだされ

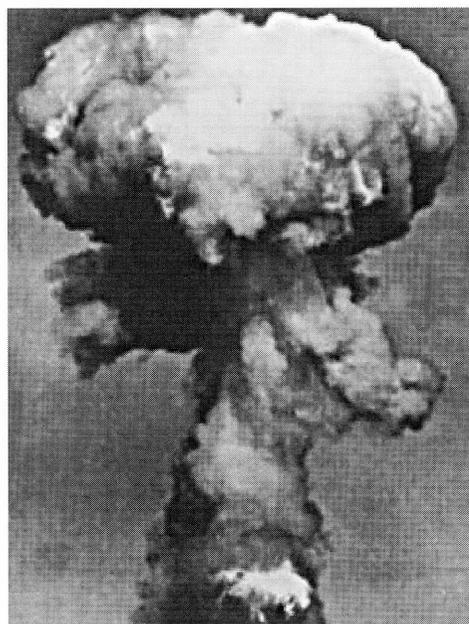


図19 Figuralityの多い広島に落とされた原爆

た。その結果として、今度は音素ではなく書記素の方を生かすものが多くなった。そして、歪みは歪みとして表現されるようになったところで、近代意識が衰退するようになってきた。

本稿では、日本の状況を検討してきた。他国の記号形成は多少異なっているであろう。どの国も、近代の窓を通過して行く時期が違おうだろう。近代意識は制度的に普遍的な真実を求めようとするので、自分が創造しようとする理想的な世界観と違ったものを容易に許すことができない。そのためか、近代の窓を通過していく際には、差別と組織的大量虐殺を免れることができない。第二次大戦の残虐さは、近代意識が発展した結果として起こった現象であろう。例えば、日本もアメリカも、それなりの普遍的な真実を持っていたので、それ

と違う現実を消滅させるしかなかった。現在、近代の窓を通過している国々が、同じパターンを繰り返しているようだ。この現象に関して言えるのは、ポストモダンの記号的状況を持つ国と、近代的な記号の仕組みのある国が戦う場合、消滅するか消滅させられるか、どちらかだと思っ込んでいる近代的な国の方が勝つだろう。従って、第三次世界大戦を免れる方法を一つ考えることができる。それは、今近代の窓を通過している国々の大衆が体験するfiguralityを増大させることだ。現実を写實的に信じたい人々、あるいは見えない神を信じたい人々にとって、それは非常に難しい。それゆえ、我々の全滅を回避するのは、言語で描いたり言葉で説明したりすることのできない原爆のfiguralityかもしれない。

恐らく、地球がすでに全滅していかない理由の一つは、近代技術が作り出した原子爆弾には、言いようもない驚嘆すべきfiguralityがあるからである(図19)。目に見えるキノコ雲が、原爆の恐怖をすべての人に印象付ける。もし、原爆が目に見えない放射線だけの武器ならば、原爆の恐ろしさが分からずに、我々はとづくにこの地球上から消え去っているであろう。

#### 注

(1) 松三郎が「写真油絵」の画法を完成したのは、一八八一年であ

った。撮った写真用紙の感光乳剤を取り、裏に絵の具を着ける。この方法により、超写実的な絵が出来上がる。詳しくは、東京都写真美術館編『幕末・明治の東京——横山松三郎を中心に——』*The Rise of Japanese Photography* (東京都写真美術館、一九九一年)。木下直之『写真画論——写真と絵画の結婚』(岩波書店、一九九六年)もある。

(2) Charles Inouye, "Pictocentrism," *Yearbook of Comparative and General Literature*, 40 (1992), pp. 23-39.

(3) その場にいらない人に話すことは、たとえば短波ラジオや電話の発明によって可能になった。

(4) 文字や絵は言うまでもないが、道や建物や家具もすべて考える道具である。というのは、私たちはより効果的効率的に生きるため、周りの環境を絶えず作り替えているからだ。そのようにして作られたものが私たちの意識の具体化でありながら、これから考えたり行動したりする時の助けとなる記号でもある。

(5) 水谷不倒「新撰列伝体小説史」『水谷不倒著作集』第一巻(中央公論社、一九七四年)、二二二ページ。

(6) 例えば、ウォルター・オンズ (Walter Ong) の *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (New York: Methuen and Company, 1982)。もしくは、前田愛『近代読者の成立』(筑摩書房、一九八九年)。

(7) Masao Miyoshi, "Against the Native Grain," in Masao Miyoshi and H. D. Harootian, eds. *Postmodernism and Japan* (Durham: Duke University Press, 1989). "To call

Japanese literature "oral" rather than "iterate" might seem odd, but such Japanese forms as *monogatari*, *nikki*, *noh*, and *yenga* as well as *shōsetsu* could best be described as imbued with interiorized or residual orality. So considered, the *shōsetsu* form might be found quite at home alongside the oral tales of the third world rather than the Western novel." (p. 116)

(8) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (University of California Press, 1957), p. 37.

(9) 例えば、ロラン・バルト (Roland Barthes) は「テキストと対照的に、絵から得た情報を「easy knowledge」と言った。Roland Barthes, "Rhetoric of the Image," in Stephen Heath, trans., *Image, Music, Text*, (New York: Noonday Press, 1977), pp. 32-50.

(10) ジェームズ・エルキンス (James Elkins) は「パソコンキーが定義した総合的な空間は、ルネサンスにまだなかったことを論じている。当時の画法は、もっと部分的、実用的なものであった。近代が発展するにつれて、遠近法は次第に比喩的な性質を持つようになり、象徴的な視野になったと指摘している。その部分的な視野が総合的になったのは、注目すべき点である。The Poetics of Perspective (Cornell, 1994)。

(11) Marshall McLuhan, *Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man* (University of Toronto Press, 1966)。

(12) 庄司浅水『印刷文化史』(印刷学会出版部、一九五七年)、七八

ページ。

- (13) 藤本幸夫「朝鮮朝の金属活字文化と日本へのその影響」『江戸時代の印刷文化』(凸版印刷、二〇〇〇年)、五八ページ。
- (14) 「百種ほどの書が印刷、刊行された」と推察されるが、幕府により厳しいキリシタン弾圧と撲滅作戦によって、その多くは失われた。」高祖敏明「西洋式活字印刷術の日本伝来とキリシタン版」『江戸時代の印刷文化』(凸版印刷、二〇〇〇年)、四二ページ。
- (15) 緒方宏大「家康の出版事業を支えた二つの要素」『江戸時代の印刷文化』(凸版印刷、二〇〇〇年)、一三三ページ。
- (16) 川瀬一馬『増補古活字版の研究』上巻(共立社、一九六七年)、四一七ページ。「嵯峨本は国文学書開版の権輿とはいえないとしても、少なくとも嵯峨本が現れる様になってから、国文学書の開版が著しく隆盛に赴き、ひいて近世文学発展の主要なる動因となったことは明確である。」
- (17) 樺山紘一「活字人間」の謎『江戸時代の印刷文化』(凸版印刷、二〇〇〇年)、九ページ。
- (18) 水谷不倒「復興の先駆となった印刷出版」『水谷不倒著作集』第一巻(中央公論社、一九七四年)、二二ページ。
- (19) 田中優子「庶民文化を作った印刷メディア」『江戸時代の印刷文化』(凸版印刷、二〇〇〇年)、一二二ページ。庄司浅水『印刷文化史』(印刷学会出版部、一九五七年)、七八ページ。
- (20) そもそも、キリシタン版が京都での印刷活動に影響したかどうかは明らかではない。おそらく影響力があったと推測できるが、それを実証することはできない。不思議なことに、一六一〇年にキリ

シタン版の一冊である『コンテムプタス・ムンジ』が京都で出版された。しかし、これはおそらく以前に長崎でできた本の被せ彫りだったろう。富永牧太「キリシタン版の印刷術」、『キリシタン版の研究』(天理時報社、一九七三年)、七一―七八ページ。

(21) J.F. Moran, *The Japanese and the Jesuits: Alessandro Valignano in sixteenth-century Japan* (London: Routledge, 1993), p.152から引用。

(22) 「江戸時代を通じて全国に開設された寺子屋の数は一〇、〇〇〇校をくだらないと推計されている。ことに一九世紀になると急増し、一八三〇年代には毎年一四〇校、四〇年代には毎年二四〇校、五〇年代になると毎年三〇〇校あまりの寺子屋が全国で開設されている」。守屋毅「教育」梅棹忠夫編『日本文明七七の鍵』(文藝春秋、二〇〇五年)、一五五―一五六ページ。

(23) 最近出た近世文学の英訳の選集は、その例の一つである。ハルオ・シラネ (Haruo Shirane) 編 *Early Modern Japanese Literature* (Columbia University Press, 2002) は、挿絵を多く取り入れた画期的な書物である。黄表紙の絵は全部、丁寧に説明されている。

(24) 西洋の写実的な影響については、稲賀繁美の「西洋舶来の書籍情報と徳川日本の視覚文化の変容——一七三九年から一八三〇年代にかけて」『日本研究』第三二集 (二〇〇五年一〇月)、一三一―四六ページを参照。Timon Screech, *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: the Lens within the Heart* (Cambridge: Cambridge University Press,

196) もある。

- (25) 司馬江漢「西洋画談」『洋学』上巻 日本思想大系(岩波書店、一九七六年)、四八九―四九五ページ。
- (26) むろん、絵と言葉が完全に無関係になったわけではない。新聞小説や雑誌の小説には、絵が付いている場合が多かった。書物にも口絵や表紙絵などがあった。そして、よく指摘されるように、文学と美術は互いに影響し続けた。それでも、木版と活版のページを比較すると、かなり違うのを認めざるを得ない。前者に見られるような *figurality* の豊富さが後者にはない。
- (27) 馬琴の『水滸伝』受容については、崔香蘭『馬琴読本と中国古典小説』(溪水社、二〇〇五年)。
- (28) 鈴木貞美『日本の文化ナシヨナリズム』(平凡社、二〇〇五年)、八四―九三ページ。
- (29) 多木浩二『天皇の肖像』岩波現代文庫七六(岩波書店、二〇〇二年)、六七ページ。
- (30) 司馬江漢、前掲書、四九三ページ。
- (31) 正岡子規「叙事文」(明治三十三年、一月二九日―三月一二日)より『日本』、『近代文体形成史料集成』成立篇(桜楓社、一九七九年)、二〇三―二〇五ページに収録。
- (32) Christopher Wood, trans., Erwin Panofsky, *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991). 「幾何学的な空間の最終的な基本たるものは、すべての要素、つまり、その空間の中に含まれているあらゆる「点」が、それぞれの繋がっている位置を示す役割以外に、つまり他の点との関係以外に、その相

互的な関係から離れた独立したような内容を全然持たないことになっている。その相互的な関係だけにそれぞれのリアリティが尽きてしまっているところで、存在的なりアリティでなく、機能的なそれしか持てないのだ。どの点でも、或る理想的な関係を表現するためのものであり、それぞれの独立した内容がないし、一般的な内容の多様という問題を提出することも不可能である。」「The ultimate basis of the homogeneity of geometric space is that all its elements, the 'points' which are joined in it, are mere determinations of position, possessing no independent content of their own outside of this relation, this position which they occupy in relation to each other. Their reality is exhausted in their reciprocal relation: it is a purely functional and not a substantial reality. Because fundamentally these points are devoid of all content, because they have become merely expressions of ideal relations, they can raise no question of a diversity in content." (p. 30)

(33) リアリズムの発展については、鈴木貞美『日本の「文学」概念』(作品社、一九九八年)、特に二八一―三二二ページ、がある。鈴木は、かつての「近代」の定義を再考するにあたって、中村光夫や江藤淳や柄谷行人の写実主義に対する理解を批判している。ほかにも、写生や自然主義やリアリズムを論じている研究は多いが、そのような表現の形成が近代意識の発展にとってどのような意義を持つたかは、明確に説明されていない。

(34) ポルノも似たような写実的な期待を促したりするが、日本の肉

筆及び版画の性器の強調は、figuralityを評価する伝統から来しているであろう。

(35) アンケートに記入したのは、筆者の勤めるタフツ大学(米国マサチューセッツ州)の「日本文化入門」と「日本視覚文化」の授業を履修した大学生、金沢大学での筆者の講演「日本の絵画と文学における写実主義の展開」の出席者、国際日本文化研究センターの教授、また「出版と学芸ジャンルの編成と再編成——近世から近現代へ」の共同研究会(代表者鈴木貞美)とNichiunken Evening Seminar on Japanese Studiesの参加者である。

(36) ユダヤ教徒の学生の中には、熱心な信者が時々いる。そのような人は、Godという言葉自体を神聖なものと考えるので、それを書くのを避けて、G-dと母音を省略して書く。

(37) 円了は『妖怪学講義』の中で、妖怪を「通俗的説明」、「学術的説明」、「物理的説明」、「心理学的説明」によって、合理化しようとした。実際にはないものだが、それを否定せずに、むしろ心理学的な現象として肯定し、昔よく絵で表したものを今度は説明的な言葉で表現し、近代意識を発展させた。このような絵から言葉への切り替え作業は、例えば、フロイト(Sigmund Freud, 1856-1939)の『夢判断』(一九〇〇年)でも行われた。

(38) Niobe Inazo, Bushido, *The Soul of Japan* (Tokyo: Kodansha International, 2002), p. 58.

(39) 正本には、口絵の版画が一点入っている。

(40) 丸山真男「肉体文学から肉体政治まで」『丸山真男集』第四巻(岩波書店、一九九五年)、二〇七—二二七ページ。

(41) Ian Watt, *The Rise of the Novel* (University of California Press, 1957), pp. 18-20.