

## 俳句におけるメタファーと詩的現実

ポエティックリアリティ

やまだようこ

芭蕉の句をもとに  
前篇

## 1 メタファーとは

ことばによって構成される俳句において、メタファー (metaphor) は大切な役割をもつ。しかし、「写生」を重視する近代以降の俳句では、ともすると軽視されてきた。本論では、芭蕉の句を中心として、俳句におけるメタファーの機能を考える。そして、ことばで表現される詩的現実<sup>ポエティックリアリティ</sup>という概念を提示してみたい。

メタファーは、一般的には「比喩」の一種で、「ある事物に対して別の事物の名称を与えること」「ある事柄を他の事柄を通して理解し、経験すること」をさす。つまり、何かを何かによってなぞらえたり、喩えたり、見立てたりする働きである。メタファー

は、従来はレトリックの一種として、直喩、換喩などと区別され、暗喩と訳されてきた。

しかし、レイコフとジョンソンは、メタファーの概念を根本的に変革した。彼らはメタファーの機能が、人間存在や世界の認知やことばの基底にあり、人がメタファーによって生きていることを豊富な例で示した。

言語活動のみならず思考や行動にいたるまで、日常の営みのあらゆるところにメタファーは浸透しているのである。われわれが普段、ものを考えたり行動したりする際に基づいている概念体系の本質は、根本的にメタファーによって成り立っているのである。  
(レイコフ&ジョンソン)

メタファーとは、語源的には「移動 (トランスファー)」を意味し、日本語では「うつす (移す、映す、写す)」「働きに近い。本論ではメタファーを、レトリックにおける暗喩という狭義ではなく、日常語を含むことばの根幹にある機能として広義に考える。

メタファーは、人間の認知と身体経験に根ざしており、日常生活はメタファーなしには成り立たない。たとえば、「上がる」「下がる」などは空間移動のメタファーであると共に価値や感情の上下を表すメタファーでもある。

西洋哲学の伝統では、人間の「主観」と独立して「客観」が存在すると仮定してきた。しかし、その二元分割も、現代の科学では根本的に疑わしくなった。宇宙空間には、「上」も「下」もない。その基準となる空間認識は人間の経験が作り出している。

ギブソンが明らかにしたように、人間は大地を基盤として生きる陸生動物であり、重力を感じる生態的な環境の中で「上」「下」が認知される。日常言語の根幹をなす基本語は、人間経験に根ざしており、普遍的な「客観」ではない。かといって、人が自由に「主観」で変化させられるわけでもなく、文

化を超えた共通性も高い。

人間と離れて成立する「客観」的实在が否定されると、今度は「主観」や「心の世界」こそ大切と考へがちである。しかし、「客観」と二元分割されてきた「主観」や「心」もまた疑わしい概念である。

たとえば、「物がここにある」と見る人間の知覚は、人間の外部にある「物」そのものを、ありのまま「写し」とるのではなく、人間の経験と相互作用<sup>インタラクション</sup>によってつくりだされていることは、今では常識とってよいだろう。先天盲の人には、開眼手術をして目が見えるようになっても、高速で過ぎ去っていき小さな動く「染み」しか見えない。それを「自動車」と見るには、経験が必要である。

人間が「実感」として感じるものが「実物」として確かに存在するわけでもない、切断手術をして、明らかに存在しない「手足」が痛むという「幻肢」はふつうに起こる。「ここが痛い」と感じる感覚は、脳がつくりだす「幻覚」でもある。脳は、私たちの意識の及ばないところで、勝手に「妄想」の痛みをつくりだすが、現実の痛みと妄想の痛みは感覚として区別できない。自分ではまざまざと眼に浮かぶ

「実景」と信じていた物が、実は幻像だったという「偽りの記憶」も実証されてきた。

このように、「客観」と「主観」の二元分割を疑い、環境と人間との相互作用によって「世界」を見る見方は、二十一世紀以降の世界観や人間観、ものの見方を革命的に変えてきた。それはナラティヴ心理学や認知科学や脳科学など、多くの最先端の学問分野に広く共通するものの方である。(やまだ)

メタファーは実体からかけ離れた「虚」の表現と批判されることもある。しかし、宇宙から見た青い地球のテレビ映像は、コンピュータを介して「映像」という「虚」の媒体に移された虚像で、自分の目だけに実物を見ていないが、リアルに感じられる。映像さえないブラック・ホールはどうだろうか。これらは、バーチャルなかりアルなのだろうか。虚の世界が現実世界と明確に分割できると考えるほうが、実態に合わないつくられた思い込みかもしれない。

俳句の世界では、「写生」「客観」など西欧近代の概念が今も重んじられている。だが、メタファーの意味を深く考えることは、俳句の未来のためにも、のように述べている。

僧の真摯な姿に、「氷」のような冷厳さを感じ取ったのである。「籠りの僧」では、情景を静的に言い取っただけで「氷の僧」の表現の鋭さにはしかなない。(山本健吉①)

確かに、眼前の「情景」をことばにするだけでは、「詩」になるとは限らない。ここでは、さらに、メタファーという観点から掘り下げてみたい。

この句では、「とり」をひらがなにしたことで、「水」と「氷」の対比が鮮やかに浮かび上がる。「氷」は、厳しい冬の寒さのなかで氷結したカタイ固体であり、「水」は春の訪れを告げる「お香水」である。「水とり」にもメタファーが含まれる。「水とり」は、眼前の「水を取る」行為の写生ではない。この神事は、いのちあるものを生かす「水」を若狭からの「おくりもの」とみなし、「水がわく」ありがたさを感じ、「新鮮な水をくむ」ことに春の慶びを重ねる、幾重ものメタファーからなる象徴的行為である。

この句では、「水とり」は「氷の僧」と対比され、

ますます重要になるだろう。メタファーは表現者の認識、思想、美意識、世界観、創造性、発想法に關わり、言語表現そのものだともいえるからである。

本論では、芭蕉の句を例にして、俳句におけるメタファーの意義や、メタファーによってつくられる詩的現実の特徴を考えてみたい。

比喩は単なる文飾などではない。比喩は、表現主体である人間の対象への認識のあり方にかかわり、また、そうした認識に基づく表現の創造性のあらわれでもある。したがって、比喩表現についての解明は、その表現主体の思想、美意識、世界観、発想法などを探ることにつながってゆくのである。(堀切実「表現としての俳諧」)

## 2 自他の感覚を共振させるメタファー

水とりや氷の僧の沓の音

(芭蕉 中子吟行)

最初に、東大寺の二月堂で行われるお水取りの句をとりあげてみよう。山本健吉は「氷の僧」は、「籠りの僧」の誤記ではないかという説を否定し、次

「春」と「冬」を共存させている。現代では、「水とり」は春、「氷」は冬の季語である。季語が明確でなかった時代の芭蕉の句には季重なりが多い。季語は、俳句にとって重要な文化的財産である。しかし、季語を旧暦の四季節に分割し、その枠に厳密にあてはめすぎると、季節の移ろいをありのままに味わう自由度を損なうこともあるだろう。

さて、この句で芭蕉は、外側から見物する第三者の位置から見るのはなく、自身と共鳴した心象風景を描いている。芭蕉が共鳴しているのは、春の慶びの方ではなく、氷のような修行僧の方である。僧が緊張のあまり水っているのか、夜の寺に氷のような空気が張りつめているのか、見物客が氷るような寒さの中にいるのか、そのすべてが「氷る僧」というメタファーに集約されている。メタファーは、一語で多重の意味の広がりをもたらす機能がある。

「共鳴・共振 (resonance)」は、近くにあるものと同じシンクロしたり反響する振動をさす。それは、「自己投影」とは異なる。「自己投影」は、自己の内面や主観を外の世界に写す行為である。本論では、先に述べたように、「主観と客観」「内面と外部」など

二元分割の考えをとらない。自己と自己をとりまく環境が共鳴的に相互作用して、それらのあいだで共感的に生まれる感覚をことばに結実させる作業が俳句だと考える。詩的現実とは、心の内的世界ではなく、心と環境が共鳴して生成される心象風景のことである。

「氷る僧」は、冷たい皮膚感覚による実感なことばである。他者である僧の感覚が、まるで自身が氷るように感じられるのは、この皮膚感覚に訴えることばによる。僧が感じている感覚を作者も読者も、まざまざと共に感じることに、それは自他の共鳴的相互作用による。

「氷る僧」には「沓の音」が共振し、音の重ねのメタファーも使われている。カ行「カキケケコ」音は、カタイ音感をもつが、「コオル」「クツ」の音韻のひびきが語感を強調する。カタイ氷の質感と、廊を走るカタイ木沓の音が聴覚に響き合う。燃える薪など派手な祭祀の色彩ではなく、暗闇を疾走する沓音に焦点をあてたことで、「氷る僧」と「沓音」がメタファー的に重なり、共感に響き合う。

メタファーは移動によってものごとをとらえる方

子を「氷」に喩えた。西行にとつてもまた、氷は月光の比喩に使われる美しいものであった。古歌と対比すると、芭蕉の「氷」は、寒冷地で厳しい生活をする者が日常的に実感する冷たい「氷」を、詩のことばへ変革しているといえよう。

冬の日や馬上に氷る影法師

(芭蕉 笈の小文)

もう一句、芭蕉の「氷る」句を見てみよう。この句は、「冬の田の馬上にすくむ影法師」「さむき日(田)や馬上にすくむ影法師」「すくみ行や馬上に氷る影法師」という順に改作された。山本健吉は、次第にモチーフが統一され、純化し、馬上に氷りついた自分自身の姿が、客観されていると評している。しかし、「すくむ」より「氷る」ほうが客観的といえるだろうか。「すくむ」という姿勢のほうが人間の姿をより写生的に描写しているともいえる。

この句は「氷る」というメタファーによって、寒く冷たい感覚を共鳴させるとともに、「馬と影法師が氷になって固まってしまったよ、何だかおかしいね」という滑稽な気分も引き起こす。人間である自己の姿を外側から氷ったモノとして眺める視点をも

法である。僧の身体と作者の身体、その相互作用によって移動はおこなわれる。そして作者の身体感覚は、読者の身体感覚にも移動して共鳴する。

芭蕉の句の「氷」のイメージは、現代の私たちの感覚に近い。しかし、伝統的な詩歌の「氷」は異なっていた。源氏物語「浮舟」の「日さし出でて軒の檜水の光合ひたるに」などの美しい氷の描写を想い浮かべてみよう。詩歌の世界では、氷はつややかに光るはかなくも艶なるものであった。

氷ほど艶なものはない。稲を刈り取ったあとの原などに張った朝の薄氷、古びた檜皮の軒などのつらら、枯れ野の草木などが露霜の氷に閉じられた風情など、おもしろく、また艶ではないでしょうか。(心敬「連歌論」より)

水なくてこほりぞしたる勝間田の池あらたむる秋の夜の月

(西行「山家集上」)  
曇りなき山にて海の見れば鳥ぞ氷の絶え間なりける

(西行「山家集下」)

西行は、池に映った月光や、海面を月が照らす様

つという意味で「外在化」されているからである。

この「外在化」は、位置の移動であり、「客観」とは異なる。自己の経験を別の眼で眺める働きであり、世阿弥のことは用いれば「離見の見」である。「客観」は、いつ、どこで、誰が見ても、物は同じであるという「同一性」と「物質」としての実在を前提にする。それは「外在化」とは異なる概念である。

この句において「氷る」とは、実際に「氷になった」という「客観的な描写」ではない。馬も人も一体となって「まるで氷になったよう」という比喩である。「氷」というメタファーによって、「冷たい」皮膚感覚と、人と馬が「固く」一体のモノになった視覚的な形とが同時に共鳴するのである。

「影法師」もメタファーである。生きていない「影」を生きた人間であるかのように擬人化したメタファーが「影法師」である。この句では、さらに逆転して、生きた人間を「影法師」にした。馬も人も生きものであるが、一体となって「氷りついた」彫像になったかのように感じられる。

芭蕉は、常識的には「虚」とみなされる「影法師」

に、水の彫像のようなカタイ形を与えて実在させたといえよう。生きた実在である人間と生きていない虚像である影、しかし、虚像といわれる影のほうか実在かもしれないではないか?

このような逆転的な見方は、莊子の影の話を思い起こさせる。影が、影のふちの罔両と問答して次のように問う。「世間では影は形に寄り添い、影は形があつてはじめて存在すると考えているが、本当にそうだろうか?」

莊子の「影と罔両」の問答のあとに出てくるのが、「齊物論篇」をしめくくる「胡蝶の夢」である。莊子は夢で胡蝶となってひらひら舞って楽しんでいた。しかし、目覚めた自分が胡蝶の夢を見たのか、胡蝶が夢のなかで人間になったのかわからないではないかと問いかける。彼は、「夢と現実を分けるのは人間の分別にすぎない」と言う。万物は造化し自由自在に変化するものだからである。

「虚」と「実」は、胡蝶の夢のように入れ替わり、逆転することもある。現代では、バーチャル・リアリティやパラレル・ワールドやメタバースが現実になってきた。「影や夢よりも眼に見える形のほうか

### 古池や蛙飛こむ水のをと

(芭蕉 春の日)

この有名な句は「古池に蛙が飛びこんで水の音がした」と解されてきた。それに対して長谷川権は「古池に蛙は飛びこんだか」という衝撃的な問題提起をした。和歌の伝統では、蛙は河鹿のような「歌う蛙」で声を詠むものであった。芭蕉は「飛びこむ蛙」を詠んだことが新しい。さらに新しいのは、「心の世界」を開いたことだという。彼によれば、この句は、切れ字で二つの世界に分かれ、水の音は「現実の音」だが、古池は、「心の世界」である。「この現実のただ中に心の世界を開いたことこそ芭蕉開眼と呼ばれるものであった。」

長谷川の卓見から教わることは多い。しかし、「現実の世界」と対比される「心の世界」とは何をさすのだろうか。「音を聞いただけで、飛びこむところは見えていない」「古池は芭蕉の心に浮かんだどこにも存在しない古池である」と彼は説明している。

「古池」に限らず、ことばは、具体的に現前しているモノを指し示すラベルではない。それでは、「古池」は、心に浮かんだものだから、どこにも存在し

実在だと信じていいのかね?」と問う莊子の根本的な疑問は、芭蕉の時代よりも、今でははるかに現実味を帯びるようになった。莊子の見方は、数千年の時を超えて現代を先取りしている。芭蕉の影法師の句も現代では、さらに趣き深く鑑賞できると思われる。

### いきながら一つに冰る海鼠哉

(芭蕉 続別座鋪)

最後に、もう一句、芭蕉の「氷」メタファーを引用しておこう。この句の海鼠も実際に氷っているのではなく、氷りついているようにかたまっている。「生きながら息も止まった水のように」というイメージが、ここで引用した「僧」「影法師」「海鼠」の三句に共通して浮かびあがる。この「氷」メタファーは、僧や影法師や海鼠の姿であるとともに、作者が感じた冷たい「氷」の感覚であり、それを読む読者にも共鳴して感じられる。的確なメタファーは、作者とモノと読者をじかにむすんで、いきいきと共鳴させる機能をもつのである。

### 3 「虚にて実をおこなう」メタファー

ていないのだろうか。「古池」(意味するもの)は、「古池なるもの(意味されるもの)」を表象(再現前化)する記号である。「古池」というモノが芭蕉の眼前になかったとしても、そのことばが思い浮かんだときには、今まで見てきた「古池なるもの」のイメージが現に浮かんでいるはずであろう。

イメージ化は、読者においても行われる。「古池」がイメージできるから、この句の鑑賞が成り立つ。そのイメージは、人によって多少ずれるかもしれないが、澄んだ水をたたえた清らかな「泉」とは明らかに異なる。

「古池」の実物を見た「写生」かどうかは重要ではなく、読者が「古池」の映像をイメージとして再現できるかどうか重要なのである。想像世界の産物であろうと、実景であろうと、本当はどちらでもよいのではないだろうか。句から呼び起こされるイメージとしての心象風景が詩的現実として、まざまざと見え、今、ここで、読者に立ち上がってくる表現こそが重要なのである。

それでは、実際に水音を聞いたといわれる「蛙」は、「実在」といえるだろうか。芭蕉が聞いたもの

が「音」だけだったら、それが「蛙」とどうしてわかったのだろう。蛙の鳴き声がしたのだろうか。水音よりも鳴き声のほうが、現実の蛙の同定には役立つはずなのに、芭蕉はあえて伝統的な「声」ではなく、「水音」を詠んだ。もつと他の雑多な音も聞こえていたかもしれない。それを「飛びこむ水の音」と詠むには、現実の雑多な風景から、それだけを選択して代表化して表現する心理作用が働いている。表象作用には、代表化という意味もある。これも「心の世界」の働きではないだろうか。

長谷川は「蛙は何匹いたのか」と問うて、次のように答える。「実際には何匹いようが水の音が何度聞こえようが一向に構わない。しかし、それが句になった瞬間、蛙は一匹であり水音は一度きりしか聞こえない。」

まさに、そうなのである。それこそが詩的現実である。「古池」と同様に、「蛙飛びこむ水の音」も実景の景をありのままに写生したのではなく、心象風景の表象、広義のメタファーとして機能しているのである。

メタファーか実景か、虚の世界か現実世界かとい

はなく虚(記号)に変質するからである。生の実感  
は、ことばにできない。その実感に既存のことばを  
あてはめて選択するだけでも、ありのままの実感か  
らはなれ、ものごとの特定の側面が強調されたり変  
化したりする。ことばは、個々の「実物」につけら  
れたラベルではなく、「意味されるもの」を表す記号、  
ある意味で「虚」の記号であり、「ことの葉」にす  
ぎない。

虚実を考えるには、メタファー概念の変革も必要  
である。従来、比喩は詩的空想が生み出すことばの  
綾や修辭の技法と考えられてきた。しかし、レイコ  
フたちが言うように、日常用いられている概念の大  
部分はメタファーによって成りたち、生の営みとこ  
とばの営みの根幹を担っていると考えられる。

ここでは、「虚」か「実」かと議論するよりも、「虚  
にて実をおこなう」つまり、「虚のことばによって  
ありありと実景が思い浮かぶ」「虚のメタファーに  
よって真実が現れる」ことこそ肝要であることを確  
かめておきたい。

なお本論の「虚にて実をおこなう」は、芭蕉の弟  
子である支考の「十論」に出てくる「虚に居て実を

う問いの立て方は、本当はあまり意味がないと考え  
られる。しかし、このような問いは「写生」を提唱  
した子規以前にも、江戸時代にもあったようである。  
はれ物にさはる柳のしなへかな (芭蕉 有磯海)

「去来抄」によれば、芭蕉の門人たちも、この句と  
「腫物に柳のさはるしなへ哉」を例に、比喩か実感  
かという議論を行っていた。

門人たちは「柳の枝が実際に腫物に直接さわつ  
た」実感を詠んだのか、「腫物に手でそつとさわら  
ようにしなやかな枝がふれた」比喩的表現かと議論  
した。去来は「比喩ならば誰でも表現できるが、実  
感だからこそ意味がある」という考えに組みしてい  
るようである。

このように「今、ここ」で感じたものに特別に価  
値をおく考え方は、のちに丸山眞男が「実感信仰」  
と名づけたように、我が国に根強い伝統的な思考と  
いえるかもしれない。

先にも述べたように、虚か実か、比喩か実感か  
という議論は、あまり意味がない。なぜならば、こと  
ばにする時点で、多かれ少なかれ、実感そのもので

おこなふ」ということばを私の文脈に引用したもの  
であり、必ずしも支考の考え通りではない。掘切実  
によれば、芭蕉には、虚実観の風雅論と花実的表現  
論はあったが、これを「虚実」の概念で統一した俳  
論が、自覚されていたかどうか明らかではない。支  
考の虚実論は、「談林的な「虚」をもってする俳諧  
表現の本質への認識方法と、蕉風のなまことをせめ  
る風雅への姿勢」を両面ひきついで発展させたもの  
といえる。支考の「虚」や「実」が何をさすかとい  
う解釈も多様である(中森、岩倉など)。歴史をた  
どって、支考の虚実論を論じることは興味深いが、  
それは本論とは別に改めて稿を起す必要がある。  
「比喩ならば誰でも表現できるが、実感だからこそ  
意味がある」という芭蕉の門人たちの意見について  
は、のちに改めて触れてみたい。

虚と実と、そのあわいに遊ぶのが、風雅であり、  
俳諧なのだ。…このような遊びがあつて、俳諧の世  
界は豊かなものとなる。(山本健吉②)

(次号に続く)

〔参考書〕

- 岩倉さやか 2003 俳諧のこころ―支考「虚実論」を読む ペリかん社
- ギブソン 1986 生態学的視覚論―ヒトの知覚世界を探る サイエンス社
- 西行 2013 久保田淳・吉野朋美(校注)西行全歌集 岩波書店
- 莊子 1966 内篇福永光司(訳)朝日新聞社
- 世阿弥 1974 風姿花伝 世阿弥禅竹 日本思想体系 岩波書店
- 中森康之 1999 支考虚実論の試み―豊かな俳諧史めざして 雅俗 81・98
- 長谷川 權 2013 古池に蛙は飛びこんだか 中公文庫
- 堀切実 1988 表現としての俳諧―芭蕉・蕪村・一茶 ペリかん社
- 松尾芭蕉 1995 松尾芭蕉集(一)新編日本古典文学全集70 小学館
- 松尾芭蕉 1997 松尾芭蕉集(二)新編日本古典文学全集71 小学館
- 丸山眞男 1961 日本の思想 岩波書店
- レイコフ&ジョンソン 1986 レトリックと人生(Metaphors we live by) 大修館書店
- 連歌論集・能楽論集・俳諧論集 2001 新編日本古典文学全集88 小学館
- やまだようこ 2021 ナラティブ研究―語りの共同生成 やまだようこ著作集第5巻 新曜社
- 山本健吉① 2012 芭蕉全発句 講談社
- 山本健吉② 1993 俳諧の心と方法 山本健吉俳句読本第4巻 角川書店
- 謡曲集 1997 新編日本古典文学全集58 小学館

# 俳句におけるメタファーと詩的現実

やまだようじ

―芭蕉の句をもとに 後篇

## 4 新しい見方をひらくメタファー

病雁の夜さむに落ちて旅ね哉

(芭蕉 猿蓑)

長谷川權は、病雁の句を(古池や蛙飛こむ水のを)の句の延長に位置づけて、美しい鑑賞をした。一羽の雁が仲間についてゆけず空から落ちて湖水の葦むらで病の身を休めている。しかし、夜の雁の姿は見えない。したがって、この句は「心の世界」、想像の世界であろうという。

この二句の比較は興味深いが、私の見方では、「蛙」も「病雁」も一種のメタファーである。そこで「心の世界(主観)」と「現実(客観)」の二元分割とは異なる見方を提示してみたい。

詩歌のものの見方や美意識を逆転させる。

芭蕉が尊敬した荘子は、多様な生きものの視点に立つことができ、多様な見方をイメージで表現した。彼は、世界を逆転する詩的メタファーの達人である。しかし、その荘子でさえ、「天」の高みをめざし、自分の夢は天空を舞う「胡蝶」に喩えて美しく描いた。自分自身を蛙や落ちた雁には喩えなかった。

斎藤茂吉は母の死に際して天と地のあいだに響く蛙の声を歌った。死にゆく母と添い寝する自分を地上に横たわった姿で、地に這う蛙とメタファーでむすびつけた。しかし彼も蛙の声を天にのぼらせる。

死に近き母に添寝のしんしんと遠田のかはづ天に聞ゆる  
(斎藤茂吉「赤光」)

多くの生きものを多様な視点と感性で描いた宮澤賢治も、たましいの旅立ちには、天空にのぼっていく彼も「おきな草」や「銀河鉄道」によって、地をはなれて天空に上がる動きを美しく形象化する誘惑から逃れられなかった。

草野心平は、例外であろう。彼は、「草と虫とのなかに立ち。／地軸のなかの別な磁力と。／天のあ

ポエティック リアリテイ

「蛙」は地と水を行き来する両生類である。「雁」は天と地を行き来する鳥である。どちらも、ひとつの世界では生きられない生きものである。しかも、どちらも、高みをめざすことができず落下する。この二句に共通するのは、「飛びこむ」「落ちる」という下方に向かう運動のメタファーである。

蛙は、清流に住む河鹿など特殊な蛙を除けば、グロテスクで野卑な生きものである。ようやく陸に上がったかと思えば、この蛙は濁った「古池」の水に「飛びこむ」。天空高く飛んで行くはずの「雁」は、病気になるまで空から「落下」する。

この二句では、蛙も病雁も、上に向かう美しい生きものではなく、ぶざまで醜い生きものである。この「下降」は、天空への「上昇」を描くことの多い

ひだの。／草と虫とのなかにたち。(秋)とうたい、地軸のなかの自己の立ち位置にきわめて自覚的であった。

そして、自分を蛙と同列において、地べたの蛙にことんより添い、人間のことは捨てて、蛙語による詩的言語で歌った。草野心平の「小曲」では、月が地を照らしている。しかし、月の光は地下の蛙にはとどかない。この詩を、芭蕉の句や茂吉の歌と並べて鑑賞してみると興味深い。

月のおもてを雪がふり。／まんまるい。／にびいろの雪がふり。／土のなかには。／幾万の。／眠ってるだらう。／蛙の眼。／そのいくつかは見開いて。／光つてもある。／蛙の眼。／月はいつしか暗くなり。／幽霊よりも暗くなり。／しんしん。／しんしん。／いまはなんにも見えないよ。

(草野心平「小曲」)

私たちの身体は、重力の影響を受けているので、「上」「下」は、世界を認識する基準となる枠組である。「上昇」「下降」は、空間的位置だけではなく、

「俳句鳥」  
2024年10月号 94-109頁

価値の上下も意味するメタファーとなる。したがって、「飛びこむ」「落ちる」「沈む」など下方へ向かう動きは、上昇を良しとする既成の枠組や常識を疑う働きをもたらす。

「下降する」働きは、ユングが言うように、「精神」がもはや上ではなく下にあり、もはや火ではなく水である時代の子」である現代人にとつて、「たましいの仕事」をするために必要な行為である。ユングは「宝を、父の貴重な遺産を、再び掘り出したいと思う者は、水への道を、つねに下へ向かって降りていかねばならない」と言う。しかし、ユングは自分が誰であるかを絶対に忘れてはならないから、漁師になって、水の中を泳いでいる宝ものを釣針と網でつかまえることを勧める。

下降するという方向は同じでも、「漁師」になるというユングの立ち位置は、「蛙」や「病雁」と一体になって飛びこんだり、寝たりする芭蕉や、蛙語で語り蛙の声を人間のことに翻訳してみせる草野心平の立ち位置とは、相当に異なっている。

私は以前に「私をつつむ母なるもの」(やまだ)において、「つつまれた場所の私」というイメージが

の中に生きながら、新しい風をつくる革新の担い手となること、つまり「文化的伝統を継承しつつ革新する者」になる自覚が「古池や」の句であろう。談林派と離れ、蕉風のはじまりとされる古池の句は、そのような自己の使命に自覚め、それを自覚した句ではないだろうか。彼は、文化的伝統を継承しつつ、卑俗な生きものの住処へ、下方へ飛びこむ。それは、伝統を継承しつつ革新した者たちと同様に「貫通する一なる道」を行く自覚につながっていったであろう。

唯此一筋に繋る。西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道する物は一なり。

(芭蕉 笈の小文 序文)

閑さや岩にしみ入蟬の声

(芭蕉 おくのほそ道)

「閑さ」の句になると、芭蕉はもう迷いなく、伝統文化革新の担い手の一人としての自己の立ち位置を確信しているようにみえる。この句も「古池」と同じ構造でつくられている。「古池」の句は誰でもわ

日本文化において重要なことを指摘した。そして大江健三郎の小説を「閑さされた水のたまった場所のなかの子」というイメージによって分析した。

大江の小説では、「水のたまった場所」は「死体が浮く水槽」「おおみどろの沼」「薄暗がりの水」「谷間の泥がたまった汚水」であり、それは日本の伝統文化の汚水でもあった。登場人物は、繰り返してそこから脱出しようとして、「鳥」になって飛び立とうとするが、どうしても飛び立つことができなかった。しかし、「新しい人よ目覚めよ」のころから、登場人物は「谷間の閑さされた水のたまった場所」にすみ(住み、澄み)、そのなかで息をしながら生きるようになった。

芭蕉の「古池」は、「水のたまった閑さされた場所」としても鑑賞できる。「古池」の句は、さまざまな「古池」のイメージと重奏して現代の文脈にひびきあう。そして、何度でも今ここで、蛙が「水に飛びこむ」音が臨場感をもって聞こえるのである。芭蕉の「古池」は、深読みすれば、「古い伝統文化の池」かもしれない。大江のイメージ変化のように、伝統の濁った古池を否定するのではなく、古池

かる映像の復元と平明さをもつ。「古池」という半具象的なことばも、イメージを生き生きと喚起するの役に立つ。

芭蕉が「山寺」という具象性を捨て、対象が明確でない「閑さ」に書き換えた句は、より難解になった。そのかわりに、時空の次元を超える「広がり」と「深さ」のベクトルを得て、詩的現実が書き換えられた。限定されない広がりをもつ特別の静寂空間、固い岩の奥深くにしみ入る運動体に変質したのである。

「飛びこむ」は、勢いある動きを伴う意図的で能動的な行為である。それに対して「しみ入る」は自動詞的で自ずからなる静かな動きである。蟬の声は、自ずから深く岩にしみ入り、固い岩も揺るがすように、静寂のなかに響きわたり、周りの閑寂をさらに引き立てる。蟬も岩も作者と一体となり、それを静寂がつつんでいる。

西洋文化では、人為と自然を二元分離してきた。

「蛙」の句では、古池と蛙は分かれているが、それを行為でむすびつけている。それに対して「閑さ」の句では、閑な場所のなかに蟬も岩も作者もつつまれている。この句では、すべて自ずから成る自然の

世界に入って「私をつつむ場所」と一体化している。さらにこの句には、川本皓嗣が指摘しているように、「騒」の極地に「閑」をとらえる、ものの見方の転換がある。ふつう蟬の声は騒がしいものだが、対立し矛盾するものへ反転する世界観がみられる。それは、中国の詩人が好んで行ってきた対立と逆転の発想転換でもある。

蟬噪いで林いよいよ静かに、鳥鳴いて山更に幽なり

(六世紀 梁の王籍の詩 川本)

蟬の声という小さなものが環境全体を動かす。「閑さ」の句は、禅や能楽に通じる無の深み、静寂のなかのかそけき美、世阿弥の「幽玄」の世界にむすびつく。

世阿弥は『花伝書』において「花」というメタファーで幽玄を表した。花とは「花であって花でないもの」「花のごときもの」である。「幽玄」という抽象概念よりも、「花」という半具象的なメタファーにしたほうがイメージを喚起しやすい。「花」のイメージに助けられて、「時分の花」「枯れ木の花」な

界から自由になり、文脈を超えて、読者の生身の「存在」に迫り、今、ここで「現実」となる。それが、メタファーによって生み出される詩的現実である。道元は『正法眼蔵』において、「魚行遅々」「鳥飛香々」という禅先師の教えを「魚行魚似(魚行きて魚に似たり)」「鳥飛如鳥(鳥飛んで鳥のごとし)」と語り直した。道元が、魚や鳥の行き方を具体的に表す写生的なことばから、「似る」「ごとし」というメタファーのことばに変換したことは、注目すべきである。この変換は、井筒俊彦がいうように、「存在の現実における次元転換」であり、ことばが意味する存在の現実、メタファーでないと迫ることができないという悟りでもある。

花が花でありながら、あるいは花として現象しながら、花のごとし(道元)である。「……のごとし」とは「本質」によって固定されていないということだ。この花は存在的に透明な花であり、他の一切にたいして自らを開いた花である。

道元の「魚行きて魚に似たり」「鳥飛んで鳥のごとし」。魚は魚、鳥は鳥として立派に分節され区別

どイメージも生成的に展開し、人にも伝えやすくなる。

芭蕉の「蟬の声」も、ことばでは表現できない世界、固い岩を浸透し静寂のなかにひびく共鳴の世界へ、メタファーのことばでしみ入ろうとするのである。

先に紹介した「比喻ならば誰でも表現できるが、実感だからこそ意味がある」という芭蕉門人たちの意見は逆であろう。「写生ならば誰でも表現できるが、メタファーだからこそ意味がある」のである。

メタファーはピンポイントで、ずばり、的確なイメージを直観と直感でつかみとらねばならない。身体で感じた感覚や直観的なイメージは、本来ことばにできない。しかし、それを何かのことばで表すかはしない。それがメタファーである。的確なメタファーは、そのことばでしか言い表せず、他のものでは置き換えられない。そして、先に「氷」のメタファーで述べたように、作者の五感によってとらえた的確なメタファーは、読者の五感にもひびき、今、ここで、生の「実感」をもつ「存在」を呼び起こすのである。それは、「虚」であるゆえにことばの限

されていながら、しかも、この鳥とこの魚との間には不思議な存在相違があり、存在融和がある。つまり、分節されているのに、その分節線が働いていないので、まるで分節されていないかのように、無分節と分節との間のこの次元変換、それが不断に繰り返されていく。繰り返すにはあるが、そのたびごとに新しい。これが存在というものだ。(略)

この存在の次元転換は、瞬間的出来事であるゆえに、現実には無分節と分節とが二重写しに重なって見える。それがすなわち「花のごとし」といわれるものなのである。(井筒俊彦「意識と本質」)

## 5 文脈を超えるメタファー

おもしろうてやがてかなしき鵜舟哉 (芭蕉 曠野)

この句は、芭蕉が元禄元年(一六八八)六月に岐阜の鵜飼を見たときの句である。実景を見て感動した実感をそのまま詠んだ句のようにみえる。しかし、メタファーの機能を考える上で、良い例になると思われる。

この句は、能楽「鵜飼」の「鵜の段」を下敷きに

している(山本)。和歌でいえば、「本歌どり」である。謡曲の「鶉の段」では、老人が旅の僧に、自分は禁漁を犯したため殺された鶉使いの亡霊だと名乗って、「おもしろの有様」と「悲しさ」を語る。

湿る松明振り立てて。藤の衣の玉襷。鶉籠を開き取り出し。鳥つ巢おろし荒鶉ども。この川波に。ぱつと。放せば。おもしろの有様や。おもしろの有様や。底にも見ゆる篝火に。驚く魚を追い回し。潜きあげ掬いあげ。隙なく魚を食う時は。罪も報いも後の世も。忘れ果てて面白や。みなぎる水の淀ならば。生け簀の鯉やのぼらん。玉島川にあらねども。小鮎さ走るせぜらぎに。かだみて魚はよもためじ。不思議やな篝火の。燃えても影の暗くなるは。思い出でたり。月になりゆく悲しさよ。鶉舟のかがり影消えて。闇路に迷うこの身の。名残惜しさを如何にせん。名残惜しさを、如何にせん。

(謡曲「鶉の段」)

「鶉の段」で何度も強調されているのは、「川」「魚」「篝火」「影」などである。鶉使いによれば、罪に問われても夢中になる「おもしろさ」とは、鶉を勢い

よくぱつとはなして、暗闇のなかで底まで照らす「篝火」に驚いて勢いよくはねる魚を追い回す「おもしろさ」である。そのあとで漁師は「篝火」によって、かえって影が暗くなるのが悲しい、名残惜しい我が身であると嘆く。

芭蕉は、「鶉の段」をふまえながら、「おもしろうて」も「かなしき」も、同じことばを使いながら、焦点となる意味を変換し、移動している。

実際に鶉飼いを見ると、一番印象に残るのは暗闇にあかあかと燃えて水面を輝かす篝火と、それによって深まる暗闇である。「鶉の段」をふまえて、篝火による明暗の光景や、鶉匠と自己を重ねて共感した句にしてもよかつただろう。しかし、句には篝火の明暗、水面や魚の美しさなどは何も言及されていない。

鶉匠が巧みに鶉を操る「おもしろさ」も描かれな。実際に芭蕉に同行した弟子は、次のような「鶉匠の縄の話」を残している。芭蕉は、実際には鶉匠の縄さばきに感動し、興味をおぼえたと思われる。しかし、句では鶉匠については一切言及されていない。

芭蕉先生が、ある年、岐阜の鶉飼見物に行かれたとき、鶉匠は、一人十二羽の鶉を、舟の篝の光の下で使っていた。十二本の網が、縦横によじれて、さばくのが難しいであろうに、鶉匠は簡単にさばいていく。そこで、芭蕉先生が鶉匠に質問したところが、「まず最初、よじれていないものからさばき、次によじれかかっているのをさばく。そうすると、こんがらがっているものは、ひとりりでほどけて、さばけるようになってくる」と答えた。先生は「このことは、すべてのことに通じる」といわれた。

(俳諧集「現代語訳 鶉匠の網の話」)

「おもしろうてやがてかなしき」は、芭蕉がその場で感じた心情をそのまま率直に表現したようにみえるが、具体性を欠いている。鶉飼の絵を描くとすれば、具象絵画ではない。では、抽象絵画かといえ、そうでもない。「鶉舟」だけが半具象的に浮かびあがる構図になっているからである。

この「鶉舟」こそが、この句の核心をなすメタファーだろう。焦点をあてられているのは、鶉飼の情

景でもなく、篝火、鶉匠、暗闇、川、鶉、魚、網など鶉飼にかかわる具体的で映像的な事物でもなく、「鶉舟」だけである。

「おもしろうてやがてかなしき鶉舟」に乗っているのは、芭蕉や鶉匠だけでないのはもちろん、人の世、人生、万物すべての流転かもしれない。「おもしろうてやがてかなしき」ものが、「鶉匠」など人ではなく、「篝火」のような情景ではなく、「鶉飼」のよくな出来事ではなく、川に浮かぶ「鶉舟」になることで、この句の奥行と広がりが一気に時空を超えて別次元になったといえよう。

「鶉舟」は事物をあらわす普通名詞のようにみえるが、現前の文脈を超えて別の文脈へ移動するメタファーとして読者に伝わる。鶉舟は「浮き世」に浮かぶはかない乗物や「行く川はたえずして淀みに浮かぶ泡」(方丈記)のようなもの、そして誰もが舟の乗客である。この鶉舟は「おくのほそ道」の「舟の上を生涯を浮かべる」旅のメタファーとひびきあう。

月日は百代の过客にして、行きかふ年もまた旅人なり。舟の上を生涯をうかべ、馬の口とらえて老を

むかふるものは、日々旅にして旅を栖すまとす。古人も  
多く旅に死せるあり。  
(芭蕉「おくのほそ道」序文)

俳句には、外国語に翻訳すると長い状況説明が必要な句があるが、鶉舟の句は翻訳が比較的容易だろう。「かなしき」は、漁師に対する感情でも、自身自身のかなしみでもない。人生、浮き世の哀しみ、すべてのものの哀れである。鶉飼というものを超えた「ドラマ」の真実である。それは、生きること自体を「悲劇」とみるギリシア悲劇に通じる核心である。そして水に浮かぶ「舟」の比喩は、ノアの箱船を例にするまでもなく、さまざまな文化で使われる定型的メタファーでもある。

古今東西、伝統的に広く使われてきた定型的メタファーは、社会・文化・歴史的文脈を超えて、異なる文脈の人々にもわかりやすい映像として移されやすい。しかし、定型的メタファーは、陳腐にもなる。そこで、「鶉舟」が単に「舟」と表現されていないことに注意しよう。もし句が「おもしろうてやがてかなしき舟の上」ならば、抽象的すぎる。半具象的な「鶉舟」であるから、実際に体験した長良川の鶉

体的にさししめすことができないので、「道」と呼ぶほかなかつたのである。

芭蕉は、老荘思想の抽象的な「道」の概念を、「此道」と、さししめすことができる半具象的メタファーにした。「此道」は、今ここで眼の前に見える「この道」なのか、俳諧の理想につながる「孤高の道」なのか、精進すべき「修行の道」なのか、人通りのない淋しい「ほそ道」なのか、読者が自分の文脈にひきつけていろいろな読みが可能である。

「この道はいつか来た道」という歌があるように、「この道」は文脈を超えて、さまざまな道を意味することができる。しかし、芭蕉の「此道」は、老子や莊子が考えた到達しえない「天」に通じる「道」に比べると、はるかに日常的で、今、ここにある道である。

「行人」も、単に道を歩いて行く人の意味だけではなく、「行人」と発音すれば修行僧や行者であり、「行人」と発音すれば、旅人になる。それらすべての意味をひびかせたメタファーであるから、いろいろな読みができる。先に引用した「おくのほそ道」序文のように、月日や年月さえも道行く旅人である

飼の情景や謡曲の鶉飼などをふまえて、川の上で舟に生涯を浮かべる身の上へと文脈を超えてイメージを広げられる。

メタファーは、ある場所から別の場所への移動、うつす働きをもつ。それは、いつ、どこでも、誰にでも、文脈を超えて当てはまる抽象化や普遍化とは区別される。抽象化や普遍化の方向に文脈を超えながら、具体的な「半具象」のことはふみとどまる。それが芭蕉の「鶉舟」メタファーの優れた表現である。

此道や行人なしに秋の暮

(芭蕉笈日記)

この句の「此道」も、人々が歩く実際の道だけを意味していない。「道」は、古今東西で使われてきた定型的メタファーでもある。

「道」は、道家ともいわれる老荘思想の根本概念である。老子にとって「道」は天地万物の根源、すべての色彩を含む玄(黒)のまた玄であった。莊子にとって「道」は刻々と流転して変化しつづける悠久で混沌たる造化であった。老子と莊子では、道のイメージが少し違うが、いずれにしても「これ」と具

う。

「此道」の句は、「秋の暮」という季語から、ものみな枯れ果てた晩秋の淋しい風景のなかで、孤独を感じながら、それでも希望を失わず「行人」でありつづける「ひと」の姿が浮かびあがる。この「行人」の形象も、「旅を栖とす。古人も多く旅に死せるあり」という「おくのほそ道」序文とひびきあっている。奥州の旅を「ほそ道」と表現した芭蕉の「此道」は、行き倒れて死ぬことも覚悟した道だったろう。

芭蕉の句は、まさに「不易流行」を体現している。今、ここにあるもの、存在の実相は、流れて変化していく。それゆえ、それらは、このもの、あのものという「個別性」「具象性」をもつ。それに対して、個別性や具体性を捨てて、文化や社会や歴史的な文脈を「超えるもの」「変化しないもの」を希求すると、抽象概念や思想になる。芭蕉の俳句は、その両者はぎまにあつて、文脈のなかで現れる具体的なものと文脈を超えるもの、流行と不易を往還する。その往還には、「半具象」的メタファーが大きな働きをすると考えられる。

以上、俳句におけるメタファーと詩的現実について

て、芭蕉の句を例にして、「自他の感覚を共鳴させる」「虚にて実をおこなう」「新しいものの見方をひらく」「文脈を超える」という四つの機能について論じてきた。このような見方が、ますます俳句を面白くすることを願っている。

まだ、論じ足りないこと、論ずべきことは大変多い。芭蕉の談林風の句には、イメージを飛躍させ、シュールで超現実的な味わいのある興味深い句がある。俳句を「言語ゲーム(ヴァイトゲンシュタイン)」の一種として、現代的な観点から見直すと、俳句とメタファーと想像力や創造力の関係について今後の可能性をひらくことができよう。また荘子の哲学は、ほとんどすべてメタファーで語られているが、芭蕉の句と比較すると興味深い。それら残した課題については、改めて稿を起こしたいと思う。

〔参考書〕

井筒俊彦 1991 意識と本質 岩波文庫  
 大江健三郎 1983 新しい人よ眼ざめよ 新潮社  
 川本皓朗 1991 日本詩歌の伝統 岩波書店  
 草野心平 1978 草野心平全集第一巻 筑摩書房  
 斎藤茂吉 1999 赤光 岩波書店  
 世阿弥 1974 風姿花伝 世阿弥禅竹 日本思想体系 岩波書店  
 荘子 1966 内篇 福永光司(訳)朝日新聞社  
 道元 1990 正法眼蔵(一)水野弥穂子(校注) 岩波文庫  
 長谷川 楯 2013 古池に蛙は飛びこんだか 中公文庫  
 松尾芭蕉 1995 松尾芭蕉集(一)新編日本古典文学全集70 小学館  
 松尾芭蕉 1997 松尾芭蕉集(二)新編日本古典文学全集71 小学館  
 連歌論集・能楽論集・俳諧論集 2001 新編日本古典文学全集88 小学館  
 やまだようこ 1988 私をつつむ母なるもの―イメージ画にみる日本文化の心理  
 有斐閣 やまだようこ 2003 著作集第6巻 新曜社  
 山本健吉 2012 芭蕉全発句 講談社  
 ユング 1982 元型論 林道義訳 紀伊國屋書店  
 謡曲集 1997 新編日本古典文学全集58 小学館