

ナラティブの「かた」と俳句

やまだようこ

(京都市立大学教授・心理学・俳句ふゆめ)

—もの語り方と「さきあと」の心理

1

城あとや古井の清水先問ひ

(芭蕉 岐阜山にて「笈日記」)

1 ナラティブ(もの語り)のかた(型方)

ナラティブ(narrative)とは、ブルーナーのこ
とばを使うと「経験を有機的に組織化し、意味づけ
る行為」である。「経験の編集行為」といつてもよ
いかもされない。

俳句は、一種のナラティブとして見ることができ
る。能や茶道なども同様である。ナラティブ論にお
いては、詩も小説もインタビュも、演劇も作法も
パフォーマンスマスも、美術も映画もコマージュも、
ジャンルを問わず「テキスト」として同列に扱うこ

とができる。テキストとは、もとのラテン語では「こ
とば」「構造」「布の織りの型」をさす。用いられる
媒体は、マルチ・メディアであり、文字だけではな
く、音声や映像や行為など多様である。

私は、ナラティブを「もの語り」と訳している(や
まだ③)。ナラティブは、昔話や小説やドラマなど、
フィクションをさす日本語の「物語」よりもはるか
に広い意味であり、「語られたもの」だけではなく、
「語り行為」も意味する。

日本語の「物語」と区別するためには、ナラティ
ブはカタカナ書きのほうがわかりやすい。しかし、
カタカナ語は中身のわからない宝石箱のようなもの
で、キラキラした外来語として魅力的に見えるが、
もとの日本語とむすびつかずに流通するので、日本

文化の土壤に根づかず、根なし草になりやすい。も
う一方で、日本語の「もの語り」の「もの(物、者
霊)は、英語よりもはるかに広い意味をもち、含蓄
が深い。ものは、物(オブジェクト)だけではなく、
若者などの人も、つきものなどの靈魂も、もののけ
など得体のしれないものも意味する。それで、私は
「語り」という行為のこぼれを入れて、「もの語り」
と訳している。もの語りと訳すと、「ものの方」「も
の感じ方」「もののおわれ」などの用語と連関し
て考えることができる。したがって、ナラティブと
もの語りは同義語だが文脈に応じて「併用」する。
現代のナラティブ論では、「事実(ファクト)」と
「虚構(フィクション)」の境界は取り払われている。
ナラティブ論の古典的ルーツとされるアリストテレ
スの「詩学」では、詩作と歴史とは次のように区別
されていた。

詩人(作者)の仕事は、すでに起こっていること
を語るのではなく、起こりうることを、すなわち、
ありそうな仕方、あるいは必然的な仕方では起こる
可能性のあることを、語ることである。(中略)歴

史家はすでに起こったことを語り、詩人は起こる可
能性のあることを語るという点に差異があるからで
ある。したがって、詩作は歴史にくらべてより哲学
的であり、より深い意義をもつものである。という
のは、詩作はむしろ普遍的なことを語り、歴史は個
別的なことを語るからである。(アリストレス「詩学」43頁)

ダントは、「物語としての歴史」において、「事実」
としての出来事の生起プロセスを記述すると考えら
れてきた「歴史」が、「あと」から「さき」の出来
事を遡って記述する「もの語り文」で書かれている
ことを明らかにした。彼は、次のように述べている。

あとになって、私たちはそのエピソードがこれこ
れの意味だったと言っているのである。(中略)その
次になにが起こるかによって、エピソードの意味に
対する見方をしばしば訂正せざるをえないのである。
(中略)歴史家は「ラモアの甥」の著者は一七一五
年に生まれた」と書くであろう。だが誰かがその
一七一五年に、「ラモアの甥」の著者が生まれたと
ころである」と言ったとしたら、どんなに奇妙に聞

こえるか考えてみればよい。

(ダント「物語としての歴史」20〜25頁)

「歴史」においても、「あと」から「さき」へ時間を遡って見る見方、著者の立場やものの見方、背後にある歴史・社会・文化的文脈などから離れて「事実」が存在するわけではない。そこで「歴史」も一種の「もの語り」として読み解かれるようになった。ただし、歴史とフィクションが融合したわけではなく、リクルールは、下記のように述べている。さらに現在では、「もの語り」は仮定法的現実をつくる(「ブルーナー」)「もの語り」は単に歴史にかかわるだけではなく、実際に歴史を生み出す(アタン)といわれ、「もの語り」がつくりだす「未来」の現実に関心が高まっている(やまだ③)。

歴史とフィクションの交叉ということばでわれわれが意味しようとするのは、存在論的でも、認識論的でもある基本構造であり、その構造によって歴史とフィクションは、それ自身の志向性を、他方の志向性を借用することによってしか具体化しないので

より一般化可能なルールをもつからである。

ここで扱う「かた」は、世界を「白」対「黒」、「西洋」対「東洋」、「男」対「女」など、二項対立の「類型論(タイポロジー)」に基づいて、「型」を論じるものとは異なる。

「かた(型、方)」とは、ものの見方(a way of looking at things)であり、ものごとを表現する方法であり、ものごとを实践する技法である。そして、ここで扱う「かた」とは、固定的で静的なものではない。そこで、私は、「形態」「類型」論の系譜を広くプロップの「定項」に代えて、ギブソンが『生態学的知覚論』で提出した「不変項」という用語で考えたい。芭蕉のことでいえば「不易流行」である。万物は常に変転しているし、今ここにいて思っている自分も常に変化している。多様に化する世界のなかで、相対的に不易な「不変項」としての方法筋道のつけ方、行為としての道の歩き方、それらの縮約したモデルを「かた」と呼ぶのである。

日本の詩歌や伝統芸能は「かた」の宝庫である。特に俳句は、究極に縮約化した「もの語り方」を追究してきたといえるだろう。どのような語りの「か

ある。

(リクルール「時間と物語」Ⅲ 334頁)

現代のナラティブ論のもう一つのルーツは、ナラトロジーである。プロップは『昔話の形態学』において、大量の昔話の類型を研究し、可変項と定項を見出した。主人公や登場人物や出来事の内容などは個別具体的な可変項である。定項は、登場人物の行為つまり機能であり、「機能の継起順序」の規則は一定だと考えた。もの語りの内容ではなく、「もの語り方」に着目したのである。

もの語り方を知ることが、私たちが無自覚に行っているものの見方、ものごとを表現する方法、ものごとを实践する方法などを知るのに役立つ。「かた(方、型)」、つまり形式は、内容のない空虚な容器であり、自由をしる窮屈なもの、複雑で具体的なものを単純化しすぎだと考えられがちである。しかし、時代や文化の制約を超えて、ものごとを共通世界において、コミュニケーション(共通のものをつくる営み)しようとするとき、「かた」を見ることは役にたつ。もの語り方は、個別具体的なものの語りの内容よりも、時代や文化の文脈を超えて使える、

た」でものごとを語るか。「かた」に自覚的になると、その「かた」を批評する眼が養われる。無自覚の「かた」から離れて自由になり、別の「かた」を採用して生きることもできるだろう。

私自身は、「はじまり」「なか」「おわり」というような時系列的な古典的「かた」、旧来のかたを批判してきた。そして「時間系列」にしばらくは、過去も未来も、はじまりもおわりもなく、「今、ここ」という時空に同時に表現できるビジュアル・ナラティブの研究をしてきた(やまだ④)。

しかし、本論では、改めて古典にもどって、単純な「かた」から考えてみたい。なお「かた(型、方)」は、基本モデルであり、「形」や「姿」とは区別される。源了圓は、「かた」と「形」の違いについて、次のように述べている。

「型」のうち基本的で単純な型というのは、人間の意識的・無意識的な動作によってつくられる形のうち、ある形がとくに選択され、そしてその形を繰り返し繰り返し洗練し、その形の現実化を持続可能なものとしようとする努力・精進の結果、成就し完

成したいわば「形の形」ともいうべきものにほかならない。そこには機能性、合理性、安定性があり、そして一種の美があると言つてよいであろう。

(源了圓「型」13、14頁)

では、「形」と「姿」はどうだろうか。「風姿花伝」で「姿」を追究してきた世阿弥は、「花鏡」において「妙とは、たへなりとなり。たへなるといふは、かたちなき姿なり。かたちなき所、妙軀なり」と述べている。「形」が目に見えるものであるのに対して、「姿」は「形なき」ものであり、個々の形を越えた「振る舞い方」などをさすと考えられる。

誰やらが形に似たりけさの春

(芭蕉「統虚栗」)

正月の晴着を着ると、われながら別人の形になつたような気がするという句である。芭蕉は、「姿に似たり」をあとで「形に似たり」に変えた。そこで「形」を「スガタ」と訓むという説がある。山本健吉は「カタチ」と訓むほうが自然だが、「カタチと言つても、容姿・容儀であり、姿と変わらない」と解説している(山本 236頁)。世阿弥の書は一子相

はある。「はじまり」は、自分たちの民族や社会や人生の拠りどころとなる「原点」とされるからである。

現代の戸籍においても、「名前」と「はじまり(生年月日)」と「おわり(没年月日)」が記される。これは最小単位の「ライフストーリー(人生もの語り)」といえよう。しかし、「人生」においてもっとも重要な標識、自分の名前は自分で名づけたものではない。自分の生も死も、つまり「はじまり」も「おわり」も自分では自覚できない。「自分の人生」が自分だけのものと考えるのは思ひ上がりであろう。

内容は異なっても、現代の4コマ漫画も「はじめ」「なか(展開)」「おわり(おち)」で成り立っている。落語やミュージカルや映画やゲームなども基本的に同様の形式をもつことが多い。食事でさえ、「はじまり(前菜)」「なか(メイン・デッシュ)」「おわり(デザート)」という流れでコースが演出される。(デザート)

私たちが書物を書くときも、「はじめ(序論)」「なか(本論)」「おわり(結論)」のもの語り形式をとる。全体だけではなく、1章のなかにも、「はじめ」「なか」「おわり」があり、そのなかの1節に

伝で門外不出だったので、芭蕉が読んでいたはずはないが、芭蕉の「形」と「姿」の微妙な相違についてのことばの選択のセンスは、ずば抜けているといえよう。

2 「はじめ」「なか」「おわり」 —ナラティブ(もの語り)の語り方

アリストテレスは「詩学」で、悲劇や詩の制作(ポイエーシス)において、もっとも重要なものは「筋立て(ミュートス)」であるといった。筋立てとは、あらずじのことではなく、「出来事の組み立て方」のことである。その筋立ては、「はじめ」「なか」「おわり」で構成される。

「はじめ」「なか」「おわり」というこの単純な筋立ては、あらゆるもの語りに適用できる。たとえば、古事記は、「天地初発の時(天土の初めて発けし時)ではじまる。キリスト教の旧訳聖書「創世記」は、「はじめにロゴスありき」ではじまる。

キリスト教の聖書には、「おわり」があるが、多くの神話には、「おわり」がなくても「はじめ」も、そして1段落にも同様の組み立てがある。このように、この構造は「入れ子」で構成され、大きくも小さくもできる。

3 世阿弥の「序破急」

日本の伝統文化の口伝「序破急」や「守破離」は、いずれも「はじめ」「なか」「おわり」という基本の「かた」でもの語られていることが注目される。世阿弥の能楽論における「序破急」は舞楽の構成のしかたである。利休の教えをもとに江戸千家の川上不白がつくったという茶道の「守破離」は、茶道の修業のしかたである。それぞれ用途は異なるが、「もの語り方」は共通している。

ここでは、連歌や連句においても用いられる「序破急」をとりあげてみたい。これは、もとは一日における能の上演形式の展開の「かた」であった。時間芸術である演舞では、どのような時間配列で演目を演じるかによって、観客に与える印象が異なる。世阿弥は、「花鏡」において次のように述べている。「序」の第一番は「翁」などおごそかな神事能などが

配置される。三番から四十五番目の「破」になると、細やかに色々な芸を見せる。「急」は破をつくした名残である。

序といふは、初めなれば、本風の姿なり。脇の申楽、序なり。直なる本説の、さのみに細かになく、祝言なるが、正しく下りたるかかりなるべし。

急と申すは、挙句の義なり。その日の名残なれば、限りの風なり。破と申すは、序を破りて、細やけて、色々を尽くす姿なり。急と申すは、又その破を尽くす所の、名残の一体なり。さる程に、急は、揉み寄せて、乱舞・はたらき、目を驚かす気色なり。揉むと申すは、この時分の体なり。

(世阿弥「花鏡」「世阿弥・禅竹」90、91頁。表記一部変更)

世阿弥は、はじめは経験的な実践論であつた「序破急」を、あとでさらに原理的に深めていった。その追究のしかたが世阿弥の理論家として傑出したところである。「三道」では、序破急は、能の作り方や作品の構成原理になつた。そして、曲にあわせて詞を作る「かた」、生涯にわたる稽古の「かた」に

序破急による呼吸のやりとりは、こころの耳(心耳)に感じる「おもしろさ」「感興」「あはれ」を呼びおこす。「序破急」がなければ、声を発しても相手にとどかないのである。人と人の声のやりとりにおいて、声を発する先に「序」があり、応答の声を出したところが「破」であり、言つたあとが「急」であるという見方は、とても興味深い。「声」として現れる前の沈黙、「声」が消えたあとの沈黙、声と声のあいだの「間」も含めた「気」の応答が序破急によつて考えられているからである。

舞袖の一指 足踏の一響にも序破急あり。(中略) 私が云つてきた、一調・二機・三声も、調子をふくむは序なり。機を出すは破なり。既に出声急なり。この三つ、心耳に感をなして面白は、成就(成り就く)なり。しかれば、万曲に通じて、一風・一音・一弾指の機にあたるも、序破急成就なり。

(世阿弥「拾玉得花」「世阿弥・禅竹」191頁。表記一部変更)

ただ一切、序破急を知るべし。文字一字に序破急有べし。人の物言ふ返事、「を」とやがて言ふは、

もなるというように展開された。さらに「拾玉得玉」や「申楽談義」では、あらゆる存在に大小にかかわらず序破急のリズムがあり、それは森羅万象、それぞれの分に応じた生命のリズムでもあると考えるに至つた。それぞれの「分」とは何か。その例に、莊子の「鴨の脛が短くても継いでやれば愛うだろう。鶴の脛が長くても切れば悲しむだろう」という話が持ち出されている。生きものによつて一律ではなく、鳥のさえずり、虫の鳴く声、それぞれの身体、それぞれの生き方に適したいのちのリズムがある。

万象・森羅・是非・大小・有生・非生、ことごとく、おのおの序破急をそなへたり。鳥のさへづり、虫の鳴く音に至るまで、その分その分の理を鳴くは、序破急なり。しかれば、面白き音感もあり、あはれを催す心もあり。

(世阿弥「拾玉得花」「世阿弥・禅竹」191頁。表記一部変更)

さらに興味深いのは、調子をあわせたり、呼吸をあわせたり、コミュニケーションのやりとりにも、序破急のリズムがあると世阿弥が考えたことである。

序破急なし。声出さぬ先、序なり。はや「よ」と云ふ所、破なり。云ひ果つる所、急なり。序破急なくば、届くべからず。

(世阿弥「申楽談義」「世阿弥・禅竹」281頁。表記一部変更)

森羅万象のいのちのリズムと呼応して序破急があり、それは自然と人をむすぶ呼吸のリズムにもなり、人と人をむすぶ発声や調子をつくる「機」のリズムにもなり、詩や演劇を生成するリズムにもなり、人の心を感動させるリズムにもなる。このような、序破急の考え方は、俳句や連句の作成のしかたに通じる。また、アリストテレスの「詩学」にはなかつた「もの語り方」の原理を提出しているといえよう。何よりも序破急のリズムを自然や人との呼応のリズムと連動して考えていることが素晴らしい。

(次号に続く、全三篇)

※参考文献は最終篇に掲載