

ナラティブの「かた」と俳句

やまだようこ

(京都大学名誉教授・心理学・俳号ふゆめ)

—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む

(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」といってもよ
いかもれない。

俳句は、一種のナラティブとして見る事ができ
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ーも、演劇も作法も
パフォーマンスも、美術も映画もコマーシャルも、
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、
カタカナ語は自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みえるが、
もとの日本語とむすびつかずに流通するので、日本

文化の土壌に根づかず、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、つきものなどの霊魂も、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」という行為のことを入れて、「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、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ふ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。(アリストテレス「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いうるのである。(中略)その
次にながら起こるかによって、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「ラモーの甥」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、「ラモーの甥」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、ものごとを表現する技法である。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」論の系譜をひくプロップの「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。芭蕉のことばでいえば「不易流行」である。万物は常に変転しているし、今ここにいると思っ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、ものごとを実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、自由をしぼる窮屈なもの、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」を見ることが役にたつ。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が出来るだろう。

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」にしばられず、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「続虚栗」)

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。「はじめり」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「はじめり(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「はじめり」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い上がりであろう。

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、「はじめり(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。

私たちが書物を書くときも、「はじめり(序論)」「なか(本論)」「おわり(結論)」の語り形式をとる。全体だけではなく、1章のなかにも、「はじめり」「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 「はじめり」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、あらすじのことではなく、「出来事の組み立て方」のことである。その筋立ては、「はじめり」「なか」「おわり」で構成される。

「はじめり」「なか」「おわり」というこの単純な筋立ては、あらゆるものに適用できる。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「はじめり」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「はじめり」「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ふはく不白がつくつたという茶道の「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・榊竹」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った「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った。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、言ったあとが「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っ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・榊竹」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「申樂談義」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った。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憂うだろう。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。生きものによって一律ではなく、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・榊竹」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「申樂談義」「世阿弥・榊竹」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」にはなかった「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

「俳句界」 2025年2月号 169-175

ナラティブの「かた」と俳句

やまだようこ

(京都市立大学名誉教授・心理学・俳号ふゆめ)

―もの語り方と「さきあと」の心理



4 「はじまり(先)」を求める心理

「はじまり」「なか」「おわり」というもの語り方は、文学や芸術だけではなく、哲学や科学など、さまざまな学問と関連する。そこで「はじまり(先)」を求める心理について広く考えてみよう。「はじまり(先)」が問題になるのは、時間的に先にあるほうが根源的、本質的とみなされるからである。

ルソーをはじめ多くの自然主義の哲学者や研究者が、「生まれたばかりの赤ちゃんの心」「タブラ・ラサ(何も書かれていない白板)」がいちばん自然で純真で無垢で美しいと考えたのは、「はじまり」こそが「原点」だという考え方による。

人類の起源をたどる「進化論」の生物学者はもちろん、宇宙の「成り立ち」を知りたいという物理学

者も、同じように「はじまり」を求める「もの語り」を紡いできた。

「私たちはどこから来て、どこへ行くのか」という問いは、「はじまり、おわり」のもの語りからなる。この問いをもとに絵を描いたゴーギャンはなぜタヒチにアコがれたのだろうか。そこには文明化した西人のルーツとなる「原初」の人間がおり、「本来」の暮らしがあると感じられたからであろう。

「はじまり」(オリジン)を求める考え方は、「オリジナリティ(獨創性)」を求める考え方でもある。いちばん初めに考えた者の前にも、その先駆となった者や出来事があったはずであるが、それらの関係性は無視されがちである。どこかに「ゼロ」ポイントがあり、そこから何かが始まったという「創造」の「もの語り」がつくられやすい。

「俳句界」 2025年2月号 169-175

キリスト教の世界観に加えて、近代西欧のリニア・プログレッシブの時間概念、つまり直線的に一方前に前方にすすんでいくという進歩的な世界観や時間概念が、創造・進歩の考えをさらにおしすすめた。デカルトによって作成された座標軸の線形進歩図式では、横軸と縦軸の公差する「原点」（ゼロ・ポイント）がとられ、線形的に増大し上昇する線を描くことが「進歩・成長」とみなされてきた。近代の図式では、神話と違って「はじまり」はあるが、「おわり」は描かれない。ゼロ・ポイントからはじまっても、無限に進歩・拡大・増量していくかのような世界観がイメージされている。

デカルトの座標軸で描かれた「進歩・成長」図式のもの語りは、私たちの日常生活でもおなじみである。日本では、「戦後」「高度成長」「バブルの崩壊」「失われた10年」「低成長」というような名前が、これらのもの語りの要所につけられている。「戦後」を「はじまり」として経済成長したが、「なか」でバブルの崩壊という「破」があつて低成長になり、「おわり」となる未来の希望が見えないというもの語りが語られている。国際的に見れば非常に恵まれ

「因果」を追究するので、「できごと」が起こった後で、その「もと」の原因を探す、時間的には逆行する語り方である。「先後」が、時間的に順行するのとは逆の語り方になる。

「因果」という論理は、循環論を生む「先後」よりも、優れていると自然科学では長年考えられてきた。しかし、21世紀の現代では、少し違ってきた。「因果」の論理では、複雑な原因が関与して相互作用しながら循環している生態系や生命体や有機体としての人間や社会をうまく説明できないからである。

たとえば、現在注目されている「レジリエンス（しなやかな復活力）」という概念を考えてみよう。心理学では、長年にわたって、因果関係でものごとを説明しようとしてきた。たとえば、「なぜ、虐待が起こったのか？ その原因はどこにあるのか？」というような問い方（もの語り方）である。「虐待」など何かよくない事件が起こると、その原因を時間的に遡って「社会環境」「家庭環境」「乳幼児期の育て方」などに求めてきた。そして、負の世代連鎖などの結果を得てきた。確かに、多くの人々を統計的に見ると、残念ながら暴力にさらされ「虐待」され

ており、経済的にも豊かな暮らしをしている日本の若者たちだが、このもの語りの枠組から離れて自由になれないようである。

5 「先後（さきあと）」と「因果（いんが）」

「はじまり」を重視する考え方は、時系列的な「さきあと」の論理を生む。そして、どちらが「先」かを問う「鶏が先か卵が先か」という議論が生まれる。歳時記の配列は「春が先」になっているが、季節は循環するので、春が先か冬が先かは決められない。「さきあと」の問い方では、循環論になって答えが出ない。

現代の科学では、「先後」ではなく、「因果」の論理をとる。「原因」があり、それが「結果」をもたらしという論理は、現在の「結果」を過去の「原因」に求める考え方からきている。因果応報の現代バージョンである。科学では、前世の因縁などに原因を求めるのではなく、「病気」の原因となる「病原菌」を明らかにして、病気を治療しようとする。

「因果」関係をみる見方も広く捉えれば、「もの語り」形式によって語られている。これは「結果」から「原因」を追究するので、「できごと」が起こった後で、その「もと」の原因を探す、時間的には逆行する語り方である。「先後」が、時間的に順行するのとは逆の語り方になる。

そこで、問い方（もの語り方）を変えてみた。虐待や貧困など幾重もの負の環境で育った子どももの中にも、少数でも親のようにならない子どもがいる。「この子たちは、どのようにしてうまく生きのびてきたのか？」。これは、統計という「数量」ではなく、「質」でみる見方、しかも順行の時間軸で、その子の人生の順序をたどりながら、ていねいに見ていこうとする問い方である（ハウザーなど）。

それらの研究によって、「はじめ（過去、負の環境）」のもの語りから、それを変換する「なか（破）」が重要であることがわかった。「なか」で、今まで生きてきたものの見方を「破（破る、転換）」できれば、つまり、もの語りが変われば、未来（おわり）への見通しが変わるのである。

もの語りの機能のひとつは、「ない（私には何もない、ひとりぼっち）」から、「ある（私には助けてくれる人がいる）」というようにもの語りを変換す

ることである。それは、「先のもの語り（はじまり序）」から「変換（なか 破）」して「新しいもの語り（おわり）」をつくって、ものの見方を変えていく方法である。心理治療に役立てられるナラティブ・セラピーは、このように「もの語りを語り直す」「もの語りを書き換える」方法に基づいている（デンプロウ、マクレオッドなど）。

6 「破」による転換——「序破急」と「守破離」

アリストテレスによれば、筋立てには、単一的なもの複合的なものがある。単一的なものは、逆転や認知を伴わずに変転するものである。複合的なものは、逆転や認知を伴って変転が起こる場合である。逆転とは、これまでとは反対の方向へ転じる行為の転換である。認知とは無知から知への転換である。認知が逆転を伴うとき、あわれみか、おそれか、どちらかが引き起こされるといふ。逆転と認知に加えて筋立てをつくる第三の要素は苦難である。苦難とは、人物が破滅したり苦痛をうけたりする行為のことで、たとえば、目のあたりに見る死、はげしい苦痛、負傷、そのほかこれに類することである。

。「規則は守らなければならないが、破ろうとも離れようとも本質を忘れてはならない」という意味だといわれる。

現在では、茶道や武道の修行や稽古の「かた」として「序破離」が使われる。「はじまり」において、は師の教えや技術を忠実に地道に習得して「守」る、「なか」では「破」によって師の教えや既存の枠を破って外に出る。「おわり」は師から「離」れて独立し改めて師の教えを統合して独自の様式を確立する。「守破離」のように、今までの枠を破って、外に出る。「破」の行為も、一種の「カミングアウト」であろう。あるいは、ゴーイングアウトと言ってもよい。アニメ映画『アナと雪の女王』では、氷の女王エルサが生まれ持った魔法の力を抑圧して生きてきた過去と決別し、自分の力を解放して独りで生きていくと決意して、城から外へ出る場面がある。主人公が外へ出る「破」の場面で歌う歌は、日本語では「ありのまま」と訳されていた。原語では、より強い「破」の意味をもつ「let it go」（放り出してしまえ）である。

「序破急」も「守破離」も、演劇か修行かという文

社会学者のプラマーは、「レイプ」や「同性愛」など性に関するもの語りを分析した。それらは、二十世紀後半から突出して現れた新しい「カミングアウト」のもの語りだが、古典的なもの語りの定型と驚くほど似ていた。たとえば、同性愛者のもの語りでは、「私はほかの人と違っていた」という初期の回想からはじまり、「苦難体験」「敵がつくられる」「本当の自分がわかる」「カミングアウト」「安住の地に到着」というもの語りが語られた。

もの語りの典型的なプロットは、「はじまり」「なか」「おわり」によって整理することができる。昔話研究者のプロットの分析は「はじまり（出立、旅立ち、欠如）」「なか（苦難、危機、転機、エピソード）」「聖なるものの顕現）、変身）」「おわり（生き残り、克服、救助、回復、帰還）」に整理できる。

日本文化の伝統的な能や茶道の口伝も同様に、「はじまり」「なか」「おわり」によって語られている。能の「序破急」については、先に考察した。茶道の「守破離」は、千利休の教えを、和歌の形式にまとめた「利休道歌」のひとつ「守り尽くして破るとも離るとても本を忘るな」からきているといわれ

脈を超えて、「もの語り」の「かた」として扱うことができ。両者ともに、「なか」に「破」があることが注目される。「破」とは、それまで当たり前とされてきた定型な見方やリズムや行為を大きく「破」って、「変換」「転換」「変身」する行為である。もの語りを変え、ものの見方を変え、ものごとの行い方、ふるまい方（行為）を変えるのである。

「序破急」の場合には、破ってから急転換がくる。夢幻能では、面をつけ衣装を変えて変身した死者が現れて（カミングアウト）、生きていたときの苦難や死んでも死にきれない無念を語り出す。激しく情念を燃やして語ったあとは、静かに去って行く。語ることが、浄化になり、カタルシスになり、救いになり、供養になるのである。

現代の虐待のもの語りであれば、「破」は、長年がまんしてきた限界を超えて、一気に逆転して怨念をぶつけて、「恨みをはらす」「事件を起こす」「訴訟」などの反撃行為になるかもしれない。「守破離」の場合には、破ってから「離れる」というおわり方になる。「認知の変容（気づく、自覚する）」に伴って「家から離れる」「距離をおく」というおわり方になる。

日本文化の伝統のなかに、「序破急」と「守破離」という二つのものが共存しており、「両行（す）る（二つながら行われる）」ことは、大変興味深い。私は、両者を交叉させて、「序破離」というもの語りにすると広範囲に適用できるのではないかと考えている。特に興味深いのは、「離（はなれる）」という概念である。「はなれる」ことは、俳句の「切れ」や「取り合わせ」、連句の付け方などにも関連する重要概念なので、本論とは別に新たに稿をおこして考えたいと想う。

連句の進行には、連衆同士にも予想のつかないところがある。ある流れのなかに、突如、異質なものが参入してきて、流れを中断したり変えたりする。何か断片を継ぎはぎしながら、異質なものが自在に寄せ並べられてゆくようなところがある。したがって、連句の展開は立体的構成というよりは、むしろ線的な並立の構成をとるものである。（略）付き方、離れ方の程度にもさまざまな変化が組み込まれてくる。（略）「おくのほそ道」の構造に西欧的な論理構造を読みとるべきではなく、むしろ不連続の連続、

ばん「あと」を「挙句」という。

序は静かにおだやかに、破は手腕を発揮して面白い、急は軽々とおさめる。「破」の段は、いろいろな制約から開放されて、思う存分変化をつくり、山場をつくって盛り上げるので「暴れ所」と呼ばれる。挙句は、あつさりと後を引かないように詠む。能などの演劇のフィナーレとちがひ、連句の「おわり」は淡々とおさめるので、私は「急」よりも、「離」の概念のほうが合うのではないかと想っている。「はじまり」「なか」「おわり」は、連句の構成であるとともに、進行の約束ごとでもある。連句の構成の「かた」が、場のなかで連衆が句を共同生成する「かた」、つまり共同で行為を進行させる「かた」でもあるところが興味深い。連句は即興や変化を尊ぶが、「さきあと」の「かた」は明確であり、順向し「進行」する。したがって「後戻り」はしないで、先へ先へと進行しなければならぬ。「季移り」は良いが、「季戻り」は避けねばならない。

連句はA句にB句を付け、そのB句にC句を付けていくのであるが、その場合、C句の題材・状態・

無秩序の秩序をもって展開する連句的な構造を読みとるべきである。（堀切実「芭蕉の音風景」215-216頁）

7 連句の「かた」と「さきあと」の時間概念

俳句は、「はじまり（五）」「なか（七）」「おわり（五）」という三つのリズムにもとづく型をもつ。これ以上は短縮できない究極のもの語り形式といえよう。季語をどこに入れるか、何を先にして、何を後にするかという「さきあと」の順序や組み立て方は、非常に重要である。

連句（俳諧）も、「はじまり」「なか」「おわり」で成り立っている。「はじまり」の長句にひびきあうように「なか（付句）」がつき、それを、まったく異なるものに転じて「おわり（長句）」になるという三句のリズムが繰り返される。

現代のテキストでは、連句全体も「序破急」の構成によって説明されている（東ほか）。一卷三十六句の歌仙では、表六句が「はじまり（序）」である。いちばん「さき（発句）」が独立したものが俳句である。裏十二句と名残の表十二句が「なか（破）」である。名残の裏六句が「おわり（急）」で、いち

気分などがA句に戻ってはならない。戻ることを輪廻（前に出た句と同じような語句・表現・意味・趣向による句が付けられ、意識の流れが前出の句に戻ること）または打越（観音開きともいう）といっていること。必ず三句目では変化し、転じなくてはならない。この付けと転じが連句を作るメカニズムである。

（東明雅他（編）『連句・俳句季語辞典 十七季』263頁）

「さきあと」の時間概念は、循環する時間の「輪廻」はもちろん、時間を遡る「歴史」や、結果から原因を探究する「因果」とも違っている。今、ここで流れて去っていく生のいきいきした時間、現在進行形で生成されていく「時間」概念が「先後」の論理と感性を生むと考えられる。連句は、その場で即興的に臨機応変に「機」の働きで共同生成される。そこでは、いきいきした「気」の流れが重要で、そこで生まれる鮮度がいちである。まさに、「ナラティヴ（もの語り）」は、生きもの、生もの、生まれるもの「な」なのである（やまだ③）。

（次号に続く 全三篇）

※参考文献は最終篇に掲載

ナラティブの「かた」と俳句

やまだよういち

(京都大学名誉教授・心理学・俳号ふゆめ)

—もの語り方と「さきあと」の心理 3

8 芭蕉俳論の「虚先実後」「姿先情後」と 莊子の「兩行」

芭蕉の弟子の志考が発展させた芭蕉俳論には、「虚先実後」「姿先情後」など「さきあと」の論述がよくでてくる。志考は芭蕉から聞いた説として「虚に居て実をおこなうべし、実に居て虚にあそぶべからず」と述べている。志考の「虚実論」は、私が考える「詩的現実とメタファー」と深い関係をもつので、少し丁寧に考えてみたい(やまだ⑦)。

俳諧の伝といふは、…虚実の自在より、言語にあそぶのいひならん。

此一段は俳諧の根ざす所にして、儒・仏・老の三

道より千差万別の岐あれども、帰する所は虚実の二なるに、今や俳諧の一道をもて、虚実をあつかふ仲立といへる、媒の一字に「十論」をつくして、世法に時宜の二字ある事を信ずべし。

(志考 俳諧十論 第一俳諧ノ伝)

志考は、「虚先実後」という。しかし、もう一方では、「姿先情後」ともいう。古風の俳諧は「情」のみであったが、芭蕉では、「姿先情後」で、「姿は先にして、情はあとなりと決すべし」(志考 俳諧十論 第五姿情ノ論)というのである。

「虚先実後」と「姿先情後」は、一見すると矛盾するようみえる。しかし、堀内実②によれば、どちらか一方ではなく、「虚先」と「姿先」の二律

背反の緊張関係こそが重要である。「姿先」にとられれば行きつく先は「ただごと」になり、「虚先」のみに意をくだけば、興趣におぼれて「実」を失う。また、堀内③は、「虚実」から「写生」へ」という論で、「虚先実後」が「虚」対「実」、「姿先情後」が「姿」対「情」というように、二元分割されて一方だけの「実」と「姿」を重視したことが後の「写生」論につながったのではないかという注目すべき説を提出している。

なお、本論の冒頭で、世阿弥や芭蕉の「姿」が、目に見える「形」と異なることを述べたが、志考はあくまで「目に見えるもの」を「姿」という。志考は「姿情ノ論」において、「目にその姿を見て、言語の外情を含む」「君父の忠孝も、甲冑を帯すれば忠情そなはり」「古池の蛙に姿を見さだめて、情は全くなきに似たれども、さびしき風情をその中に含める」(志考十論)と述べている。このような「目に見えるもの」として「姿」をみる見方は、「写生論」につながり、「見るとは何か」を問いかける本質的な議論にむすびつく。それは続稿で論じることにして、ここでは深入りしない。

さて、本論において重要なのは、「虚」と「実」、「姿」と「情」などを二元分割し、どちらかに価値をおく認識論への批判である。混沌とした世界を二つに分ける行為は、世界を認識するはじまりである。西欧では、光と闇、白と黒、善と悪のように二元分割し、境界を明確にして対立させてきた。二元分割による対立は、対話や闘争を生む。対話(dialogue)とは、二つに分かれた(ダイ)ことば(ロゴス)のことであり、対話には対立の意味も含まれる。そこで弁証法では、対立物を止揚して、二つを一つにする方法が試みられてきた。

中国では、伝統的に「陰」と「陽」という対立項がつくられてきた。それらの二つは、一つのものの異なる現れであり、互いに補いあうとともに、逆転し変転する関係になる。

西田幾多郎は、西欧哲学の「主体(我)」と「客体(物)」を対立させる二元分割の概念に疑問を抱き、矛盾の同時共存を考えた。最終的には「我と非我との対立を内に包み、意識現象を内に成立せしめるもの」として、超越的な「場所」という如きものを導入して「一つ」になるとみなし、それを「絶対矛盾

「俳句界」2025,3月号 134-145

的自己同一」と呼んだ。

これら「二つ」に統一する考えに対し、芭蕉俳論の「虚と実」「姿と情」「虚先と姿先」など「二つ」とも重視する考え方は興味深い。これは、莊子の「兩行」(二つながら行われていく)にむすびつく。「兩行」とは、矛盾する対立項の同時共存である。「兩行」とは、たとえば次のような例で語られている。

昭文というのは、昔の琴の名手である。彼が琴をかきならば、そこには確かに妙なるメロディが成立する。しかし彼の手に成立するメロディの背後には、彼の手に成立しない無限のメロディが存在し、彼のメロディはその無限なるメロディの一つにすぎないのである。彼がいかに努力しようとも、彼の手には常にかきならし切れない無限のメロディが残されている。彼の手は一つのメロディを「成す」ことによつて無限のメロディが「虧」(かける、そこなわれる、うしなわれる)のであり、この意味において彼の「成」は、同時に「虧」であるともいえる。

(莊子「内篇」63頁)

夫婦が相似形の姿勢で並んで、互いに似たことばを繰り返す姿が何度も現れるが、この夫婦の姿こそ良い例だろう(やまだ⑤)。

莊子の哲学では、「無用の用(用のないもの)に用がある」のように、どちらが正しいかは見方によつて変転し逆転する。ただし、最終的には一つのもの(天、道、造化などと呼ばれる)への統合を理想とするので、「兩行」はその途上のプロセスにすぎない。しかし、私は、「兩行」こそが重要だと考えてきた。

莊子の「兩行」を「虚実」と関係させるならば、夢で胡蝶になった自分と今ここにいる自分、自由に往来する「胡蝶の夢」や、影と影のふちの罔遼(もうりょう)對話させる「影法師」などがあげられる。どちらの話も、芭蕉の俳句や世界観と深い関係をもっている(やまだ⑦)。

莊子は、夢の胡蝶と目覚めた自分のどちらが本物か、どちらが実在かという問いを投げたが、どちらが「虚」でどちらが「実」かを決めるためではなかった。二つの概念を反転させるためである。「虚実」も反転しうる。あるときは夢が「虚」ではなく「実」

志考の考えが現代の文脈からみて新しいのは、二元分割とそれを「一つ」に統一する思想ではなく、「二つ」のままの共存を認めることである。これはいつ、どこでも、時間・空間を超えて同じものは同じという「同一性」と、唯一の真実を考える「普遍性(universality ユニは一つ)」を基にする考え方

からの変革になる。それは、時間・空間や立場によつて、つまり「文脈(コンテクスト)」によつて、ものごとくも真実も変化するという「文脈主義」と「多様性(diversity タイは二つ)」の考え方へとも語りを変革することになる(やまだ⑧)。

ナラティヴ論は、このような世界観の変革を基にしている。もの語りには、「桃太郎」も「浦島太郎」も「三年寝太郎」もいる。正しいもの語りは一つではなく、いろいろなもの語りが多様に共存しうるのである。

私は、「兩行」概念は、西欧の二元分割とは違って、対立し闘争する関係を生まない「共存関係」をもたらしと考へ、西欧の「対面関係・対話」と区別して、「並ぶ関係・かさねの語り」と呼んで理論化してきた。たとえば、小津安二郎監督の映画『東京物語』では、

になる。両方の世界を兩行し、自在に行き来するところこそが重要であり、その往還こそが「逍遙遊(こころまかせのあそび)」なのである。莊子の考えは、芭蕉の世界観と深いところで通じていると思われる。しかし、志考の考えは、莊子や芭蕉とは、根本的なところで違っている。「虚実を自在に行き来する」「虚にあそぶ」という同じようなことばを使いながら、根本となる世界観や言語観がまるで違うからである。

志考は「風狂は其言語をいへり。言語は虚に居て実をおこなふべし。実に居て虚にあそぶ事はかたし」(志考「國の花畑内③」という。また、「本より虚実は心より出て、おこなふ所は言語ならんや」(俳諧十論)という。虚実のもとを「こころ」だと考えたのである(岩倉)。

莊子や芭蕉がめざした「造化(人知のおよばない天地、自然の法則)」についても、志考は、「天地は人のつけたる名(言語)」とみなした。人間や言語中心の世界観だといえる。莊子は、「天(造化)」に比べて、「人」の「心」は卑小なもので、「ことば」など糟糠(そうこう)かす・ぬか)のようなものと考えた。莊

子は、「人間は牛や豚を食べ、鹿は野草を食べ、ムカデは蛇を好み、トビやカラスは鼠に舌なめずりする。人間と鹿とムカデとトビ・カラスと、四者のうちどれが本当に食物の味を知っているのだろうか？」と問う。天は分別を超えたものであり、人間の「知」や「分別」など自己中心的な独りよがりのものにすぎない。このような荘子の考えは、天地を単に「名」とみる志考とは大きく異なっている。

人は天地の次に生じたれど、仰ぎて天といひ、俯して地といふより、三才の姿はさだまりぬ。天地は人のつけたる名なれば、人を姿のはじめにして、月星をさして天の姿といひ、草木をさして地の姿といへる占文の秘訣も爰ならん。

（志考「俳諧十論 第五姿情ノ論」）

（人は、天地の次に生じたのだけれど、人が天を仰いで「天」と言い、俯いて「地」と言うことで初めて天・地・人というあらゆる事象が姿を顕わにしたのである。つまり、「天・地」というものは、人が与えた「名」―虚が実として現成してゆくその具体的な顕れ―の始めである。よって、月星をさして天

の姿と言ひ、草木をさして地の姿とする占ひの秘訣もここにあるだろう。）

（岩倉さやか「俳諧のこころ」56-57頁。語句一部変更）

9 志考の「先後」と荘子の「朝三暮四」

志考は、「虚先実後」「姿先情後」のほかにも、「先後」というもの語り方を多用している。中森康之は、「志考の方法」において「先後」は、「何かを説明したり、教えたり、理解したりする時に、どのような筋道でそれを行えばよいかと言う、実践的な発想の方法」であると述べている。これは、本論とも通底する興味深い見方である。たとえば、中森によれば志考は、次のような論じ方をしている。

畢竟は朝四暮三の先後なれど、家を建てる時の意地なれば、儒文仏教の当用をしるべし。（「十論為弁抄」54-9）

ここで述べられているのは、一つは儒教が「文先教後」（「十論為弁抄」550）であり、そのことが儒仏を区別する基準になるということ、そして二つめは

それが「畢竟は朝四暮三の先後」、大した違いはないということである。（略）

儒仏の教えは同じだと考えている志考にとつて、儒教で説く「実」、仏教で説く「虚」は、どちらにアクセントを置くかという、その家の立場の違いに過ぎない。そしてそれが志考の言う「先後」ということに他ならないのである。

（中森康之「志考の方法」37-38頁）

志考は、儒教も仏教も老荘も三道の教えは一致しており、違いは「文章」にしかないという。「文章」に重点を置くのが「文先」の儒教であり、あまり重視しないのが「仏教」である。釈迦も孔子も「虚実」が重要であることはわかっていて、その上でたまたま教える道筋、順序として、一方は「虚」を、他方は「実」を強調したにすぎない。それを聞く方が言語の表面的な意味にとらわれて、仏教といえ「虚」、儒教といえ「実」しかないように思い込んでしまうのであるという。

このような巧妙な「さきあと」の「もの語り方」は、志考だけではなく、「神仏習合」「和魂洋才」な

ど、私たちの文化で多用されてきたものである。つまり、「虚とは何か」「実とは何か」という本質的な問い方（もの語り方）をしないで、「虚」も「実」も併存させ、それを「さきあと」に配置して、重点の置き方の問題に変えるのである。

日本文化では、神と仏、漢字とかな、音読みと訓読み、和暦と西暦、和服と洋服、和室と洋室、和食と洋食など、さまざまなることを併存させてきた。今でも、人生の「はじまり（誕生）」は神社へお宮参りに行き、「おわり（死）」は仏式で死者を弔うというように平和共存させている。近年では、それに加えて、人生の「なか（結婚）」ではキリスト教会で挙式をあげるといふように、多様に並べ替えている。

これらは、横並びにみえて、完全な並列ではない。小津映画のように、相似形だが夫唱婦随で並ぶ夫婦の姿のように「さきあと」をつけるやり方が、ある種の秩序や美学をつくってきた。「神仏」「和魂洋才」とはいうが、「仏神」「洋魂和才」のように、「さきあと」が逆転することはない。「陰」「陽」が緊張関係にあり、互いに変転し、逆転するダイナミックな

私たちの文化では、実践的に使いながら、それを「問い」つめて「学問」にまで深めなかった。志考は、一段踏み込んだが十分ではない。志考は、言語の重要性を説きながら、「ことばとは何か」というような本質に迫る問い方をしなかったからである。彼は、「ことば」を人間界の実用レベルで考えることが多いが、その場合にも、重点やニュアンスの置き方の違いに解消して相対化し、「ものは言いよう」「占いと同じ」と軽く扱ってしまったようにみえる。

志考が軽くあしらった莊子の「朝三暮四」を考え直してみよう。これこそ「さきあと」のものの語り方と人情の動きを考察する上で、最適のテクストになったはずである。少し長くなるが、莊子の「朝三暮四」について、私が「ことばの前のことば」で、以前に考察したものを引用してみよう(やまだ⑩)。

「うたう」行為が相手をも「うたわせ」、相手を動かすことができるのは、基本的に情動をもとにした伝達だからである。それは本来動がないものをさえ、動かす強力な力をもつ。

塚も動け我が泣く声は秋の風 (芭蕉 おくのほそ道)

莊子の有名な「朝三暮四」の話は、現在では同じ事実を表現を変えてごまかす、あるいは甘言をもつて人を愚弄するという意味だと考えられている。だが、真実かどうか(名の実)を「分ける」のとはちがった次元で、人の気持を動かす(喜怒は用を為す)はたつきがあることを言っているのだと考えたらどうであろうか。

昔あるところに狙公、すなわち猿回しの親方がいて、多くの猿を飼っていたが、ある朝、彼は猿どもに餌として茅の実を領けてやりながら、こういった。

——朝は三つずつ、夕方には四つずつやろう。

すると猿どもは齒をむいていきり立った。

そこで猿回しの親方がさらに、

——それならば、朝は四つずつ、夕方には三つずつにしよう。

というと、多くの猿どもはキヤッキヤツと喜んだ。

(莊子 内篇 福村光司訳 58頁)

人は基本的に狙公の猿である。それは人が無知で

関係であるのとは対照的である。日本社会では、その人の「実力(内容)」は抜きにして、先に生まれただけで「祖先」「先人」「先生」「先輩」と呼ばれて敬意を払われ、「年功序列」という「さきあと」のものの語りの「かた」をつくってきた。

「さきあと」は、日本文化では政治においても芸能においても、重要な「かた」である。しかも、「あと」は、単なる「付随」ではない。逆転して「さき」にはならないが、「あと」のままで大きな力をもつことは多い。

政治では、「さき(前)」に立つ天皇や首相よりも、「あと(奥)」に控える「摂関」「院」「黒幕」などが大きな権力をもつことも多かった。現在でも、「主人」を前面(さき)に立てて、「あと」に控えた奥さんが経済と実権を握り、主人が奥さんにお小遣いをもらうという家庭も少なくない。

能では、主役をシテ(仕手)といい、寄り添う役をワキ(脇)と言う。それに加えて舞台全体の進行を見守る「後見」がいる。後見はシテに何かあったときに、すぐに代演を務められる実力者である。「さき(前面)」には出ない目立たない位置にいる「わき」

や「あと」が、重要なサポートをするのである。能楽師の澤田宏司さんは、シテやワキよりも「後見」の役が、もつとも難しいと次のように語っている。

「決して目立たずに、立ち居振る舞いもお客様の印象に残らないように、何気無く行動しなければなりません。(略)舞台が円滑に進んで無事に終わるまで、私は非常に緊張して後見を勤めておりますが、それは決して表面には出さないで、ご覧になった皆様の印象には残らない筈です。」(澤田宏司「後見の難しさ」)

連句においても、「さき」にある「発句」だけが重要ではなく、その「あと」の付け句の付き方によって、句の流れが大きく変わる。

「さきあと」のものの語り方は、志考だけではなく、私たちの文化ではおなじみのもので、実践的で役立つ。しかし、日常的にやっていることと、それを論述し明示化できることは異なる。その意味で、志考の理論家としての価値はとても重要であり、大きく評価すべきである。

愚かだからではなく、同じ内容でも、気持良く「うたう」ことができるようなコミュニケーションのしかたで伝わってくれば、それに共鳴するしくみを持つているからである。自分の感情が相手に伝わり、相手も何らかのかたちで「うたう」かどうか、つまり相手が動くかどうかが重要なのである。親方は猿の気持ちに添えて動いた。それだけでも、猿の気持ちは良くなったであろう。

(やまだようこ)「ことばの前のことば」60-61頁

「朝三暮四」の話には、幾重もの「さきあと」がある。第一には、ここに引用したように、「クレーム(さき)」に「応える(あと)」という情の動きに連動するコミュニケーションの方法である。私たちは、相手の申し出を断るときに、はじめは相手を受容して(良い案ですね)、そのあとで否定的なことは(でも、あいにく都合がつかなくて)を入れるというコミュニケーション方法を良く使う。それは、同じ「拒否」という意味でも、どのような順序でことが発せられるかで、受け取る方の気持ちがまったく変わるからである。

「は(端、葉)」にこそ「うつり変わる」季節感が
いちはやく現れる。

岩ばしる垂水の上のさ蕨の萌え出づる春になり
けるかも (志貴皇子 万葉集)

蕨の芽は、早春に春の兆しとして、先端が「出る」ものである。岩の上を走って流れる清流の上に芽を出す蕨は、春の兆しをいち早く感じさせる「さき」であり、その「はしり」を見つめるよるこびは、これから萌える春がやって来る気配を感じるよるこびである。

『古事記』によれば、天地のはじめに、まだ国が雅くて脂のようで、くらげのように漂っていたころ、蕨の芽のように萌えあがるものによって、「うましあしかびひこぢ」という名の神が成ったとある。早春の水辺で、先端を地上に出す蕨の芽や蕨の「芽生え」は、「萌え」出るよるこびをもたらす。この「萌え」は、二〇〇五年にサブカルチャーの流行語大賞になった「萌え」とも通じる。「地下アイドル」など、まだ芽が出ないスターの先端をいち早く見つ

第二には、「朝三暮四」から「朝四暮三」へ変わる「さきあと」である。たとえ、親方が猿のクレームに添えたとしても「朝四暮三」からはじまる逆順だったなら、効果はなかったかもしれない。何が「さき」か、ということは重要である。

第三には、「朝・暮」という「さきあと」がある。「暮(あと)」よりも「朝(さき)」の報酬が重要な意味をもつということである。私たちが就職するとき「あと(退職金)」よりも、「さき(初任給)」を気にするのと同様であろう。

10 「さきあと」の感性—きざしとなごり

日本語の「さき(先)」は、先端のことである。日本文学では、季節の兆し、ものごとの先端をいち早く感受する、「さき」にきわめて敏感な感性を磨いてきた。私は、「ことばのはじまり」のなかで「ことばはことこの端」という1章を書いたが、「は(端)」と「は(葉)」は同語源である(やまだ②)。「端」は、ふけば飛ぶような「葉」である。しかし、根や幹は変わらなくても「若葉」「青葉」「紅葉」「枯葉」など、

けて支援する行為にも、これから「萌え出る」芽の「はしり」をみつめるよるこびがあるだろう。俳句においても、「初春」「初音」「初鱉」「新酒」など、はじめりを言祝ぐ季語は、数えきれない。

はし(端)は、はし(橋)とも、同語源である、ものごとの「はし」は、ほかのものごとの「はし(端)」をむすぶ「かけはし(掛け橋)」になる。

秋来ぬと目にはさやかに見えねども風の音にぞお
どろかれぬる (藤原敏行 古今集)

旅人の袖吹きかへす秋風に夕日さびしき山のかげ橋

(藤原定家 新古今和歌集)

あかあかと日は難面も秋の風 (芭蕉 おくのほそ道)

敏行の歌と芭蕉の句は、まだ夏なのに、秋の風が吹いてきて、見えないけれど、いちはやく秋の「先端」を感じるという点で共通している。定家の歌と芭蕉の句は、目で見る「夕日」と肌で感じる「秋風」の取り合わせに共通するものがある。芭蕉が古歌をふまえたかどうかはわからないが、芭蕉の句は、先の二つの歌の「かけ橋」になって、さまざま吹き

方をする「秋風」に、「おどろき」「さびしい」「つれない」と異なる感覚、多様な情をひびかせる。芭蕉のあかあかと「つれない」夕日と秋風は、定家の定型的な「さびしい」情をもつ夕日と秋風を變転させ、参照させながらひびきあい、異なる情で照り返しているようでもある。

ものごとの「先端」で背後(あと)のものを呼びおこすという方法は、詩歌に限らず、「見立て」につながる記号作用、表象機能の方法のひとつである(やまだ②)。「兆し」は、ものの一部「端」であり、「標識(インデックス)」であるから、「象徴(シンボル)」とは異なる。流れてくる「煙」で「火事」を知り、風につてくる「匂い」で「梅」の開花を知るように、本体はここに存在せず、あとにあって見えないけれど、その一部が予兆的に現れるという関係である。私たちが日常生活でいつも気にして話題にする「天気予報」は、きざしの科学的な応用である。

「はじまり(さき)」に敏感な感性とともに、「おわり(あと)」の散る桜や枯れた草をめぐる感性も、日本文化の伝統的な詩情になってきた。「あと」は、なごりを惜しみ、余白や余情を味わう感性になる。

志考 「俳諧十論 附序」(岩倉さやか 2003「俳諧のこころ」志考「虚実論を詠む」資料 191-236頁)

世阿弥 1974 「日本思想体系 世阿弥・禅竹」岩波書店

ダント(Danto, A.C.) 1989 河本英夫訳 「物語としての歴史―歴史の分析哲学」国文社

デンボロウ(Denborough, D.) 2016 小森康永・奥野光訳「ふだん使いのナラティブ・セラピー」北大路書房

中森康之 1993 志考の方法―志考俳論用語(先後) 連歌俳諧研究 35-45

西田幾多郎 1987「場所・私と汝岩波文庫
ハウザー(Husserl, S.T.) 2011「仁平悦子・仁平義明(訳)「ナラティブから読み解くリジリエンス―危機的状況から回復した」67分の9」の少年少女の物語」北大路書房

芭蕉 山本健吉編 2012 「芭蕉全発句」 講談社学術文庫
ブルーナー(Bruner, J.S.) 1989「意味の復権―フォークサイコロ
ジーに向けて」ミネルウマ書房

ブラマー(Plumetar, K.) 1998 桜井厚・好井裕明・小林多寿子(訳)「セクシュアル・ストーリーの時代―語りのポリティクス」新曜社
ブロップ・ウラジミール 1987 北岡誠司・福田美智代(訳)「言語の形態学」水戸社
堀切実① 1998「芭蕉の音風景―俳諧表現史へ向けて」ペリカン社

堀切実② 2006「俳諧芭蕉と俳魔志者」角川選書
堀切実③ 2013「最短短詩型表現史の構想―発句から俳句へ」岩波

移り変わっていく季節、去っていった人、無くなったもの、それらのなごりを惜しむ詩歌や叙情歌は数えきれない。感傷をきらう俳句でさえ、「名残の花」「挽夏光」「秋惜しむ」「後の月」「残る雪」などの季語が多々ある。なごりの心理について論じればきりがないが、後をひかないで情を切ることを好む俳句にならって、この論はひとまずここで終えたい。

田一枚植て立去る柳かな (芭蕉「おくのほそ道」)

〔参考文献〕

アダム(Adam, J.M.) 2004 物語論―ブロップからエーコまで 白水社
東明雅・丹下博之・佛淵健信(編) 2007「連句・俳句季語辞典 十七季」三省堂
アリストテレス 1997 松本仁助・岡道男(訳)「詩学 詩論」岩波文庫
岩倉さやか 2003「俳諧のこころ」志考「虚実論を詠む」ペリカン社
ギブソン(Gibson, J.J.) 1986 古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎・村瀬晃「生態学的視覚論―ヒトの知覚世界を探る」サイエンス社
古事記 1963 (倉野櫻司 校注)岩波文庫
澤田宏司 2017「後見のむすび」https://sawada-roh.com/

書店

マクレオット(McLeod, T.) 2007 下山晴彦(監訳)野村晴夫(訳)「物語りとしての心理療法―ナラティブ・セラピーの魅力」誠心書房
源一圓 1989「型」創文社
やまだようじ① 2010 「うたはの前のことば―うたう」リニケーション 新曜社
やまだようじ② 2019 「うたはのはじまり―意味と表象」新曜社
やまだようじ③ 2021 「ナラティブ研究―語りの共同生成」新曜社
やまだようじ④ 2024 「ビジュアル・ナラティブ―人生のイメージ地図」新曜社
やまだようじ⑤ 2004 小津安二郎の映画「東京物語」における共存的ナラティブ―並ぶ身体・かさねの語り 質的心理学研究 3, 130-156
やまだようじ⑥ 2024 芭蕉の「夢」「蝶」「鳥」「俳句界」5月号 93-110
やまだようじ⑦ 2024 俳句におけるメタファーと詩的現実―芭蕉の句をめぐって 「俳句界」の頁 112-122, 01月号 94-104
利休道歌(利休百首)http://soukei-chanoyu.com/post-541/
リクール(Ricoeur, P.) 1990 久米博(訳)「時間と物語 III―物語られる時間」新曜社