

詩的感興の変容へ言語作用の省察

齊藤 一誠

Metamorphosis of "Poesies" --- Linguistic reflection

Kazunobu SATO

目次

はじめに

はじめに

I イソップ寓話「ウサギとカメ」の変容、

または言葉の再構

II 宗祇・肖柏・宗長『水瀬三吟百韻』面十句の変容、

または言葉の転調

III 藤原定家『拾遺愚草』から五首の変容、

または言葉の変奏

おわりに

「詩的感興」の生成（追手門学院大学国際教養学部紀要第一四号、二〇二二年。）と「詩的感興」の発現（追手門学院大学国際教養学部紀要第一五号、二〇二二年。）の考察にひきつづき、「詩的感興」の変容を考える。生成し発現した「詩的感興」はどのように保持され、また変容するのか、その機構をへ言語作用Vの水準で明らかにしたい。

「詩的感興」の保持と変容は、文の様態に現れる。そこで、過去の作品に対し実験的な操作を加えながら、その都度、言葉の様態を炙り出すという方法を採用。「再構」「転調」「変奏」という三つの場面で、「詩的感興」の変容ぶりを動態でとらえる、というのが事前の目論見である。

詩的感興^{ほえじい}の保持と変容は、創作の過程およびその舞台裏と深く関わる。考察の歩みが、その地点にまで到ることを期している。

I イソップ寓話「ウサギとカメ」の変容、

または言葉の再構^{リオーガナイズーション}

イソップ寓話「ウサギとカメ」につき、その話の序となる部分の要素を、六つの文で書いてみる「1」。そして、それらを並べて小咄のかたちにしてみる。そのとき、読後の感興を一枚の絵に描くとしたら、どんな図柄・構図になるだろうか。さらに、文の要素を組み替え、また組み替えて小咄をつくり続けたとき、その繰り返しの中で、描かれた図柄・構図はその都度どのように変化するのだろうか。

そんなことを思いついたのは、異なる読後感の中にそれぞれ違った詩的感興^{ほえじい}が宿ると考えたからである。そこでの「言語作用」を明らかにすることにより、詩的感興^{ほえじい}の変容が描写できるのではないかという目論みだが、ここではまず、無作為の並びで様子を見てみよう。

ウサギとカメが駆けくらべ
むこうの山まで駆けくらべ
ウサギの足は速い足

カメはノロノロ歩きます

空は青空、雲ひとつ

どちらが先に駆けつくか

さて、どんな情景が目に見えているだろうか。その絵柄を心にとめて小咄の流れを見よう。

まず、これから何が起こるか、という寓話の骨格が冒頭の二行で明示され、続く三・四行では登場する動物キャラクターの紹介とそれぞれの属性が解説される。そして五行目に現れる天気の詳細によって話の舞台が設定され、最終行は勝敗という物語のクライマックスを疑問形とにすることにより、一文が「宇宙吊り^{サスペンス}」として機能している。「概説」→「解説」→「描写」→「暗示」という流れは、コラムなどにも見られる文章の展開形式で、人間の認識・理解にとって自然な定型^{パターン}と言えるだろう。たとえていえば、論文体^{論文体}の図柄か。読者にしてみれば「理解」→「理解」→「感情移入」→「感情移入」→「疑問」→「期待」→「情理が動かされる」→「2」。これをA型^{パターン}としよう。

つぎに、これらの文を少し並べ替えてみる。読後の印象の違いにより、場の情景、絵の図柄は変わるだろうか。

空は青空、雲ひとつ
ウサギとカメが駆けくらべ
むこうの山まで駆けくらべ

どちらが先に駆けつくか

ウサギの足は速い足

カメはノロノロ歩きます

この構成では、最初に空の色や雲の様子を提示し、イメージを掻き立てることによって寓話の舞台へ読者を招く。そして次に出来事の構造が概説される。さらに、小咄の頂点がサスペンスで示され、最後の部分で登場するキャラクターが紹介される。「描写」↓「概説」↓「暗示」↓「解説」という流れは、論理的な記述という観点からはいささか破格ではあるが、初行が視覚に訴えるので、小咄としては感覚的に鮮やかであり、中程に疑問形が挟まるのでドラマトウルギーもあり、登場キャラクターが最後に登場してその能力が知られるので、事の成り行きに期待が高まる。いわば短編小説体の図柄。読者情理の動きは△期待▽△理解▽△理解▽△疑問▽△感情移入▽△感情移入▽となる「3」。これをB型とする。

では、もうひとつ。こちらの構成による読後感、絵柄の構図をどう変えるか。

ウサギとカメが駆けくらべ

どちらが先に駆けつくか

むこうの山まで駆けくらべ

カメはノロノロ歩きます

ウサギの足は速い足

空は青空、雲ひとつ

冒頭は、これから起こることを凝縮して述べたタイトル提示。

二行目はそれを敷衍しながら煽るサブ・タイトルである。三行目は物語展開に対して中立的な小見出し。そして続く二行は、広告ポスターでいえばメイン・ビジュアルとなる登場キャラクター紹介。最終行には舞台の背景画のような風情・余韻がある。「概説」(「タイトル」+「暗示」としてのサブ・タイトル)↓「説明」↓「描写」という流れには作文の定型に囚われない自在さがあって軽快かつ華やかである。随筆体、いやむしろ「広告体」の図柄と言えようか。△理解▽△疑問▽△理解▽△感情移入▽△感情移入▽△△期待▽という読者情理の流れ「4」。これをC型とする。

こんな調子で続けてゆけば、六つの文の順列は七二〇通りあるのだから、微妙に感興を異にする七二〇の読後感をもとに、それを写し取った七二〇枚の絵が出来上がることになる。もちろん、ここにそれら全てを並べて一望する煩は避けるが、考えてみなければならぬのは、こんなに些細な組替え再構築によってさへ読後感に微妙な違いが生じ、詩的感興に微妙な変容が生じるという現象だ。同じ要素の異なる組み合わせから、それぞれ独特な詩的感興が生じるということの不思議。それをどのように考えれば良いのか。

*

たとえばトランプ・ゲームのポーカーでは、五枚のカードの組み合わせで勝ち負けを競う。最強の手である「ロイヤルストレートフラッシュ」は、同種札で数字がいちばん高い順にそろったもの、10・Jack (11)・Queen (12)・King (13)・Ace (1)という組み合わせである。

では、勝負がついてこれを対戦相手に示すとき、五枚の勝ち札をどんな順序で示してゆけば、その勝利を鮮やかに、自他に対して誇ることができようか。順列は一二〇通りあり得るが、なんと言っても一番鮮やかなのは、やはり「10」「J」「Q」「K」、そして「A」という順だろう。無造作に「K」「10」「J」「A」「Q」などに見せたのでは、迫力を欠いてサマにならない。

しかし、ここで「サマにならない」とはどういうことか。なぜ「迫力を欠く」と感じられるのだろうか。おそらく、そこに秩序が感じられず、カードの並びがいかにも恣意的で「乱雑」と映るからだ。ということは、五枚のカードのそれぞれは、この時ゲームのプレイヤーに等価とみなされていない、ということだ。カードには種類があり（ハート、クラブ、ダイヤ、スペード）、順列があり（Aceの1からKingの十三まで）、また表情（赤と黒、数字札と絵札）がある。

その一枚一枚をとれば、もとより他の五十一枚と変わるところ

のない、等価値の一枚である。ポーカーの勝ち手の組み合わせにしても、本来は、それら同列無差別なカードの中から五枚が選ばれて組み合わせられた或る並びに過ぎないはずだ。それなのに、そこはある種の美感（同じ数字でペアになる爽快感、同じ図柄が揃う鮮やかさ、など）に支えられた特定の序列^{ナマリ}があり、それが勝ち手に定められている。そして、このトランプ・カードにおける秩序は、あらかじめ文化の美的感覚と結びつき、社会生活をおくる人間に共有されている。この「共通の美感」があればこそ、ポーカー仲間には「10」「J」「Q」「K」「A」の並びが「K」「10」「J」「A」「Q」の順よりも「美しい」と感じられ、この順序で勝ち札を並べてゆくことが、敗者の屈辱感と勝者の征服感を、ともに増幅するのである。

そう考えると、六行のイソップ小咄がさまざまな表情を示し、それぞれの余韻を残すという現象も、ポーカーの勝ち手同様、なんらかの「美感」によつて根底が支えられているからではないか、と思えてくる。

*

音楽の世界では、七つの音でつくられた音階がある時（ド・レ・ミ・ファ・ソ・ラ・シ）、それらの音を三度の音程で四つずつ順に重ねて和音をつくる（ドミソシ、レファラド、ミソシレ、ファラドミ、ソシレファ、ラドミソ、シレファラ）。これらはハ長調

のダイアトニック・コードと呼ばれる和音のセットで、それぞれの和音から最後の音を抜いた三和音（トライアド）の名称をアルファベットで表記すれば、C・Dm・Em・F・G・Am・Bm¹⁵となる。ポピュラー・ミュージックの楽譜に伴奏用として付された、お馴染みのコード群である。そして、ハ長調の曲を作るのであれば、これらの和音を適当に組み合わせながら並べておきさえすれば、ひとまずは調子はずれになることもなく一応それらしいものが出来上がる、というのが、音楽理論が語る『お約束』であった。

ということは、これらの和音のセットは、ハ長調の音楽の『美感』を保証したものであり、トランプ・ゲームのポーカーでいえば、各種の『勝ち手』である。和音の組み合わせによって様々な曲が生まれるのだから、『勝ち手』の集合はゲームの潜在的な楽しさといえようか。いずれにせよ、この状態は、六つの文章が、どのように組み合わせられても「ウサギとカメ」のイソップ寓話になり、それぞれの『詩的感興』を読後感として残すことと相似である。

*

そして、音楽理論がさらに語るところによれば、これら七つの和音には、作曲する際に注意すべき性格の違いがあるという。すなわちCとEmとAmはトニック（主和音）、Gはドミナント（属和音）、DmとFはサブ・ドミナント（下属音）と呼ばれ、曲をどの

ように進行させるか、あるいは終結させるかというときの役割りをそれぞれが担う（曲の途中でサブ・ドミナントDmはドミナントGに向かう、とか、曲の終止でドミナントはトニックに進行するというように）。このことを「ウサギとカメ」の六つの文の再構築にあてはめれば、行ごとの「概説」「解説」「暗示」「描写」といった情報の性格に応じて、小咄構成上の役割りがある、ということに通じる。

「起・承・転・結」という、あのお定まりの論述形式にしても、それをダイアトニック・コードを支える音楽理論を想起しながら眺めてみれば、「起」はトニック、「承」はサブ・ドミナント、「転」はドミナントで、「結」は再びのトニックと見える。「転」から「結」への動き、不安定から安定に向かうほとんど必然の動きは、音楽理論でいうドミナント・モーションだろう。「序・破・急」であれば、「序」はトニック、「破」はドミナント、「急」はトニックに一オクターブ高いルート（根音）を加えたコード、ということになるのか。

いずれにせよ、人間の耳に音楽的な快適さを保証しようとするれば、ひとまずダイアトニック・コードという和音の法則を踏まえるように、言語表現においても、人は何らかの情報構築の法則をもとに言葉を操作しているのだろう。それは、イソップ寓話の小実験からも想像がつく。そうでないと、おそらく情報理解が調子はずれになってしまう。

*

それでは、言語表現において、それが立脚できる整序・秩序を礎とした^レ美感^シという共通感覚があるのだろうか。

漫画家いしいひさいちが『がんばれタブチくん』に登場させる人物ヒロサワの珍妙な日本語表現に、「ヒロサワのヤクルトがスワローズのホームラン王は明治でドラフト一位に三振です」という一例があるが、こういった変調をきたした統辞であれば、規範文法という体系に拠ってそれを正すことができる。しかし、ここで捜してみたいのは、統辞の水準より一層深いところで言語活動を統御している基底的な論理の体系、あるいはアタマの働かせ方、その定型である。

いまここに「前提」となる情報があるとき、そこへいきなり「結論」となる情報をおいてみても、人の知性は納得しない。音楽でいえば、一度と五度の和音がいきなり^シチャン・チャン^シと鳴らされたようなもの。無理矢理な解決感はあるが、聴く者の印象としてはいかにも唐突かつ無内容である。では、「前提」と「結論」へ加うるに何が欠けているのか。ここはどうしても「理由」となる情報がなければ落ち着かない。逆にそれがありさえすれば、俗にいう「なにが・どうして・どうなった」「これは・こうだから・こうだ」という^シ思考の三角形^シが形成され、その言説の真偽はともあれ、人は抵抗なくこの言語表現を受け容れることができる。

きる。三段論法、あるいは弁証法といった修辭法も、この^シ思考の三角形^シに依拠して展開されているわけで、いわば^シ理屈の三和音^シともいえよう。習慣化されたアタマの働きの形式。

しかし、これは論理というものを支える「理」の感覚が充足されるということであって、^シ詩的感興^シの生成となると、その情況からいくばくか離れた領域における話だ。およそ^シ詩的感興^シというのは、言語の論理の中に宿りつつ、その理屈を破ることによって立ち現れる。論理なしに^シ詩的感興^シは生じ得ないが、その論理が見え透いていたら、^シ詩的感興^シの出現はおほつかない。注目すべきは論理よりも情理である。

*

そこで、イソップの寓話にもどり、A、B、Cの三つの型について、それらを読む者の情理の動きを、もう一度追ってみよう。

- A型 △理解△△理解△△感情移入△△感情移入△△疑問△△期待△
- B型 △期待△△理解△△理解△△疑問△△感情移入△△感情移入△
- C型 △理解△△疑問△△理解△△感情移入△△感情移入△△期待△

ここで重要なのは、実際に記述された意味内容ではなく情理の動きだから、 $\wedge$ $\vee$ に記された「理解」「感情移入」「疑問」「期待」といった部分には、各自が任意にその経験を当てはめて、それぞれその情理の流れを仮想的に追体験してみればよい。

音楽で言えば、キーがCの曲のコード進行を、実際の音を伴ったC $\downarrow$ Am $\downarrow$ F $\downarrow$ Gというコード名ではなく、和音相互の関係性だけを示したI $\downarrow$ VIm $\downarrow$ IV $\downarrow$ Vというダイグリーネーム（キーのCを一度とし、それに対して四度のA、六度のF、五度のGという関係をローマ数字で表記）で考えるようなものだ。

すると、そこに浮かび上がってくるのは、ひとつひとつ情理が動くたびに生ずる極く小さな心理の変化、もしくは感情の落差、その異和感である。

たとえばA型^{バタイン}では、 $\wedge$ 理解 $\vee$ の得られる情報が二つ続いて成る程と納得していたところに、 $\wedge$ 感情移入 $\vee$ を促す情報が連続して心が騒ぎ出し、 $\wedge$ 疑問 $\vee$ を誘う文言に精神は緊張するものの、 $\wedge$ 期待 $\vee$ を感じさせる一文に心身とも解放される、という読者情理の動きがあるのだが、その節目、節目にあらわれる「理」と「情」の落差が、ひとつひとつ、読者には小さな異和として感じられる。それはB型^{バタイン}、C型^{バタイン}についても同様だ。

ただし、その際、情理の起伏する順序、あるいは情理起伏の波形はそれぞれ異なるはずだから、結局、感じられる異和の質の違いは、文章の並びの違いによって生ずることになる。その違いを感じ取った結果が、それぞれの「イソップ」小咄を読んだ後の印

象、余韻の違いである。そして、そこにそれぞれ異なった詩的^{ほえ}感興^{じい}の生成がある。言葉の再構^{リオーガナイズーション}による詩的感興^{ほえじい}の変容は、この異和によって生じ、さらにこの異和が言葉の並びによって型^{パターン}として固定されるとき、その異和感のひと揃い^{セット}が、絵に描けば図柄と構図が異なるような、それぞれの作品^{セクト}の読み味として感得される。

*

しかし、ここで最後に、では文の並びの違い、その隙間に生じて現れる異和の順序の違いが、なぜ文章の読み味、すなわち作品^{セクト}の質^質の違いと感じられるのか、ということは確かめておかなければならない。そこがはつきりしないと、情報提示のさまざまな順序が、なぜ起伏する情理の波形^{セクト}の違いと感得されるのかもわからなくなる。

ここでは、 $\wedge$ 言語作用 $\vee$ の線形性というものに、あらためて立ち返る必要があるだろう。言語表現には初めがあり、終わりがある。そして発言は一方に向に進むのみで、後戻りは許されない。だから、聴き手／読み手は、ひたすら話し手／書き手の定めた順に言葉を受容する。ただし、その際、足し算のようにしてその意味を積み上げて、量^{かさ}として理解するわけではなく、むしろ掛け算のように、既出の意味を次々と織り込みながら質^{たち}として感得してゆく。このダイナミズムこそ時枝誠記が突き止めた言語過程の特徴

であり、日本語文が「前の語の意味を後の語の意味が包む」入子構造を持つということの含意であった。個々の「イソップ」小咄に特定の順で保持された異和もまた、各々の組み合わせの中で順次その質を変化させながら融合・変質を繰り返す。すなわち、言語過程の中で異和の「質」は変化し、「詩的感興」の質もまた、みづから変容してゆくのである。

Ⅱ 宗祇・肖柏・宗長『水瀬三吟百韻』面十句の変容、

または言葉の転調

長享二年正月二十二日、宗祇、肖柏、宗長の名匠三人、撰津国水無瀬宮にて後鳥羽院御廟へ『水瀬三吟百韻』を献詠。これは、「その出来ばえも一しほなりしが故に、古来連歌道の模範として名高きものなり。ことに面十句のよみ方としては永く後世に教を垂れたるものとして、古来これを珍重せり」と評される「三」。その面十句に宿る「詩的感興」の高い調子は、現代の日本語に転ずるとき、どのように変容するのだろうか。

まず、原句の連なりを見る。

雪なから山もとかすむ夕かな

行水遠く梅にはふ里

河風に一むら柳春見えて

舟さすおとしるきあけかた

月やなほきり渡る夜に残るらん

霜おく野はら秋は暮けり

鳴むしの心ともなく草かれて

かきねをとへはあらはなる道

山ふかき里や嵐にくるらん

なれぬすまひそ寂しさもうき

さらさらと川のように流れながら連なる言葉の運び。しかし、ここにはひろびろと景を押しひらいてゆく言葉の力があり、叙景の遷移が醸し出す「詩的感興」がある。流れは単調ではない。季の移りと視点の変化、場の移動と風物への注目。そして読み手は、いつしか、連句風景中の旅人になっている。この、言葉を介して人と文とが入れ替わってしまうという主客転倒、あるいは認識の転換作用こそ、原句が持つ「詩的感興」の八言語作用Vであった。一般に、芸術作品の鑑賞によってもたらされる感動とは、このような「詩的感興」が持つエネルギーが鑑賞者へ転移するという現象であり、鑑賞する人間において個々別々に発現するという事である。音楽における音の移り変わり、絵画における色や形の変化、建築における空間の変移、そして言葉における像の変容……。それらを捉えようとする鑑賞者の精神活動が、いつしか人を鑑賞の対象と一体化し、時に主客を転倒させる。そうなる、静止したものの均衡に触発された心の動きとは別に、変化す

るものの、その変化の節目・節目に詩的感興が宿^ほっていることを予測せざるをえない。その解析には、変化点における接線の傾きを求めるような、微分的な方法で接近しなければならない。

*

では、次にこの面十句を、前句、付句にかかわらず、また五・七・五も七・七をも区別せず、ただそれぞれ二行の散文に訳しひらいて、隙間なく陳列し、一望してみよう。

年あらたまれば季も移る

雪残る山の霞む裾野

水瀬に映える川面の暮色

梅の香ただよう里は遠く

風にそよぐ柳のひと叢

春の兆しはすでに近い

櫂の調べは舟をすすめ

際立つ水音に空は明ける

なお残る月の残影は

霧わたる夜に浮かんで

野原を覆う霜柱に

秋は暮れゆく

鳴く虫の音に

気づけば草もはや枯れ

訪れる家の垣根に

至る道筋はあきらか

山奥の里ゆえ

嵐の中に日々を送り

慣れぬ住まいなればこそ

寂しもひとしお

連歌では、いうまでもなく行が連なる。その際、行のひとつひとつには、イソップ寓話の要素を小咄として再構する試みで見たとおり、そこに盛られた情報の性質の違いによって、読後にもたらされる意味の方向性が、行単位で、それぞれに宿っている。そして、その行の変わり目に、詩的感興^{ほえじい}、生成を誘う異和が潜む。だから、連歌を現代の言葉に翻訳するときに保持されるべきは、まず、これらの異和だろう。景色の遠近、視線の移り、主体の移動など、言葉の移ろいがもたらす意味の飛躍がそこで保存される必要がある。その一方で、古今の言葉の違いから言葉の音色やリズムは否応なく変化せざるを得ない。さらに、光景の描写やたゆたう情理の波形に対し、現代語で訳すという条件から、必然的に微細な新情報が付加えられてゆく。かくして、かつて連歌を巻いた一座の気韻、共同の創作活動を支え促していた動機^{モチイフ}は稀釈され、印象も変わる。

そのように文態が変容する中で、生きつづける詩的感興^{ほえじい}と

は何だろうか。

*

そもそも、連歌の句のつくりとその運びには、古来厳格な「お約束」があった。山田孝雄『連歌概説』が略述するところによれば、発句は「必ずその興行の季節をよむべきものなりとするを一定の規則と」「6」し、「よむ場所を明かに示しうるようによむをよし」「7」とし、さらに「一句として完成せる意義と形とを有せざるべからず」「8」という。典拠として「発句は百韻の初にて候へばいかにもたけたかく、ゆうげんに、うちひらめになきように」「9」という紹巴『連歌至宝抄』の一文も引いている。これに対し脇句は「前句に調和すべきものなれど、前句の付属物にあらねば、その一句のみにて一の詩想の特立して示されてあるものにあらずば不可なり」「10」とされ、「想の上よりしては発句の心を受けて時節の違はぬようにすることを必要とす」「11」という。そして、第三句は「脇よりも心を用ゐるべきも」「12」のだとし、ここでは木食応其『無言抄』から「脇の心をはなれ、一作たくましく仕立なり」「13」を引用している。なぜなら「調和のはじめは脇句にして変化のはじめは第三」「14」だからである。さらに第四句は「至て安らかにすら／＼とすべきもの」「15」、そして「季はなし」「16」とする。雑の句である。その後も、花の定座あり、月の定座あり、「お約束」は尽きない。

これは、連歌という文学形式によって生み出されるのがまさに文学であり得るために、その「質保証」を狙った仕掛けであった。音楽理論で言えば曲のトーンを保証する一揃いの和音群（ダイアトニック・コード）、ポーカーでいえばゲームとして勝負の楽しさを保証する様々な「勝ち手」。そして、こういった創作の「制度」に支えられているからこそ、次々と生まれる連歌において「詩的感興」は、さまざまな動機に導かれて、自在に変容できた。そう考えれば、そのように変容が可能な「詩的感興」というものは、日本語として表現された言葉の一義的な意味群によって平板に織りあげられてゆくものではなく、それらの言葉が水平方向に解き明かしてゆく「理」の意味相と、垂直方向で示唆してゆく「喩」の意味相、その両種の意味の闘ぎ合いの中にこそ蓄えられてゆくものであるようにも見えてくる。また、そういった枠組みの中にある言葉は、ときどき社会という「外気」に触れて言語伝達の用を足しながらも、「詩的感興」という生命を、あくまで「理」／「喩」の交錯する揺籃の中に保持するということも予想できる。重要なことは、その言語界と現実社会との間を言葉が常に往還しているかどうかである。したがって行を分けて書かれた詩か、行を分けずに書かれた散文か、というカタチの違いは、即自的に「詩的感興」の有無の根拠にはならないだろう。ただ、もちろんその影響なしとはしない。すなわち、行分けされた文の姿態は読み手の想念を誘導する契機となり得るし、逆に、行分けされた文によって開かれていた文態が、散文としての詰まった形になること

で、読者の注意を集中させて、いわば文としてのエネルギーを凝縮させることもある。

*

試みに、面十句を^{パラフレーズ}変換再編した現代日本語の行分け短文を、ここで散文に組み直してみよう。

年あらたまれば季も移る。雪残る山の霞む裾野、水瀬に映える川面の暮色、梅の香ただよう里は遠く、風にそよぐ柳のひと叢、春の兆しはすでに近い。

櫂の調べは舟をすすめ、際立つ水音に空は明ける。なお残る月の残影は霧わたる夜に浮かんで、野原を覆う霜柱に秋は暮れゆく。

鳴く虫の音に、気づけば草もはや枯れ、訪れる家の垣根に至る道筋はあきらか。山奥の里ゆえ嵐の中に日々を送り、慣れぬ住まいなればこそ、寂しもひとしお。

行分けの規矩を取り払っただけのことだから、散文としてはさすがに、各文末と文頭との繋がりにぎくしゃくしている箇所もある。しかし、感興のまとまりという観点からは、密度を増しているように思える。行分けの詩から散文への書式変更が、それまで短文书き流しによって弛緩解放されていた読み手の言語意識に集

中をもたらし、一気に緊張させるのだろう。

他方、散文においては、行分けにより視覚的に開かれた文章態により拡散していたエネルギーが閉じられた散文態に回収され、圧縮される。そのことにより、これを書き出しとしてもしそのエネルギーが解放されれば、一篇の散文による小品が形を成しそうな予感も生まれる。ここに、二回の転調によってもたらされた^{ほえじい}詩的感興の変容がある。

*

では、△言語作用▽の観点から眺めてみると、^{ほえじい}詩的感興は変容しているのだろうか。ここでは連歌要素の順序について組み換えは行なわれていないので、変容は限定的である。しかし、原句の意味や並びに拘束されながらも、句間の異和を保持しつつあらたな景を拓いている。その点で現代語訳にはあらたな^{ほえじい}詩的感興が生じているように思う。

それは原句を踏まえつつ、しかし原句とは異質の^{ほえじい}詩的感興として現れるから、うまくゆけば、外国文学の翻訳による感動が原書を離れて訳された言語を豊かにし、その言語によるあらたな創作の火種となるように、新しい^{ほえじい}詩的感興が呼び覚まされる場合もあるだろう。その発現の在りようと感動の行方が、気になる。

というのも、^{ほえじい}詩的感興の保持と変容は、創作の舞台裏と深く

関わっており、つきつめれば、創作とは変容する「詩的感興」の姿とも言えるからだ。△言語作用▽に還元するとき、「詩的感興」の変容は創造の力となり、言葉そのものに働きかけて、それを導く。

Ⅲ 藤原定家『拾遺愚草』から五首の変容、

または言葉の変奏

定家の歌に秘められた「詩的感興」を抽出し、変容させてみようと思う。その際、言葉による「実験」の初期条件の設定においては、できるだけそこに作意をまぎれ込ませないようにしたい。そこで、対象とする文学作品の文体標本選択は人任せにすることにした。すなわち、書棚から手の赴くままに抜き取った塚本邦雄『定家百首―良夜爛漫―』、そこに並べられた冒頭十五首から五首を、これまた無作為に拾いあげて、考察の文体標本とする「17」。

- ・ 見渡せば花もみちもなかりけり浦のとまやのあきの夕ぐれ
- ・ あくがれし雪と月との色とめて梢に薫るはるのやまかせ
- ・ 花の香はかをるばかりを行方とて風よりつらき夕やみのそら
- ・ 梢よりほかなる花のおもかげもありしつらさのわたる風

かな
・ くり返し春のいとゆふいくよへて同じみどりのそらに見ゆらむ

まず、これらを散文に訳してみる。

見渡せば花もみちもなかりけり浦のとまやのあきの夕ぐれ

花も紅葉もない砂浜をひとり見渡し、秋の夕暮れにその空漠をどつぷりと沈めてみる。…と、空の裏手になにかが見える。苦屋ひとつを世の手懸かりとして。

あくがれし雪と月との色とめて梢に薫るはるのやまかせ

春の日に風が薫る。冴えわたる月のかげやきにふんわりとつもる雪のつめたさをこきまぜて、春の日にやまかせが散る。

花の香はかをるばかりを行方とて風よりつらき夕やみのそら

香に方角をあたえるものは、風。その行方をさえぎるものは、おそらく夕空。そして、つらい風に吹き散らされて夕闇に匂い立つもの。それは、あの白い梅の花か。

梢よりほかなる花のおもかげもありしつらさのわたる風かな

花の梢にあの人の面影が浮かびあがり、ありし日の思い出がつらく春の日にしみわたるとき、はなびらが離れ、花が散る。浅くつめたい春の風に。

くり返し春のいとゆふいくよへて同じみどりのそらに見ゆらむ

青らむみどりの中空に春の陽炎が立つ。ゆらゆらと、ゆくりなく、この時とあの世とをゆらめかせつつ、幾つもの代を経た陽炎がみどりの空に同じくかげろう。

そのかみ三十一文字という確立された短詩型に籠められた詩的感興^{えじい}を、現代日本語の散文でどのように解き放つか。

ここでは、歌に詠まれた実景を手がかりにしつつ、定家が仕掛けた文学的^{レイヤ}象徴^{レイヤ}を抽き出し、それらを複数の層として、文学的な相の下に、散文で定着することを試みた。実景から幻景へと導くためには、通い路を示す標識を置いた（たとえば、一首目の「空の裏手になにか見える」）。

また、その通い路の往還をことさらに理屈として意識させないために、感覚的な^レてざわり^レを添えることも試みた。音韻による人工的な^レ感觸^レの生成（たとえば、五首目の「ゆらゆらと、ゆくりなく、この時とあの世とをゆらめかせつつ」）。

さらに、散文化による詠嘆の情の流失や雲散霧消を、文末を疑問形や連体形止め、もしくは体言止めとすることによって、防衛することを試みた。（たとえば、「世の手懸かりとして」「あの白い

梅の花か」「花が散る。浅くつめたい春の風に」）

その結果、原作品たる定家の歌に秘された詩的感興^{えじい}が、字数に拘泥しない散文の自由のもと、旋律的な調べから観念的な想の移ろいへと、その姿態を変容させたように思える。

*

つぎに、これら藤原定家の歌の散文訳を改行し、それぞれを詩の一聯のように変形して、並べてみる。

花も紅葉もない砂浜をひとり見渡し

秋の夕暮れに

その空漠を

どっぷりと沈めてみる

…と、空の裏手になにか見える心地…

苦屋ひとつを

世の手懸かりとして

春の日に

風が薫る

冴えわたる月のかがやきに

ふんわりと

つもる雪のつめたさをこきまぜて

春の日に
やまかぜが散る

香に方角をあたえるものは、風
その行方をさえぎるものは

おそろく夕空

そして：

つらい風に吹き散らされて

夕闇に匂い立つもの

それは、あの白い梅の花か

花の梢に

あの人の面影が浮かびあがり

ありし日の思い出が

つらく春の日にしみわたるとき

はなびらが離れ

花が散る

浅くつめたい春の風に

青らむみどりの中空に

春の陽炎が立つ

ゆらゆらと

ゆくりなく

この時とあの世とをゆらめかせつつ

幾つもの代を経た陽炎が

みどりの空に同じくかげろう

このように、短文を行分けし、行間を空けてそれら五つを配置することによって、和歌から現代日本語散文に移された詩的感興は、さらにどのような変容をきたしたか。

まず、その見かけが詩に近づいたことにより、その余白の効果で、読者の自由な想念を呼び入れる姿体となった。また、行分けの効果により、散文訳に付き纏っていた理屈っぽさ、その臭みが薄らいだ。それらの理由により、おそらくこの形態は、読み手から生まれる詩的情操を含み込んでもなお湛え得るものとなり、ここでの詩的感興は、読後において、散文訳に比べより豊かになったのではないか。

つぎに、それぞれが詩の一聯のように振る舞うので、恣意的に選ばれた個々の和歌から抽出し写し取った詩的感興が、相互に反響し合うようになる。もともとは五首ばらばらの歌という、本来、意味や情緒においては互いにとりたてて関係性を持たないもの同士が、何か意味ありげに寄り添いはじめる。ここには新たな詩的感興の生成があり、その発生領域は、実景による印象の場というよりは、観念による幻想の場である。すなわち、詩的感興は、ここでもいつそう、象徴に向かつて変容したのだろう。また、視覚面では、その象徴を想起させる言葉群が、行分けに

よる細分化の効果によって散文の強い線形性から解き放たれた結果、紙面全体に広く浮遊して見えるようになり、そこから感覚的印象の攪乱が生じている。それは、原作品それぞれの切迫した心象風景を記憶の残像としつつも、より寛いだ文態の中に醸し出される新たな「文学的空氣」で、そうしてみると、「詩的感興」はここで、古典に吹き込むいわば「現代の息吹」に触れて、より「ろみ」の方角へ変容したようにも見える。

*

最後に、藤原定家の歌五首の散文訳を改行し、それぞれを詩の一聯のように見立てて並べてみたものを、さらに行単位に分解して任意に並べ替え、詩作品を模して全行を再構築してみる。

花も紅葉もない砂浜をひとり見渡し

冴えわたる月のかがやきに

苦屋ひとつを

どっぷりと沈めてみる

秋の夕暮れに

その空漠を

世の手懸かりとして

ふんわりと

風が薫る

…と、空の裏手になにかが見える心地…

春の日に

つもる雪のつめたさをこきまぜて
つらい風に吹き散らされて

やまかぜが散る

香に方角をあたえるものは、風

その行方をさえぎるものは

おそろく夕空

そして…

ゆらゆらと

ゆくりなく

あの人の面影が浮かびあがり

ありし日の思い出

幾つもの代を経た陽炎が

つらく春の日にしみわたるとき

浅くつめたい春の風に

はなびらが離れ

花の梢に

花が散る

それは、あの白い梅の花か

青らむみどりの中空に

この時とあの世とをゆらめかせつつ

みどりの空に同じくかげろう

春の陽炎が立つ

ここは、^{ほえじい}詩的感興の変容に関する実験の場だから、この行単位の組み換えにおいては、詩作品たるべきある特定の^{ほえじい}詩的世界は想定されていない。意味の整合についても、ほとんど配慮されていない。ただ、そうはいつても、なにかしら意味の流れが無いと読み手の不安を掻き立てることになるし、実験者としても、まったく贅子を振るような偶然性^{ランダムネス}に結果を委ねたのでは、考察に窮する結果を招来しかねないので、ひとまず詩人の那珂太郎に倣って、「連俳の附け合における『響き』附けのごとく、主として語のもつ音に導かれ」つつ「偶然のきつかけによる語を一語一語ごとに必然と化しながら、語のもつ音のみならず、これが喚起する映像あるいは意味の上での、連関もしくは転移によつて、次の語へつながって行く」¹⁸、という作法を模して組み換えていった。

その結果、^{ほえじい}詩的感興は、いわば、意味の無重力状態^{ほえじい}の中で、本歌のそれぞれの意を離れ、重奏的な文学的反響となつて、宙に

浮いたカタチになつたのではないか。そうだとすると、これらが特定の意味・解釈を身につけ、その重みで地に墜落すると、詩情は健やかな命を失うのかもしれない。

もつとも、なにせ頁に対して余白の多い風体だから、先述のとおり、そこに読み手の経験や心情、情操が持ち込まれて、否応なく解釈が固定してしまうことはある。しかし、それは読後の話である。人によつて読まれる前の文態において密かに息づく^{ほえじい}詩的感興の、そのかそけき命を繋ぎとめる言葉の揚力。それを確保する機構^{メカニズム}が、和歌の現代語訳における「音」と「意」の転移と、その改行、そしてそれら各行の並べ替えである。そして、その結果として現われた文態の中に、^{ほえじい}詩的感興の変容を司る八言語作用Vがある。

*

定家の歌を訳し、崩し、並べ替えてきた。そこで原歌の^{ほえ}詩的感興はどのように保持されただろうか。さらに^{ほえじい}詩的感興はどのように変容したのだろうか。最終形では、訳文の行が徹底的に組み換えられているので、その結果として、さらなる変容が生じている。これを、原歌と比較するとき、詩めかして一聯七行の並びとした中間形においてはまだしも和歌の意味内容が保持されていたの対し、最終形では、その枠が完全に取り払われている分、^{ほえじい}詩的感興のありようは、より創造的になっている。

ただし、その創造性はあらかじめ企図されたものではなく、行の組み換えと再構築によって自ずと生じたものである。だとすると、原歌を現代語に訳し、行を分かち、並べたところまでは変容をきたしながら保持されてきた歌の「詩的感興」が、さらに細分化され、分解されて組み換えられる過程で、原歌の「詩的感興」が失われることと引き換えに、あらたな「詩的感興」を獲得し、創造性を帯びて立ち現れてきたことが興味深い。

というのも、このような「詩的感興」の創造的変容を「言語作用」として活用するとき、過去の作品を踏まえつつ、それら固有の「詩的感興」とはまったく異なるあたらしい「詩的感興」を、位相を異にしたあらたな言語圏で生みだしつづけるという「詩的感興」の自動生成が、文学的可能性として姿を現すからである。

おわりに

言葉の「再構」「転調」「変奏」という場において、「詩的感興」の変容を省察した。意味における異和が変容を駆動させ、異和の移転が変容を保持し、異和の解体と組み換えが、あらたな「詩的感興」を奏でることが確認できた。

「詩的感興」の保持と変容が、創作という行為と深く関わることも、作品の再構成、翻訳、解体組み換えという実験をとおして、その中で変幻自在に振る舞う言葉の姿態から、垣間見ることができた。

今後は、「詩的感興」を創出・創造する言語作用を追うことになる。つづく「詩的感興」の「転回」「詩的感興」の躍動」という論考が、その考察の場となる。

註

[1] 『イソップ寓話集』（岩波文庫黄103）の二六話「亀と兎」、一七四頁（岩波書店、一九九九年）を参照し、小咄「ウサギとカメ」の序要素となる短文を現代文で六つ創作した。最初の並び順に番号を振り、（一）で括弧で示し、並べ替えた際にはその番号を保ちつつそれぞれの短文に付すことで、並び順の違いを明示した。ただし、番号を振った短文のセットは、この註の中の補助的考察においてのみ用いられるものであり、本文に番号が現われることはない。

[2] 短文の並びごとに、各行の性質の略解を示す。本文には最後に記した読者の読後心理のみ引用する。

(1) ウサギとカメが駆けくらべ。

状況説明Ⅱキャラクター登場Ⅱへ理解Ⅱ

(2) むこうの山まで駆けくらべ。

状況説明Ⅱ規則解説Ⅱへ理解Ⅱ

(3) ウサギの足は速い足。

キャラクター説明Ⅱ速い動態感Ⅱへ感情移入Ⅱ

(4) カメはノロノロ歩きます。

キャラクター説明Ⅱ遅い動態感Ⅱへ感情移入Ⅱ

(5) 空は青空、雲ひとつ。

状況説明Ⅱ情景描写Ⅱへ期待Ⅱ

(6) どちらが先に駆けつくか。

誘導疑問Ⅱ空想世界Ⅱへ疑問Ⅱ

[3] 短文の並びごとに、各行の性質の略解を示す。本文には最後に記した読者の読後心理のみ引用する。

(5) 空は青空、雲ひとつ。

- [5] 山田孝雄『連歌概説』三六頁、岩波書店、一九三七年（一九八〇年）。
面十句は三七頁から。
- [6] 同、三八頁。
- [7] 同、四二頁。
- [8] 同、四五頁。
- [9] 同、四七頁。
- [4] 短文の並びごとに、各行の性質の略解を示す。本文には最後に記した読者の読後心理のみ引用する。
- (1) ウサギとカメラが駆けくらべ。
状況説明〓キャラクター登場〓〓理解〓
- (2) むこうの山まで駆けくらべ。
状況説明〓規則解説〓〓理解〓
- (3) どちらが先に駆けつるか。
誘導疑問〓空想世界〓〓疑問〓
- (4) ウサギの足は速い足。
キャラクター説明〓速い動態感〓〓感情移入〓
- (5) カメはノロノロ歩きます。
キャラクター説明〓遅い動態感〓〓感情移入〓
- (6) ウサギの足は速い足。
キャラクター説明〓速い動態感〓〓感情移入〓
- (7) 空は青空、雲ひとつ。
状況説明〓情景描写〓〓期待〓

- [10] 同、五三頁。
- [11] 同、五五頁。
- [12] 同、六三頁。
- [13] 同、六三頁。
- [14] 同、六七頁。
- [15] 同、七一頁。
- [16] 同、七三頁。
- [17] 塚本邦雄『定家百首―良夜爛漫―』（河出文庫「ちとせ」）、七一・七二頁、河出書房新社、一九八四年。
- [18] 那珂太郎『詩の言葉』、二九・三〇頁、小澤書店、一九八三年。

参考文献

- 『イソップ寓話集』（岩波文庫黄103）、岩波書店、一九九九年
- 山田孝雄『連歌概説』三六頁、岩波書店、一九三七年（一九八〇年）
- 塚本邦雄『定家百首―良夜爛漫―』（河出文庫「ちとせ」）河出書房新社、一九八四年。