

四季のように

—源氏物語における『喩』の構造—

梅山秀幸

「風景」が日本で見出されたのは明治二十年代である、というのは、『日本近代文学の起源』における柄谷行人の説である。「風景」は孤独で内面的な状態と緊密に結びついていて、「内的人間」inner man において、はじめて「風景」が見出されるのだと柄谷はいう。その認識は正確だが、史的弁証法といったものがいまなお彼の足枷になっていて、あるいは単に無知なだけかもしれないが、日本の古典の価値については見誤っているというしかない。

源氏物語を読み進めるとき、われわれはごく普通に次のような文章に行き当たる。

「……後、をこがましくや」と、さまざまに思ひ乱れつゝ、出で給ふ。
道の露けさも、いと所せし。かやうのありき、ならひ給はぬ心地に、をか
しうも、心盡くしにもおぼえつゝ、とのおはせば、女君の、かゝる濡れ
を、「あやし」と、咎め給ひぬべければ、六条院のひんがしの御殿にまう
で給ひぬ。まだ、朝霧も晴れず。「まして、かしこには、いかに」と思し
やる。(夕霧・4・108—109ページ。以下、引用は日本古典文学大系『源氏物語』—
岩波書店—により、読みやすく改めた部分がある。また、その巻数、ページ数を記
す。下線はもちろん筆者がほどこしたものである。)

この文章は京都の北郊、比叡山のふもとの小野の山荘で落葉の宮と一夜を語り明かした翌朝の夕霧の心残りな帰洛を描いたものである。ここの「道の露けさ」、「かゝる濡れ」、「朝霧も晴れず」といったことはただ単に自然現

象のみをとらえたことばとは考えられない。前後の文脈に関連して、非常にデリケートな部分を含んではいるが、思うにまかせぬ恋の初めの夕霧の心の状態をあらわし、そして最後のことばは、「まして、かしこには」というひとことで、鉾先を転じて、夫の柏木を失って寄るべない寡婦となり、病の重る母御息所の側につかえ、さらに夕霧に無遠慮に言い寄られて困惑する落葉の宮の心のさらに深い憂いを暗示することになる。「露けき」も「濡れ」も「朝霧」もここでは辞書に登録されたただ一つの意味を持つだけではない。ソシユール言語学のことばを使えば、もっともある意味ではソシユールの頬を逆撫でするような言いぐさではあるが、ここでは一つの能記が二重の所記を持つことになる。

物語は語られ、読まれ、そして理解される。その存在様式の継起的、時間的な側面は言語の持つ線状性に還元することができる。しかし、二重の所記の間に空間が流れ込み、広がって行く。その空間が物語の叙述の線状性を消し去り、ただひたすらに流れ行く時間を停止させることになる。われわれがここで検討しようとするのは、源氏物語におけるその空間の構造ともいうべきものであり、また、その空間が言語に流れ込み、意味として、言語に直面する形式である。それを「詩」と定義すれば、散文形式の物語における詩の問題、と言い換えることもできる。

人の泣き方は、人それぞれの個性があり、またその時々^の悲しみの深さ浅さがあって、さまざまであるに違いない。だが、源氏物語においてことばによる表現が次のように異なるのはかならずしもその理由によるのではない。

- (1) いとゞしう、春雨かと見ゆるまで、軒の雫に異ならず、ぬらし添へ給ふ。(柏木・4・47ページ)
- (2) 御勞のほどは、いく程ならぬに、五月雨になりぬる憂へをし給ひて、……(螢・2・420ページ)
- (3) 野山の気色、まして、袖の時雨をもよほしがちに、ともすれば、あら

そひ落つる木の葉の音も、水の響きも、涙の滝も、ひとつものゝやうに、くれ惑ひて、……(椎本・4・356ページ)

(4)「……よそにても、思ひだにおこせ給はゞ、袖の水も溶けなんかし」
(真木柱・3・128ページ)

(1)は一門の将来をたくしていた長男の柏木に先だたれた致仕大臣が、息子の親友だった夕霧の訪問を受け、すたれた一条の宮のありさまを聞きながら落涙する様子を描いたものである。(2)の「五月雨(さみだれ)」について、『花鳥余情』は「五月は忌む月なればよろづをはゞかるを五月雨になりぬるうれへとはいふなり」と注釈している。つまり、五月が結婚を忌む月であったことを踏まえ、なかなか思い通りに玉鬘を得ることのできない螢の宮の焦燥を表現するわけだが、同時に、宮の涙をも意味していると考えられる。この場合、物語の文脈の中で、一つの能記が二重どころでなく、何重もの所記を持つといわざるをえない。実際に五月になったという、物語中の時間の推移、結婚の不可能、そして涙、五月雨→長男→眺めといった連想はごく自然であり、折口信夫の説を採れば、ここにさらに「長忌」が加わる。こうしたなんとも饒舌な一語を使うことによって、逆にことばを節約する。(3)は八の宮の他界のあとの宇治の自然と残された人びとの様子を描いている。自然と人事はここではたがいに独立したものではなく、相互に溶け合い、浸透し合うものとして把握される。(4)は冬の日、降る雪を押して、新しい愛人の玉鬘のもとへ出かける夫の鬚黒に対する北の方のことば。このことばを「なごやかに」言ったあと、彼女は涙をこらえて夫の装束をととのえていたのだが、突如物の怪に憑かれて——発作を起こして——、夫に火取りの灰を振りかける。

「泣く」、「涙を流す」という、ほぼ同一の所与にたいして、「春雨」、「五月雨」、「時雨」、「水」というように、作者の想像力はそれぞれに異なるイメージを対照させる。その理由ははっきりしている。人びとの背景には季節の空間がひろがり、場面はそれぞれ春・夏・秋・冬と設定されている。そして、

四季それぞれに雨の降り方があり、やまとことばはそれらを言分^{ことわ}けし、人びとはその季節ごとの雨のように泣いたということになる。人はその背後に自然の空間の外延を持つものとして描かれ、逆に、自然は人事に収斂し、感染する。だから、さらに布衍すれば、(3)の例のように、秋の木深い山里——宇治であって、水辺でもある——にあつては、木の葉の散る繁さに涙のもろさがたとえられ、「涙の滝」という表現も可能になる。

中の宮は、まして、もよほさるゝ御涙の川に、あすの渡りも思え給はず、……(早蕨・5・18ページ)

というような表現がなされるのも、宇治の川辺のことだからである。他の場所、状況では、また他のことばで涙を表現することになる。

……あはれに、悲しき事ども、書き集め給へり。ひき開くるより、いとゞ、みぎはまさりぬべく、かきくらす心地し給ふ。(明石・2・58ページ)

京都にいる紫の上が須磨の光に手紙を書き送る。それを開いての光の反応であるが、「みぎはまさりぬべく」なるのは、誇張の勝った表現だが、須磨の海づらに光が居を定めているからである。同じく海辺の明石では、

……など申して、かひをつくるも、いとほしながら、若き人は、わらひぬべし。(明石・2・92ページ)

……とて、おし拭ひ給へるに、いとゞ物おほえず、しほたれまさる。
(同)

という、海辺ならでの泣き方となる。つまり、泣いて歯を食いしばる、その口の形が「貝を作る」であり、しょっぱい涙を流す、それが「潮垂る」ということになる。もう一つ付け加えて置こう。筆で手紙をしたためようとするときに涙がふとこぼれる。その表現は、

……涙の、水茎に先にたつ心ちして、書きやり給はず。(夕霧・4・168ページ)

ということになる。

以上、列挙した例文は、定義をあと回しにするが、広義の隠喩表現といっ

てよいと思われる。源氏物語において、その隠喩表現には一定の原則がはたらいっているようである。すなわち、隠喩は状況——文脈といってもまったく同じである——にかなり厳密に制約される。そして、その「状況」の大きな部分を占めるのは、季節、あるいは自然であるといつてよい。紫式部の想像力は自然にたいして開かれ、逆に、自然の制約を受けることになる。しかし、源氏物語における自然というテーマはありふれていて、そうした視点からの論をここで展開するつもりはさらさらない。

源氏物語における「比喩」について考えたいのだが、ジェラルム・ジュネットの「ブルーストにおける換喩」(〈Metonymie chez Proust〉《Figures III》édition du Seuil, 1972 所収)と題するエッセーは、この問題について一つの視点を提供してくれる。ジュネットは、ブルーストの『失われた時を求めて』において、隠喩と換喩とが、おたがいに排除し合うものとしてでなく、共在していると指摘している。しかも二重に、つまり、巨視的な作品の構造からも、微視的な文体の上からも、そうなのだ、ジュネットはいう。巨視的な作品の構造論は、いわゆる特権的瞬间について述べたもので、今は関わらない。ここで問題にしたいのは、微視的な文体論の方である。ジュネットは次の二つの文章をブルーストの作品から引用し、対比させている。

Sur la droite, on apercevait par-delà les blés les deux clochers ciselés et rustiques de Saint-André-des-champs, eux-mêmes effilés, écaillés, imbriqués d'alvéoles, guillochés, jaunissants et grumeleux, comme deux épis.

(右手には、麦畑の向うに、サン＝タンドレ＝デジャンの彫り込みのある、ひなびた鐘塔が二つ、まるでそれ自身も二本の麦の穂のように、細く、鱗状の、蜂の巣の孔のような、^{ななこ}斜子形の、黄ばんだ、でこぼこした形で立っていた。)(「スワン家の方に」)

... Saint-Mars, dont, par ce temps ardents où on ne peusait qu'

au bain, les deux antiques clochers d'un rose saumon, aux tuiles en losange, légèrement infléchis et comme palpitants, avaient l'air de vieux poissons aigus, imbriqués d'écailles, moussus et roux, qui, sans avoir l'air de bouger, s'élevaient dans une eau transparente et bleue.

(人が海水浴をしたいと思う熱い季節に、斜子形の瓦でおおわれ、陽炎の中で揺れてやや屈折して見える、紅鮭色をした二つの古風な鐘塔が、苔生した褐色の鱗でおおわれ、泳ごうとする気配もなく、青く透明な水の中にたたずんでいる、そんな尖った形の老魚のような様子をしたサン・マール……) (『ソドムとゴモラ』)

どちらも本質的には同じ形をした教会が描かれている。サン・タンドレ・デシャンとサン・マール。そのいずれもが細く、急勾配の屋根が斜子状の瓦でおおわれた鐘塔が二つ突っ立っているのである。にもかかわらず、ここでもやはり同一の所与が異なる隠喩を用いて描かれている。前者では鐘塔=麦の穂であり、後者では鐘塔=老魚であるというように、それぞれ隠喩するイメージが異なっている。理由をはっきりしている。教会が、前者は麦畑のあなたに位置し、後者は海辺に位置しているからにほかならない。色彩も、一方は麦の穂の色の黄色、一方は紅鮭色と表現されている。『失われた時を求めて』においても、源氏物語においてと同様に、隠喩は状況にふさわしいものから選ばれていることになるのだが、ジュネットはそれを、隠喩 (metaphor) と換喩 (metonymie) の共在、と述べる。つまり、麦の穂、老魚は鐘塔の隠喩であると同時に、それぞれが田園と海辺の換喩なのである。

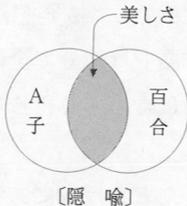
「Monet なんぞは同じ池に同じ水草の生えてゐる處を何遍も書いてゐて、時候が違ひ、天氣が違ひ、一日のうちでも朝夕の日當りの違ふのを、人に味はせるから、一枚見るよりは較べて見る方が面白い。」(森鷗外『カズイスチカ』)

微動だにしないはずの対象も時々刻々の光の変化の中でその相貌を変えて行く。早朝、白昼、夕暮れ、そして夜、モネにやはり異なる時刻に描いた

ルーアンの大聖堂の絵がある。教会にしろ、睡蓮にしろ、事物が背景の空間に溶け込み、背景の空間に交錯する光と色彩が対象に浸透する、印象主義絵画の志向したものと共通点をブルーストの文章に指摘することも可能であろう。紫式部の文章をそれらと同じ位相のもとにただちに置こうとは思わない。しかし、微視的な文体論の立場からの、ブルーストにおける隠喩と換喩の共在というジュネットの指摘は、紫式部の場合にもそのまま当て嵌まる。

ここで、概念を整理して置こう。喩(ここでは trope の訳語として使う)について、アリストテレスの『詩学』、ジャンバティスタ・ヴィーコの『新しい学』といった古典的な著作、あるいはわが国では夏目漱石の『文学論』などに今でも示唆に富む深い考察がある。それらについてもあとで論及したいと思うが、ジュネットのいう隠喩 (metaphor) および換喩 (metonymie) の概念はロマン・ヤコブソンの所説に依拠しているらしく思われる。ヤコブソンは「言語の二つの面と失語症の二つのタイプ」(『一般言語学』——みすず書房——所収) という論文の中で、失語症性障害の分析を通して、言語の二つの局面として、相似性 (similarity) と隣接性 (contiguity) とを指摘した。この二つの局面の異常から失語症が生じるわけだが、逆に、相似性による代置によって隠喩が生じ、隣接性による代置によって換喩が生じるといってよい。

つまり、ここでいう隠喩とは、対照するものと対照されるものとを、その間に存在する何らかの相似する部分を媒介として結びつける修辞法であると定義づけることができる。隠喩の対立概念は一般的には明喩 (simile) であるが、相似性という観点からはこの区分は意味を持たない。



「A子は百合の花のようだ」
A子と百合の花の相似性、美しさ、
可憐さなど。

隣接性にもとづく換喩の例として、ヤコブソンは、「黒」ということばを思い出せなかったために「死んだ人に対して行うこと」、あるいはそれを縮めて「死んだ」といった、相似性による選択能力に異常を来した患者の例を挙げる。これとは逆に、源氏物語では人の死後の状況を喪服の色であらわすことがある。

鈍める御衣たてまつれるも、夢の心地して、……（葵・1・341ページ）

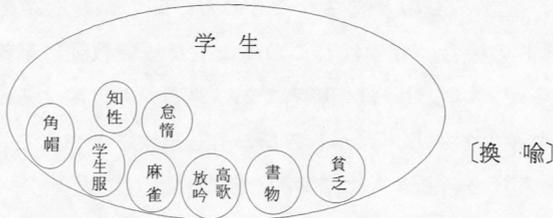
……女房三十人ばかり、おしこりて、濃き薄き鈍色どもを着つゝ、皆、
いみじう心細げにて、うちしほたれつゝ、……（同・351ページ）

「鈍色」はそれだけで喪の換喩となる。『広辞苑』（第四版）は「換喩法」として次のように定義している。

換喩法——修辞法の一。あるものを表すのに、これと密接な関係のあるもので置き換えること。角帽で大学生を表す類。

いかにも古い定義で、今どき「角帽」をかぶった学生などどこにもいない。だが、このアナクロニズムにしたがって、「隣接性」ということばにこだわるならば、「角帽」は他の部分、つまり「学生服」に、あるいは「腰に下げた手拭い」、「高下駄」に、あるいは手にしたカントやデカルトの哲学書に隣接する。「角帽」は外延的に、視角に入る他のすべての部分に隣接して行くわけであり、「学生」そのもの全体を直接的にでなく、間接的にあらわすことになる。それゆえ、厳密に言えば、隣接性にもとづいた換喩的な文章の典型といえれば列挙文、物尽くしの文のようなものになる。このことは、全体と部分の「内包性」に関わる提喩（synecdoche）と換喩を区別するときには重要であるが、ヤコブソンは提喩を換喩の中に含めている。ちなみに、和歌における「縁語」というのは語の縁、つまり隣接性による発想法であって、換喩にほかならないし、また俳諧における「季語」は部分で全体をあらわす提喩なのだが、これをも、ここの分類では換喩に含めて考えることができる。

概念をさらに正確にするために説明を加えよう。たとえば人にあだ名を付



けるとき、われわれは無意識に隠喩と換喩のどちらかを使っている。わかりやすい、漱石の『坊ちゃん』の登場人物のあだ名を例にとってみよう。「狸」, 「山嵐」はそれらに似ているという理由から、つまり相似性による隠喩である。「赤シャツ」はいつもそれを着ているという理由で、隣接性による換喩である。主人公が生徒たちから「天麩羅先生」と呼ばれるのは前日、天麩羅蕎麦を四杯もたいらげたからであって、換喩であり、「赤手拭」というのも、毎日湯アカで赤くそまった手ぬぐいをぶら下げて温泉に行くからで、これも換喩である。あだ名にも隠喩と換喩とが共在することがある。「うらなり」というのは隠喩であるにちがいないが、「うらなりの唐茄子ばかり食べるから」と説明が入ると換喩ということになる。

源氏物語において、「光」はほんとうに光を発していたのでないかぎり——何やら光を発していたような書きぶりでもあるが——、隠喩であり、「薫」, 「匂」は換喩である。「末摘花」, 「浮舟」は隠喩であり、「花散里」は換喩, 「明石の上」, 「藤壺」という、その女性とゆかりの深い土地の名、局の名で呼ぶとき、それらは換喩であるといってよい。「夕顔」は、その花のように可憐で、はかなくこの世を去っていた女性という意味では隠喩であり、その女性がひっそりと住んでいた五条の家の垣根に這いまつわるつたに一輪の夕顔の花が咲いていたという意味では換喩である。同じようにあだ名なのに、『坊ちゃん』のそれにはユーモアがあり、源氏物語の場合、「末摘花」の例を除いては、ユーモアが欠けているのは、ヴィーコが修辭法の一つとして立てた「反語 (ironia)」の問題に関わって来よう。ヴィーコによれ

ば、反語とは、喩するものと喩されるものとの間の微妙な距離の問題である。『坊ちゃん』の場合、今ではどこの高校生だって教師に辛辣なあだ名ぐらい付けているが、いちおうは聖職者である教員たちと喩することばの間の距離が、イロニックであり、おかしみをかもし出すことになる。同じ作者の『吾輩は猫である』の名はさらに諧謔的な反語に満ちていよう。

論の展開の上で必要になるかもしれないので、さらに付け加える。ヤコブソンによると、隠喩と換喩とは、フレイザーが『金枝篇』の中で試みた共感呪術の二分類、類感（模倣）呪術および感染呪術とに対応するという。たとえば、ある人物を呪い殺そうとする。地面の上にその人物の像を描く、あるいは人形を作って、ナイフでそれを突き刺すとすれば、類感呪術であり、隠喩的である。それにたいして、殺そうとする人間の毛髪や爪や衣服を手に入れ、それを火にくべたり、土に埋めたりするとすれば、感染呪術であり、換喩的である。もちろん、この二つの共在ということもありうる。人形に毛髪をつけ、衣服を着させるのである。また、フロイドの『夢判断』における、夢思想（潜在内容）から夢内容（顕在内容）にいたる過程としての転移と圧縮とは隣接性にもとづき、同一化と象徴化とは類似性にもとづいている、とヤコブソンはいう。たとえば、ある婦人が黄金虫を窓で押しつぶす夢を見た。その背後には、以前娘がよく動物を虐待したこと、その地方一帯が黄金虫の大群に襲われたことがあったこと、そして精力剤のはんみょうは虫をつぶして作るのであって、最近夫の精力減退に不満だったことなどが潜在内容として含まれている（転移・圧縮の例）。それにたいして、杖や幹や洋傘やナイフや刀など、長くとがったものは男子性器をあらわし、小箱やタンスや煖炉や洞穴や船、あるいは部屋は女性をあらわす。階段の昇降は性行為そのものであり、小さな子とたわむれたり、ぶったりするのは自慰行為をあらわす（象徴の例）。以上は周知のフロイド理論だが、夢という個人のごく内面的な精神の作業も、隣接性と相似性の二つにもとづいて行われる。換喩および隠喩は、民族学、精神分析学をも含み込んで、みのりの多い考察の対象となるは

ずである。

以上で、必要な概念の整理はできた。本論にもどることにしよう。

微視的な文体論の上で、源氏物語において、隠喩と換喩とが排除し合うことなく、共在している、とたしかにいえそうである。先に、泣き、涙を流すということの隠喩のいくつかを取り上げたのだが、そこには厳密に換喩の制約がはたっていた。これは紫式部の独創なのだろうか。宇津保物語には次のような表現がある。

……眺めたるほどに、十月斗になりぬ。しぐるゝ空にも、人知れぬ袖
によそへられて、ながむるをだにも、…… (『俊蔭』・日本古典文学大系・第1
巻・68ページ)

これは源氏物語の表現にかなり近づいているとってよさそうである。しかし、宇津保物語においてこの例はやや特殊であり、ごく普通には、「血の涙」、「涙の海」といった固定化された、常套的な誇張表現が多用されている。

古今集以下の和歌の場合はどうであろうか。自然のことがらと人間のこころの動きとの間に常にある相似性を発見し、その発見の詩的瞬間の感動をことばにたくすのが古今集の一つのありかたであったと思われる。序詞、掛詞といった技法も、単に語呂合わせに過ぎないと思われるものでも音の相似性であり、隠喩的に、さらには象徴的に、こころを表現することになる。

かげろふのそれかあらぬか春雨のふる日となれば袖ぞぬれぬ (古今
集・14・731)

このごろはさみだれ近み郭公思ひみだれて泣かぬ日ぞなき (後撰集・4・
163)

空に降る涙のよにし聞ゆれば袖の時雨を劣りこそせね (西宮左大臣集)

思ひつつねなくに明くる冬の夜の袖の氷はとけずもある哉 (後撰集・8・
482)

こうした例は枚挙にいとまがなく、紫式部は散文に和歌的発想を持ち込んだのだといっても間違いではない。しかし、短詩形式である和歌が、所与としての自然の場——それは屏風絵のごときものによる人工化された擬似的な自然の場であることもある——に密着し、切り離されない形で、外在する現実自己のところが呼応する瞬間の燃焼を歌い上げるのにたいし、自己の内面から築き上げた虚構の場において、しかも物語という極度に持続的な叙述形式の中で、換喩の抑制のはたらいた隠喩をつむぎ出すには、作者の想像力の絶えざる緊張が必要となるように思われる。源氏物語の読者は、むしろ、「袖の氷」という表現から、場面が冬であるという事実にあらためて気づかされることもありうるのである。

隠喩が同時に換喩でもある場合をいくつか挙げてみよう。

……指を屈めて、

「十・二十・三十・四十」

など数ふるさま、伊予の湯桁も、たどたどしかるまじう見ゆ。(空蟬・1・112ページ)

これは光がのぞき見した空蟬と軒端の萩が囲碁を行っているところであり、軒端の萩の快活な性格を語っている。数を数えるのが得意であるということの隠喩であるが、一読して唐突な「伊予の湯^{ゆげ}桁」ということばが出て来るのは、彼女の父親が伊予の介だからである。「筑波根の山を吹き越す風も、浮きたる心地して」(関屋・2・163ページ)、「かの人の御兄なる、和泉の前の守を召し寄せて、……この、信太の森を道のしるべにて、まうで給ふ」(若菜上・3・258/59ページ)、「筑波山を、見まほしき御心はありながら」(東屋・5・131ページ)、「明石の浦は、心憎かりける所かな」(蜻蛉・5・333ページ)。国々の名所は換喩であるが、そのままほとんどあだ名として用いられている。ところで、「伊予の湯桁」の例で、彼女の父親が伊予の介であるという事実が語られているのは、実をいうと、その前の帯木の巻においてであって、想像力の極度の持続からしか、こういう表現は生れて来ないであろう。

色は雪はづかしく白うて、真青に、額つき、こよなうはれたるに、……
(末摘花・1・257 ページ)

……色は真青に、白く美しげに、透きたるやうに見ゆる御膚つきなど、
世になくらうたげなり。もぬけたる虫の殻などのやうに、まだ、いと、
たゞよはしげにおはす。(若菜下・3・387-88 ページ)

前者は末摘花の容貌。庭前に降り積んでいる雪の白さと末摘花の色の白さが対照されている。後者は紫の上の大病のあとの回復期のありさまを描いたものであり、すきとおるような白さをも含めて、「虫の殻」という隠喩をとっている。おりしも、京都の酷暑の季節であった。「虫の殻」はこの季節にゆかりの深い換喩である。冬と夏とで、女性の肌の白さを隠喩することばが「雪」と「虫の殻」というように、おのずと異なって来る。

ねなきがちに、いとゞ、おほし沈みたるは、たゞ、「山人の、赤き木の
実ひとつを、顔に放たぬ」と見え給ふ。(蓬生・2・145 ページ)

これはやはり末摘花の容貌についていったものである。彼女は何か病気があったのか、鼻が赤く、長大だった。「普賢菩薩の乗り物」、つまり象の鼻のようだ、ともいつている。その鼻の赤さを「赤き木の实」で隠喩しているわけだが、これはまた、晩秋の季節の換喩だと考えられる。数行後、物語は「冬になり行くままに」と展開して行く。

ほほづきなどいふめるやうに、ふくらかにて、髪のかゝれるひまひま、
美しうおぼゆ。(野分・3・57 ページ)

今度は玉鬢の愛らしい容貌であり、鼻ではなく、ふっくらした頬が赤味を帯びている、その様子が酸漿という隠喩であらわされる。それが同時に秋、野分の季節の換喩でもあることになる。

明けにける光につきてぞ、壁の中のきりぎりす、這ひ出で給へる。(総角・4・407 ページ)

薫の求愛をこぼんで夜のあいだ隠れていた大君が夜も明けて、壁の中から這い出した様子である。彼女は一晩中、秋の虫そのままに泣き明かしていた

のにちがいない。すると、これは涙の隠喩ともとれる。「蟋蟀壁ニ居ス」は『礼記』月令篇では季夏、つまり六月であるが、これは幼虫のことであり、「七月ニ至リテ則チ能ク遠クニ飛ビ、野ニ在ル」(『曆林問答集』)とあるように、この場合も、やはり秋の換喩と考えてもよいだろう。

「こは、いかに、し給ふことにか」と、右近も、いと、心あわたゞしければ、寝おびれて、起きたる心地も、わなゝかれて、あやしき童への、雪遊びしたるけはひのやうにぞ、震ひあがりける。(浮舟・5・236ページ)

薫の囲われ者ようになった浮舟と、割り込む形で強引に一夜を過ごした匂が、人目を恐れる必要のない宇治川の対岸に浮舟をとまおうとした際の、彼女のお付きの女房の不安の描写である。匂は雪を押してまでやって来たのであり、都ではさほどでもなかった雪が、宇治の山里では深く降り積もっていた。それにしても、緊迫した場面で、少し滑稽であり、不思議と鮮やかなイメージが持ち出されて来る。

さりとして、たちとまるべく、思しなるには、かく、こよなきさまに、みな、思ひくたすべかめるも、やすからず、「釣する海士のうけなれや」と、起き臥し思しわづらふけにや、御心地も、うきたるやうに思されて、なやましよう、し給ふ。(葵・1・327ページ)

これは、

伊勢の海に釣する海士のうけなれや心ひとつを定めかねつる (古今集・11・509)

という古歌を踏まえた表現である。「心ひとつを定めかねつる」という省略されたことばの方に意味があり、六条の御息所の心の動揺を語る。斎宮になった娘にしたがって伊勢に下るか、つまり光と別れるか、あるいは京都に残って、このまま未練たらしく光との関係を続けるか、というのが彼女の動揺の内容である。その動揺を波間にただよって揺れる「うけ」=浮子ということばで隠喩させ、象徴させているわけだが、これもまた物語では省略されている「伊勢」という地名の縁にもとづいてこの古歌が引かれている。古歌

が引用されるとき、また別の次元の隠喩が生れて来る。つまり、その古歌の意味空間とそれに向い合う作者の心理空間との間にはある種の相似性の発見があるのであろう。その相似性の発見の瞬間を、ブルーストの紅茶にひたしたマドレーヌの香り、ヴェネツィアの石畳の躓きの瞬間と同じように、詩的な瞬間といってもよい。もちろん、ある相似性を介して結びつきつつも、古歌の表現する空間と物語の空間とは微妙な位相のずれを示すことになる。物語はその重層化した異時/空間をそのまま読者に提供するのである。

漢詩・仏典のことばの引用についても同様である。詩的言語がわれわれにとって何らかの未知のものを含む言語であるとすれば、通時的に遠いものである古歌のことばはそうであり、通時的にも共時的にも遠い漢詩・仏典の中国語もまさしくそうである。仏典の引用は、かならずしも紫式部の倫理的、宗教的な関心を語っているとはいえず、そのことばの惹起する詩情のみが浮き出ている場合が源氏物語にはあるように思われる。中国語はたしかにわが国のことばを豊かにしたし、現在では西欧語がその役割をになっという。ただし、モード雑誌に見られるように、それはいわば擬似詩的言語といってよいものに容易に墮してしまう代物でもある。「さばかりさかしたち、^{まんな}真字書きちらして侍るほども、よく見れば、まだいとたへぬことおほかり」という、『紫式部日記』の清少納言評の要点は、女同士の嫉妬をさし引いて考えなくてはならないが、おそらくその擬似詩的な文体というところにあるらしく思われる。

枕草子の有名な一節を引用してみよう。

雪のいと高う降りたるを、例ならず御格子まゐりて、炭櫃に火おこして、物語などして集りさぶらふに、「少納言よ、香炉峯の雪いかならん」と仰せらるれば、御格子あげさせて、御簾を高くあげたれば、わらはせ給ふ。

人々も、「さることは知り、歌などにさへ歌へど、思ひこそよらざりつれ、なほ、此の宮の人には、さべきなめり」といふ。(日本古典文学大系『枕

草子・紫式部日記』310—11 ページ)

同じく『白氏文集』の「遺愛寺ノ鐘ハ枕^{そばだ}ヲ敬テテ聴キ、香炉峯ノ雪ハ簾ヲ^あ撥ゲテ看ル」を踏まえながら、源氏物語では次のような文章になる。

雪の、かき暮らし降る日、ひねもすにながめ暮らして、世の人の、すさまじきことにいふなる、十二月の月夜の、曇りなくさし出でたるを、簾垂まきあげて見給へば、向ひの寺の鐘のこゑ、枕をそばだて、^ゝ、「今日も暮れぬ」と、かすかなる響きを聞きて、

おくれじと空ゆく月を慕ふかな遂にすむべき此の世ならねば

(総角・4・465—66 ページ)

この源氏物語の文章に『河海抄』は「清少納言枕草子すさまじき物しはず月夜のけさう」と注釈を加えている。現行の枕草子にはこの文章は見あたらないのだが、紫式部の文章は枕草子の文章を意識し過ぎるほどに意識したものであるようだ。紫式部は清少納言以上に真字を書き散らしていなかったわけではない。しかし、枕草子に記される漢詩の享受の仕方と、大君の死後の冬の日、宇治の山荘でひとり喪に籠る薫を描くのに、さりげなく引かれる漢詩の物語の文脈への溶け込み方とは大きな違いがある。清少納言の行為および文章は軽快で、まことに才気煥発というべきであるけれども、紫式部はそこにある、一種のモダニズムの擬似詩性を嫌って、慎重に自己を韜晦する。

以上は地の文についてだが、会話文においても事情はほぼ同じである。和歌の贈答においては、当然その場、その状況にふさわしい和歌を贈答し合い、和歌はものごとにかくしてこころを歌う、隠喩であることが多いから、典型的に隠喩と換喩とは共在することになる。今、それは除外することしよう。

「……かつ知る知る、かゝるすゞろ事に心を移し、はかられ給ひて、あつかはしき五月雨髪の乱るゝも知らで、書き給ふよ」(螢・2・431 ページ)

この部分、本文にすこし動揺がある。「五月雨の髪の」というように「の」

の入って来る本文もある。「五月雨髪」ということばがことばとして成立しているかという議論にもなるが、これは物語に熱中している玉鬘にかけた光のことばである。おりしも五月、例年になく雨が降り続いて、その無聊の中で、玉鬘は物語を制作していたのである。若い、盛りの女の、乱れた、むせかえるように匂う豊かな髪。

「……年ごろ、おぼつかなく、ゆかしく思ひ聞えさせし御顔、常にえ見たてまつらぬばかりこそ、手うたぬ心地し侍れ」(常夏・3・28ページ)

いやしい身分の母親のもとから引き取られたものの、あまりにけ遠く、目に懸かることのない父の内大臣にたいして近江の君がいった不平のことば。彼女はちょうど双六をしていた。「手うたぬ」は「よい目を出さない」の意味の、双六に関係したことばであるらしい。最高層の貴族の人びとにとって、血筋はともかく、いやしい生い立ちの彼女のものいい方は嘲笑、いや自分たちの血縁であるだけに苦笑の種となるのだが、その育ちなりに機知に富んだ会話はしている。

「……堅きいはほも、^{あわ}沫雪になし給うつべき御気色なれば、いとよう、思ひかなひ給ふ時もありなん」(行幸・3・94ページ)

これはやはり劣り腹の近江の君が兄弟たちに笑い者にされている場面であり、弁少将のことばである。「天の岩戸、さしこもり給ひなむや、めやすく」という柏木のことばがこれに続く。「堅きいはほも、沫雪になし給うつべき御気色」ということばは、スサノヲと争ったアマテラスのありさまを描いた、「堅庭ヲ踏^{むかもも ふみぬ}ミテ股ニ^{くまはら}陥キ、沫雪ノ若クニ^{くまはら}蹴散シ」(『日本書紀』神代巻)という表現から来ている。女性はしとやかに生きなくてはならないという固定観念を持った上流階級の男たちが、潤達な生き方に慣れ育った女性の様子を、古代のアマゾネスの戦いの姿で隠喩し、揶揄したつもりになっている。だが、近江の君にはおそらく意味がわからなかったであろう。「天の岩戸に入って欲しい」とまで本人の前でいうのだから、残酷である。ところで、この場面は二月である。沫雪はこの時期のものであって、庭前には春の雪がち

らついていたと考えるべきかもしれない。

人びとはその場に合った隠喩をもちいて、気のきいた会話を交わす。紫式部の配慮はごく些細な部分にまで行きとどいているように思われる。たとえば、心中思惟の文章であるが、五条の下町で夕顔と一夜をともにした明け方、壁越しに御嶽精進の声を聞いて、光は「朝の露に異ならぬ世を、何を貪る、身の祈りにか」(夕顔・1・141ページ)という感慨を抱く。白楽天の「秦中吟」の「朝露ニ名利ヲ貪リ、夕陽ニ子孫ヲ憂フ」から来ているものらしいが、夕霧の巻では、落葉の宮との噂が立った息子の夕霧を諭しながら、「夕の露、かゝるほどのむさぼりよ」(夕霧・4・143ページ)と、光は語ることになる。前者が朝、五条の陋屋で目ざめた光の感想であるとすれば、後者は夕方なのだろうか。文中にはそれを示唆することばはないが、しかし、おそらくそう考えてまちがいないであろう。単にそれだけにとどまらず、「朝の露」という、若者らしい、性急で、早熟な感懐から、「夕の露」というそれにとどまるまでには、物語の中で主人公が生きた時間、そうして作者が生きた時間の無量の重さがあるであろう。

登場人物たちは場面に即した会話を行っている。だが、たとえばいわゆる「雨夜の品定め」をその典型として、会話自体が一つの物語の形式をとる場合、その会話の内部での状況が隠喩を規制するものとしてはたらくことになる。「長雨晴間なき頃、つまりうとうしい梅雨の季節、夏が「品定め」の閑談の時期なのだが、「御心のまゝに、折らば落ちぬべき萩の露、『拾はゞ消えなん』と見ゆる玉笹の上のあられなどの、艶に、あえかなるすきずきしさのみこそ、をかしくおぼさるらめ。」(帯木・1・77ページ)という表現は、その前に左馬頭が物語った「臨時の祭の調楽」のころ、および「十月の頃ほひ」の二つの恋愛の時季の換喩として説明でき、すくなくとも、会話内部の文脈とは矛盾しない。それにしても、なんとも刹那的で、耽美的な、しかも美しい色恋の隠喩である。「艶に、そゞろ寒く、花の露をもてあそびて、世は過ぐすべき物」(宿木・5・84ページ)とばかり、若い貴公子たちは花から花

へと飛び回る蝶のように女たちの間を飛び回り、花の露をもてあそんで行く。

ところで、研究対象は英文学であるけれども、夏目漱石の『文学論』の中の「第四編 文学的内容の相互関係」は、ここでいう隠喩に関して、最も体系的であるとともに、緻密な考察を試みたものにほかならない。漱石はここで、「観念の連想」として、(一) 投出語法、(二) 投入語法、(三) 自己と隔離せる連想、(四) 滑稽的連想、(五) 調和法、(六) 対置法、(七) 写実法の七つに分類して論じている(七は「観念の連想」の欠如体である)。漱石が、

「余の説を以てすれば、凡そ文芸上の真を發揮する幾多の手段の大部分は一種の『観念の連想』を利用したるものに過ぎず。」

とまでいいきる「観念の連想」は類似性にもとづく隠喩であると考えられる。隠喩だけが文体に永遠性を与えることができる、というのはブルーストの考え方でもあったわけだが、ほぼ同じ認識を漱石は持っていたといえよう。残念ながら彼の後期の作品にそれはまったく生かされず、その欠如体の「写実法」に片寄ってしまったのだが。

今、漱石の七つの分類についてくわしく述べる余裕はないのだが、彼はこの書物の中で、文学の素材をFとして、感覚F、人事F、超自然F、知識Fの四つに分ける。そして、そのそれぞれにともなう情緒をfとして、(F+f)を文学的内容の「形式」であると定義した。単純にいえば、「観念の連想」、あるいは隠喩の形式は、 $(F+f) + (F'+f')$ であり、これにともなうわれわれの情緒の量は $(f+f')$ であらわされることになる。われわれが今まで源氏物語から引用して来た例文のほとんどは、人事Fを説明し、印象づけるために他のFを、特に感覚Fを用いた(二)の投入語法の例であって、その換喩との共在という視点からいえば、(五)の調和法の中に入れることができると思われる。もちろん、末摘花の容姿、近江の君の拳止、物言いなどについては、(四)の滑稽連想といってよいものもあったであろう。

(二)の投入語法とともに重要なのは、(一)の投出語法であり、これは投入語法とは逆に、他のFを描くために人事Fを援用するものである。いわゆる擬人法がその代表例となるであろう。源氏物語から次のような例を拾いあげることができる。

切懸だつものに、いと青やかなるかづらの、心地よげにはひかかれるに、白き花ぞ、おのれひとり、ゑみの眉開けたる。(夕顔・1・123-24ページ)

うらやみ顔に、松の木の、おのれ起きかへりて、さとこぼるゝ雪も、……(末摘花・1・259ページ)

……をり知り顔なる時雨うちそゝぎて、木の葉さそふ風、あわたゞしう、ふきはらひたるに、……(葵・1・350ページ)

「前裁どもこそ、残りなく、ひもとけ侍りにけれ。いと、物すさまじき年なるを、心やりて、時知り顔なるも、あはれにこそ」(薄雲・2・239-40ページ)

日の、わづかにさし出でたるに、うれへがほなる庭の露、きらきらとして、空は、いとすごく霧りわたれるに、……(野分・3・51ページ)

植物も「おのれ」をもち、微笑する。松も、時雨も、庭の露も「顔」をもち、表情をもっている。これらの表現法は擬人法であり、われわれのことばを使えば、人間のある動作および様態との相似性を通して自然物が描かれているのである。漱石はこれを投出語法といい、彼によると、この表現法によって読者の上に生じる情緒の分量は数値120であり、写実法の50に対して、浪漫性の極致をなすことになる。

これらの表現法に換喩がはたらいているとはかならずしもいえないのだが、一輪の花が「笑みの眉」を開き、庭の露が「うれへ顔」なのは、当然、物語の状況、登場人物のこころと無縁なわけではない。特に、夕顔の巻の導入部にある文章は、換喩をはたかせ、状況を創り出して行く文章であり、夕顔の巻のすべてがここに凝縮されているといってもよい。やはり、こうし

た投出語法においても、隠喩と換喩とは共在しているのである。

夕日、花やかにさして、山ぎはの木ずゑ、あらはなるに、雲のうすく渡れるが、鈍色なるを、何とも御目とまらぬ頃なれど、いと物あはれにおぼさる。(薄雲・2・231ページ)

かれがれなる前裁の中に、尾花の、物よりことに、手をさし出でて招くが、をかしう見ゆるに、まだ、穂に出でさしたるも、露を貫きとむる玉の緒、はかなげにうちなびきたるなど、れいのことなれど、夕風、猶、あはれなりかし。(宿木・5・103ページ)

いずれも明らかに、感覚F、自然を描くために人事Fが援用される投出語法の例である。「鈍色」は喪服の色であり、すでに「喪」の換喩であるといつてよい。この部分、藤壺の死後の情景の描写であることから、空にたなびく雲までもが鈍色に染まっているのである。「夕暮の空の気色、鈍色に霞みて、花の散りたる梢どもをも、けふぞ、目とゞめ給ふ」(柏木・4・48ページ)というのも、柏木の死後だということの説明できよう。人事の色合いが自然を染め上げる。後の例は薫と中君の手紙のやり取りを怪しむ匂の眼に映った前裁の情景である。「手をさし出でて招く」は薫の、「はかなげにうちなびきたる」は中君の様子を暗示させることになるであろう。先に中君の下着にまで染みついた薫の移り香のことが書かれていて、二人の親密さに嫉妬する匂にはそう見える。人事の文脈、人事の換喩の中に、こうした投出語法による隠喩表現も位置づけられることになる。

漱石の(五)の調和法の定義を引用してみよう。

「美人の憂ふる様を形容して梨花一枝帯雨と云へば梨花を以て美人を解するが故に、投入語法なり。梨花を以て美人を形容するのみならず、梨花を以て美人の代用とせるなり。反之先づ阿嬌の暗愁を叙し次に細雨に悩む梨花を配すれば調和法となる。」

「『花笑ふ』と云ふ一句を挙して念ずれば純然たる投出法なるも、もし長閑なる春の景色の叙景中に点出せられたる一句と観ずれば一種の調和法に

他ならず。」

投入語法も投出語法も前後の叙述に関わりながら、調和法に転化する。この漱石の調和法の定義は、一見してわれわれの考えている問題とはずれているように見えるけれども、やはり換喩の文脈の中の隠喩ということについて述べているのである。そのことは漱石が調和法の例として謡曲の『俊寛』を引用するときはっきりする。

「此程は三人一所に有りつるだに。さも怖ろしく。すさまじき。荒磯島にたゞひとり。離れて海士のすて草の浪のもくづのよるべもなくてあられんものか浅ましや。歎くにかひも渚の衝。泣くばかりなる有様かな云々。」

この文章において、「荒磯島」、「海士」、「浪のもくづ」、「かひ」、「渚の衝」というのは海の縁語、つまり換喩が並べられ、そして、「海士のすて草の」ように、「浪のもくづの」ように、「よるべもなくて」俊寛はたたずみ、「渚の衝」のように、「泣くばかり」なのであり、隠喩も共在していることになる。

さらに漱石は、こうした観念の連想法において、 $(f+f')$ の調和近似は必要であるけれども、 $(F+F')$ の関係および接立の理由にいたっては重きを持たない、と述べる。

「感情の論理（もし云ひ得べくんば）により感情の一致を求むるは大切なれど、認識材料の性質の一致は度外視して可なりとの義となる。」

この漱石のことばのほんの一步先にシュルレアリスムがある。

「二つの項のいわば偶然の接近から、ある特殊な光、イメージの光がほとばしったのであり、私たちは、これに対してかぎりなく敏感なところを見せている。イメージの価値は、得られた閃光の美しさにかかっており、したがって、二つの伝導体間の電位差の関数なのである。」（アンドレ・ブルトン〔巖谷国土訳〕『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』岩波文庫）

ブルトンの『シュルレアリスム宣言』も、結局は隠喩以外について述べているわけではない。ただ、その隠喩し、隠喩される「二つの項」がありふれ

た直喩でなく、「イメージの光」をほとぼしらせなくてはならず、その詩としての価値は、その「閃光の美しさ」にかかっているということらしいのだ。こうした視点は、たとえば『新古今集』のある歌などを論じるさいに有効であろう。が、さしあたって、今は立ち入るまい。

漱石のいう「調和法」にもどろう。時として、紫式部の文章は、文法にきつちりととのつっているかどうか疑問の生じる場合があるのだが、そこにはたらく感情の論理を理解するのはさほどむつかしくない。

十月中の十日なれば、神の忌垣にはふ葛も、色変りて、松の下紅葉など、おとにのみ秋を聞かぬ顔なり。ことごとしき高麗・唐土の楽よりも、東遊の、みゝなれたるは、なつかしく、おもしろく、波・風の声に響きあひて、さる木高き松風に、吹き立てたる笛の音も、ほかにて聞く調べにはかはりて身にしみ、琴にうち合はせたる拍子も、鼓を離れてとゝのへとりたる方、おどろおどろしからぬも、なまめかしく・すごく・おもしろく、所がらは、ましてきこえけり。山藍に摺れる竹の節は、松の緑にみえまがひ、挿頭の花の色々は、秋の草に異なるけぢめ分れで、なに事にも、目のみまがひ、求子はつる末に、わかやかなる上達部は、肩脱ぎて、おりたまふ。匂ひもなく黒き上のきぬに、蘇芳襲の、葡萄染の袖を、にはかに引きほころばしたるに、くれなる深き柏の袂の、うちしぐれたるに、気色ばかり濡れたる、松原をば忘れて、紅葉の散るに思ひわたさる。見るかひ多かる姿どもに、いと、白く枯れたる荻を、高やかにかざして、たゞ一かへり舞ひて、いりぬるは、いと、おもしろく、飽かずぞありける。(若菜下・3・331 ページ)

「おとにのみ秋を聞かぬ顔なり」という表現は擬人法であるというしかない。「東遊」は「浪風」に、「笛の音」は「松風」に響き合う。以上は聴覚を通してだが、「山藍に摺れる竹の節」＝「松の緑」、「挿頭の花の色々」＝「秋の草」、「くれなる深き柏の袂の、うちしぐれたるに、気色ばかり濡れたる」

る」＝「紅葉の散る」という、感情の論理において相似するイメージを結びつけた表現がある。自然は人間に対して無限に開かれ、人間は季節の中に同一化してしまう。自然と人間を画する線は微妙に歪み、消え去って行く。つまり、「けぢめ分かれで」であり、「目のみまがひ」、背景の色彩と人びとの衣装の色彩はたがいに浸透し合う。「わかやかなる上達部」は点景と化し、描写は絵画的である。場所が住吉であるから、この部分は「名所絵」的であるといってもよい。

さて、以上、換喩と隠喩の共在という視点から喩の問題を考えて来たわけだが、もちろん、常に共在しているわけではない。固定化した隠喩があり、それが物語の中で大きな意味を占める場合がある。さらに、換喩が独自の逸脱の仕方によって物語の叙述を進行させる場合がある。この二つについて述べて置きたい。

野分の巻の舞台となる季節はもちろん秋であった。しかし、夕霧の透見した紫の上、そして玉鬘の美しさ、この季節には合わない隠喩で表現される。

……気高く、清らに、さと匂ふ心地して、春のあけぼのゝ霞の間より、おもしろきかば桜の咲き乱れたるを見る心地す。(野分・3・46 ページ)

八重山吹の咲きみだれたるさかりに、露のかゝれる夕映ぞ、ふと、思ひいでらるゝ。(同・3・59 ページ)

「樺桜」，「八重山吹」は野分の季節とは無関係である。しかし、作者自身がそれを十分に意識した上での表現であって、玉鬘を「八重山吹」で隠喩した後で、「折にあはぬよそへなれど、なほうち覚ゆるやうよ」と紫式部は書いている。逆に、この文章によって、他の隠喩が換喩としてはたらくよう計算された表現であったことがわかる。若菜下の巻では、「女楽」に集う六条院の婦人たちがそれぞれに凝った隠喩で表現される。時期は「正月二十日ばかり」のことであった。女三の宮のことは「二月の中の十日ばかりの青柳の、わづかにしだり始めたらん心地して、鶯の羽風にも乱れぬべく、あえか

に見え給ふ」とあり、以下、明石の女御は「よく咲きこぼれたる藤の花の、
夏にかゝりて、かたはらに並ぶ花なき朝ぼらけの心地ぞ、し給へる」、紫の
上は「花といはゞ、桜にたとへても」とあり、そして明石の上は「五月まつ
花橘の花も実も具して、おし折れる薫覚ゆ」と表現されている(若菜下・3・
346-47)。これらの隠喩で表現される婦人たちは「性格」といいよものを
すでに獲得していて、その「性格」が隠喩によって表現されている。「性
格」は季節によって変わりようのないものなのである。「鶯の羽風にも乱れぬ
べく」、「かたはらに並ぶ花なき朝ぼらけ」、「花も実も具して」といったこ
とばは、婦人たちの境遇までも正確に表現しているといえよう。たとえばフ
ランスの中世小説の『薔薇物語』におけるように、抽象的思想の具象的形象
への転換にのみ「象徴」ということばを用いるとしても、ここで女性たちを
隠喩する植物の背後には一種の「理念」といいよものが存在するように
も思われる。つまり、若さ=脆さであり、誇りであり、成熟であり、そして
婦徳である。

同じように女性が草花に喩えられながら、それが隠喩でなく、換喩である
場合がある。藤の裏葉の巻の前半は、初恋の相手同士でありながら、夕霧の
装束の色の「浅葱」(六位であることを意味し、換喩となる)であることを理由に
遠ざけられていた、夕霧と雲井の雁の結婚が主題となる。この結婚の話は藤
の花を媒介として進行する。まず、

「……お前のふぢの花、いとおもしろう咲きみだれて、世の常の色なら
ず、たゞに見過ぐさむこと、惜しきさかりなるに、……」(藤裏葉・3・185
ページ)

と、内大臣邸の庭の様子が描写される。もちろん、「藤の花」のこののみが
いいたいわけではない。内大臣は夕霧に、

我が宿の藤の色こきたそがれにたづねやは来ぬ春の名残を
という歌を送り、誘いをかける。いったん、自分自身が仲を裂きながら、入
内させてもはかばかしい将来を娘にもたらすことは期待できず、やはり夕霧

に許してしまおうと考えるのである。この招きに応じて、夕霧は内大臣邸を訪問。内大臣は微笑しながら夕霧に語る。

「春の花、いづれとなく、みな開け出づる色ごとに、目おどろかぬはなきを、心みじかく、うち捨てゝちりぬるが、うらめしうおほゆる頃ほひ、この花の、ひとり立ちおくれて、夏に咲きかゝるほどなん、あやしく、心にくきあはれにおぼえ侍る。色もはた、なつかしきゆかりにも、かこつべし」(同・188ページ)

春の花々にひとり咲きおくれ、夏に咲きかかる藤——当然、雲井の雁のことである。酒を飲みかわし、酔ったふりの内大臣が年寄りも大切にするものだ、とあてこする。夕霧もうちとけたところで、内大臣が、「藤のうら葉の」と古歌の一節を口ずさむ。

春日さす藤のうら葉のうらとけて君し思はばわれも頼まん(後撰・春下)

この歌で、結婚を承諾したことになる。それを受けて、息子の柏木が庭に降り、藤の花を一房折って、夕霧の杯に添える。

さらに藤の花の話題が続いて、内大臣は引っ込み、柏木が夕霧を妹の雲井の雁の寝所に案内する。柏木は、

「花のかげの旅寝よ。いかにぞや。苦しきしるべにて侍るや」

といてからかい、夕霧は、

「松に契れるは、あだなる花かは。ゆゝしや」

といて、柏木をせかせる。……

一言も娘のことに直接は言及せず、藤の花の話題に終始する。しかし、それで話はすんでいる。これは、ロシア・フォルマリストのいう〈特殊化〉の手法である。ただ、たとえばシクロフスキーが「手法としての芸術」(ツヴェタン・トドロフ編『文学の理論』理想社所収)で例として挙げる、『デカメロン』の「樽削り」、「乳棒と乳鉢」などの話にくらべて、男女の情事について述べているという点で同じであるが、格段に上品な〈特殊化〉がなされている。話題にする論者の多い漱石の『それから』の白百合の花は源氏物語の〈特殊

化〉の末裔であるといつてよい。いずれにしろ、結婚の承諾は藤の花の話題に転化されて、物語の本筋からは逸脱するかに見えながら、むしろ逆に物語の進行を支えてゆくものとなる。雲井の雁の容姿が藤の花にかならずしも似ているわけではなく、若い女性は常に匂い立つ花であるという意味では隠喩的な要素がかならずしもなくはないのだが、基本的にこれは換喩であるといつてよい。内大臣邸の庭に咲いているという意味でそうであるが、さらに、ことわるまでもなく、雲井の雁は藤原氏の娘である。このことは宿木の巻と比較するとき、はっきりする。宿木の巻では女二の宮の薫への降嫁が語られるのだが、同じような状況の設定で、もっとも季節は秋であるけれども、藤の花に代わって菊の花を介して結婚の話が進行する。みかどの「先づ今日はこの花一枝ゆるす」ということばが降嫁の暗示となる。菊の花はすでに皇室の換喩となっている。

こうした換喩による逸脱は源氏物語の叙述の手法として大きな役割を果しているように思われる。人の死後の残された人びとの悲哀が喪服の「鈍色」で、夕霧の位の低さは六位の袍の色の「浅葱」で、源氏と紫の上の結婚は「三日夜の餅」で、話題をすりかえて、話を展開して行くのである。夏、紫の上の病が重り、衰弱して行く。庭の池の蓮は極楽浄土のものでもあって、その話題は当然死後の世界を暗示することになる。登場人物の心理と交錯しながら、呪物崇拜^{フェティシズム}であり、フレイザーのいう「感染呪術」に関わる心理であろうが、空蟬の脱ぎすべした小桂、女三の宮の唐猫の話題が綿々と続く。これらのほとんどはエロティックな性格を持っている。夕霧と雲井の雁の結婚の話にしても、かなりきわどいほのめかしなのだが、それと感じさせないのは、換喩によって藤の話に転移され、特殊化されて叙述が進むからだと思われる。いや、逆であろうか。エロチシズムが即物的な描写からは生れえないとすれば、こうした換喩による逸脱の方にこそエロチシズムは生じるものなのかもしれない。

換喩の視点から論ずべきことは多い。源氏物語の叙述のすべてに現れる

「並列」の現象は、文意識の未発達というような通時論的な解釈をとらなければ、隣接する概念が対になって現れる換喩的な文章として説明されよう。あるいは季節の風物をあらわすことばの一つ一つを吟味して、作品の示す自然観や世界観について考えることも意味があるはずである。ここで喩の構造として明らかにしたかったのは、紫式部のことばの内包の豊かさであり、「詩」のよって生れて来るゆえんといったものであった。