

風雅のパラドクスと芭蕉

——「枯野をかけめぐる」ものの考察——

三浦俊彦

芭蕉には、辞世の句は存在しなかったと言われる。

路通によれば、辞世についての師の考えは次のようなものであった。「いにしへより、辞世を残す事は誰々も有事なれば、翁にも残し給べけれど、平生則辞世なり。何事ぞ此節にあらんやとて、臨終の折一句なし。」¹⁾

また、芭蕉最後の創作句

旅に病で夢は枯野をかけ廻る^{めぐ}

には、「病中吟」という前書がついており、作者自身が「是は辞世にあらず、辞世にもあらざるにもあらず、病中の吟なり。」²⁾と言ったということが伝えられている。茶道でいう「一期一会」に通ずる気構えで日々一句一句に辞世に値する重みを持たすべしという芸術論・人生論を背負ってきている以上とりたてて「辞世の句」と規定される特別な句が芭蕉にある道理はないことになるわけだ。

しかし一方、元禄七年九月二十七日、「病中吟」の十日は

ど前のことだが、『去来抄』には次の記事が伝えられる。

先師、難波病床に、人々に夜伽の句をすゝめて、今日より我が死後〔死期〕の句也。一字の相談を加ふるべからず、ト也。³⁾

あるいは、その頃芭蕉が遺言を認めてこまごまとしたことから整理しようとしたこと、さらには、『笈日記』に支考が伝える「病中吟」の異案および翌日の改作句「清滝や波にちり込青松葉」の両句——すなわち最後の二句がともに季語を欠いていること、そしてまた何よりも、「病中吟」前後の芭蕉の言（「はた生死の転変を前に……」「此後はたゞ生前の……」「是もなき跡の……」）⁴⁾などに照らすに、芭蕉のあの創作句が、他の俳句とは格別異なった心的文脈の中で作られたやはり別格の句であったことを否定することは難しい。

芭蕉の俳諧哲学がいかようのものであれ、「旅に病んで——」は、思想的論理的な理念にもかかわらず、芭蕉の生身の心理的事実からすれば、紛れもない辞世の句であったのだとひとまず認められるべきであろう。「いにしへより誰くも有事な」る慣習を打ち破ろうとする論理と、必ずしもそうはいかない心理との微妙な食い違い。伝記的事実に少しでも照らされるや至極あたりまえの辞世ととられて然るべき「枯野」の句を、あえて「辞世にあらず……」と拘泥こわっておかずにはおれない芭蕉の浮動揺曳、これは、彼の論理と心理との（伝統と革新との）間のもっと広い文脈における錯綜した関係を予感させる。以下の論述は、枯野の句を手掛りとして、この一般の問題の所在と性格を明らかにするのに費やされることになる。

1 風雅のパラドクス

「枯野」の句については、一般に、「風雅への執着」を詠んだものであるとか、「妄執」を懺悔した言葉であるととか、「自責の念」と「誇り」とが分かちがたく表現されているとか解説されてきた。それらの解釈がみな、門弟たちによる芭蕉臨終の報告にもとづいていることは言うまでもない。そこで、芭蕉があの句を詠んだ前後の状況を記したその種のあら

ゆる記録の基準となるべき文章、つまり師によって当の句を直接口述された人物である支考の『笈日記』中の当該箇所を、まずざっと引用しておくのがよいだろう。

病中吟

旅に病やんで夢は枯野をかけ廻めぐる 翁

その後、支考を召して、M なほかけ廻る夢心といふ句づくりあり、いづれをか、と申されしに、その五文字ハ、いかに承り候半さうはんと申は、いとむつかしき事に侍らんと思ひて、此句このなにか劣り候半さうはん、と答へける也。いかなる不思議の五文字か侍らん、今は本意ほんいなし。ミづから申されけるは、はた生死しよじの転変を前におきながら、発句すべきわざにもあらねど、よのつね此道このを心に籠こもて、年もや、半百すまに過たれば、いねてハ朝雲暮烟あそくの間をかけり、さめては山水野鳥の声におどろく。是を仏の妄執まうしよといましめ給へる直路たんぢは、今の身の上におぼえ侍る也。此後このちはたゞ生前の俳諧をわすれむとのミおもふは、とかへすくくやミ申されし也。（五）

この芭蕉の悩みを解する際、多くの解説書・注釈書では、これは芭蕉の生涯を貫くあるジレンマが吐露された作であるとするのがほぼ決まったパターンとなっている。「斯く懺悔はされるものの、『道を切に思う』が故に妄執まうしよと思知られ

る俳諧が捨て得られない」「その懺悔は斯るディレンマに懸った懺悔なのである」（志田義秀）と言われ、「臨終に至って執着を去って澄みとおった安心の中に瞑目したい願いと、その際なお風雅に執着する一念との相剋は、芭蕉生涯の縮図ともいうべ」きであり、「『仕官懸命の地』と『佛籬祖室の扉』とに心惹かれつつも『此の一筋』に繋らざるをえない嘆を辿りつめて」「生涯のなやみはこの一點に凝集せられている」（頼原退藏）ともいう。

右の二つの評は、ともに、引用箇所隣接して白楽天の「狂言綺語」の概念を掲げている。つまるところ、芭蕉臨終の葛藤は、『白氏文集』から『和漢朗詠集』『古来風躰抄』そして場合によっては『方丈記』とつづく、仏教思想を背負った文学罪悪観の系譜の一環に他ならないという観察であろう。人生Ⅱ仏道Ⅱ安心と、芸術Ⅱ風雅Ⅱ妄執という、二つの価値原理の間の相剋。これは確かに、『笈日記』の「是を仏の妄執といましめ給へる」云々の件に合致しており、最晩年の芭蕉の意識を讀解する上で今日まで揺るがぬほぼ定説、というより殆ど唯一の見解であると言つてよい。

さて、芸術対仏道というこのジレンマの解決は、見かけの深刻さに反して、歴史上さほど難しいものと受けとめられてはこなかったようである。つまり、そこでぶつかっている二つの価値原理の一方を否定するあるいは諦めて捨て去るか、

もしくは一方を他方に従属させることによって、深刻な対立はさしあたり避けることが可能だったのである。例えば、「浮言綺語の戯れには似たれども、ことの深き旨も顯はれ、これを縁として仏の道にも通はさんため……歌の深き道を申すも、空・仮・中の三諦に似たるによりて……」と聖俗一元化を図ってジレンマを脱した藤原俊成の戦略が、明らかに和歌を天台仏教に従属せしめる第二の方向をとっていたのに対し、己れの神官就任を阻むそもその障害となっていた歌の道を抛ち歌壇との交渉を断ち切って仏道修行に心を傾けた鴨長明は、一方の価値原理の否定・放棄という第一の解決法を採ったものと見ることができよう。このようにして、仏道Ⅰ芸術のジレンマの解決は、實際比較的容易なのである。しかしそうだとすると、とくに鴨長明の場合、なぜ最後までああも綿々と悩み続けねばならなかったのか。日本文学史上、芭蕉と一見よく似た悩み・迷いを終焉近くに吐露していた一人物のコトバとして、『方丈記』から引用してみるのは無意義ではないだろう。

仏の教へ給ふおもむきは、ことに触れて、執心なかれとなり。今、草庵を愛するも、とがとす。閑寂に着するも、障りなるべし。いかが、要なき楽しみを述べて、あたら時を過ぐさん。

出家し隱遁して仏教修行に励む身にあつて、そうして「草庵を愛」し「閑寂に着」すること自体が一つの「執心」であり、悟りへの障害なのではないか、そう反省しているわけである。仏道対芸術という一次的表層的ジレンマが難なく解消した後なお深部にわだかまったのが、この仏道内部のパラドクスだったのだ。執心を去らんと努めること即執心。これは確かに厄介な、単純なジレンマというよりもはや端的に自己矛盾と言える深刻な状況のようである。

方丈の庵にじつと匿れ棲んだ文人と風雅を狩って諸国を巡った俳人、この対照的でありながらともに「隠者」と一括されるにふさわしい対比的類比に鑑みて、『笈日記』にみた芭蕉の苦悩を、ここで、長明の悩みときれいな双対をなすものだと改めて解釈し直すことができるはずだ。つまり、仏道固有の問題であつた長明の迷いを鏡像化してみるなら、芭蕉の悩みをこれは芸術固有のものに見做すことができくる。

そのとき浮かび上がってくる状況こそが、芭蕉の眞のジレンマを形成していたとは考えられないだろうか。

即ちこういうことだ。われわれは「枯野」の句への代表的な評釈を読みながら、芭蕉の苦悩が人生||仏道||安心と芸術||風雅||妄執との間の相剋に起因するといつたん定式化しておいたが、それは目につきやすい表面的な対立にすぎないの

であつて、眞に暴き出すべき問題は、第二群の内部における矛盾なのだと考えることができるのではないか。もつと縮約すれば、それは、「風雅」という一つの価値概念に固有のパラドクスだと言つてもよいだろう。そこで「風雅」とは一体なんなのかが問題となる。

芭蕉は己れの俳諧芸術観を体系的に叙述したことはなかったが、例えばあの有名な『笈之小文』冒頭近くの断片からだけでも、「風雅」の理念を理論的に再構成することができうた。

風雅におけるもの、造化に随ひて四時を友とす。見る処、花にあらずといふ事なし。思ふ所、月にあらずといふ事なし。像、花にあざるときハ、夷狄にひとし。心、花にあざるときは、鳥獸に類ス。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化に随ひ、造化に帰れとなり。

見るもの全てが花であり、思うもの全てが月である。即ち私意・私情を去って大自然に同化し、純粹な静観に徹すること。ここまではよろしい。しかるに、その境地に達しない「夷狄」「鳥獸」を排する段になると、われわれは、「風雅のパラドクス」の徴候を嗅ぎとらざるをえなくなるだろう。つまりそこでは、花や月への、そして物事一般を花月としてみる

美意識を欠いた野蠻人や鳥獸が、それ自体紛れもなく自然な存在でありながら放逐され、自然の中にぬくぬくしていたのでは達成できない文化的洗練が要求されているのである。排他的な感覚の錬成、これが、風雅本来の自然性・包容性といかにして調和しうるのだろうか。「夷狄を出、鳥獸を離れ」ること、「造化に随ひ、造化に帰」ることとは、真向から撞着しあうのではないか。

芭蕉自身はこのパラドクスについて直接語ったことはないけれども芭蕉語録は、そもそもが不可解な矛盾に満ちていたのである。「俳諧は無分別なるに高みあり」（俳諧問答）「俳諧は三尺の童にさせよ」（三冊子）と風雅固有の自然性を謳歌したかと思うと、「句整はずんば舌頭に干転せよ」（去来抄）と極度の推敲努力を弟子に要求する、といった具合だ。こうした観点から見ると、例えば元禄元年の次の句なども微妙かつ複雑な意味を感していることになる。

木曾の瘦もまだなをらぬに後の月

ここに含まれているのは（無意識の）自嘲の念だろうか。あくせくと休む間もなく、身を削って駆けまわる風雅の狩人忙しい風雅とは実に奇妙な、自己矛盾的な非喜劇ではないだろうか。人為的な洗練へのやみがたい衝動こそ、かの「妄執」に他なるまい。汎自然的価値としての風雅という規範概念を画定し定立するためには、必然的に偏狭なる妄執が要求さ

れるのか。するとしかしそこに実現された風雅は、真の意味での風雅と言えるものなのか。

この始末の悪いパラドクスを、次のような区別をすることで脱出できると思われるかもしれない。即ち、「鳥獸を離れ」た不自然な作為的プロセスによって、結果としては「造化に随」った自然な作品世界を作り出すのだ、というふうには、芸術創作の過程と成果とを峻別すること。作品外における排除選別と、作品内に定着さるべき風雅の理念とは別のものであって、そこに何ら矛盾は含まれていないとすること。確かに、西洋的古典的な美的カテゴリーに馴染んだ感覚からすれば、それは可能である。滑稽なコメディを書く行為がそれ自体が滑稽なものである必要はないし、崇高なドラマ、優美なロマンスを描く作者の人生が崇高であったり優美であったりしなければならぬいわれはない。だが、芭蕉の「風雅」のような美的範疇に関して、創作方法・態度・生活というものを、作品の内容から切り離すことは意味をなすのだろうか。大西克礼『風雅論』によると、「俳諧の如き芸術は、一方で素材の世界が無制限に拡大されうると同様に、他方その主体的方面に於いても、その特殊な芸術性が、単なる句案句作の仕事にのみ限られずして、広く一般の精神的態度から、更に日常の生活態度の上にもまで拡大される、自然の傾向がある」のであり、「風雅の真骨頭は此處に至って……主体の全生活態度を律す

るところの、特殊の様式ともならなければならぬ」という。一般的姿勢と芸術的結実との区別が溶解消去するこの傾向は、確かに、「見る処花にあらずといふ事なし」といった、自然人事万物へと「風雅の種」を拡げんとするあの一元論的美学からの当然の帰結であろう。従って、「滑稽」「崇高」「優美」「悲壯」といった西洋の古典的美的範疇とは異なり、風雅のような理念では、芸術作品内部と外の人生とが相互に浸透しており、階層（レベル）の区別が意味を持たないのである。

こうして風雅のパラドクスは、いっそう厄介な難問として舞いもどってくる。しかも、鴨長明の仏道のジレンマのように、最後には阿弥陀仏という絶対的規範へ帰依することで救われる、といった解決も、風雅のパラドクスには開かれていない。『方丈記』を最後まで読むと、長明の迷いは、真のパラドクスに基づくものというよりは、むしろ己れの修道の不徹底を追及し、宿業と妄心を自己告発する過程での悶えであることがわかる。そこには未熟とか不徹底とかの自覚はあってもそれ以上の危機が予覚されているわけではない。修行・称名という絶対規範の存する道においては、そこへ収斂する専心によって全ては解決され隠者の平安がもたらされることになるだろう（「……かたはらに舌根をやとひて、不請の阿弥陀仏、両三遍申して、やみぬ」）。

芭蕉のパラドクスはもつとずっと根源的である。それは風雅という概念の構造そのものが孕む論理的矛盾なのであり、いかなる人間的修練も努力も受けつけはしない。究極的規範を持たないその相對主義のゆえに俳諧は、明確に排他的に存立しようとするかぎりその理念が内側から崩れていってしまうという、いわば自己浸蝕の危機に始めから常につきまとうれてきているのである。このパラドクスの新たなモデルとして、次のような本居宣長の議論を思い出してみるならば有益な示唆が得られるかもしれない。

かの老莊は……さかしらを厭て、自然を尊ぶが……但しかれらが道は、もとさかしらを厭ふから、自然の道をしひて立んとする物なる故に、その自然は眞の自然にあらず、もし自然に任ずをよしとせば、さかしらなる世は、そのさかしらのまゝにてあらんこそ、眞の自然には有べきに、そのさかしらを厭ひ悪むは、返りて自然に背ける強事也。

無為を説くことは、不必要であるか自己否定であるか、いずれにせよ無意味な行為に帰着するというわけだ。老莊思想の「無為自然」に内在する論理矛盾を見事に指摘した見解と言うべきである。

「風雅のパラドクス」が、構造上宣長の提起する無為自然

の矛盾と同型であることに、もはや説明の要はあるまい。芭蕉を真に悩ませたもの、あるいは悩ませたはずのものを理解するためには、彼を仏教的文脈に置くのではなく、むしろ老荘の精神的文脈に据えてみるのが重要なのである。芥川龍之介が小説「枯野抄」で芭蕉の臨終をカリカチュアライズしてみせたように、そもそも元禄の時代に仏教の力がなおどれほど現実的であったかは疑問である。芭蕉は確かに白楽天に傾倒していたが、それよりも彼に大きな影響を及ぼしたのは『莊子』であつたらう。『笈之小文』の有名な冒頭部などを思い出してほしい。そこで芭蕉があからさまに述べていたのは、「身を立む事を願へども、学で愚を曉ん事を思へども」と、世間の道と仏道に挫折した自責の念に違いないのだが、しかし、もっと深いところで自然に全体のムードを支配しているのは、他ならぬ「百骸九竅の中に物有」すなわち『莊子』齊物論篇の「百骨九穴」のイメージだったのである。部分において明記された仏教的要因よりも、全般的に暗示された老荘の気配の方が、確かに彼の本質にかたく結びついていると思われるのだ。

「江戸時代までのわが国では、思想体系としての莊子はほとんど理解されていなかった」⁽¹⁶⁾状況にあっておそらく初めて本格的に老荘にかぶれ、芸術に活かしおさせた芭蕉という人は、伝統芸道の大家である以上に、思想界・文学界における

稀代のアヴァンギャルドであつた。先に『笈日記』にみた臨終の場面にしても、「是を仏の妄執」云々と仏道との対立にかこつけて自己のジレンマを吐き出してみせてはいたが、こうした旧制としての文学罪惡観への訴えは、どう考えてもかの前衛作家にふさわしからぬ切り型の古いイデオロムであつて、実はこれは、あのもっとずっと深刻な「風雅のパラドクス」を隠蔽するカムフラージュといおうか、伝統的語法を反復してかりそめの安定を得ようとした無意識裡の防衛的合理化だとさえ思われるのである。⁽¹⁷⁾

以上で、「枯野」の句を筆者の観点から読み解くために必要とされる背景事情の整理がほぼ行なわれたことになる。まとめると、まず風雅とは、その根底においては反仏教的というより老荘的な概念であるということ。よって真に問題となるのは、風雅と風雅外との対立ではなく、風雅内部の矛盾に他ならないということ。そして「妄執」とは、芭蕉の心理の上では仏道に背馳した風雅の罪障をまず意味したとしても、彼の無意識あるいは論理の上では、実は妄執とは、風雅の概念にひそむ自家撞着の裂け目であつたらうということである。

2 「枯野」分析

さて、以上見てきたパラドクスの焦点をなす、あの枯野の

句を注意深く読み始めることにしよう。諸々の解釈書に「大意」「句意」として記されているパラフレーズが一応の手引きとなるはずなので、まずそのいくつかを列挙してみる。

旅の途中に病み臥しながら、わたしは夢の中ではなお枯野をかけめぐることである。(谷地快一)

あの野、この野、それらが次から次と夢裡をかすめ去ってゆく。その中に自分もいて、果てどない枯野の道をひとり杖にすがってとぼとぼとさまよっている。(今栄蔵)

病のために臥す身となった。しかし、眠っている間もお寒々とした枯野をかけめぐる夢を見ることである。(若田九郎)

再び癒えて草鞋をふみしめることも覚束ない。さう思ふと夢の裡にもなほ吟魂は枯野をかけ廻るのである。(額原退蔵)

旅中に病み臥してゐると、夢の中になほ蕭條たる枯野をかけめぐることである。(加藤楸邨)

旅に病み、夢うつつの中で、彼は枯野をさまよい歩いている自分の姿を見た。(山本健吉)

しかし例えば「吟魂は枯野をかけ廻るのである」とは、正確にはどういう事態を指しているのか。この言い換え自体への評釈が欲しい気がするだろう。つまり一見して明らかなのは、枯野の作品世界の中で起っていることは何なのかを芭蕉

蕉研究家たちが厳密に確定しようとはしていない、あるいは確定する必要を認めないということである。額原退蔵は他のところで「この句意は別に解するまでもなく明かである」と、考究をはじめから当然のごとく回避している。しかしこれは、使われている用語が別段難しくない作品を扱うときに陥りやすい錯覚である。われわれはここで、この句意は「解するまでもなく明かでは到底ないから」「あえて解さねばならない」という立場から出発する。現実はこの句の解し方が決して自明ではなくさまざまな偏差を許すものだということは、引用した幾つかの「句意」の間における(無視できない、だが見事なまでに無自覚な)相違を見てもよくわかるはずだ。そこでこの句の意味が持つ潜在的分岐の様相をさらに際立たせるために、外国語訳に訴えてみたい。原句を欧文とくに英語に翻訳したものを、日本人の手になるものも含めてなるべく多く掲げよう。俳句の場合に限らず、同言語の中でのいかなる言い換え・説明にもまして翻訳は、一箇の完結を志した明瞭な解釈を呈示してくれることが往々にしてあるのである。

① On a journey, ill / and my dreams, on withered fields / are wandering still. (Donald Keene)

② ALLING on my travels, / Yet my dream wandering / Over withered moors. (Geoffrey Bownas & Anthony

Thwait)

- ③ Ill on a journey; /My dreams wander / Over a withered moor. (R. H. Blyth)
- ④ On a journey, ill / and over fields all withered, dreams / go wandering still. (Harold Henderson)
- ⑤ I'm taken ill while travelling; / And my dreams roam o'er withered moors. (Asataro Miyamori)
- ⑥ Taken ill on my travels, / My dreams roam over withered moors. (Asataro Miyamori)
- ⑦ On a journey ta'en ill - / My dream a dried-up plain, / Through which I wander. (Glenn Shaw)
- ⑧ Tombé malade en voyage, / En rêve, sur une plaine déserte / Je me promène. (Michel Revon)
- ⑨ Nearing my journey's end, / In dreams I trudge the wild waste moor, / And seek a kindly friend.
(William N. Porter)
- ⑩ Ta'en ill while journeying, I dreamt / I wandered o'er a withered moor. (Basil Hall Chamberlain)
- ⑪ Lying ill on journey, / Ah, my dreams / Run about the ruin of fields. (Yone Noguchi)
- ⑫ At midway of my journey fallen ill, / To-night I fare again, / In dream, across a desert plain.

(Curtis Hidden Page)

- ⑬ On a journey, ailing - / My dreams roam about / Over a withered moor. (Makoto Ueda)

こゝでただちに注田されるのは、「夢は」の処理の仕方である。「夢」を主格に置つてゐる訳で、In dream I wander とらうふうには「夢は」を副詞的に（「私」を主格に）解してゐる訳、それから⑦の訳一ただけだが、「夢」と「枯野」とを同格に繋ぐ訳と、以上大まかに三種類に分けられるのである。これは、主語を明確化せねば文構造が成り立たない種類の言語に日本語を移し換える場合必ずや意識され表面化されねばならない問題であった。

「は」という係助詞は、一般に、文の「主題」を提示する作用をもつと言われる。ハロルド・ヘンダーソンによる単語もつては文節ごとの対訳を見よう。

Tabi ni yamite iume | wa | kare-no | wo | kake-neguru
Journey | on | taken-ill | dreams | as-for | dried-up-fields |
on | run-about⁽²⁾

とらう具合に *wa* は然るべく *as for* とされているが、このように漠然と話題を示すのが日本語の「は」であるわけだ。この「主題を提示する」という作用を分解し具体化させて考えよう。例えば「ハ」は四つの助詞「ガ」「ノ」「ニ」「ヲ」

の機能を併せ持つ、とした三上章にならうと、われわれは文節「夢は」に関する四つの文法的選択を得ることになるが、それらは枯野の句の三通りの解釈に帰着する。

夢ガ とすると、「私は旅に病んで／夢ガ枯野ヲカケ廻ル」
夢ノ とすると、「私は旅に病んで、私ハ夢ノ枯野ヲカケ廻ル」(夢ヲ とした場合もほぼ意味は同じで、「夢ヲ枯野ヲカケ廻ル」というのはおそらく「夢ノ枯野ヲカケ廻ル」ということである。)

夢ニ とすると、「私は旅に病んで、私ハ(夢ニ)枯野ヲカケ廻ル」

枯野の句で起こっていることは、この三つの状況のうちのどれかである。英訳の分裂も、この三つの可能性にきれいに対応していることがわかる。

ところで、従来最も一般的に行われている解釈は、「夢ニ」とするものである。先に六つほど見た注釈書の口語訳は、曖昧なままほとんどが「夢ニオイテ私ガ枯野ヲ……」という解釈に傾いていたようであるし、また欧文訳でも、十三個のうち「夢ガ」としているのが八つで一番多いように見えるが、そうして「ゆめ」を主語に置いている英訳者の場合でさえ、ひそかにこの副詞説が心中抱かれている可能性が濃厚なのである。例えば宮森麻太郎だが、英訳では確かに *My dreams roam……* (⑤、⑥) としておりながらも、そのあとに彼が

付した解説文にはどう書かれているかという点、

力強いリズムと大胆な文彩を持った美しい詩である。

“dreams” の擬人法を私は高く評価したい。“I roam in dreams”ではなく“My dreams roam……”とは卓抜した表現である。(原文英文)

つまり、「夢は」の主格を宮森はあくまで言語表現の、figure of speech のレベルで捉えているのであって、作品世界の實在的事実とは認めていない。実際は *I roam in dreams* である状況を、あえて *dreams roam* とした擬人法が素晴らしいというわけだ。「夢」を主語に訳した他の訳者たちも殆ど全員が、実際に「かけ廻」っている主体は「私」であると考えていることは間違いない。その証拠については後述するが、要するにそれくらいに、「夢は」||「夢に」説は解釈者の間に汎く抱かれている見方なのである。

3 「枯野」評釈

さて結論から述べると、この句は「夢ガ」の意味に、つまり、夢は「かけ廻る」動作の比喩的な主語ではなく本当の主語だとする読み方が一番よいと筆者は考えている。つまり文

字通り、「夢」そのものが枯野をかけまわっていると解するのである。死を象徴する枯野原を、ヴィジョンの枠組み全体があちこちに大ゆれに揺れ、疾走してゆく。「風雅の魔心」たる妄執としての「ゆめ」が、一箇の実体として枯野の低空をジグザグに、あるいは大きく輪を描きながらでもあろう、翔びめぐることが即ち視界の揺動となって現われる。ここではもはや、出来事の中心は旅に病んでいる「私」ではない。あくまで「ゆめ」という独立別個の存在なのである。

これに対して、「夢の枯野」と解した場合はどうか。そこでは「ゆめ」の枠組みが枯野の空間いっぱいにはたがり一体化して、あたかも巨大な自然にゆきわたった風雅の妄執が自らを表現し、これはこれで凄まじい光景が現出することになりそう。ただ、この場合「私」という局限された意識主体が主語として十七文字全体を支配することになる。

さて三番目に、「夢において」とするあの最も人気のある解釈。そこでは「ゆめ」は、背景としての生理的状态にすぎない。私が枯野をかけ廻る、という具体的事実から「ゆめ」は本質的に切り離されている。この解釈では「ゆめ」は実体ではなく、ある光景を成立させるためのごく抽象的な条件であるにすぎないことになるだろう。

(この三つのうちの二つないし三つの状況が同時に起こっていると解することも可能ではあるが——宮森麻太郎などは

実際その方向に傾いているが——、そのような二重映しはいかにも重苦しい。確かに二状況の抱き合わせといえは

病雁の夜寒に落ちて旅寝哉

など芭蕉にもいくつか知られているが、右の例は掛詞的に二つの別箇の出来事を観念的に結びつけているだけであって「軽み」を保存していると言えるのに対し、枯野の句の複数の解を合成した場合は一つの状況の中に場面の混線が生じることとなり、その重みの中で解のいずれもが圧迫さればやけてしまうように思われる。このあたりは想像力を働かせてよく味わってみたい。))

ところで、第三の「夢に私が枯野を」という読み、つまりところゆめ見ながらも確実に保持されている芭蕉の自我・妄執あるいは内省的意識というものが、彼自身の歩みという具体的形態によって象徴されているこの第三の読みこそがやはり正しいのだし、一番発展性もある——そういう説が主張されることは十分予想される。自己の道程をふり返る芭蕉の自己意識を尊重するこの解釈においては、その方向へ読みを徹底させた場合、例えば⑩のチェンバレン訳のように、「私は私がさまよふのを夢みた」というふうには、あからさまな自己観察の情景として実存的に小ぢんまりとまとまった作品などが最もよしとされるのではなからうか。前にみた邦文評釈では山本健吉と今栄蔵のものがこれにあたるが、ともかく枯野

に「私」が原点として位置するだけでなく、そんな自分を自分が客観的に見つつある、という状況である。

しかし、一体この句には、客体としての自己などというものが視界の中に現われてきているのだろうか。あるいは被視体としての自己などというものが。総じて無自覚な邦文註釈にあつて、筆者の目に触れたかぎりではこの点にこだわらうとしている解釈は一つしかない。それは、ある学習副読本の中で与えられている評言なのだが、そこにはいみじくもこうある。

病床でみる夢は、あちらの枯野、こちらの枯野と、しきりにかけめぐっていることだ。つまり、夢の中にあちこちの枯野の風景が、つぎつぎにイメージとして浮かんでくるの意。「夢の中にも枯野を歩きまわる自分の姿を見ることだ」という解釈は、いささか理屈に墮して深みに欠け、せせこましい感じがするので従いがたい。²⁵

盲目的衝動として再体験されてこそ迫力のある風雅の執念を外から傍観するような契機が少しでも、かりにも映像化されるほどに含まれているというのでは芭蕉臨終の葛藤劇が無用に不透明なものとなりはしまいかといったような単純な直観に照らしても、右の見解は一応健全であると思われる。た

だし、「つぎつぎにイメージとして浮かんでくる」という見方が今度は曲者である。すなわち、この句には、見られる客体としての自己どころか、イメージを思い浮かべる、つまり見る主体としての自己さえも存在していないのではないか、そう問うてみるべきなのである。この句の主体は、人でもなければ自我でもない、そしていかなる意味でも思考したり内省したりすることのない非意識的存在であるとしたらどうか。そこでは無人格的「夢」が、無人称の身分のまま、枯れ草に接し難き靡かせながらぐんぐんと滑空してゆく。視野の原点に自意識はなく、主体的統覚もなく、ゆれ動く場面だけがたたくり展げられているのである。It rains のような非人称動詞 (impersonal verb) の構文として、さしずめ It dreams とでも訳述さるべき状況と言えようか。

枯野の句に、客体としてにせよ主体としてにせよ明確な第一人称「わたし」を導入するといういま斥けた解釈は、おそらく、人生と芸術とのジレンマ（実存的決意が絡むジレンマ）に悩む妄執の主体としての自己、というものを前面に押し出した解釈であつて、言ってみれば、おなじみの仏教的文脈でこの句を捉えようとする姿勢を必ずや反映しているに違いない。他方、自我の色彩を拭い去った地点で無人称的「ゆめ」を主体に据えるならば、実存的人間的ジレンマというより「風雅」に内在する非人格的な概念矛盾に囚われた、そう、主体

的に悩むというよりまさに否応なく巻き込まれてしまう風狂人の状況そのものに重点を置いた解釈——老荘的文脈での解釈が行なわれていることになるだろう。そこでは「ゆめ」とは、個人の志向性を超えた、風雅という論理的謎に他ならない。さてこうしてみると、筆者が論駁した二つの説、つまり、芭蕉最期の悩みを仏道—風雅の対立と見る見方と、枯野の句の「夢は」を「夢に」と解する解釈とがともに通説と言えるほど支配的優勢を占めている、という平行現象は、決して偶然ではなかったことがわかるのである。

阿部次郎がこの句を評して「瀕死の病者の脳髓の働き具合を——そのからくりをのぞくやうな気持を起させる。調子が天和貞享頃のものに似通つてゐるのも面白い」と言っているのは的を射ている。「天和貞享頃のもの」とは、例えば貞享元年の句

野ざらしを心に風のしむ身哉

が念頭に置かれてゐるに相違ない。この野ざらしの句は、前書からして『莊子』逍遙遊篇の影響が濃いことは知られているが、さらに言えばこれは、芥物論篇にある「翔翔然として胡蝶なり」、あの莊子の夢の境地そのものである。夢から醒めた莊周は意識をとりもどして体験を書きとめたが、夢のさなかには莊周としての自我はなく、統覚もなく、ただ非人称の蝶として造化と一体化していた。風を吹き通す體や風と

ともかけ廻る夢イコール風雅になりかわった「栩栩齋」芭蕉も、醒めるまで、天籟、造化の氣息とかりそめの同一化を得ていたわけだろう。記憶された出来事そのものは、もともと誰の経験でもなかったのである。

4 無へむかう俳句

——「風雅のパラドクス」との合流。夢を主語として読むべきだとする大まかなモチーフを以上呈示した。しかし基本的にはここまでは、われわれの解釈が正しいとしたならば句の解釈がどう展開するかということに叙してきたにすぎない。そこで次に、夢が主語でなければならぬということの論拠を、もう少し言葉の面から固めておく必要が認められるであろう。この論証は全く簡単な方法でなされる。まず、先に挙げた英訳のリストに現われている、ある不可解な特徴に注目してみよう。われわれは原句の「かけ廻る」という目立って力強い表現にこだわることを忘れてはならない。ところが翻訳を見よ。これを *go* としているのはたった一例で、ほとんど全ての訳が、このスピーディな「かけ廻る」を、*roam* とか *wander* とか *trudge* とか *se promener* とか、速度を大幅に減削した力のない表現に変えてしまっている。第二節に掲げた逐語対訳でヘンダーソンは、カケメグルは *run about*

だとしておきながら、④の翻訳作品としては *go wandering* を用い、さらにその後で次のような断り書きをつけているのである。「*kakemeguru* の力強さを得るには、*“go wandering”* にその最もアクティヴな意味を与えねばならない。」²¹ しかしそれならば何故、はじめから紛れなくアクティヴなイメージの *run about* を用いなかったのだろうか。翻訳で「かける」が「さまよう」「ぶらつく」にいっせいに化した。一体どうしてだろう。

翻訳者たちは、この句の真の意味、すなわち作品世界の中で「本当に起こっていること」を捉え表現したつもりなのである。真の意味とは、言うまでもなく、「夢において私は枯野を……」という状況のことだ。たとえ *stage* が主語に置かれていても、*roam* や *wander* ならいかにも初老の詩人にふさわしい足取りを同時に暗示することができるであろう。

ところが原文にはあくまで「かけめぐる」とある。これを比喩的な抽象的行為（状態）とするべき強い理由はない。そこで忠実に *run* と訳すならば、もはや「夢に私は……」の可能性はほとんどなくなる。なぜなら、間近に目立った目標しもないだろう広い野原を、生身の人間が文字通り駆けめぐるとは、奇妙であり、なにか滑稽ですらあるからだ。この句は滑稽を帯びた句であろうか。あの「木曾の瘦」の句のようにしばしば自嘲の念を作品化していた芭蕉であるが、嘲りとい

う高度の意識作用をもって自己を対象化する余裕は、枯野の句の文脈には絶対的に無縁だと思われる。従って「私」は走りまわってはならず、「かけ廻る」のはあくまで質量のない軽快な夢、重力から自由な、時空さえも超えた「ゆめ」なのでなければならぬ。

しかし反論の芽は残る。*ving* 三という上五からの繋がりで、病み伏している人間主体のアイデンティティが下五までたなびいているのではないか、そういう主張について考慮しておかねばならないのである。確かに「旅に病んで」の主語は「私」だ。しかし、「やんで」という撥音便のあとの有声破裂音は、さらに字余りであるという効果も加わって、切字以上に明らかでさえある断層の感じをもたらしており、下七五との間に主語の転換が生じているくらいのこととは難なく暗示している。発音どおりここで意味も一旦「やむ」わけだ。

いやそれだけでなく、一足とびに言ってしまうと、この句においては初五は実は全く余計なのだということが次第に感ぜられてくるのである。この句の真価は、下の七五のみにあるのではないだろうか。

例えば、英訳では訳出しているものは少ないがこの句には「病中吟」という前書がついているのであり、それと初五「病んで」とが重なるのはいかにも冗長で、上滑りの印象を与えられることは否めまい。しかも「旅に病んで」とは、自己の現状

を包括的に把握した抽象語であって（「病む」という直接経験は存在しないことに注意せよ）、「かけ廻る」の具体的な経験・即物性とは対立する。つまり、下七五の現実性に対し、上五はそれを醒めたあとで客観視した、いわば句世界の外、前書と同じメタレベルでの認識が杜撰にも紛れ込んだものなのである。この杜撰さの自然な発露が「ぎごちない」²⁸字余りなのであり、こうして乖離が形式上表面化して内容と見合っているからこそこの句は上五余計のままなんとももっているわけで、そこを形式上無理になだらかに一本つなげてしまう後世の誤伝「旅にねて」²⁹であってはならない一つの理由がそれなのである。真の作品世界は下七五のみに封じ込められている。

本当の作品世界の範囲——これに芭蕉が気づいていなかったはずはない。支考に向って述べた第二案には「なほかけ廻る夢心」とだけあって上五が欠けていたという事実は、たぶん芭蕉が、辞世の句を純然たる作品世界だから構成したがついていた証しなのだ。十二文字以上は不要であり、いかなる上五も排除すべきだとの決断が下されかけていたのだ。ここにいたって芭蕉のあの問いかけ「いづれをか」は、いくぶん禅の考案の色合いを帯びてくる。支考が「その五文字ハいか候半」などと質さずにおいたのは、病人を煩わせまいという単なる遠慮から初案を支持する形になってしまったとはい

え、七五のみの新たな案を可能性として容認することにはなつたろう。その意味で、支考の浅薄で常識的な誤解は、以心伝心を導んだらう師弟にとって、結果として至極幸運なことだったかもしれないのである。

いったいに、臨終のときに限らず、一般に芭蕉にとっては五七五でさえ長すぎたのではないだろうか。彼はよく、下七五（または上五七）だけを先に作っておいて、それでひそかな完成感を得ていたのだろう、いよいよ上五を冠さねばならぬ（下七を付さねばならぬ）というときにさかんに呻吟するということがしばしばだったのである。推敲過程のこうした事実は

古池や蛙飛こむ水のをと

の上五の場合が最も有名だが、ここでの悩みは、芸術家の彫琢の努力を示すばかりとは限らないだろう。付けたくない上五をついに付けねばならない段になって、其角の「山吹や」という慣用的連想を斥けたときすでに芭蕉は、暗に、五七五の慣習をもいっしょに否定していたのではないだろうか。

もっと直截には、次の去来の報告はどうか。

君が春蚊屋ハ萌黄に極りぬ 越人

先師語 予日、句ハおちつかざれば、真の発句にあらず。
越人が句、已に落付たりと見ゆれば、又おもみ出来たり。

此句、蚊屋ハ萌黄よもぎに極たるにて足れり。「月影」・「朝朗」あさほらけなど置いて、蚊屋の発句となすべし。其上に、かハラぬ色を君が代ひきに引ひかけて歳旦さいたんとなし侍るゆゑ、心おもく、句きれいならず。³³⁾

「おもみ」に陥らないためには、上五は無用か、申し訳程度の叙景でよいというわけである。芭蕉芸術のこうした側面については、ある現代の俳句実作者からもっとダイレクトな形で支持がなされているので、駄目押しを厭わず引用してきたい。秋元不死男がこう述べているのである。

「岩にしみ入蟬の声」のすばらしい詩句としての結晶を生んだ時、芭蕉は「山寺」も、「さびしさや」も、あるいは「閑さや」さえも実は不必要だと心のどこかで思ったことはなかったか……ただ「岩にしみ入蟬の声」とだけにしておけば音楽性を高めて純粹にこの幽玄境に迫りうる……芭蕉にそんな思いはなかっただろうか……³²⁾

貞享の「古池」から元禄の「閑さや」「旅に病んで」まで、芭蕉は上五消去への道程を、さらには七五から無への傾斜をまっすぐに滑ってきていたかのである。彼自身の生命の無化を前にした「枯野」の句において、無人称の「ゆめ」を

唯一の主体とした俳句世界が展開されることにより、作品そのものの無に化する緊張も頂点に達しえたのだと言ってよいだろう。³³⁾

5 風雅のパラドクスと現代

「枯野」の句からこうして人格的含意を刮ぎ落とすことは、仏道への芭蕉の配慮よりも芸術的概念内部の論理矛盾の方を重視するわれわれの観点からの直接の帰結であった。それに対していくつかの傍証を与えてきたわけだが、翻って、そもそもこうした視点から芭蕉を読みにかかるとの必要性、もしくは現代的意義は、究極のところ何であるのか。

仏道―芸道のジレンマは、単に時代的に局限された、歴史的な一エピソードにすぎない。しかも芭蕉の時代に仏教倫理がどれほどの実質を保っていたかさえ疑わしい。風羅坊のあの悩みは、いわば伝統に敬意を払った佯狂の身振りに近いものだった。それに対し、「風雅のパラドクス」の方は、老荘哲学といった思想的規定を越えて、現代に至るまでその脅威と豊饒をますます膨らましつづつあるように思われるのである。例えば、科学を中心にした現代の諸々の知的パラドクスを論じた書物の中に次のような知見がみえる。

音楽と美術が、伝統的に観念や感情を「シンボル」を通じて表現してきたのに対し……現在では作品が内包する、何ものも表現しない力——ただそのもので在る能力が探求される傾向がある。……しかし、オブジェがギャラリーに展示されたり「作品」の名で呼ばれたりするとき、必ずそれは奥深い隠れた意味のオーラを獲得する。意味を捜さないようにと見る者がいくら注意を受けていてもだ。……もし美術館の床に置かれた木枠が木枠でしかないなら、なぜその管理人はそれを裏庭に引きずって行ってゴミの山に投げ捨てないのか？ なぜそれにアーティストの名がくっついているのか？ なぜ前庭のあの土のかたまりにはアーティストの名が貼られていないのか？……短い目で見ればその芸術は自己敗北であり……きわめて禅風なアート・オブジェが伝える、メッセージの「もつれた階層」があるのであって、現代芸術がきわめて不可解だと多くの人が思うのも、おそらくこのためだ。

登記されたアーティストの意思と美的論理との相互否定……これはまさしく、風風のパラドクスではないだろうか。さきに「崇高」「優美」「悲壯」といった美的範疇に即して触れたように、メッセージの「階層」の区別を立てることにより無矛盾を誇った西洋美学も、今世紀、とくにネオダダイ

スム以降、作品と創作行為の区別、芸術と非芸術の区別、芸術と現実との区別をなくしていく傾向を強め、オブジェのパラドクスに逢着するに至って、あの風雅に体现される東洋的「無」のパラドクスを知ることとなったのだ。無為をめぐる心理と論理とのこの錯綜が、外面的には伝統と革新的冒険とのせめぎあいとして表われる。現代芸術の物化・現実化・自然化の傾向は、芸術の自己否定なのか、あるいは単に芸術界の混乱を意味するだけなのか、それとも新しい創造の出発点を示すのか、ひいては新しい哲学の必要性を喚起するものなのか、ここは見解の別れるべきところであり本稿で論ずるところとはできないが、いずれにせよ元祿の詩人の苦悶、あの風雅のパラドクスは、いまや、この世界的な二律背反を先駆的に代表する際立った一例として読み返されねばならない。

個人の瞬間の夢を写した極小の言葉のその特殊局在性が、万人に通ずる普遍的な問題性を孕み持つ。芭蕉は、風雅の宿命、汎芸術的自然の論理へと自ら拡散し大きく融合することにより、その結実を無化寸前のコトバとして凝縮させる、という最後の逆説を演じていたのだとも言えよう。以上、本論文は、従来無視されてきた芭蕉芸術の根底の裂け目をこじあげつつ、そこに閃ききわめて現代的なアポリアを感覚的に読みとれるようになるために一種視角の転換を行なうよう勧告してきた。もしそれには完全には成功しなかったとしても、そ

のことはさらに論議をつくし根拠を固める必要性を証しているのみに他なるまい——われわれは少なくとも正しい方向を向いていたとは思われるのだ。そしてまた、今後根拠を固めていく手だてとなる作業の概略をも、本稿の中で十分に示唆しえたはずだと筆者は考えている。

注

- (1) 『芭蕉翁行状記』（尾形、加藤、小西、広田、峯村編）『定本芭蕉大成』三省堂、昭和37年、六八九頁。
- (2) 『花屋日記』（本山桂川）『写真・文学碑めぐり2』芳賀書店、昭和42年、一五五頁より重引。
- (3) 『定本芭蕉大成』四八六頁。
- (4) 去来『旅寝論』にこうある。「或時のたま言ふは、神祇・釈教・賀・哀傷・無常・述懐・離別・恋・旅・名所等の句は無季の格有度物なり。」（『定本芭蕉大成』五三五頁）『去来抄』古実、『葛の松原』、「あかさうし」などにも芭蕉独特の季語観がみられる。
- (5) 『定本芭蕉大成』六八六―六七頁。
- (6) 『問題の點を主としたる芭蕉の傳記の研究』（河出書房、昭和13年）二七〇―一頁。
- (7) 額原退蔵、加藤楸邨『芭蕉講座』第三卷（三省堂、昭和23年）三九七―八頁。
- (8) 『古来風躰抄』（『歌論集』小学館日本古典文学全集50、昭和50年）二七五頁。
- (9) 築瀨一雄『方丈記全注釈』（角川書店、昭和46年）二六八頁。
- (10) 『定本芭蕉大成』三〇一頁。
- (11) 『風雅論』（岩波書店、昭和15年）一二六頁。
- (12) 同書一三四―三五頁。
- (13) 支考『続五論』にこうある。「風雅の理、世間の理とて二つになし待るは、本情に叶ふと叶はざるとのさかひ也。」（伊地知井本、神田、中村、宮本編『俳諧大辞典』明治書院、昭和32年、六六七頁より重引）これは芸術的価値をいかなる領域にも限定せずとする、風雅―生活―元論の一つの極北である。
- (14) 『方丈記全注釈』二七三頁。
- (15) 『くず花』下つ巻（『本居宣長全集』第八卷、筑摩書房、昭和47年）一六三頁。
- (16) 小川環樹編『老子 莊子』世界の名著4（中央公論社、昭和53年）五八頁。
- (17) 唐詩人から五山詩僧に至る、芭蕉以前の「風狂」を一種の佯狂として捉えるための実証的根拠としては、栗山理一『芭蕉の芸術観』（永田書房、昭和56年）一〇九―一三二頁などを参照。臨終の芭蕉はさしずめ無意識の佯狂を演じていたと言えようか。
- (18) 以下順に、『芭蕉講座』第四卷（有精堂、昭和58年）『新訂俳句シリーズ 人と作品I 松尾芭蕉』（桜楓社、昭和42年）『諸注評釈芭蕉俳句大成』（明治書院、昭和42年）『額原退蔵著作集』第8卷（中央公論社、昭和55年）『芭蕉講座』第三卷（三省堂、昭和23年）『芭蕉 その鑑賞と批評（全）』（新潮

社、昭和32年)より。

(19) 類原前掲著作集第6巻(昭和54年)一一七頁。

(20) ① Anthology of Japanese Literature, Tuttle, 1954, p.385, ② The Penguin book of Japanese verse, 1964, p.112, ③ HAIKU, VOL IV, HOKUSEIDO, 1952, p.288,

④ An Introduction to Haiku, doubleday & Company, 1958, p.30, ⑤ Asataro Miyamori, An Anthology of Haiku Ancient and Modern, MARUZEN, 1932, pp.

218-220. ⑥ MATSUO BASHO, Twayne P. I.1970, p.68から採じた。

(21) 右掲④の出典と同箇所。

(22) 三上『象は鼻が長い』(くろしお出版、昭和35年)念のため「は」の四つの機能の例を挙げておく(必ずしも三上の例とは一致しない)。

ガ……父はこの本を買ってくれた。

ノ……日本は人口が多い。 笛は横笛いみじうをかし。

ニ……日本は温泉が多い。

ヲ……この本は父が買ってくれた。

(23) 宮森は「夢は」が文法上、主語であると安易に認めているが、この譲歩はそもそも不要である。厳密には「夢は」はただの中立的主題であって、ヘンダーソンのように as for dream(s) として解するのが正しい。

(24) ただし、「……最後まで曖昧にしてきたが、発句に「夢は」とある主語が(引用者注・右注(23)参照)、どうして口語訳の中で、「夢の中でわたしは」となるのか、その間の消息

を説明した注釈は、これまでに「お見出ししていない」(上野洋三『芭蕉論』筑摩書房、昭和61年、一六四頁)。確かにその通りであり、上野自身もその「説明」を与えていない。

(25) 大平浩哉『明解シリーズ14 芭蕉・蕪村・一茶』(新樹社、昭和43年)一〇五頁。これとは対照的な感覚を示した論として、岡崎義恵『芭蕉の芸術』(宝文館、昭和34年)を参照されたい。とくに八一頁付近。

(26) 幸田・太田・沼波・阿部 安倍・小宮・勝峯、和辻『続芭蕉俳句研究』(岩波書店、大正13年)五三八頁。傍点原文。

(27) しかし次を見よ。「何か知らないが、目茶苦茶に駆けめぐっている、思いつめた自分の姿を見る。一生の歩みがパノラマのように、高熱の幻想の中を駆けめぐる。」(山本健吉『芭蕉 その鑑賞と批評(全)』四九七―八頁)「駆けめぐる」ものと同定も混乱しているし、さしあたりこのような評釈は論外としておきたい。

(28) 『続芭蕉俳句研究』五三六頁。

(29) 旅に寝て夢はかれ野を駆けめぐる(土芳『三冊子』猿雖本)

(30) 旅にねて夢は枯野を駆けまはる(竹人『芭蕉翁全伝』)

(31) また、「夢は」を副詞的に解することの無理がいま一つ明瞭となる。副詞的解釈では「旅に病んで夢は」までが付帯状況部分となるが、その場合音声的断絶と意味的切断とが喰い違い、いかにも奇妙である。(ただ現代の韻文、例えば俵万智の作品などにこうした形態―意味のズレが効果的に多用されていることは事実だが。)

(31) 『去来抄』(『定本芭蕉大成』四八三頁)

(32)

『俳句への招き』（永田書房、昭和50年）二二三頁。この直後秋元は「私自身、俳句をしていると十七字が長すぎると思うことがある」と書いている。

(33)

ここまでで得られた展望に沿って、①②③④の翻訳を、試論的に価値序列をつけ配列し直すことができる段階に達した。用いられる評価軸は二つ。第一は言うまでもなく、「夢は」を主語として訳しているかどうか。第二は先に見たように、「かけ廻る」をどれほどスピーディに訳しているかということである。

カケ廻ル 夢ハ	run	roam	wander	trudge	fare
夢がー	⑪	⑤ ⑥ ⑬	① ② ③ ④		
夢の枯野			⑦		
夢に 私 がー				⑧ ⑨	⑫
私 が 私 を 夢 み る			⑩		

タテ軸は、夢主語説（「夢ガ」）私主体説（「夢ノ」「夢ニ」）私客体説（「夢ニ私ヲ」）の順に並び、ヨコ軸は動詞のもつ速度感と具体性の度合で序列づけられている。現実の翻訳作品がほぼ左上から右下に流れる分布を形成している理由は、本文に論じたことの中に含意されている。

この図式模様が、われわれの「枯野」読みのすがたである。左上の訳の方が優れていて右下へゆくほど悪くなる、と単純にはそう言いたいわけだが、（左上方の⑪⑤⑥⑬のどれもが日本人の手になる訳であるという偶然（？）へのコメントも兼ねて）誤解を防ぐために付け加えておけば、右の表はあくまでわれわれの議論の文脈に顕在化した価値構成要素の定数部分を反映したものにすぎず、他にもさまざまな変数が介入しうる。リズム、語順、音、単語の選択……。具体的には an, のような感嘆詞の存在や、「ゆめ」を my dream(s) とするか単に dream(s) とするかということも評価に関わってこざるをえないが、その理由はもはや明らかであろう。

(34) D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Penguin books, 1980, pp. 699-704

〈付記〉

本稿は、『比較文学』31巻（日本比較文学会編、一九八九年）所載の同名論文のオリジナル版である。『比較文学』の了承を得てここに発表した。約半分に縮めた『比較文学』版の内容は本稿に全て含まれているので、そちらを参照される必要はない。なお本稿の骨子は最初、第23回日本比較文学会関西支部大会（於関西大学、一九八七年十一月八日）で発表した。