慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	見立ての詩学 : 擬えと転用の弁証法
Sub Title	Poetics of mi-tate [seeing-as] : dialectics of the comparison between images and the transfer of concept
Author	大石, 昌史(Oishi, Masashi)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2015
Jtitle	哲學 No.135 (2015. 3) ,p.159- 186
JaLC DOI	
Abstract	The aim of this paper is to demonstrate the theoretical significance of mi-tate [seeing-as, to see something as another] through analyses of the inner structure of consciousness (imagination) and the outer expression of speech-act (signification). In the first part, "Mi-tate and Metaphor", I analyze the act of mi-tate from the etymological and semantic point of view. According to the definitions in authoritative Japanese dictionaries, mi-tate is comparing something to another, and in this meaning it is similar to the metaphor: transferring some word to another. In the second part, "Aspects of Mi-tate: Comparison between Images", first I introduce the associative relationship between images based on the resemblance. Then I examine some examples of mi-tate which are divided into the following three dimensions: comparing (resemblance), adaptation (substitution), and transition (naming). In the third part, "Structure of Mi-tate: Transfer of Concept", first I analyze some aspects of trope and the perlocutionary act of speech. Then I insist the difference between mitate and metaphor, and point out the ironical attitude toward being behind mi-tate. Based on these analyses and considerations, in the "Conclusion: Symbolization of Being through the Analogy of Nothingness", I will demonstrate that mi-tate is the dialectic process of heuristic expression through seeing and making, that is based on the inner discovery of the nothingness of things which are becoming and disappearing, not eternally being.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000135-0159

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

見立ての詩学

――擬えと転用の弁証法――

大　石　昌　史*

Poetics of *Mi-tate* [Seeing-as] : Dialectics of the Comparison between Images and the Transfer of Concept

Masashi Oishi

The aim of this paper is to demonstrate the theoretical significance of *mi-tate* [seeing-as, to see something as another] through analyses of the inner structure of consciousness (imagination) and the outer expression of speech-act (signification).

In the first part, "*Mi-tate* and Metaphor", I analyze the act of *mi-tate* from the etymological and semantic point of view. According to the definitions in authoritative Japanese dictionaries, *mi-tate* is comparing something to another, and in this meaning it is similar to the metaphor: transferring some word to another. In the second part, "Aspects of *Mi-tate*: Comparison between Images", first I introduce the associative relationship between images based on the resemblance. Then I examine some examples of *mi-tate* which are divided into the following three dimensions: comparing (resemblance), adaptation (substitution), and transition (naming). In the third part, "Structure of *Mi-tate*: Transfer of Concept", first I analyze some aspects of trope and the perlocutionary act of speech. Then I insist the difference between *mi-tate* and metaphor, and point out the ironical attitude toward being behind *mi-tate*.

Based on these analyses and considerations, in the "Conclusion: Symbolization of Being through the Analogy of Nothingness", I will demonstrate that *mi-tate* is the dialectic process of heuristic expression through seeing and making, that is based on the inner discovery of the nothingness of things which are becoming and disappearing, not eternally being.

* 慶應義塾大学文学部教授（美学・芸術学）

序

本論考は，日本文化を特徴づける芸術表現（技法）の一つである「見立て」（或るものを他のものとして見ること）を，「イメージ」（像）と「観念」（意味）との反転的な関係づけとして，心理的に規定される内的な表象作用によるイメージの「擬え」と文化的に規定される外的な記号操作による観念の「転用」の二つの観点から総合的に考察するものである．

第１節〈見立てと比喩〉では，まず，前提的な考察として，「見立て」の語義について主要な辞典の規定を検討する．次に，見立ての定義的な規定である「擬え」が「喩え」と意味的に重なるところから，見立てと「比喩」との関係を検討する．そして，見立てと比喩とに共通する構成契機として，イメージの類似に基づく直観的な意識の働きである「擬え」と観念の類似に基づく論理的な記号の操作である「転用」という二つの作用があることを指摘する．

第２節〈見立ての諸相――イメージの擬え〉では，芸術表現としての「擬え」の一般的なあり方を「イメージの連関」（連想）に基づくものとして検討した上で，その個別的な事例であると同時に特定の文化コードへの依存を示す日本における「見立て」について，類似に基づく「比況」，代入による「翻案」，命名による「転位」の三種に分類し，それぞれについて，和歌・庭園・風景，本歌取り・歌舞伎・見立絵，茶道具の銘に即して考察する．「見立て」は，その語の成り立ちから，敢えて意識的に見ることを意味するが，このような日本的な見立てには，イメージ（像）と観念（意味）との関係を意図的にずらし，目前の対象をそれとは似ても似つかぬものとして見るという遊戯的・創作的な表現行為が含まれている．

第３節〈見立ての構造――観念の転用〉では，まず，隠喩・換喩・提喩に代表される「比喩」の諸相を，見立てにおける比況・翻案・転位に対応させて検討する．次に，イメージと観念との関係が意図的にずらされる見立てにおいては，比喩と較べてより顕著な形で，或るものを他のもの「と

して見よ」という要請（「発語媒介的 perlocutionary」な行為）が表現の前提として含まれていることを指摘する．そして，ともに擬えと転用を構成契機とする「見立て」と「比喩」との差異を，観念の転用を通じて，それぞれにおいて「前景」あるいは「後景」となるイメージ（像）と観念（意味）との関係に即して明らかにする．さらに，イメージと観念（像と意味）との関係を可変なものとみなす見立ての背景には，文化の成熟とともに顕在化した存在と意味に対するアイロニカルな態度が存することを指摘する．

以上のような考察から，「見立て」は，イメージの擬えと観念の転用を通じて，内的な表象作用が前景化するイメージ（像）と外的な記号操作が前景化する観念（意味）とが交差・反転的（弁証法的）に関係づけられることによって成立する重層化された力動的な表現行為であると結論づける．さらに，このような見立ては，その根底に，対象を他のものに擬えることによってその対象が有する意味を可変（転用可能）なものとみなすアイロニカルな態度を有しており，このような意味において，見立ては，実体的な存在性に対する関係的な意味性の優位において，存在が等しく生成・変化し，本来的に無化するものと捉える「無の類比による存在の象徴化」であると言える．

第1節　見立てと比喩

a　見立ての語義

「見立て」は，一般的に「或るものを他のものとして見ること」と定義できるが，それは，類似性に基づいて二つのものを関係づけることであり，表現技法としての見立ては，或るものをそれに似たものに「擬（なぞら）える」ことである．代表的な国語辞典の「見立て」の項目を見ると，『広辞苑』（第五版，電子版）では「芸術表現の一技法．対象を他のものになぞらえて表現すること」，『国語大辞典』（小学館，電子版）では「似た別のもので，そのものをたとえること．別のものになぞらえること．とりなすこと」と

して，ほぼ同様な説明がなされている．一方，「擬える」（準える，准える）について，『広辞苑』は「①仮にそうだと考える．同類とみなす．擬する．見立てる．②まねる．似せる」と説明し，『国語大辞典』は「1. あるものをもって，本来のもの，あるいは上位のものに擬する．一般に，あるものを，他のものに匹敵するものと見なす．2. ならい従う．似せる．まねる．3. かこつける．ある事を口実にする」と説明する．このように，国語辞典の記述を見る限り，「見立て」とは「擬え comparison」（同類とみなすこと，似たものとして関係づけること）であると理解されている．

b　擬えと喩え

「擬え」としての見立ては，辞典の説明のなかにあるように，「喩（たと）え」（比喩，或るものを他のものによって表すこと）と意味的に重なっている．実際，擬えという表現行為において「見立て」と「比喩」とは区別しがたい．『古今和歌集』〈仮名序〉において，紀貫之（きのつらゆき）（868 頃～945 頃）は，歌の六分類として「そへ歌」「かぞへ歌」「なずらへ歌」「たとへ歌」「ただごと歌」「いはひ歌」を挙げている[1]．そして，「なずらへ歌」として「君に今（け）朝（さ）あしたの霜のおきていなば　恋しきごとに消えやわたらむ」を，「たとへ歌」として「わが恋はよむとも尽きじ　荒磯海（ありそうみ）の浜の真砂はよみ尽くすとも」を，それぞれの例として挙げる．これに対して小沢正夫は，「なずらへ歌・たとへ歌」について「例歌から帰納すると，〈仮名序〉の筆者はなずらえ歌とその次のたとえ歌とを比喩的表現を用いた歌としか考えず，特に区別しなかったらしい」と註記している（『日本古典文学全集 7　古今和歌集』52 頁）．

一方，西洋において「比喩 trope」は語の「転用 transfer」（転義的使用）として規定される．アリストテレス Aristoteles は，『詩学』第 21 章において，「比喩（転用語）とは，（あることを言いあらわすさい）本来別のことをあらわす語を転用する *metaphorein* ことをいう」（1457b, 松本仁助・岡

道男訳，岩波文庫，79頁）．また，第22章では，詩の語法について「もっとも重要なのは，比喩をつくる才能をもつことである．これだけは，他人から学ぶことができないものであり，生来の能力を示すしるしにほかならない．なぜなら，すぐれた比喩をつくることは，類似を見てとることであるから」（1459a, 同87頁）として，二つのものの間に他の人が気づかない「類似」を見出すことが「比喩を作る」（語を転用する）際の前提となるとしている．類似を見出す能力は，擬えとしての見立てに対しても前提となる．このように類似性の発見を前提とすることにおいても見立てと比喩とはやはり同様な表現行為である．

c　擬えと転用

見立てと比喩とを同様な表現行為とみなす立場に対して，立川健二は，〈見立て［として］の記号論〉において，見立ては，類似性に基づく隠喩や象徴とは本質的に異なっているのではないか，と疑問を呈している．「〈見立て〉とは類似性にもとづく同一化の操作のことを言うのだろうか．だとすれば，〈見立て〉はレトリックでいうメタファー［隠喩］やシンボル［象徴］の一種なのだろうか．しかしながら，枯山水の場合でいえば，石は決っして兎ではないが，それでいながら兎と見立てられてられている．あるいは，人が〈さかさ扇〉を富士山に見立てるときは，それが富士山に類似していることよりも，むしろそれが富士山とは全然別物であることを承知で富士山に見立てるというところに〈見立て〉現象の本質があるのではないだろうか」（『現代・見立て百景』所収，68・69頁）．「たとえば，枯山水では，石をいろいろなもの，たとえば蛤や兎に見立てるのだが，これは神話という記号組織の石庭という別の記号組織による〈翻訳〉になっている．つまり，〈見立て〉の記号論で問題にすべき中心点は，類似・連想というメカニズムではなく，あるひとつのシステムがまったく異質なシステムに転位されるという，その越境のメカニズムにあるのではないだろ

うか」（同 69 頁）.

このように比喩は「類似・連想」に基づき，見立ては「翻訳・転位」をなすとして，両者の相違を強調する立場に対して[2]，辞書的な定義は「擬え」と「喩え」との連続性を示唆している．見立てと比喩に関するこのような立場もしくは理解の相違が生まれるのは，両者の概念が広範で曖昧であることに加えて，これらの現象を構成する契機について十分な反省が加えられてこなかったことによる．これまでに確認したように，「擬え comparison」（似たものとしての関係づけ）と定義される「見立て」は，擬えと喩えとの類義性によって比喩とつながり，「比喩」は「転用 transfer」（転義的使用）と定義される．見立てと比喩は，ともに，イメージ（像）もしくは観念（意味）相互の類似性に基づいた関係づけであり，イメージの関係づけである「擬え」が，観念を表示する言語（記号）の修辞的な「転用」を通じて，通常の意味作用を逸脱した表現として現実化される．それ故，擬えと転用は，見立てと比喩をそれぞれ別個に規定する契機というよりは，両者に共通した一対の構成契機と考えられるべきである．比喩が類似・連想に基づき，見立てが翻訳・転位をなすというのではなく，構成契機の一方である「擬え」がイメージ間の類似・連想関係を示唆し，他方において「転用」が翻訳・転位の状況を示していると考えられる．

そこで，以下では，見立てと比喩とを漠然と同一視するのでも，また，それぞれの極端な現象に即して厳密に区別するのでもなく，両者が表現行為として連続・重複していることを意識しながら，「見立て」の現象について，「イメージの擬え」と「観念の転用」という構成契機に即して具体的に検討する．実例を挙げ，構造を分析することによって，見立てと比喩とがいかなる点において共通し，また，いかなる点において相違するかが明らかになるはずである．

第2節　見立ての諸相――イメージの擬え

a　イメージの連関

ヒューム David Hume は，『人性論 A Treatise of Human Nature』において，「観念 idea」を「単純」なものと「複合」的なものとに分けている．ただし，ヒュームの「観念」は，「印象と観念との相違は，それらが心を打って思考や意識へと入っていくときに伴っている力 force と生気 liveliness の程度にある」（『人性論』1.1.1, p. 7）とされるように，「印象 impression」との違いが明確ではなく，広義に捉えられた「観念」のうちに表象像である「イメージ」とそれが意味する「観念」（概念）とがともに含まれている．「複合観念」の生成は，広義の「想像 imagination」作用に基づく観念間の「連合 association」（連想）による．「あらゆる単純観念は，想像によって分離されるとともに，好みの形態に再び結合され得る」が，「単純観念を結合する絆，すなわち，それによってある観念が自然に他の観念を導き出す連合性質 associating quality を欠いては，（普通に行われるように）同じいくつかの単純観念が規則的に複合観念になることは不可能である」（1.1.4 p. 12）．その「連合性質」には，「類似 resemblance」，時間や場所における「近接 contiguity」，「原因と結果 cause and effect」の三種類がある（同 p. 13）[3]．

このようなイメージの性質を合わせ持った観念間の「類似」や「近接」といった並行的な関係づけによって説明される西洋的な連想法に対して，日本的な連想法は，不在のものや位相を異にするものとの間の交差的な関係づけとして，より複雑な様相を呈している．松尾芭蕉（まつおばしょう）（1644～1694）は，俳諧連歌における「付句」のあり方を，前句のなかの「詞」に関係づけた貞門（松永貞徳）流の「物付」，前句全体の「意味」を受けた談林（西山宗因）流の「心付」に対して，前句の周囲に，言葉の観念的な意味や具体的なイメージを超えて，何とはなく漂う雰囲気に応じた「匂付」を主張している．芭蕉の教えを伝えている向井去来の『去來抄』には，「附句は三變

也．むかしは附物を専らとす．中比は心附を専らとす．今はうつり・ひびき・にほひ・くらいを以て附くるをよしとす」（『日本古典文学大系 66　連歌論集・俳論集』368 頁）との記述がある．

以上のようなヒュームの観念連合（連想），芭蕉による付句の三分類を踏まえて，また，先に見た立川健二による「類似・連想」に基づく比喩と「翻訳・転位」をなす見立てとの相違を考慮に入れながら，「見立て」におけるイメージの連関（擬え）を以下の三種に分類する．1）「類似」したイメージとイメージとの「比況」（比較），2）観念化されたイメージ（記号）の「代入」によるイメージ全体の「翻案」，3）「命名」（言葉）による存在の位相を異にしたものへのイメージの「転位」．以下では，このような比況（類似）・翻案（代入）・転位（命名）の三分類に従って，日本における多様な「見立て」の現象の分析が試みられる．

b　比況（類似）――和歌・庭園・風景における見立て

i）　和歌における見立て（『古今和歌集』）

『古今和歌集』（905 年または 914 年）においては，〈仮名序〉における和歌の分類に見たように，擬えと喩え，見立てと比喩とが厳密に区別されていたとは考えがたい．ここでは，イメージの類似（比況）としての見立てを典型的に示すと思われる短歌四首を例として挙げておく[4]．これらの歌は，それぞれ「桜花」を「白雲」，「紅葉（もみじ）」を「錦（にしき）」，「紅葉」を「神幣（ぬさ）」，「月光」を「白雪」に見立てている．

桜花　咲きにけらしな　あしひきの　山の峡（かひ）より　見ゆる白雲（紀貫之，古 59）

龍田川　紅葉（もみぢ）乱れて　流るめり　わたらば錦　なかや絶えなむ（読人知らず，古 283）

道知らば　たづねもゆかむ　もみぢ葉を　ぬさとたむけて　秋はいにけり（凡河内躬恒，古 313）

あさぼらけ　有明けの月　と見るまでに　吉野の里に　降れる白雪（坂上是則，古332）

以上の例は，具体的，視覚的なイメージを類似性に基づいて相互に関係づけたものであり，このような「擬え」が，日本の詩歌に限らず，或るものを他のものとして見る「見立て」の標準的なあり方を示している．しかし，視覚的なイメージの類似性に基づく「擬え」は「喩え」と区別できず，このような例からは見立てと比喩との相違は明らかにならない．

ii）　庭園の見立て（『作庭記』）

橘俊綱（たちばなのとしつな）（1035～1094）の作とされる『作庭記』の冒頭には，「石を立てる」ことを中核とした作庭（造園）の要諦として，以下のような記述がある（萩原義雄（翻刻・現代語訳）『日本庭園学の源流《作庭記》における日本語研究』）[5]．

一，地形により，池のすがたにしたがひて，よりくる所々に，風情（ふぜい）をめくらし，生得（しょうとく）の山水をおもはへて，その所々はここそありしかと，おもひよせ，おもひよせたつべきなり．（2頁）

一，むかしの上手（じょうず）のたてをきたるありさまをあととして，家主の意趣を心にかけて，わが風情をめぐらし，めぐらしてたつべき也．（同頁）

一，国々の名所をおもひめぐらして，おもしろき所々を，わがものになして，おほすがたをそのところどころになずらへて，やはらげたつべき也．（同頁）

以上のように，作庭の要諦は，元の「地形」による「所々」に「風情をめくらし」，「生得の山水をおもはへて」，「むかしの上手のたてをきたるありさまをあととして」，「国々の名所」の「おもしろき所々」を「わがものになして」，「そのところどころになずらへ」て，それを「やはらげ」て行うことにある．すなわち，地形に従って自然の風景を意識し，先行する作例を模範とし，各地の名所の面白さを把握した上で，それらに「擬え」

（似せ，和らげ）て，風情ある姿に庭園を造成すべきであるとされる．庭園における「擬え」すなわち「見立て」も，具体的，視覚的なイメージを類似性に基づいて相互に関係づけたものであるが，先に見た和歌における言葉を通じたイメージの関係づけに対して，言葉を介さないイメージの直接的な関係づけであるが故に，かえってイメージの観念化，記号化が認められる．

iii） 風景の見立て（瀟湘八景）

外国の風景を日本の風景に見立てた代表例として，中国の「瀟湘八景」を日本の風景に擬えた「近江八景」「金沢八景」が挙げられる．「瀟湘八景」とは，中国湖南省，瀟水と湘水が洞庭湖に注ぐあたりの八つの景勝（山市晴嵐，遠浦帰帆，漁村夕照，煙寺晩鐘，瀟湘夜雨，平沙落雁，洞庭秋月，江天暮雪）を，定型化された詩的な画題として，時間（季節，時刻）と場所，気象と事物，等を組み合わせた形で列挙したものである．これは，北宋時代の高級官僚であった宋迪がこの地に赴任しこれらの景色を山水図として画いたことが始まりとされる．後にこの画題が流行し，日本には鎌倉時代から室町時代にかけてもたらされ，将軍足利義政（1436～1490）の収集品（東山御物）の中には牧谿（宋末から元初）や玉澗（宋末から元初）の瀟湘八景図があったとされる．

これらの影響から日本でも狩野派などにより「瀟湘八景図」が描かれ，やがては日本の景色がそれに見立てられるようになった．例えば，日本の近江地方琵琶湖南西部の八つの景勝が「近江八景」（粟津の晴嵐，矢橋の帰帆，瀬田の夕照，三井［寺］の晩鐘，唐崎の夜雨，堅田の落雁，石山［寺］の秋月，比良の暮雪）として，また，横浜市金沢区にあった八つの景勝が「金沢八景」（州崎の晴嵐，乙艫の帰帆，野島の夕照，称名［寺］の晩鐘，小泉の夜雨，平潟の落雁，瀬戸の秋月，内川の暮雪）として，瀟湘八景の類似物に見立てられた．これらの景色は，江戸時代後期に歌川広重（1797～1858）などの浮

世絵師によって描かれ人気を博した．画題としての風景の見立ては，言わば詩と絵が融合した観念化されたイメージに基づく関係づけであり，ここでは，現実の風景が，その具体性・個別性を捨象され，理想化された詩的な風景として定型化されている．

以上見てきたように，和歌・庭園・風景における見立ては，それぞれイメージの具体性あるいは観念性の程度において差は認められるが，いずれも視覚的・具体的な類似性に基づく，存在の位相を等しくするもの同士の擬え（比況）であり，このような類似性に基づイメージとイメージとの比況が，擬えとしての見立ての基本的なあり方である．以下では，このような基本形に対する逸脱的な形式，応用的な見立てについて，単純に類似性に基づく関係づけとしては捉えることができない翻案，転位の形式に即して検討する．

c　翻案（代入）――本歌取り・歌舞伎・浮世絵における見立て

i）　本歌の見立て（本歌取り）

「見立て」を可能にする或るものを他のものに「擬え」る態度は，『新古今和歌集』（1205年）を特徴づける技法の一つである「本歌取り」の内にも認められる．古い著名な歌の一部を新しい歌に「代入」することによって古い歌を新しい歌の「本歌」とすることは，古い歌を本歌に「見立て」ることと考えられる．本歌の見立ては，逆から言えば，古い歌を新しい歌へと「翻案」することである．「本歌取り」について，藤原定家（ふじわらのていか）（1162～1241）は，『近代秀歌』において，以下のように説明している[6]．「ことばはふるきをしたひ，心はあたらしきを求め，を（お）よばぬたかきすがたをねがひて，寛平以往の歌にならはゞ，を（お）のづからよろしきこともなどか侍らざらん．ふるきをこひねがふにとりて，昔のうたのことばをあらためず，よみすへ（ゑ）たるをすなはち本歌とすと申す也」（『日本古典文学大系65　歌論集・能楽論集』102頁）．

単に言葉を借りるだけの「本歌取り」は，厳密な意味で「見立て」とは言えないが，古い言葉を含む本歌を取り込むことによって新しい歌の言葉が示すイメージが二重化することは，或るものを他のものに擬える見立てと同様の構造を有している．「古い言葉」を用いて「新しい心」（意味，情趣）を表すという翻案（代入）の技法には，和歌をめぐる文化の成熟を背景として，対象を可変なものみなし，イメージと観念，像と意味との重層化した関係を楽しむ遊戯的な態度がうかがえる．その意味で，『新古今和歌集』が編纂された鎌倉初期にはすでに，創作意識において，後の室町時代から江戸時代にかけて，日本独特な形で「見立て」が隆盛していく準備がなされていたと言える．

ii）「世界」と「趣向」（歌舞伎）

歌舞伎における物語の「翻案」は，当代の出来事を過去の出来事に「見立て」ることである．歌舞伎における見立ては，当代の出来事が有する現実性を抽象化し，定型化によって半ば観念化されたイメージを別な文脈（世界）へと「代入」し，それを様々な創意（趣向）を通じて再び普遍的な出来事として顕在化させることと考えられる．「戯曲の背景となる特定の時代」や「人物像の類型」が歌舞伎や浄瑠璃における「世界」であり，しばしば『義経記』や『太平記』などの「民衆に親しみのある歴史的事件」が世界として選ばれる．また，そのような類型的な世界に対して「戯曲に新しい変化を与えるための工夫」が「趣向」と呼ばれる（『広辞苑』電子版，『デジタル大辞泉』電子版）．「二世並木正三（しょうぞう）は著書『戯財録（けざいろく）』のなかで，〈世界は竪筋（たてすじ），趣向は横筋〉と述べ，例として〈太閤記の世界に石川五右衛門の趣向を横筋として入れる〉ことをあげている」（河竹登志夫〈歌舞伎〉，『日本大百科全書』電子版）．

このように歌舞伎においては，登場人物 character の性格や行為を過去の歴史や物語の関係性の中に代入し，翻案することによって，「見立て」

が重層的に構造化され，現在と過去，現実と虚構，定型と創意，等に二重化された効果をもたらし，登場人物の性格や行為，あるいはそれが置かれた状況をリアルな現実から距離をおくと同時に普遍的な表現として際立たせる．例えば，『仮名手本忠臣蔵』（二世竹田出雲，三好松洛，並木千柳（宗輔）合作，寛延元(1748)年初演）では，赤穂義士の討入り（元禄15(1703)年）を材料として，その「世界」を『太平記』の時代（南北朝時代，1336～1392年）に移し，吉良上野介義央を高師直，浅野内匠頭長矩を塩谷判官，大石良雄を大星由良之介にそれぞれ擬する．さらに，史実に新たな解釈を加えたり，物語の展開に変化をもたせるといった「趣向」によって，歌舞伎・浄瑠璃を代表する作品となっている．

iii）「見立絵」（浮世絵）

「見立絵」とは，「すでによく知られた古典的な題材を当世風になぞらえて表した機知的な絵画」であり，「物語や故事，伝承によってなじみの深い人物に，時代を無視して当世風の服装や風俗をさせ，その意外な変貌ぶりを楽しもうとするもので，画家と鑑賞者との間にほぼ等量等質の教養が用意されていることを前提条件とする」（小林忠〈見立絵〉，小学館『日本大百科全書』電子版）．錦絵の創始者である鈴木春信（1725？～1770）は，見立絵の名手でもあり，美人画に様々な見立てを組み入れている．例えば，「瀟湘八景」を家財道具によって見立てた『座敷八景』（扇の晴嵐，手拭いかけ帰帆，行灯の夕照，時計の晩鐘，台子の夜雨，琴柱の落雁，鏡台の秋月，ぬり桶の暮雪），七人の美人を七賢人に擬えた「見立て竹林七賢人」，『源氏物語』の「夕顔」との出会いに見立てた「見立て夕顔」，美人が釣り上げた鯛を掲げている「見立て恵比寿」，美人が打出の小槌を持って米俵の上に乗っている「見立て大黒」等がある．

このような浮世絵における見立ては，歌舞伎の用語で説明するならば，美人画の「世界」に見立てという「趣向」を取り入れたものとなる．画像

においては，観念化（記号化）されたイメージを持物(じもつ) attribute として挿入することにより，イメージ全体が観念化され，全体として他の意味を持つものへの翻訳が可能となる．すなわち，記号的なモチーフ（部分的イメージ）の「代入」によって，イメージ全体が（一定の度合いにおいて）個別的な実在性を失って観念化（意味化）され，具体的なイメージとしては似ても似つかぬものを意味する記号的なイメージへと「翻案」される．

d　転位（命名）――茶道具の「銘」

i）　名物の選定（道具の名品化）

「名物(めいぶつ)」とは本来「名」または「銘」の付けられた物という意味であり，それが茶道具に対して使われるようになったのは，醍醐寺の座主であった満済(まんさい)の目録『満済准后(じゅごう)日記』の永享(えいきょう) 6(1434)年 2 月 4 日の条に「葉茶壺(はちゃつぼ)，九重(ここのえ)ト号名物」とあるところから室町時代前期の頃と考えられる．通常，茶道具の名物は「大(おお)名物」「名物」「中興名物」の三種に分類され，これらの呼称は松平不昧(ふまい)の『古今名物類聚』（1789～97 刊）に始まるとされる．そのうち「大名物」とは中国（明）からの舶来品を中心とした東山(ひがしやま)時代（室町時代中期）のもの，「名物」とは千利休(せんのりきゅう)（1522～1591）の時代のもの，「中興名物」とは時代が下って小堀遠州(こぼりえんしゅう)（1579～1647）が選定したものをいう（筒井紘一〈名物〉，小学館『日本大百科全書』電子版）．

茶道具は，それが名物，名品に値するものであれば，むしろ逆にそれ自体が命名を要求する．現実の「銘」がはたしてこのような事態を反映しているかどうかは別にして，絵画や彫刻のように再現する物をもたない茶道具の有する独特な美が，それを他の何物かと見なす「見立て」を求めるのだと言えよう．見立てによって名づけられた道具は，他から区別されて，名物，名品となる．このような名品化は，道具を使用価値を超えた観賞価値を有するものとして芸術作品化する．その際の作者は，道具を作った職人ではなく，道具を茶の湯による美的な世界を構成する要素として見出した茶人

であり，見立てによる命名は，鑑賞者を作者の地位に置くことになる[7].

ii）転位的命名（「景色」の見立て）

命名自体を目的とするが故に，茶道具の「銘」には，所蔵者や来歴に由来するものもあるが，独特な銘として，非再現的な形態や模様を，それが有する「景色」（趣き，雰囲気）に即して，（茶を飲むための道具とは存在の位相を異にする）様々な景物に「転位」的に見立てたものもある．最初期の銘に属する葉茶壷に対する「松島」は，茶壺の表面にある小さな瘤（贅）を多島海の名所である松島に見立てたものとされるが，陶工などの職人が意識的に作成したのではない茶道具の様相と他の具象的な事物との間に明確な類似性を見つけることは困難である．茶道具の命名に他の事物との「類似性」が見出されるのは，視覚的な様相や具象的な形態においてではなく，イメージと観念，像と意味とが融合した「景色」においてである．景色といった実体のない曖昧な雰囲気によって，通常は結びつけられることのない存在の位相を異にするものへの関係づけが可能になる．茶道具の銘には視覚的・具象的な類似性を超えた観念化されたイメージによる見立てが示されている．

類似を超えた景色に基づく命名として，例えば，千利休によって竹の花入が「園城寺」，（利休の三代目の子孫）宗旦によって茶杓が「ふたりしつか」，金森宗和によって茶杓が「しぐれ」，小堀遠州によって茶杓が「有馬山」と命名されており，また，長次郎の黒茶碗には「俊寛」，熊川（で焼かれた）茶碗には「夏山」，高麗茶碗には「山陰」，（朝鮮の雑器であった）井戸茶碗には「五月雨」の銘を持つものがある．このような茶道具の銘に見られるのは，個別的な命名が難しい非再現的な日用品を対象としているが故に，具体的なイメージの類似を超えて似ても似つかぬものへと転位的に結びつけようとする一種の遊び心である．

iii） 風雅の道（わび・さび・俳諧）

単に茶を喫するのではなく，それに精神的な意味を与え美的な儀式とした茶の湯・茶道は，茶を将来した禅宗・仏教の影響を受けるとともに，和歌や連歌に示された日本の伝統的な美意識を反映させている．東山時代に流行した書院茶に対して，侘茶（わびちゃ）は，村田珠光（しゅこう）に始まり，武野紹鷗（じょうおう）を経て，千利休によって完成されたとされる．南坊宗啓が，師匠の利休から見聞し習得した茶の湯の心得を記したものとされる『南方録（なんぽうろく）』の「覚書，三三」には，「無一物」の境に喜びを見出す茶の湯の精神を示す和歌として，藤原定家の「見ワタセバ花モ紅葉モナカリケリ　浦ノトマヤノ秋ノタグレ」と藤原家隆（いえたか）の「花をのミ待らん人に山ざとの　雪間の草の春を見せばや」という二首が挙げられている（『日本思想大系 61　近世芸道論』18 頁）．また，松尾芭蕉は，『笈の小文』において，和歌から茶の湯にまで一貫する日本的な美意識を「風雅の道」として総括している．「西行の和歌における，宗祇の連歌における，雪舟の繪に於ける，利休が茶における，其貫道するものは一なり．しかも風雅におけるもの，造化にしたがひて四時を友とす．見る處花にあらずといふ事なし．おもふ處月にあらずといふ事なし」（『芭蕉紀行文集』69・70 頁）．

茶道具の見立ての背景にあるのは，「浦の苫屋」や「山里」といった「花も紅葉」も欠いたわびしく，さびしい光景に，すべてのものに通底する美，「造化」の妙を見出す「風雅」の精神である．「見る處花にあらずといふ事なし．おもふ處月にあらずといふ事なし」とは，「造化」に従って生成する自然のすべてのものが「花」や「月」として美化されることである．眼前のものを不在のものに擬える見立てが，ここでは，すべてのものを美化する機構（メカニズム）として働いている．しかし，それは，文化の成熟とともに遊戯性や俳諧味（滑稽さ）を増し，やがては何に見立てるかではなく，見立てること自体を目的としたパロディ的傾向を強めていくことになる．他の文化圏にも共通して，あるいは他の文化圏の方がより豊かな展開をみ

せる比喩的表現に対して，日本において，室町時代以降とりわけ江戸時代に高度な発展を遂げた見立ての背景には，美の否定的な現象性とも呼ぶべき風雅の道，あるいは俳諧的精神が存している．

第3節　見立ての構造――観念の転用

a　比喩の諸相

見立ては，或るものを他のものに「擬え」ることであるが，意識の内的な表象作用に基づく「イメージの擬え」が，目に見える表現行為として外的に定着するためには，個別的で実在的なイメージがもともと結びついていた観念とは別の観念へと結びつけられた，すなわち別の「観念」が当該のイメージへと「転用」されたことが，非言語的もしくは言語的な記号によって明示される必要がある．イメージの擬えは，結果としては確かに「イメージの転用」であるが，厳密には「観念の転用」を介した「イメージの転義」と捉えられるべきである．何故なら，イメージ（像）が有する観念（意味）を転ずる「転義」は可能であっても，個別的で具体的なイメージを同じく個別的で具体的なイメージへと転用する「転像」はできないからである．そこで，ここでは，内的な表象作用を他者にとっても理解可能なものとする「観念の転用」のあり方について，代表的な比喩（語の転義的表現）である「隠喩」（と「直喩」）「換喩」「提喩」に即して検討する．これら三者は，後に見るように，厳密な意識の構造においては見立ての現象と必ずしも対応しないのではあるが，基本的な性格ならびに相互の関係において「比況」「翻案」「転位」の見立ての三分類に対応している．

まず，「隠喩 metaphor」は，それが意味する観念の類似性に基づいた，事象から事象，種から種への言語の転用である．隠喩が比喩によって示されるものを明示しないのに対して，比喩となるものと比喩されるものとを「のような」などの比較語を介して併記する表現が「直喩 simile」である．次に，「換喩 metonymy」は，比喩とそれによって喩えられるものとが

（時間・空間・因果的に）近接関係にあることに基づく表現である．換喩は，一部の言葉を省略して短縮化された比喩であり，事象の一部によって同じ事象の他の部分あるいは全体を表現する．そして,「提喩 synecdoche」は，類と種あるいは部分と全体との関係に基づいた，類から種あるいは種から類への，また全体から部分あるいは部分から全体への転用である．提喩は，包摂性に基づく類種関係，ならびに，相互に近接する諸部分とそれらを綜合する全体との関係において，一方を他方の代理・代表となす表現である．

これら三種の代表的な比喩（転義的表現）に対応させて「見立て」の三分類を説明するならば，それぞれ，隠喩的に類似するイメージ相互の比況，換喩的な持物（じもつ）の代入によるイメージの翻案，提喩的な名称の付与によるイメージの転位，となる．類似に基づく隠喩がイメージの比況に対応することは明らかであり，また，代入された持物が換喩に対応することも理解できよう．これらに対して，命名による転位は，命名には隠喩的なものも換喩的なものもあって必ずしも対応関係が明確とは言えないが，類と種あるいは部分と全体との関係において，一方を他方によって代理あるいは代表させる提喩は，個物を普遍的な観念によって特定的に指示する命名行為と，位相を異にしたものの間を転位的に媒介させることにおいては共通している．

b　発語媒介的言語行為――「として見る」ことの要請

「言語行為論 Speech-Act theory」の創始者として知られるオースティン John L. Austin は，『言語と行為 How to do Things with Words』において，言語行為を「発語的 locutionary」「発語内的 illocutionary［in-locution］」「発語媒介的 perlocutionary」の三種に分けている．「発語行為」は文を発する行為そのものであり，「発語内行為」は文を発すること自体がある行為を行なうことになる場合（例えば「約束する」と言うことで実際に

「約束する」）を指す．「発語媒介行為」は文を発することによってある行為を行なわせる場合（例えば「窓を閉めてください」あるいは単に「寒い」と言って窓を閉めさせる）である．

「見立て」は，作者による「イメージの擬え」を言語あるいは観念化されたイメージによって明示された「観念の転用」を通じて表現するものであり，それは，鑑賞者に対して，或るものをそれが見立てられた他のものとして見ることを要求する．オースティンの用語に従えば，作者においては，或るイメージを呈示することが「発語行為」，それを他のものと見なすことが「発語内行為」に当たる．見立てを通じて作者が或るものを他のものと見なすことが，鑑賞者に対しては，一種の範例として機能し，そのように見なすことを要請（要求）する「発語媒介行為」となる．見立ては，それ自体が表現であるのみならず，他者に対する表現遂行の要請を含んでおり，このような意味で「発語媒介行為」の一種と考えられる．

しかし，このような「として見る」ことを要請する発語媒介的な構造は，比喩に代表される転義的表現，あるいは命名行為一般においても同様に認められる[8]．それでは，どこにそれらの行為と見立てとの差異が認められるのであろうか．「見える物」（見出される対象）が優位に立つ再現的芸術とは異なり，「見る者」（見なそうとする態度）が優位に立つ「見立て」においては，元のものとは似ても似つかぬものへと転位的に関係づけることが敢えて試みられる．眼前のイメージとそれに転義的に関係づけられた観念との間の隔たり，位相差の大きさが，類似性や近接性あるいは論理関係に基づく比喩，あるいは，単に他から区別するために人や物を命名する行為に対して，見立てに，より顕著な形で「発語」に「媒介」された「行為」を要求する．見立てにおいて発語媒介的な要請が高まるのは，翻案や転位を含む見立てが，必然的に，単純なイメージとイメージ，観念と観念との並行的な転用ではなく，イメージと観念とを交差的に組み合わせた複雑な転用にならざるを得ないことによる．

c　意識の前景と後景――イメージと観念との力動的関係

服部幸雄は，『変化論――歌舞伎の精神史』において，「見立て」の「二重写し」構造について，以下のように述べている．「〈見立て〉は，その文字が示すとおり〈見る〉こと，視覚的な分野における一表現技巧である．それは，いったんは眼を通して感覚的に受け取られたものを，いちど頭脳の知的な働きへと誘い込み，ふたたび感覚の世界へ突き戻すという，屈折した鑑賞法を要求してくる．……〈見立てられる〉本歌的な存在が周知である場合には，右の屈折は瞬間的に行なわれる．そして，眼前にある〈見立て〉の形を通して，その奥に〈見立てられた〉ものの形が二重写しのようになってほの見えることになる．［このように見立ては］二重構造なのであるけれども，バックにある〈見立てられたもの〉が強烈に印象に残るようでは成功したとはいえない」（『変化論――歌舞伎の精神史』180 頁）．

とは言え，見立ては必ずしもイメージとイメージとの，すなわち存在する位相を同じくするものの間の転用ではない．通常，見立ては，イメージと観念（像と意味）とを構成要素としているが，「イメージの擬え」と「観念の転用」とでは，意識が「前景」として捉えるものを異にしている．擬えが目前の対象（イメージ）を前景として，擬えられた対象を後景とするのに対して，転用は転用された観念（比喩）を前景として，それによって比喩的に表示された観念を後景とする．転用による修辞的な言語使用は，表象作用に基づく擬えにおいて後景にあったものを前景へともたらす．見立てる行為は，類似性に基づく単層的な関係づけではない．したがって，それを説明するためには，従来指摘されているような「二重写し」では不十分である．

「二重写し」では，知覚的に現前するイメージと意味として想起される観念との区別が曖昧なため，擬えと転用のそれぞれにおいて前景と後景に当たるものの違いが捨象されてしまう．「見立て」においては，イメージとイメージ，観念と観念といった存在もしくは意識の位相を同じくするも

の同士が単純（単次元的）に「重ね合わ」（二重写し）されるのではなく，擬えと転用のそれぞれにおいてイメージと観念（像と意味）との前景・後景関係が形成され，それらがさらに反転的に交差する重層化された力動的な関係が生まれる．このようなイメージと観念との力動的な関係が，見立てを，イメージとイメージあるいは観念と観念との間の同一次元的な転用と捉えられる比喩から区別するものとなる．

d　像と意味との反転的相関――アイロニーとしての見立て

古い歌を本歌に「見立て」る「本歌取り」が登場した『新古今和歌集』のころには，和歌の文化の成熟にともない短歌の形式がその表現の可能性を試し尽くしたかのような様相を呈しており，短歌の上の句と下の句とを分け，それぞれを別人が読むことを連ねていく「連歌」の形式が流行していた．王朝趣味を反映していた連歌は，やがて武士や町人階級の好む機知・滑稽を楽しむ「俳諧連歌」へと展開し，その延長上に，江戸時代の「俳句」「狂歌」「川柳」という短歌の新しいジャンルが生まれた．江戸後期の爛熟した文化を反映した浮世絵，狂歌や川柳，読本に見られる遊び心，パロディの傾向は，無常な人生を敢えて軽佻浮薄に生きることによって「憂き世」を「浮き世」へと転じるアイロニカル ironical な態度を反映している．類似するイメージの比況に出発した見立ては，代入による翻案，命名による転位へと展開する過程で，その逸脱的，遊戯的な傾向を強めていき，やがては，像と意味との関係を可変なものと捉えるアイロニカルな態度を示すようになった．

江戸後期の文化に見られるこのような傾向を，大西克禮は，『風雅論』において，西洋のロマン主義に通じる「イロニー Ironie 的観念論」（「アイロニー irony」のドイツ語読み）として，以下のように説明している．「観念性（イデアリテート）によって実在性（レアリテート）を否定すると同時に，又逆に実在性によつて観念性を否定することもできるのが，即ち美的意味に於けるイロニー的観念論

の立場に外ならない．現実を空無と観じて，その上の或る高い実在に達せんとするのは，宗教的解脱の道であらうが，〈イロニー〉の立場では空と観ずる主観も，また空と観ぜられて，結局〈虚実〉の間に漂ふ外はないのである．而かも此の論理的矛盾をその立場にとつて主観的に代償し得るものは，即ち美的自我の自由性の享受に外ならないのである」（『風雅論』207・208 頁）．

見立てにおいては，イメージと観念（像と意味）との関係が従来の相関性を逸脱した可変なものとして捉えられる．そこでは，対象を意味的に規定する意識の志向性によって明示的（陽画的）に相関づけられたイメージと観念との関係が切り離され，他の観念と交差的に関係づけられることによって，眼前のイメージがそれとは合致しない新たな意味を担うものとして反転的（陰画的）に現出する．観念の転用を通じて像と意味との関係がずらされることにより，見立てにおいては，眼前のイメージが，「何であるか」を意味的に規定する明示的な観念から切り離され，「いかにあるか」を呈示する眼前の光景とは合致しない別の意味（観念）を暗示的に担うもの，すなわち，像（いかにあるか）と意味（何であるか）とが合致しない矛盾をはらむ重層化されたイメージとして，反転的に現出する．このように像と意味とが反転的に相関づけられた矛盾をはらむものとなるとき，意識は対象に対してアイロニカルな態度をとるようになる．あるいは，むしろ逆に，対象に対するアイロニカルな態度が，或るものを敢えて他のものと見なすことによって，像と意味との矛盾した関係を生み出している．このようなアイロニカルな態度が，比喩に対して見立てを，より複雑な屈折をはらむ転義的表現としている．

結　無の類比による存在の象徴化

「見立て」においては，類似に基づくイメージの比況，代入によるイメージの翻案，命名によるイメージの転位といった，意識の内的な表象作

用に基づく「イメージの擬え」が，記号化されたイメージや言語を通じた「観念の転用」によって目に見える行為として外的に定着する．このような擬えと転用の弁証法，イメージと観念との力動的な関係を通じて，「像」と「意味」とが独特な形で反転的に綜合される．像と意味との綜合は，対象を「意味＝像 Sinn-bild」すなわち「象徴 symbol」として捉えることになる．しかし，像と意味との弁証法的な反転関係に基づく「見立て」は，その根底に，対象を他のものに見立てることによってその対象が有する意味を可変なものとみなすアイロニカルな態度を有している．

このようなアイロニカルな見立てにおいては，すべてのものがすべてのものの否定的な象徴となる．すなわち，すべてのものは，それが無化するものである限り，類似性の有無を問わず，他のすべてのものに見立てられ得る．見立てとは，究極において，無化するものとしての自己否定的な類似性に基づく存在の象徴化である．「存在する」というすべてに共通する述語がすべての存在をその肯定性において連関づけるのに対して，「無化する」という述語はすべての存在をその否定性において連関づける．存在するものの間に働く「存在の類比」が概念的な相同性による無時間的な存在の把握であるのに対して，「無の類比」は表象的な可滅性による時間的な存在の把握である．このような「無の類比」に基づく「存在の象徴化」こそ，見立ての意識の根底をなすものであり，すべてのものを無化するものと捉え，敢えて新たなものを作ろうとしない「見立て」による表現法は，「もののあはれ」や「余情」の強調とならんで，無常観を基調とする日本的な美意識を特徴づけるものの一つである．

以上のように，「イメージの擬え」（関係性の発見）と「観念の転用」（関係性の表現）とによって構成される「見立て」は，「無の類比」に基づく存在に対するアイロニカルな態度を背景として，内的な表象作用と外的な記号使用のそれぞれが前景化するイメージと観念とが弁証法的（交差・反転的）に関係づけられることによって成立するところの「存在の象徴化」で

ある．このような「見立て」のうちには，発見と表現，あるいは，見ることと作ることが交差・反転的に関係づけられており，それは，日本における美意識の特異な展開として捉えられるのみならず，〈ready made〉〈found object〉に代表される現代の「作らない芸術」について，それを「発見に基づく表現」として理解することを示唆するものである．本来「作る技」である「芸術 art」の原義に矛盾する「作らない芸術」が一種の「芸術」とみなされ得るのは，それが何かを表現していることにとどまらず，それを何ものかと見なす「見方」自体が創造的であるが故にである．「見立て」の現象は，「見方」あるいは「解釈」それ自体の芸術性を我々に示してくれる．本論考の表題である「見立ての詩学 poetics」は，或るものを他のものに見立てる解釈（見方）が物理的な作品の制作に匹敵する芸術的な創造性を有しているとの主張を含意している．

註

[1] これらの分類は，紀淑望（よしもち）による〈真名序〉の記述（和歌有六義．一曰風，二曰賦，三曰比，四曰興，五曰雅，六曰頌）から『詩経』〈大序〉の記述に由来すると考えられるが，両者の間の対応は特定されておらず，むしろ和歌の六分類は，三種の詩体（風・雅・頌）と三種の表現法（賦・比・興）を同列のものとした誤解によると思われる．

[2] 山口昌男は，高階秀爾との対談「〈見立て〉と日本文化」において，見立てと比喩との違いを以下のように述べている．「〈見立て〉の方はすりかえ，うつしかえがあるのです．似ているということを手がかりにして，それを違ったふうにもっていく．引用は形を変えないでそのままもってきて，コンテクストの中において，周りとの関係で意味が変わるような装置ですが，〈見立て〉は，似ているところを残しながら，形を全部変えてしまって，距離感をつくりだすというようなところがあると思うのです」（『日本の美学』第 24 号 13 頁）．

これを受けて高階は，鈴木春信による美人画の見立絵「見立て恵比寿」「見立て大黒」を例にとりながら，「その場合のおもしろさというのは，今の移しかえですよね．引用とは違います．大黒さまのコンテクストの中ではなく，全く別のものに変えてしまって，そこに別の世界をつくってやるわけです」（同14頁）．さらに高階は，俳諧的なものの見方に即して，「〈見立て〉はものの見方を変えていく．俳諧の場合には，〈付合（つけあい）〉，〈見立付〉という，前にある句の見方を変えて，別に動かしていくということがあります．〈見立て〉はそういう活力をもっているかもしれない．単なる比喩のアクセントではなく，もっとダイナミックなものです」（同）と述べている．

[3] ヒュームは，観念連合の原理として，「類似」「近接」「因果」を挙げているが，反省的な意識の働きに基づく因果関係は，いわば自動的な意識の働きである前二者とは次元を異にしている．ヒュームによれば，因果関係は，二対象の近接，継起，恒常的連接に基づいており，その必然性は，これらの事象に習慣的に接したことから生まれた信念によるものにすぎない．或るものが他のものから生ずると考えるのは，或るものが他のものに時間的に続いて起こることに慣れているからであって，我々は継起関係から因果関係を作り上げる．そして，このような因果関係が想定されるのは，広義の近接関係，および，それに類似する関係が認められる場合であり，因果関係は，より根源的な近接と類似へと還元されることになる（『人性論』1.3.15「原因結果を判定する規則について Rules by which to judge of causes and effects」pp. 116–118）．

[4] それぞれの歌について「見立て」を意識して現代語に訳すならば，以下のようになる．

「桜の花が咲いたらしいよ．山あいに花による白雲が見えている．」（古59）

「龍田川は紅葉が乱れて流れているようだ．川を渡るならば，紅葉が織りなす錦の中ほどが切れてしまうだろう．」（古283）

「道を知っているならば，そのあとを追って尋ねても行こう．紅葉（の葉）を道の神への幣（ぬさ）として手向けて，秋は旅立ってしまった．」（古313）

「夜明け方，有明けの月の光かと思うほどに，吉野の山に白々と雪が降り積もっている．」（古332）

[5] 萩原義雄は，引用文のそれぞれに以下のような現代語訳を付している（『日本庭園学の源流《作庭記》における日本語研究』）．

一，地形により，池の姿容（すがた）に従い，これに因って生ずる場面場面に，風情のある趣向を廻（めぐ）らし，ここでしかないという場所を思い寄せて，自然（もとより）の山水（せんずい）を考え，あそこはああであった，こうであったと，思い浮べながら立てねばならない．（55頁）

一，古(いにし)えの造園の名手(たくみ)が立て組んで残した有様を手本にして，家主(いえのあるじ)の意向を斟酌したところに己(おのれ)自身の趣向を凝らして，石を組み立てなければならない．（同頁）

一，国々の名だたる所を思い廻らして，その趣きのある要所要所を取り入れて自分のものとして，大方の模様をその要所要所に象(かた)どり，この堅石(かたいし)を柔らかにして立てるのがよい．（同頁）

6 引用した文章を現代語に訳すならば，以下のようになる．

「言葉は古いものを慕い，心は新しいものを求め，自分の及ばない高い姿を目指して，寛平以来の歌に習うならば，自ずからよい事もあるでしょう．古いものを希求するに際して，昔の歌の言葉を改めずに読むことを，本歌とすると申します．」

7 柳宗悦は〈奇数の美〉（熊倉功夫編『柳宗悦茶道論集』岩波文庫，所収）において，茶道具の美を「見る者を作家にせしめる美」であるとして，以下のように説明している．

「不完全なる美」とも「完全を進んで否定した美」ともいわれる茶器の美は，「説明的な美ではなく，常に暗示的なものなのである」．そして，それは「外にはっきり示される美ではなく，内にこもる美なのである．かかる含みを宿す美を〈渋さの美〉と讃えたのである．作る者が見る者に明示する美ではなくして，むしろ見る者に，美を引き出さしめる品を作るのが真の作者となってくる．かかる意味では，見る者を作家にせしめる美が，渋さの美，茶の美だといえる」（162・163 頁．）．

8 佐々木健一は，作品にタイトルを付す行為は，鑑賞者に対して作品をタイトルが示すように「見よ」と命令することだと言う．「〈イカロスの墜落〉というタイトルは，《この画面を「イカロスの墜落」として見よ》と命令する．命令という言い方がきつすぎるのであれば，勧告でも，推奨でも，あるいは示唆でもよい．これらすべての言語表現が文法的には「命令」としてくくられる，そのような意味で命令と考えることにしよう」（『タイトルの魔力』250 頁）．

文　献

『現代・見立て百景』INAX BOOKLET, INAX 出版，1994 年
　立川健二「見立て［として］の記号論」（上掲書，所収）
『日本の美学』第 24 号〈見立て〉ぺりかん社，1996 年
　対談：山口昌男，高階秀爾「〈見立て〉と日本文化」（上掲誌，所収）

服部幸雄（『変化論――歌舞伎の精神史』平凡社選書41, 1975年）
佐藤信夫『レトリック感覚』講談社学術文庫，1992年
佐藤信夫・佐々木健一・松尾大『レトリック事典』大修館書店，2006年
佐々木健一『タイトルの魔力』中公新書，2001年
大西克禮『風雅論』岩波書店，1940年
『柳宗悦　茶道論集』熊倉功夫編，岩波文庫，1987年
『日本古典文学全集7　古今和歌集』小学館，1971年
『日本古典文学大系65　歌論集・能楽論集』久松潜一・西尾実校注，岩波書店，1961年
『日本古典文学大系66　連歌論集・俳論集』（木藤才蔵・井本農一校注，岩波書店，1961年
『日本思想大系61　近世芸道論』西山松之助，渡辺一郎，郡司正勝校注，岩波書店，1972年
松尾芭蕉『笈の小文』（岩波文庫『芭蕉紀行文集』中村俊定校注，1971年，所収）
萩原義雄『日本庭園学の源流『作庭記』における日本語研究』勉誠出版，2011年
『浮世絵　美人画・役者絵2　春信』講談社，1965年
目方宗弘『茶道具の銘のはなし』淡交社，2014年
アリストテレース『詩学』（ホラーティウス『詩論』併録）松本仁助・岡道男訳，岩波文庫，1997年
ヒューム『人性論』（David Hume, *A Treatise of Human Nature*. Oxford Philosophical Texts. Edited by David Fate Norton and Mary J. Norton, Oxford University Press, 2000.）
J. L. オースティン『言語と行為 How to do Things with Words』坂本百大訳，大修館書店，1978年
岩波書店『広辞苑』（第五版）電子版
小学館『国語大辞典』電子版
小学館『日本大百科全書』電子版
小学館『デジタル大辞泉』電子版
拙稿：大石昌史「行為の論理と場の論理――日本的美意識を規定する論理構造の解明」（科学研究費補助金（基盤研究A）研究成果報告書『グローバリゼーション状況下における芸術の論理と倫理』（平成18[2006]年3月，東京大学大学院人文社会系研究科）所収）
「余情の美学　――和歌における心・詞・姿の連関」（三田哲学会編『哲学』第118集（2007年）［3月］所収）
「芸術経験における〈自己=意味=像〉としての象徴の生成」（美学会編『美学』234

号（2009 夏）［6 月］所収
「心理と論理の間――美学の超越論的位置づけ」（三田哲学会編『哲学』第 132 集「論集美学・芸術学――美・芸術・感性をめぐる知のスパイラル（旋回）」（2014 年）［3 月］所収
Masashi Oishi, “Japanese Aesthetic Consciousness and the Logic of <Field>: An explanation of <*mono-no-aware*> [sympathy with things] through the dynamic psychic structure of relation and reversal”, in *XVIIth International Congress of Aesthetics, Congress Book II: Selected Papers*, edited by Jale N. Erzen, SANART, May 2009.
“The Logic of Imagination: Dialectics of Objectification and Signification”, in *CARLS Series of Advanced Study of Logic and Sensibility* Vol. 5 (2011), Keio University Press, Centre for Advanced Study of Logic and Sensibility, The Global COE Program, Keio University, 2012.

* 本稿は，2014 年 10 月 11 日に第 65 回美学会全国大会（九州大学）で行った口頭発表，および，11 月 18 日と 19 日に中国（武漢）の湖北大学と中南民族大学で行った招待講演の原稿を増補・改訂したものである．