

表記的喩

比喩の問題を考えると、大きく二通りのアプローチがあります。一つは、伝統的な修辞学に沿って、言語表現の効能から分類していく方法です。具体的には、直喩・隱喩・換喩・提喩・転喩・諷喩・引喩といった分類です。直喩や隱喩は、現代短歌の批評に定着していると言えますし、引喩に関しては、本歌取りという独自の財産を和歌が蓄積してきたことは、言うまでもありません。

もう一つのアプローチは、「言語の本質から喩を理解すること」であり、吉本隆明は『言語にとつて美とはなにか』の中で、〈意味的な喩〉と〈像的な喩〉を喩の本質だとしています。これを理解するには、吉本の言語観に接近しなくてはなりませんが、ここで簡便にコメントすると次のようになるでしょう。つまり、ある二つの言葉が意味的に結びつく比喩が〈意味的な喩〉であり、像の類似性で結びつく比喩が〈像的な喩〉です。〈像〉というのも吉本の言語観の一部ですが、要は言葉にイメージを喚起する働きがあるという考えで、例えば、「コップ」と言ったら、脳裏に「コップ」のイメージが浮ぶことだと考えていただければよいと思います。

ですから、例えば「青春のような雲」という表現では、「青春」という〈意味〉が雲にかかるわけですから〈意味的な喩〉となります。これは、修辭学の分類では直喩ですが、「雲は青春だ」という隱喩の形態をとつても〈意味的な喩〉であることに変わりはありません。一方、「ソフトクリームのような雲」という場合、ソフトクリームのふわふわとした像と、雲の形が結びついているわけですから〈像的な喩〉と言えます（比喩は単に「結びつく」という消極的なものでは、あまり価値がありませんが、ここでは議論を単純化しました）。

現代短歌の喩の問題の議論は、およそこういった外部の比喩論を輸入して進展してきたと言えます。が、そういった状況を悔しく思う歌人も居るわけで、三枝昂之は『うたの水脈』において〈心的な喩〉〈景的な喩〉という呼称を提案しています。三枝は、吉本理論を継承する形で「暗示的な映像（映像）によって表現する喩」を、より和歌史に馴染ませるべく〈景的な喩〉と名づけました。なかなか魅力的な用語だと思います。

𦵑𦵑𦵑𦵑と不思議なものを街路にて感じつづけてゐる春である 萩原裕幸『あるまじろん』

▼▼▼▼▼ココガ戦場？▼▼▼▼▼抗議シテヤル▼▼▼▼▼BOMB！

同

「𦵑」というのは、見慣れない漢字ですね。手もとの漢和辞典を引くと、「チヨウ」と読み、器の中に米を入れ、香草とともに酒を醸すという形をかたどった文字ということです。字義は香草・香酒だそうです。この作品では「𦵑」という文字の何やら奇妙な視覚的要素がポイントでしょう。つまり「𦵑𦵑𦵑𦵑」というような「不思議なもの」を作者は街路で感じているわけですね。ちょっと狂気めいた感触をもった春の危ない青年の感慨と言ったら、あなたは笑いますか？

もちろん「チヨウチヨウチヨウチヨウとふしぎな…」と読み下してもよいのですが、もともと作者には、読者に正しく読ませたり「𦵑」の意味を伝える意思はないと言つてよいでしょう。つまり「𦵑」という見慣れない文字自体の奇妙な感触が伝われば十分なのだという意図が見えます。

言語の本質から、と言うのはちょっと恐ろしいので、（小声で）言語の属性に〈意味〉があり〈像〉があるとするなら、さらに〈音おん〉があり〈表記〉があると想定することは、さほど無理ではないように思います。さて、「𦵑」には一応〈意味〉や〈音〉や〈像〉は属性としてありますが、それらは表現上ほとんどゼロだと言いついてよいでしょう。この作品において「𦵑」は、事実上意味を特定できず発音できない文字ですが、確かに不思議なニュアンスは伝わってきます。表記だけが関与的な比喩という意味で〈表記的喩〉と呼んでおきましょう。

▼▼は、「日本空爆 1991」という一連の作品で、湾岸戦争をモチーフにしています。映像の情報として湾岸戦争を受容した日本人に対して、紙上で爆弾を思わせる▼▼をお見舞いしたわけです。それは安逸をむさぼる日本人への警告というよりも、情報としての湾岸戦争の本質をクールに解析した作品と読みました。

▼に〈意味〉や〈音〉はありません。喚起するものとしての〈像〉は特定できません。▼の持つ属性は、表記だけであり〈表記的喩〉を形成していると言えます。

ここで注意したいのは、「𪛗」は漢字であり、▼は狭義の記号ということになりますが、これらは喩法としては同じものだということです。繰り返になりますが、表記という属性によって成立している喩だからです。

では、その背景にあるものは何でしょうか。その主要な要素は、文書処理ソフトウェアの浸透だと考えてよいでしょう。手書きの世界から、パソコンやワープロを利用した文書処理環境への移行ということです。つまり、そこでは「𪛗」と入力するの、▼と入力するのも等しい行為（それを行為と言えるところ）なのです。そしてどちらも、作歌の意識上、一拍としてカウントします。われわれは、恋や☆や爨あぶの間に境界のない文書処理環境に移行しつつあるのです。「𪛗」や▼に対する抵抗感が無い環境を前提としない限り、これらの作品は生まれなかったのではないのでしょうか。

一九九〇年代初め、「ニューウェーブ」と呼ばれるムーブメントが起こりました。それを修辭の側面から見ると、こういった〈表記的喩〉を初め、（パレン）（すでに紹介済み）、〈スパー・オノマトペ〉、会話体、〈超本歌取り〉といった様々な方法が噴出しました。一部で〈記号短歌〉と言われたりしましたが、それは〈ニューウェーブ〉の限られた部分を論じた見方だと思えます。また、狭義の記号が使われたことの意味もほとんど語られていません。ちなみに、言語Ⅱ記号という考え方との混乱を防ぐため、また修辭上の位置づけを明確にするため、〈表記的喩〉を形成する記号や漢字を〈メタ・キャラクター〉と呼んでいます。

〈表記的喩〉や^{パレン}（パレン）や〈スパー・オノマトペ〉がただ総花的に使用されたということであれば、〈ニューウェーブ〉を修辭ムーブメントと位置づけることはできません。それらを統合する原理とは何でしょうか。今回は〈表記的喩〉を、〈意味的な喩〉〈像的な喩〉という議論の文脈に沿って考察してみました。▼▼を、単なる言語遊戯ではなく、喩をどれだけ多様化できるかという観点から展望することが可能だと考えます。また、「𪛗」と▼が等価であると見なす視点は、ささやかな統合化インテグレーションへの道だと思いますが、いかがでしょうか。