

文学に於ける言語表現

——その芸術性と評価を巡つての一考察——

瀧本和成

一

周知の通り、文学作品は韻文と散文に分かれます。そして、それぞれに多様なジャンルが存在します。そのことは、「ジャンルは個人に先んじて存在」(杉山康彦『ことばの藝術』一九七六) すると言うことを意味し、示しています。つまり、文学作品は、語彙のレベルまで分解してしまつと日常言語とほとんど異なるところがありません。しかし、それが一つの単語から文、文章というふうにならされて行くとは日常生活の次元では容易に気づかれないうある意味をもつてきます。この語彙レベルから作品全体にいたる言語構成の方法は確かに作者の独創ですが、実は意識的にか無意識的にか、過去の人類の歴史的形造物である形式(ジャンル)の力を借りているということでもあります。言い換えますと作者は形式を学び、作者の抱く主題を作品化するということになります。ご存じの通り、言語は指示表出と自己表出とに分かれます。

指示表出とは伝達手段としての言語(ことば)で、働きとしてはことばの意味が(一つに)収斂する(閉じられて行く)方向にあります。一方、自己表出は表現目的として発せられる言語(ことば)であり、開かれて行くと言う方向性を持ちます。文学に於ける言語表現は、自己表出的側面が強く出たものとなります。より大胆に言えば、指示表出は文法通り書く(読む)遣り方であり、自己表出の方は、文法を拒否する遣り方と言えます。文学に於ける言語表現は、その表現自体に目的が存在するという事になります。したがつて、私たちが文学作品を読む場合、作者の言語表出に徹底的に拘ることが重要となつてきます。「ひと」を「人」と表現するか、「ひと」とするかは文学表現のうえでは大事になつてくるということなのです。また同時に、単語レベルだけではなく、文脈の中でも読み取る必要があります。紀貫之が仮名で『土佐日記』を記したこと、石川啄木が、ローマ字で『ローマ字日記』を書いたことには、それ自体に意味(目的)があるということになります。

たとえば、石川啄木の第一歌集『一握の砂』（一九一〇）冒頭歌

東海の小島の磯の白砂に

われ泣きぬれて

蟹とたはむる

この短歌に着目して、啄木が、この一首の中にどのような自己を表出しているか。表現の多様性と関わって考えてみたいと思います。この歌は、三行分ち書きとなっております。ほとんどの歌人が一行書きで記しているのに対して、啄木は三行に分けて表現しています。この歌は行間と下の空白を読み取ることが大切で、この空白は、「白砂」の「白」と対応して、くことを知るともつと鑑賞の幅が広がって行くように感じます。「東海の小島の磯の白砂に」の初句、二句に注目すると、助詞の「の」が三回も使われています。本来歌（これは他のジャンルも同様ですが）は、同じ言葉（文字）を使用するのを避ける傾向があります。啄木は、それを知らなかったわけではなく、敢えて（意識して）「の」を多用したのです。当初この冒頭歌は啄木の経歴と重ねて「東海」を北海道（函館）と解釈する論文が多くみられましたが、明治期は「東海」という言葉が、東アジア（東亜細亜）を指していたことから、現在では東亜細亜の中の小島、つまり、日本を表現していると解釈する研究者も多くなります。また、（直接表現されていない）匿されている表現にも気づく必要があります。「東

海」から始まる歌ですが、「東海」の前に世界（地球）を置いてみるともつと広い空間が見えてくるかと思えます。世界の中の（東）亜細亜、その中の小さな島の日本、その日本の或る海岸に一人「われ」が佇んで、しかも泣いているという構図が浮かび上がってきます。大きな空間から小さな存在をフォーカスするために助詞の「の」を多用しているのです。わずかに三十一文字という短歌形式にこれだけ広い空間を表現できたのは、啄木の優れた表現技法があったからだと考えます。

さらにフォーカスされた「われ」に着目すると、この「われ」は泣いているのですが、なぜ泣いているのか、を鑑賞者は知りたくなります。この歌が冒頭に配置されているゆえんはここにあります。歌集『一握の砂』は、物語形式になって綴られているからです。もちろん一首一首独立した形で鑑賞できるのですが、連歌的に連ねて鑑賞できるように組み立てられているのです。泣いている理由が、「一握の砂」に於いて（この後登場する歌に表現されて行くのです。啄木は、与謝野鉄幹・晶子らと同じ「明星」派の歌人でした。物語的情趣を含んだ歌集は、「明星」派の特徴の一つでもありました。晶子の『みだれ髪』もドラマ仕立てになっています。

泣いている「われ」を啄木自身と解釈できますが、むしろ泣いている「われ」を（少し）距離をもって眺めている啄木の存在を否定できません。過去の泣いている「われ」と現在のその姿を客観的に見ている啄木をそこに見出すことはそれほど難しいこと

ではないかと思えます。そこに演出家啄木の姿を発見することができます。

このようにこの歌は、重層的な立体的空間を見事に表現できている秀歌なのです。ほかに、ひらがなの効果や「蟹」、「白砂」、「たはむる」の多様な意味についても分析・考察することは十分可能です。

二

表現の多様性について、前章は啄木の短歌を取り上げ解説いたしました。次に森鷗外の小説（「舞姫」）を取り上げてみましょう。「舞姫」（一八九〇）は、冒頭次のように記されています。

石炭をば早や積み果てつ。中等室の卓のほとりはいと静にて、熾熱等の光の晴れがましきも徒なり。今宵は夜毎にこゝに集ひ来る骨牌仲間も「ホテル」に宿りて、舟に残れるは余一人のみなれば。五年前の事なりしが、平生の望足りて、洋行の官命を蒙り、このセイゴンの港まで来し頃は、目に見るもの、耳に聞くもの、一つとして新ならぬはなく、筆に任せて書き記しつる紀行文日ごとに幾千言をかなしけむ、当時の新聞に載せられて、世の人にもはやされしかど、今日になりておもへば、釋き思想、身の程知らぬ放言、さらぬも尋常の動植金石、さては風俗杯をさへ珍しげにしるし、を、心あ

る人はいかにか見けむ。こたびは途に上りしとき、日記ものせむとて買ひし冊子もまだ白紙のまゝなるは、独逸にて物学びせし間に、一種の「ニル、アドミラリイ」の氣象を養ひ得たりけむ、あらずこれには別に故あり。

この冒頭文の表現の特徴を纏めると大凡次の五点になるかと思えます。

- (1) 雅文体（和漢洋混淆文）で表現していること。
- (2) 回想（日記）形式を踏んでいるということ。
- (3) 「余」（我）という一人称形の語りであるということ。
- (4) セイゴンの港（舟の中）を舞台（場所）設定して表現していること。
- (5) 留学先ドイツで五年間過ごし、「一種の「ニル、アドミラリイ」の氣象を養ひ得たりけむ」と表現し、その後「あらずこれには別に故あり」と記し、次の段落（次章）への含み（余韻）を持たせた表現になっているということ。

これらの表現の特質や意味を考察して行くと小説の骨格が見えてきます。たとえば、(1) 雅文体（和漢・洋）混淆文」と言う表現は、一八九〇年代のもっともオーソドックスな表現でした。同時代の代表作に樋口一葉の「たけくらべ」などがあります。この雅文体のリズムは、目で読むのではなく、声に出して読むスタイルと言つて良いでしょう。この時代はまだ文盲率も高く、字が読める人が、語つて聞かせるというスタイルをとっていました。読

む人とそれを聞く人（多数）という読書場が成立していたことがわかるかと思えます。私たち現代人は、文学作品という目（ほとんど二人で）読みます。伊藤整という文学者は、そのことを念頭に入れて「演者即ち作者は密室で一人でそれを作り演じ、読者は密室で一人でそれを味う」（『小説の方法』一九四八）と述べ、近代文学を「密室」の所産であると特色づけています。

また、和漢（洋）混淆文の特色の一つとして、「ニル、アドミラリイ」というカタカナ文字が使われていることに注目する必要がある。この「ニル、アドミラリイ」という言葉は、ラテン語の *Nil admirari* から来ています。語句的には、「何事にも驚かないこと」という意味です。作品内では、それをやや逆接的な意味で表現しています。つまり、無感動（・無関心）という意味となります。この「ニル、アドミラリイ」は、その後夏目漱石の小説『それから』（一九〇九）、芥川龍之介の小説『路上』（一九一九）にも登場します。この「ニル、アドミラリイ」は、近年では三島由紀夫の「倦怠（アンニユイ）」という表現にも連なります。現代作家村上春樹が描く登場人物たちにも「ニル、アドミラリイ」の性格が表現されています。（『『ルウエイの森』の渡辺くん』）このように近代（知識）人の典型的な心の有り様を表現している、近代文学の中でも最も重要なキーワードの一つとなっています。森鷗外が太田豊太郎という人物を通して近代人の特徴を「ニル、アドミラリイ」というラテン語で表現したことによって、日本近代文学史上初めて「新人」（江戸・封建主義体制のもとで

生きた中世的な思考をもった人々と區別して、新しい近代社会に生きる人々を指す）を描いた作品と成り得たのです。この作品が近代文学の出発点とされるゆえんは、この表現にも発見できると思えます。そして、この作品の主人公太田豊太郎の「ニル、アドミラリイ」の気象は、けっして過去の人間の心の在処（内面）ではなく、現代を生きる私たちの心の在処でもあるのです。

もう一つこの作品の表現の特徴例を挙げましょう。この作品は、「セイゴン」という港が描かれています。作者森鷗外はなぜベトナムのセイゴンを舞台として選んだのでしょうか。実際森鷗外は、一八八四年から一八八八年までドイツに留学をしています。彼がその折書いた日記（『航西日記』、『独逸日記』、『隊務日記』、『還東日乗』）が四つ残されています。その日記から船で航行する際の立ち寄る港も記されているのですが、その中で作者はこの作品に於いて敢えて「セイゴン」を描いたということになります。これはどの国の港でも良かったというのではなく、ベトナムの「セイゴン」という港でなければならなかった必然性が潜んでいると言ふことなのです。

当時の人々は、陸海空路が密に繋がり、情報が多様化した現代とは違って、大凡世界を二つに分けて考えていました。東洋と西洋という分け方（捉え方）です。現在でもそうした捉え方は残存しているかと思えます。この作品は一八九〇年の発表ですが、この頃の西洋と東洋の分水嶺は、何処だったのでしょうか。結論を急ぐと実はこのベトナム（中心都市セイゴン）であったわけ

す。当時ベトナムは、フランス領でした。小説の冒頭文は「石炭をば早や積み果てつ」となっています。豊太郎が乗船している船の燃料である石炭を積み終えたという表現には、明日出航だという意味が包含されています。この冒頭部分は、太田豊太郎が五年間暮らした西洋の最後の夜という設定が作者の側からすれば必要だったわけです。この作品は、明日から東洋に向かう（入る）豊太郎が西洋留学最後の夜に語る（記す）ということがたいへん重要なコンセプトになっていて、作品の主題と深く関わっています。このように「セイゴン」という舞台（場所）の表現は、主人公の内面告白（吐露）の意味内容と深く関わって行くことになるのです。（誤解を恐れずに言えば、豊太郎は、ここで告白しなければ、東洋に日本に帰ることができなかったということになります。）

さらに続けていえば、「今宵は夜毎にこゝに集ひ来る骨牌仲間も「ホテル」に宿りて、舟に残れるは余一人のみなれば」と綴られており、船に残っているのは余（＝太田豊太郎）一人だけで、同じ留学生仲間が下船して、「ホテル」に泊まっているとなっています。作者はなぜホテルに「」を付けたのか。この意味を解いて行くと、「余」である太田豊太郎の内面が、個人的で些末な葛藤ではなく、近代人のある種普遍的な葛藤でことがわかってきます。この「」は、主人公を相対化する視点の獲得を示す大切な表現であるのです。つまり、他の留学生仲間が、当時セイゴンの港町にあった日本人街、その中でもとくに遊郭に泊まっている様

が想像できます。その曰く付きの宿泊を「」付きホテルで表現したと考えることができます。そうした他の留学生（の行為や倫理観）との比較に於いて主人公豊太郎エリスとの恋愛は、語られるべきであり、位置づけることが肝要かと思えます。

このように、作者がどのような意図で作品中に言葉（記号含）を表現しているか、を読む側（読者）はできるだけ、丁寧に（緻密に）読み取ることが必要であると同時に、書き手側は、一つひとつの言葉の表現にある意味、ある意図を働かせておくことが大事であるということです。したがって、ここでは、作り手・読み手両者に繊細な言葉の意味を理解する素地が必要であると言えます。

さて、右記②に小説「舞姫」が、回想形式であることを指摘していますが、現代文学に於いても回想形式は多く見られます。例えば下記にありますように、村上春樹『ノルウェイの森』、片山恭一『世界の中心で、愛をさけぶ』も同様です。「舞姫」もこの二作品（二作品共に大ベストセラー）も冒頭部分の設定が類似しています。「舞姫」は船の中、左記二作品は、飛行機となっています。そのことも踏まえて回想形式の効果・意味についても考えて行きましょう。

○村上春樹『ノルウェイの森』（講談社一九八七）

僕は三十七歳で、その時ボーイング「C」のシートに座っていた。（中略）飛行機が着地を完了すると、禁煙のサインが

消え、天井のスピーカーから小さな音でBGMが流れ始めた。それはどこかのオーケストラが甘く演奏するビートルズの「ノルウェイの森」だった。そしてそのメロディーはいつものように僕を混乱させた。いや、いつもとは比べものにならないくらい激しく僕を混乱させ、揺り動かした。(中略)十八年という歳月が過ぎ去ってしまった今でも、僕はあの草原の風景をはっきりと思いだすことができる。

○片山恭一『世界の中心で、愛をさけぶ』(小学館 二〇〇

一)

朝、目が覚めると泣いていた。いつものことだ。悲しいのかどうかさえもうわからない。涙と一緒に、感情はどこかへ流れていった。しばらく布団のなかでほんやりしていると、母がやって来て、「そろそろ起きなさい」と言った。雪は降っていないが、道路は凍結して白っぽくなっていた。(中略)飛行機が飛び立つと、ほどなく眠りに落ちた。そして夢を見た。まだ元気だったころのアキの夢だ。夢のなかで彼女は笑っている。あのいつもの、ちょっとこまったような笑顔で。「朔ちゃん」と、ぼくのことを呼ぶ。その声も、はっきり耳に残っている。夢が現実で、この現実が夢ならいいと思う。でも、そんなことはありえない。だから、目が覚めたとき、ぼくはいつも泣いている。悲しいからではない。楽しい夢から悲しい現実に戻ってくる時に、跨ぎ越さなくては

ならない亀裂があり、涙を流さずにそこを越えることができない。何度やっても駄目なのだ。

文学作品の回想形式は、第一に現在と過去という二つの視点、二つの時間軸から来る重層性、立体感を創り出す効果があります。第二に現在から過去へ、そして、また現在に戻るることによって、過去から現在が鮮やかに照射されると言う効果があります。つまり、冒頭結果がインパクトのある形で提出され、次の章からその原因が語られて行きます。そして、最終章で、改めて結果が映し出されます。読者に説得力を持たせる(理解度を高める)効果が強くでるわけです。第三点として回想形式は、とくに浪漫主義文学において多く導入されています。森鷗外「舞姫」、伊藤左千夫の名作『野菊の墓』、現代文学では、村上春樹『ノルウェイの森』、片岡恭一『世界の中心で愛をさけぶ』などがその代表作でしょう。なぜ、浪漫主義文学に回想形式が多いのでしょうか。それは、もともと浪漫主義文学は、反リアリズム文学として出発したからなのです。反リアリズム文学の中心軸は、虚構性の發揮にあります(坪内逍遙と森鷗外との論争「没理想論争」参照)。ご存知の通り、私たちは、現実、過去には戻れないのです。しかしながら、文学は、回想形式を通して過去に戻れるわけです。ここにリアリズム、つまり、浪漫主義の最大の特徴があります。過去に戻ること、つまり回想形式は、虚構性の發揮だと言えます。現実ではできないことを文学の世界でやっつてのけることは、

人間にとって、現実生活の中で溜まるカタルシスの發揮を行っていると言うことなのです。人間は、現実と虚構、言い換えると非現実を行き来しながら、バランスをとって生きる動物なのだと言えます。人間が存在する限り文学や芸術は存在し続けるでしょう。さらに、追究すると、虚構の世界とは、想像力が最も發揮されることだと言えます。私たちは、文学や音楽、絵画、映画などの芸術の世界で想像力を發揮することによって自由を獲得していると言えます。現実はとても不自由で、生きづらいものです。文学や芸術の虚構の世界で自由を謳歌しているのです。回想形式には、そのような意味が匿されています。

三

これまで、文学表現の多様性について短歌や小説と言うジャンルで考えてきました。本章では詩を取り上げたいと思います。左記は、中原中也の代表作の一つ「生ひ立ちの歌」¹という詩です。この詩の表現の特徴に留意しながら、鑑賞を試みましょう。

生ひ立ちの歌

I

幼年時

私の上に降る雪は／真綿のやうでありました

少年時

文学に於ける言語表現

私の上に降る雪は／翼のやうでありました

十七—十八

私の上に降る雪は／藪のやうに散りました

二十一—二十二

私の上に降る雪は／雹であるかと思はれた

二十三

私の上に降る雪は／ひどい吹雪とみえました

二十四

私の上に降る雪は／いとしめやかにになりました……

II

私の上に降る雪は／花びらのやうに降つてます／薪の燃える

音もして／凍るみ空の黝む頃

私の上に降る雪は／いとなよびかになつかしく／手を差伸べ

て降りました

私の上に降る雪は／熱い額に落ちもくる／涙のやうであります

した

私の上に降る雪に／いとねんごろに感謝して、神様に／長生

したいと祈りました

私の上に降る雪は／いと貞潔でありました

中原中也の詩的言語の特徴などを考慮に入れて鑑賞してみましよう。

詩のなかで「私の上に降る雪は」、「真綿」のように白く、純潔

である様が強調されています。そのような無垢なる「私」に「涙のやう」に悲しく、「寒い」ほど淋しい感情が襲います。「私」の存在の在処を冷たく降る白い「雪」に重ね合わせ、その半生に互る真情を連ねながら抒情的に、しかも感傷的に謳い上げています。凍てつき溶け込めない「私」の淋しさが繰り返し表現されることよって「私」の孤独感は一層増し、救いようのない境地へと入り込んで行きながら、それでも冷たく張り詰めた空気のなかで緊張感とともに凜とした「私」が存在することを私たち読者に気づかせてくれます。この詩に代表されるように、「私」の孤独なる魂は、「降る雪」という自然と重ねられ記憶されるとともに、その「私」のなかに潜むセンチメンタリズム、つまり繊細で感傷的な心のありようを表現して見せてくれています。自然と感情の重なり合う比喩は、内面の感情の吐露を自然に託すことよって抒情性を生み出します。また、現代人の不安や現代社会の中での孤独は、感傷的存在と言う形で「私」に託されている。そこではもはや自然との重なり合いというだけの表現に留まらない意味を帯び、感情そのものが鋭敏な神経の持ち主「私」に付与されており、私たち現代人の新たな心情の創出となり得ています。こうした存在への不安は、戦争や厳しい現実（生活）と対峙したときの個人の圧倒的な存在感の無さからくる空白感としても呈出されています。河上徹太郎の「年齢や体験の加わるとともに世間と妥協したり、水を割つて薄めたりすることもなかつた」という中也評にもある通り、純粹さゆえの生き難さであり、同時にそれに

共鳴する私たち読者の生き難さでもあります。それは私たち現代人に於いても意識せざるを得ない立脚点の危うさであり、競争社会の歪みからくる identity の喪失感と言つてもよいかと思いません。そのとき詩のなかで表現された「私」は中也自身から遠く離れた現代人の様相を呈しており、「私」は中也でありながら、そこにその孤独で淋しく行き場を喪った「私」を傍観するもう一人の中也を見出すことができます。「私の上に降り」かかる雪を遠くで俯瞰している中也がそこにいます。そして、その時孤独で淋しい「私」はもはや作者中也の枠を遙かに超えて読者である私たちに向けられた孤独なる魂の存在へと結晶化しているのです。だからこそ私たち読者は、この「私」に中也の淋しさを、そして近代人の孤独を、現代人のわれわれの哀しさを連続させて鑑賞することができなのです。中也の詩は、近代から現代にかけて詩が叙情から抒情へ、そして感傷詩へと連なる方向性のなかで、抒情詩から感傷詩へ昇華させた稀有な詩人として位置づけることができます。そうした抒情と感傷を持ち併せた詩を紡いでいるからこそ中也の詩は、自然の臨場感を備えてその鋭敏な傷つきやすい感情を吐露して、私たち現代人の心の奥にまで迫ってくる魅力的な詩となり得ているのです。

四

本章では随想（随筆）というジャンルで見てください。左

記は、芥川龍之介が京都に來た折の体験を素材にして書かれた「京都日記」という作品の一部です。芥川龍之介の随想「京都日記」は、一九一八（大正七）年七月二日、二九日の二回に互つて「大阪毎日新聞」に掲載されています。同年六月に芥川が京都を訪ねた折の体験を記した随筆作品となっています。この時芥川が何処を訪ね、何を見たか、そしてどのように感じたかを随想作品から読み取って行きましょう。またそれがこの時期（大正中期）の芥川のどのような心境を照射したのかも明らかにしたいと思います。

光悦寺へ行つたら、本堂の横手の松の中に小さな家が二軒立つてゐる。それがいづれも妙に納つてゐる所を見ると、物置きなんぞの類ではないらしい。らしい所か、その一軒には大倉喜八郎氏の書いた額さへも懸つてゐる。そこで案内をしてくれた小林雨郊君をつかまへて、「これは何です」と尋ねたら、「光悦会で建てた茶席です」と云ふ答へがあつた。自分には急に、光悦会がくだらなくなつた。「あの連中は光悦に御出入を申しつけた気であるやうぢやありませんか。」小林君は自分の毒口を聞いて、にやにや笑ひ出した。「これが出來たので鷹ヶ峯と鷹ヶ峯とが續いてゐる所が見えなくなりました。茶席など造るより、あの辺の雑木でも払へばよろしいにな。」小林君が洋傘で指さした方を見ると、成程もぢやもぢや生え繁つた初夏の雑木の梢が鷹ヶ峯の左の裾を、鬱陶し

く隠してゐる。あれがなくなつたら、山ばかりでなく、向うに光つてゐる大竹藪もよく見えるやうになるだらう。第一その方が茶席を造るよりは、手数がかからないのに違ひない。
（第一章 光悦寺）

「光悦会」と称する連中が寺内に茶席を二軒建ててゐるのを見て、「自分は急に、光悦会がくだらなくなつた」と落胆する姿が描かれています。加えて、その茶席のために景観が悪くなつたことを「鷹ヶ峯と鷹ヶ峯とが續いてゐる所が見えなくなりました。茶席など造るより、あの辺の雑木でも払へばよろしいにな」と同行の小林雨郊に言わしめています。琳派の里である本阿弥光悦の寺を訪ねて二重の意味で肩を落とす筆者の嘆息が聴こえてきそうです。

それから二人で庫裡へ行つて、住職の坊さんに宝物を見せて貰つた。その中に一つ。銀の桔梗と金の薄とが入り乱れた上に美しい手蹟で歌を書いた、八寸四方一位の小さな軸がある。これは薄の葉の垂れた工合が、殊に出来が面白い。小林君は専門家だけに、それを床柱にぶら下げて貰つて、「よろしいな。銀もよう焼けてゐる」とか何と云つてゐる。自分は敷島を御へて、まだ仏頂面をしてゐたが、やはりこの絵を見てみると、落着きのある、朗な好い心もちになつて來た。が、暫くすると住職の坊さんが、小林君の方を向いて、こん

な事を云つた。「もう少しすると、又一つ茶席が建ちます。」小林君もこれには聊か驚いたらしい。「又光悦会ですか。」
 「いいえ、今度は個人でございます。」自分は忌々しいのを通り越して、へんな心もちになつた。一体光悦をどう思つてゐるのだから、光悦寺をどう思つてゐるのだから、もう一つ序に鷹ヶ峯をどう思つてゐるのだから、かうなると、到底自分には分らない。そんなに茶席が建てなければ、茶屋四郎次郎の邸跡や何かの麦畑でも、もつと買占めて、むやみに囲ひを並べたらよからう。さうしてその茶席の軒へ額でも提灯でもべた一面に懸けるが好い。さうすれば自分も始めから、わざわざ光悦寺などへやつて来はしない。さうとも。誰が来るものか。
 (中略) 後で外へ出たら、小林君が「好い時に来ました。この上茶席が建つたらどうもなりません。」と云つた。さう思つて見れば確に好い時に来たのである。が、一つの茶席もない、更に好い時に来なかつたのは、返す返すも遺憾に違ひない。自分は依然として仏頂面をしながら、小林君と一しよに竹藪の後の立つてゐる寂しい光悦寺の門を出た。

光悦寺を訪れた芥川の眼に映つた光景が簡潔に描写されていて興味深いものがあります。「光悦会がくだらなくなつた」経緯を語り、最後に「光悦寺などへやつて来はしない。さうとも。誰が来るものか」と吐き捨てるように言い放ちます。景観や寺本来の役割を無視するように建つ茶席を見て、最も俗なるものに出くわ

した時の感情が怒りにも似た形で噴出してゐる文章となつています。芥川が何故日本を代表する寺々が多く立ち並ぶ京都であえて光悦寺を選んで訪れたのか。その目的(真意)はおそらく琳派の里である旧光悦村・光悦寺に芸術の源(源泉)を探る目的で来たことが窺えます。第一章から読者は逆説的な形でそれを読み取ることが可能だろうと思ひます。

第二章は「竹」と題されています。

自分は始めてさつきの竹藪が、建仁寺だつたのに気がついた。が、あの暗を払つてゐる竹藪と、この陽気な色町とが、向ひ合つてゐると云ふ事は、どう考へても、嘘のやうな気がした。その後、宿へは無事に辿りついたが、当時の狐につままれたやうな心もちは、今日でもはつきり覚えてゐる。それ以来自分が気をつけて見ると、京都界限にはどこへ行つても竹藪がある。どんな賑な町中でも、こればかりは決して油断が出来ない。一つ家並を外れたと思ふと、すぐ竹藪が出現する。と思ふと、忽ち又町になる。殊に今云つた建仁寺の竹藪の如きは、その後も祇園を通りぬける度に、必ず棒喝の如く自分の眼前へとび出して来たものである。……が、慣れて見ると、不思議に京都の竹は、少しも剛健な気がしない。如何にも町慣れた、やさしい竹だと云ふ気がする。根が吸ひ上げる水も、白粉のひがしてゐさうだと云ふ気がする。もう一つ形容すると、始めから琳派の画工の筆に上る為に、生えて来

た竹だと云ふ気がする。これなら町中へ生えてゐても、勿論少しも差支へはない。何なら祇園のまん中にも、光悦の詩絵にあるやうな太いやつが二三本、玉立してゐてくれたら、猶更以て結構だと思ふ。

裸根も春雨竹の青さかな

大阪へ行つて、龍村さんに何か書けと云はれた時、自分は京都の竹を思ひ出して、こんな句を書いた。程竹の多い京都の竹は、京都らしく出来上つてゐるのである。

「あの暗を払つてゐる竹藪と、この陽気な色町とが、向ひ合つてゐると云ふ事は、どう考へても、嘘のやうな気がした。その後、宿へは無事に辿りついたが、当時の狐につままれたやうな心もちは、今日でもはつきり覚えてゐる」という表現には、鬱蒼とした竹林と賑やかで華やかな色町との暗と明とのコントラストが鮮やかに表現されています。「竹」に纏わる不思議な体験を通して、「始めから琳派の画工の筆に上る為、生えて来た竹だと云ふ気がする」と綴られているように、自然の「竹」を琳派芸術のために「生えて来た竹」と称する観方には、この時期の芥川の芸術観が滲み出ている箇所だと言えます。第一章で琳派の里光悦寺を訪れた筆者に落胆の様子が窺えましたが、この第二章では、琳派の趣きを「竹」に託して述べられていることも重要な視点と言わなければなりません。芸術のために存在している（かのような）「竹」として捉える方向性には、芸術至上主義的な色彩が看

て取れます。それは、自然主義的な思考や描写方法を探るリアリズム文芸への婉曲的な批判（諷刺）ともなっていることにも注目する必要があります。「不思議に京都の竹は、少しも剛健な気がしない。如何にも町慣れた、やさしい竹だと云ふ気がする」と評する筆者の心の内部に、京都の街中に溶け込んだ「竹」、目立たず、自己主張しない、それでいて実存感があり、優しい眼差しで住民を見守つてくれているかのような存在として映し出されています。ここにこの時期の筆者の理想とする描写方法が暗喩的に示されていると言えます。自然と人間の調和した街の有り様が、一枚のキャンパス（絵画）に準えて表現されていて視覚的效果を生かしたたいへん興味深い文章となっています。また文章中に詠まれた句は、裸根は竹の青さを強調し、春雨は竹との調和、雨との相性の良さを引き立たせる効果を放っており、雨の京都に春竹の青さが浮き立つように詠われており、歌い手「の筆に上る為、生えて来た竹だ」という表現と呼応する形で詠まれた句となっています。散文（文章）と韻文（俳句）が相俟って立体感を奏でていきます。

五

本章では俳句を取り上げたいと思います。左に正岡子規の俳句を記しました。この句の言葉や表現に着目して、鑑賞を広げて行きましょう。

柿くへば鐘が鳴るなり法隆寺^三

子規は、一八九五年五月日清戦争に連隊付き記者として従軍中に咯血し、神戸で入院、加療の後故郷の松山に戻り、その時松山中学校に赴任中の夏目漱石の下宿（愚陀仏庵）に約五〇日仮寓しました。その後病状が好転し、一〇月下旬に東京に向かいます。その折、奈良に立ち寄り数日間滞在しています。この句は、その時の体験が素材となったとされています。初出は「海南新聞」同年一月号に掲載されています。季語は、もちろん柿で晩秋を表しています。「法隆寺の茶店に憩ひて」と前書きが添えられているように、子規は法隆寺を拝観した後、ふと立ち寄った茶店で一服して柿を味わっていると、法隆寺の鐘の音が聞こえてきた。その音感と音響に日本の秋をしみじみと感じたというのが一般的な句意です。「柿」は、原産は中国。奈良・大和の名産（御所柿とも言われる）として名高い果物です。中国から伝わり、日本を代表する果実となった経緯があります。季節感を醸し出す季語としての表現だけでなく、中国と日本との文化交流を連想させます。日本最古の木造建築物として有名な法隆寺も同様です。中国から伝わった仏教文化は、日本文化の礎となっています。子規は先述した通り、日清戦争に記者として従軍して病に罹ったわけですが、この句に詠まれた「柿」と「法隆寺」は、日本（大和）と中国（清）との関係性をあらためて再認識する表現とも成り得ています。日本（文化）の原点である奈良（大和）に来て、（木造建

築物）最古の法隆寺を拝観して、その後日本を代表する果実・柿を味わいます、その行為の中に、日本とはどのような国か……というのを問う姿勢が窺われます。日本の原風景を写生した親しみのある句であると同時に、日本の源（泉）を訪ねる構成・表現となっていて、東洋（中国や韓国）や西洋文化（欧米）を視野に入れた（視点を導入した）立体的な広い空間を創り出していると言えます。詠んでいる視線から複雑に交錯する文化への眼差しが窺える名句と成り得ています。また、初句から「Kaki」「Kueha」「Kame」「(Ga)(Ka)」と三（なごし）四）連続「K」からはじまっており、韻律の連続性（リズムを生む効果）を意識した表現となっており、最後に「法隆寺」と体言止めで終わっていることは、そのリズムを打ち消すことで（鑑賞者に）強く印象に遺す（を留める）余韻の効果を發揮しています。柿をはじめとする晩秋の色彩（視覚）、柿の手触り（触覚）、匂い（臭覚）と食感（味覚）、鐘の音を聞く音感（聴覚）と人間の五感を短い句の中に全て盛り込んだ優れた表現ともなっています。

六

これまで各ジャンルで文学表現の多様性・多義性について診てきました。今章では、表現者である作者と作品、作品と鑑賞者である読者、こうした三者の関係性について考えて行きたいと思えます。

文学作品は、単語・文・文章、それぞれの層で多義的な意味を含んでいるということになります。私たち読者は、作品を鑑賞する時、そうした多層的な表現に内在する多義的な意味を識る（理解する）ことが肝要かと思えます。優れた読者は、そうした多層的で多義的な言語空間を意識（認識）できる人を（もつて）言うのかも知れません。創作者の側に立てば、作者は単語・文・文章の各層（レベル）で、多義的で、多様な表現を駆使していると言えます。作者は、各層で巧みに言語を操り、しかもそれらの多層的で多義的な表現が、やがてひとつの纏まりを見せた（有機的な繋がりをもつた）作品として結実して行くこととなります。したがって、私たち読者は、そうした作者の知の巧み、知の愉しみを味わう（追体験すること）が大切かと思えます。そこに読書の醍醐味があると言えます。

次に作者の側に立ち、作品を眺めてみたいと思えます。作品が書かれる時、そこには必ず（創作する者の）執筆動機が存在します。執筆のモチーフについて考えることは、作者の執筆動機を訊ねる行為であるとも言えます。もう少し広げて言いますと、作品は如何にして生まれるかという本源的な問いかけを含んでいるかと思えます。また、私たちが読書（・研究）の目標（目的）としています（作品の）主題とも直結する命題でもあります。

そうした関係をより具体的に説明するために、野坂昭如の小説「火垂るの墓」を取り上げたいと思えます。野坂昭如は、一九六七年一〇月「火垂るの墓」（オール読物）、翌年（一九六八）

「アメリカカひじき」（オール読物）を発表し、この二作品で第五八回直木賞を受賞しています。直木賞を受賞した折、毎日新聞（一九六八・一）に受賞の弁を寄稿しています。

ほくは、まったく徒党を組めない性格なのだが、これまでの分類のしかたを応用すると、焼跡闇市派であろうと、自分で考えている。この派に属する年代は、昭和四・五・六年生まれに限られ、つまり同年に戦死者のない、積極的に戦争に参加できず、また、七年以降のごとく疎開もできない。いわば銃後市民生活の中核として、戦争の末期をすごした経験をもち、敗戦の日「連合艦隊はどうしたア」と絶叫し、占領軍の到来とともに昨日までの鬼畜が今日から人類の味方にかわつちまつて、おつたまげ、そして、飢餓恐怖症の覚えがある。（中略）さらにはほくを規定すると焼跡闇市逃亡派といった方がいいかも知れぬ。空襲をうけて肉親を、焼跡と、それにつづく混乱の中に失い、ほくだけが生き残った。燃えさかる我家にむけて、たった一言、両親を呼んだだけで、ほくは一目散に六甲山へ走り逃げ、このうしろめたさが今もある。やがて少年院に入り、飢えと寒さのため、つぎつぎに死ぬ少年達の中でほくだけ、まるでお伽話の主人公のごとき幸運により、家庭生活に復帰し、ここでもほくだけが逃げた。うしろも見ずに逃げた。自分に対する甘えなのかも知れぬが、やはりうしろめたい。ほくは、いつも逃げている。（中略）今

のぼく自身をつくりあげたものすべて、空襲焼跡闇市にあって、だからどうして、どうなったのだと、自らは説明はできないけれど（中略）ハノイ、ハノフォン爆撃の写真を眼にすると、矢も盾もたまらず恐くなる。落下音、爆発音、ひきちざられた首や、枯木のような焼死体がまざまざとよみがえる。直木賞を受けたぼくの二作は、いずれも、ごく素朴なわが心情から産まれた小説である。だから、なによりも愛着が強い。ぼくは意識して、娯楽小説を書くつもりも、それ以外の小説を書くつもりもなく、結局は、わが焼跡闇市への回帰を、鳥の声のようにくりかえすだろうと思う。戦争反対の目的も、死んでしまった肉親や生活に対する鎮魂のつもりもない。ぼくはしかし書かねばならないと思っているし、いささか自負の言葉をのべるならば、ぼく以外のだれに、ぼくの構築する世界が書けるかと、考えている。焼跡闇市派こそは、わが故郷なのだ。

このように戦争後の焼跡闇市が渦巻くなかで逃げ惑う自身の体験が、作品のモチーフとなっていることがわかります。（野坂昭如文学の原点であると言えます。）一九六九年一月に刊行された『野坂昭如の本』（KKベすとせらーず）に収録された「プレイボーイの子守唄」には、さらに踏み込んで敗戦後の自らの体験を赤裸々に語っています。

三月十七日、四月二十二日の空襲はまぬかれたが、五月五日のそれは、ぼくの住んでいた神戸市灘区中郷町三丁目あたりには、まずは手はじめの焼夷爆撃攻撃を行ない、たちまちすべての空間に爆弾の落下音がみちみち、まるで手でさわられるような感じで、音がとびはね、そしてあたりきらわす焰を吹き出す修羅場にわが家は変じ、あれは絶対に攻撃というものではない、殺戮なのだ。養父は、二百五十キロの焼夷爆弾の直撃を受けて、五体四散し、養母、祖母もなく、疎開していた恵子と、まったくの偶然で生き残ったぼくが、焼跡にほうり出された。（中略）ぼく自身十四歳で、食べ盛りなのだ。水ばかりとっていい粥を、ぼくは山からとってきた薪と、七輪はないから、まるでキャンプのように石をならべたカマドで炊き、いくら恵子に食べさせなければと考えても、粥をよそう時、どうしても底に沈んだ米粒を自分の茶碗にとり、重湯の部分を恵子に与える。（中略）ぼくは、恵子を愛していたと自信をもっていえるが、食欲の前には、すべて愛も、やさしさも色を失った。恵子は、やがて、夜、ねむらなくなつた。たぶん、空腹のためではないかと思う。しずかな赤ん坊だったのに、年中、泣きつづけるようになった。ようやくできた一人歩きも、たちまち逆もどりして、はうのがやつとの状態となつた。顔つきも猿に似て来た。恵子の生命力は、きつと強かつたのだらう。骨と皮になつても生きつづけて、いくらとつても、すぐガーゼの肌着の縫い目にびっしり

たかる虱とともに生きていた。(中略)泣き出すと背負って表へ出る。もう虫もいない。養父母の死を悲しむゆとりもなく、うとうと歩きながら居眠りする具合で、ぼくはついいたまらず恵子をなぐった。はじめはお尻だったが、それでも泣くと、拳をかためて頭をなぐった。頭をなぐられると、恵子は泣きやむ。味をしめて、さすが昼間はやらなかったが、夜は、すぐになぐった。(中略)恵子をなぐったという罪悪感、常に心にひっかかっている。西宮にもいられず、福井県春江に、ぼくたちはながれていき、戦争の終つた一週間後、もう泣く力も食べる力もなく、うとうととねむりつづけ、ぼくが銭湯から帰つてくると、恵子は死んでいた。

この文章から「火垂るの墓」執筆のモチーフに、戦後焼き出された妹との貧しく苦しい生活があったことがわかります。妹への罪悪感と極限状況にも似た戦争直後の孤児の生活が切実に伝わってくる文章となっています。また、一九八七年一月に出版された『赫奕たる逆光 私説三島由紀夫』(文藝春秋社)でも少年時代の戦争体験を語っています。この評論文は、三島由紀夫論として展開していますが、野坂昭如自身の生の在り方と重ねて論じられているところが特徴となっています。彼の生い立ちや義父母、義妹との関係性、その後の野坂の生がどのようなものであったかが窺える文章になっています。そこには、野坂が養子に出された理由や新潟で暮らすことになった経緯などが私たち読者には知り得

ないこととして存在していることもわかっています。当の作品だけでなく、他の資料と重ねることでも一つひとつの事実関係を探り、積み重ねてそれらを総合的に俯瞰してはじめて執筆動機や作品のモチーフが浮かび上がってくるように思います。つまり、作品のモチーフと執筆動機は、前述した通り作品主題と深く関わっていて、それを検証することは容易なことではないことも知っておくべきことかと思えます。

いま一度作品に還れば、野坂は戦後生き延びることができたが、主人公の清太は三宮駅構内で餓死しています。また、構成から見ると、冒頭部分で清太が死ぬ描写があり、物語は回想形式となつていることもこの作品を考えるうえで重要な視点かと思われます。こうした層の異なる虚構性を持った意図を追究することは、作品の主題を見極めるうえで大事なことであると同時に、野坂の体験(事実関係)との相違点は何を意味しているかを探る行為の有意性も認識しておく必要があると考えます。(繰り返しになりますが)あらためて言い直しますと、作者の意図及び作品の主題を明確にするためには、執筆動機及び作品のモチーフを探ることが肝要です。しかしながら、安易に作者の言に従う(信じる)ことの危険性も孕んでいることも知っておくべきかと思えます。

纏めますと、作品が生まれるには、それ相当の(執筆)動機があり、そのカタルシスが作品を産む原動力となつているということです。野坂で言えば、「ぼくは意識して、娯楽小説を書くつもりも、それ以外の小説を書くつもりもなく、結局は、わが焼跡

闇市への回帰を、鳥の声のようにくりかえすだろうと思う。戦争
 反対の目的も、死んでしまった肉親や生活に対する鎮魂のつもり
 もない。ぼくはしかし書かねばならないと思っているし、いささ
 か自負の言葉をのべるならば、ぼく以外のだれに、ぼくの構築す
 る世界が書けるかと、考えている」ということになります。こう
 した「書かねばならない」衝動（インパクト）を蒙った体験・経
 験が、名作を生んで行くのです。（そのカタルシスともいうべき
 衝動が言葉を育み、文を造り、文章と成って、私たち読者をして
 驚かせ、感動させるといことになるかと思えます）。作者の位
 置に立てば、これを書かなければ生きて行けないような（厳し
 い）現実があり、それを書くことよって（何とか）生きるエネ
 ルギーを獲得して行くという方向性が見えてくるかと思えます。
 そこに「書く」という行為のもつ意味（本質）が潜んでいるかと
 考えます。創作する者は、そのような体験や経験に根ざし、生
 の在り方を深く問いかける問題意識が必要になってくるかも知れま
 せん。（名作を生む条件かも知れません。）

七

前章では創作する側（作者）の執筆動機について、野坂昭如の
 小説「火垂るの墓」を例に挙げて論述し、最後に「作品が生まれ
 るには、それ相当の（執筆）動機があり、そのカタルシスが作品
 を産む原動力となっているということ」を述べました。

文学作品は、創作者（作者）の烈しいカタルシスが言語に変換
 （言語化）された行為と言えます。言語化する行為には、思考す
 る行為、記憶する行為が伴って行きます。それは「書く」という
 行為のもつ特質と連なって行くことになるのです。つまり、文学
 は、創作者が自らのカタルシスを言語化する行為であり、その言
 語化する行為の中に虚構性、言い替えれば想像力が内在している
 ということになります。その虚構性は、重層性を帯びていること
 も知っておくべきことかと思えます。それは、第一に体験（や経
 験という事実）を言語化する行為の中にすでに虚構化する行為が
 含まれているということ。第二に作品は意識して（構想して）虚
 構化が図られているということ。作品は（作者の）意識した
 「嘘」であるということになります。このことは、前に第二章で
 触れた「回想形式」という構成意識にも顕著に表れていました。
 第三に、言語が文となり、文章となって、それが有機的に連なっ
 た時作品は成立しますが、成立（完成）した作品は、公（発表、
 刊行）になるに及んで、作者の手を離れて行くことになります。
 ます。作品は、やがて読者に委ねられるということですが。そこに
 読者の想像力が（強く）働いて行くことになります。その想像力
 にはもちろん虚構性が潜んでいるわけです。このように、執筆動
 機は、作品のモチーフと密接に関わっていると同時に作者の意図
 や作品主題とも深く関わっていることを知る必要があります。
 次に（文学）作品の社会性・時代性について論述して行きたい
 と思います。文学作品を鑑賞する際には、作品の中に描かれてい

る社会・時代と登場人物たちの価値観（ものの捉え方・問題意識）と呼応（反映）させる形で読解することが大事であるということ、また作者の社会や時代に対する問題意識（批判性）が作品の主題と成り得ていることも知っておく必要があるかと考えます。あらためて文学作品を鑑賞（研究）するときには、そのような視点も組み込んで欲しいと思います。

作品が社会や時代に対してどのような批判性を持ち得ているかという命題は、文学作品の評価にも繋がってきます。言い替えますと、優れた作品は鋭い批判性を有していることになります。それは、作者の深い問題意識（社会・時代に対する洞察）があつてこそ描出が可能になるということにはなりません。研究するということは、その両者（作品と作者）を結ぶ社会・時代認識を知ることがたいへん大事だということです。

それでは、作品が執筆された（発表された）時代や社会状況との関係性を考えてみましょう。ご承知の通り、作品は作者の手によつて生まれますが、一方で時代・社会の産物でもあります。それは作品が作者の意図を超えて行くことを指してもいます。言い換えますと、作者の意図ゆえに作品は書かれますが、作者の意図に関わらず作品は存在して行くということなのです。抽象的な説明ではわかりづらいかと思いますが、作者が時代（・社会）をどう捉え、作品の中に描出しているか。あるいは、作品が、時代（・社会）をどのように写し（映し）出しているかを具体的に作品を通して考えて行きたいと思えます。

八

前章で述べた通りこの章では社会・時代と文芸作品、あるいは、歴史（事実の追究）と文学（虚構性の發揮）との関係性について森鷗外の名作『高瀬舟』を取り上げて論及したいと考えます。

森鷗外の『高瀬舟』は一九一六（大正六）年一月「中央公論」第三二年第一号に発表された。この作品は、京都・高瀬川を舞台に繰り広げられる物語としてよく知られています。寛政の頃、京都町奉行所の同心羽田庄兵衛は、罪人の護送を命ぜられます。名は喜助。弟殺しの罪人です。舟に乗った喜助の表情は他の罪人たちと違って、その姿は晴れやかで目は輝き、愉しそうにさえ見えます。不思議に思った庄兵衛はその理由を尋ねます。喜助は、これまで骨身を惜しまず働いても物を買って食べることもままならなかったのに、入牢中に働かず二三百文も貰い、初めて物を得た喜びを味わったのだと言う。事件についても病を苦に兄の重荷になることを慮って自殺を図った弟だったが死に切れず、その頼みを聞いた末の行為（決断）だったと告げます。話を聞いていた庄兵衛は、何か腑に落ちぬものを感じます。

この作品の執筆動機には、弟篤次郎と次男不律二人の死と長女茉莉の大病に遭遇したことが挙げられます。それは「心の花」第二〇巻第一号に掲載された「高瀬舟と寒山拾得―近業解題―」に

「死に瀕して苦むものがあつたら、楽に死なせて、其苦を救つて遣るが好いと云ふのである。これをユウタナジイといふ。楽に死なせると云ふ意味である。高瀬舟の罪人は、丁度それと同じ場合にみたやうに思はれる」とあることからわかります。また、この時期軍医官僚（陸軍軍医総監・陸軍省医務局長）である作者自身の去就も浮上していることから、官僚組織と権力、人事などが絡んだ退官問題も絡んでいると考えられます⁴。

この作品は神澤貞幹編述『翁草』（巻二一七「流人の話」）を素材にして創作されたものです。貞幹は、一七五七（宝暦七）年生まれ。京都町奉行所で与力を勤めた人物です。素材となった『翁草』は、全二〇〇巻から成り、歴史的事実、人物、法制、裁判、文芸、伝説、宗教、道徳、風俗、経済など、あらゆる先行諸書を収録し、室町時代末期から江戸・寛政期（一七九一年）までの二〇〇年間に及ぶ様々な事象や話（逸話）を収集し、かつ自身の見聞した事実をも記録しています。素材となった『翁草』と「高瀬舟」とを比較してみると、幾つか異なった描写が見つかります。第一に前者が享保〜宝暦年間であるのに対して、後者は寛政年間となっています。第二に前者が兄弟のどちらを殺したかが不明であるが、後者は弟殺しと明記しています。第三に『高瀬舟』は兄弟の悲惨な生活実態と堅い絆が強調されて描かれています。第四に作品『高瀬舟』だけに見られるのが「オオトリテエ」という表現です。この四点に作者の意図が匿されています。

『京都番日記』ほか諸史料によると、高瀬舟による護送は、同

心二、三名が一般的であつて、江戸期において京からの西国諸島への流罪人は一〇〇〇名を超えたと言われています。また、享保年間に成立した『公事方御定書』⁵には、「弟妹及び甥姪殺し」は「遠島に処すべき罪」に当たるとされています。おそらく兄、姉殺しは弟妹殺しより罪が重かつたと推察され、流刑という刑罰に処すため作者鷗外は喜助を兄弟のうち兄と設定する必要があると考えられます。弟殺しの罪で流罪となった喜助と同心庄兵衛の二人の会話を通して、この事件が厳しい生活の実状と兄弟相思うがゆえの行為だったことが説き明かされます。

先に指摘した通り、物語の時代設定は「江戸で白河楽翁侯が政柄を執つてゐた寛政の頃」となっています。白河楽翁侯（松平定信）と言えば寛政の改革で知られています。一七九〇（寛政二）年には湯島聖堂（学問所）で朱子学以外の講義を禁止。民間に対しても出版統制令を出し、同時に風俗も取り締まりました。林子平や山東京伝らがその犠牲者となっています。この作品が執筆・発表された大正初期も大逆事件（明治四三・五）以後言論や集会が厳しく制限、弾圧され、出版法・新聞紙条例が改悪されるなど厳しさを増した時代でした。事件の顛末を聞いた庄兵衛の心の中に「自分より上のものの判断に任す外ないと云ふ念、オオトリテエに従ふ外ないといふ念」が生じます。と同時に「さうは思つても、庄兵衛はまだどこやらに腑に落ちぬものが残つてゐるので、なんだかお奉行様に聞いて見たくてならなかつた」と心底が表出されていて、ここに作者の「オオトリテエ」、権威及び権力

(者)への暗喩的な諷刺を見ることが出来ます。

高瀬川の源流は、二条木屋町にあった豪商角倉了以の別邸で、作品発表時は元老山県有朋の所有となっていました(第二無鄰菴)。喜助と庄兵衛を乗せた舟は高瀬川を南下し伏見方面へと下って行きます。この川の源流(上流)に財力や権力の象徴が映し出され、さらに下流地域に於ける当時の政策(身分制)との関わりから、喜助の貧しさゆえの悲劇がクローズアップされる立体的な仕組みとなっています。

牢獄の方が現実生活よりも暮らし良いと感じる喜助を描き、そのことに「疑懼の念」を感じて行く庄兵衛。その問題は決して江戸時代だからではなく、川を下る舟の低い視線を通して、大正期の下層民の貧困や言論統制下での生き難さをも重ね併せた暗喩が見えてきます。喜助が語る悲劇、庄兵衛が抱く疑念は、私たちが生きる現代社会の問題に繋がっています。

九

最終章は、これまで八章に互って論じてきた内容を纏める形で、優れた文芸作品とは、というテーマで作品の評価を巡って考究したいと思えます。

まず第一に言語(言葉)の意味や用法を熟知し、作品内に表現できていること。第二に作品構成が主題と関わって(意図して)組み立てられていること。第三に作者と語り手、登場人物との距

離や関係性を通して、作品が立体的な構造をもつこと。第四は単語、文、文章、(文章が有機的に繋がった)作品、それぞれのレベルで言語(言葉)が多層的かつ多義的で多様な意味を表現できていること。(字間、行間、文脈、それぞれの層でそれらを意識した表現が駆使されていること。)第五として歴史と伝統をもつ言語(言葉)を使い(機能させ)ながら、(言語表現に於いて)新しい意味の付与が見られること。第六は新しい言語(言葉)・用法を創造して、新しい意味や感情を表現することができていること。第七は現代に相応しい(現代人の感情や思想を表現するに相応しい)文体を編み出せていること。第八はこれまでになかった新しいジャンルの創造ができていること。第九は単語、文、文章、(文章が有機的に繋がった)作品、それぞれのレベルで(現代)社会に対する批判性が伴っていること。(自己、他者、社会)に対する批判的な視点が存在すること。)そして、最後に第十は事実(現実への眼差し、観察力)と虚構(創造性、想像力)の関係性(認識)が作品に描出(反映)されていること。

こうした点が、作者の問題意識と相俟って(相互作用して)言語表現され、作品化された時、作品を通して(媒介に)作者と読者との有機的な関係性が成立し、読者に感動や刺戟(触発)を呼び醒まし、広い視野、深い認識、そして社会や時代に対する批判性を伴うものとなると考えます。

注

- (1) 【初出】「白痴群」第六号（一九三〇・四）【制作】一九三〇年一～三月か。Iの第六連が「二十四」歳となっていることから一九三〇年の作品であることは濃厚。【異文】(1)初出ではIの第六連に続いて次の詩句がある。「★暁空に、雲流る×我が駒よ、汝は、寒からじか×吹雪のうち、(1行空き) 散る花もあり……」(★印、×印は行間に置かれた印)(2)IIの第二連と第三連が初出では入れ替わっている。【伝記的事項】「白痴群」第六号に「雪の宵」「汚れちまつた悲しみに……」「生ひ立ちの歌」と三つも雪の詩が集中している。「雪」の連作として続けて書かれた可能性もある。ほかに「雪」の詩は、未刊詩に「雪が降つてお……」(一九二九・二・一九)、「在りし日の歌」に「雪の賦」(「文学界」一九三六・五)の二作品だけである。紙面の都合上改行されている箇所は／線で示した。
- (2) 柿…秋(晩秋)の季語。明治二八(二八九五)年の作。『寒山落木』所収。「くだもの」では、奈良の宿で「下女」の持ってきた御所柿を食べているときに、東大寺釣鐘の音が響いたことを記しています。このとき「長き夜や初夜の鐘撞く東大寺」という句を詠んでいます。(この句には「柿」「法隆寺」は登場していません。)子規が法隆寺を参詣した当日は雨天であったため、この句は実際の経験(・体験)を詠んだものではなく、虚構性の高い句であるとも考えられます。研究者の中には当時の子規の病状などを考慮すると実際に法隆寺を参詣したこと自体を疑問視する意見もあります。『海南新聞』の同年九月六日号には漱石作の「鐘つけば銀杏散るなり建長寺」という形(構造)のよく似た句が掲載されており、子規の研究者坪内稔典氏は、子規が「柿くへば」の句を作った際、漱石のこの句が頭のどこかにあったのではないかと推測しています。
- (3) 脱稿は、日記より一九一五(大正四)年二月五日。一九一八(大正七)年二月単行本『高瀬舟』(春陽堂)に収録。単行本『高瀬舟』に収録の際、「附高瀬舟縁起」、「附寒山拾得」としてそれぞれの作品末尾に分載された。
- (4) 鷗外の他の作品「最後の一句」、「寒山拾得」などにも同じテーマ(主題)が読み取れる。
- (5) 船底の平らな河川用小型船。船首が高く船体の幅が広い。京都では一六一(慶長一六)年角倉了以が開削した高瀬川の二条～伏見間に長さ七間(約三、八m)、幅六尺六寸五分(約二m)の船が行き来した。
- (6) 上下二巻から成り、その下巻を『御定書百箇条』と呼ぶで当時の裁判の指針とした。(たきもと・かずなり 本学教授)