

文学鑑賞の方法

——文学作品読解方法の転換を志向して——

松 隈 義 勇

1

「鑑賞」という語はその意義や定義が極めてあいまいであり、鑑賞といふはたらきじしんも甚だしく主観的でありかつ恣意的であるためか、学問的に定着していず、せいぜい国語教育の領域の用語と見られている傾向がある。

『国語学辞典』（東京堂）について見ると、平井昌夫氏が「作品の知的理解を基礎としてその美的な価値を認め、それを認めることを通して情緒的な満足を感じ受すること」という明晰な定義を下している。もっとも、この定義に続けて、「鑑賞についてははっきりした定義が困難であり、人によってさまざまな角度から論じられているが……」というただし書きが付けられているのである。

常識的には、鑑賞とすることは享受、ということばと同義に取り扱うことも多いようである。例えば、『講座現代語』第三卷（昭和三九年、明治書院）における「鑑賞と批評」という文中で、高田瑞穂氏もその立場で論述を進めている。もっとも、高田氏はこの場合、「享受に比して鑑

賞は対象についての価値認識の意味が加わり」というように、本質的には、差異の存することを認めた上で、一般の慣例に従うものであることを付け加えている。

長谷川泉氏は、鑑賞には、観照・享受・判断の三契機が含まれると述べているが、われわれとしてはこのへんのところを納得しておいてよさそうに思われる。なお、長谷川氏はこの三契機を説明して、「観照は対象の充実相を知的に受容する態度をいったものである。享受するために、観照の作業が必要である。享受することによって、その次の段階には美的判断が続くことになる」^(注1)と述べている。さらにまた、この三契機の関係については、「これらの三機能は継起的には一応この順序で生じて働く三位一体のメカニズムである」^(注2)と言い、「一応は継起的なものであるが、その間のメカニズムは複雑であり、ある場合は可逆的でもあり、相互影響を持っている。しかも、素朴な第一次元的な発動から、二次・三次としいに高次元に展開されてゆく機能と解すべきである」^(注3)と述べている。継起的でありながら、可逆的、相互影響的だという点には認識を新たしておく必要がある。

鑑賞に判断を含むということは、すなわち批評の機能を潜在させているということである。鑑賞(享受)と批評との関係については、谷川徹三氏が『享受と批評』に論ぜられて以来、各種の好論文に恵まれている。前記高田瑞穂氏の論文もその一つであるが、三好行雄氏が『作品論の試み』(至文堂)の巻頭に「序にかえて」で述べられたところも十分に傾聴に値いしよう。

いずれにしても、享受はより、受身的、受容的に作品をわが内に取り込む機能であり、批評はより、自発的、主体的に作品に即しながら自己を立てようとする機能であることはたしかである。この二機能がそれぞれ十全にはたらいだた場合は問題はないが、享受が不十分な場合と、そのいづれもなわれた場合と、享受だけあって批評が不十分な場合と、そのいづれも見るに堪えないものになることは注意しておきたい。

(注1) 長谷川泉「作品の鑑賞法(読み方)」(雑誌「解釈と鑑賞」昭和三十九年五月号)

(注2) 長谷川泉『近代文学研究法』(昭和四一年、明治書院)

(注3) 長谷川泉『近代日本文学の機構』(昭和四三年、塙書房)「三契機説による文学鑑賞方法七十の原則」

2

鑑賞の前に読解があるということは常識である。「読解」ということばにあまりに国語教育的な臭気がまつわっているというのなら、これまた解釈と言い換えてもよいと思うが、前章に引用した諸論文も多く「読解」の語を用いている。

それはとにかく、鑑賞と読解との関係はどんなものであろうか。

読解という語を広義に解すれば、文学作品については鑑賞をも中に含んでいるという説もあり、逆に鑑賞という語に解釈という機能が含まれていると説く人もある。それぞれ立場によっては首肯されてよいものだと思うが、ここでは一応別々の機能として論を進めることにしたい。

さて読解とは、読んで字のごとく、読むこと(通読・精読・味読等)と解釈することとの複合概念である。そこで、鑑賞の前に読むことが(注1)あることは当然である。この場合の読むことは、「作品との出会い」を意味する。これなしには鑑賞も何もかもあり得ない。同様にして何らかの解釈なしに鑑賞があり得ないことも事実である。ここでいう解釈とは、作品の示す意味の世界的把握というような意味であり、前記『国語学辞典』に言う「作品の知的理解を基礎として」にほぼ当り、長谷川泉氏のいう「観照」とも相おおうところがあるわけである。

しかし一般的な理解に従えば、解釈ということばは、その知的把握のための作業を意味することが多く、したがって概念としては分析的な知的作業をさしている。特に国語教育の世界ではそうした傾向が多いようである。読解ということばが主として国語教育界で用いられるがゆえに、そうした意味に解せられる可能性は一層濃いといわねばならない。

読解と鑑賞との違いについては、高田瑞穂氏が、

読解と鑑賞とを分かち一線は、対象を外に見るか、内に見るかの相異である。読解とは、他人の言語・文章を、あくまで他人のものとして知ることであり、鑑賞とは、同じ対象を、むしろ自己のものとして感ずることである。(『講座現代語』第三卷所収の「鑑賞と批

評)

と述べている所を肯定してよいと思う。

しかし同氏がそう述べた少し後に、

読解の段階が終わったと信じた、次の瞬間から、その新しい課題がわれわれに落ちかかる。ここからが、鑑賞の問題なのである。

(同前書)

と言っている点に関しては、三好行雄氏とともに、同意を留保したいように思う。^(注2) 高田氏は注意深く「信じた」というような語を用いて、作業の上で継起的に截然と段階づけられているのでなく、心理的な段階づけであることをほのめかしていることは汲み取られるのであるが、しかしここには、読解が鑑賞に先行し、読解の深まりがすなわち鑑賞であるという浅薄な俗見に勝訴の根拠を与えるような恐れが伏在しているのではあるまいか。

そのように言う理由は、一つには、三好氏の「読解の進行過程で、理性と美意識の相互作用がたえず行なわれているという状況はたやすく想定されるのではないか。」^(注3) という説と全く同じ見地からである。ここまでするが読解で、これからが鑑賞であるというような截然たる区分けは絶対であり得ない。

第二には、それと同時に、高田氏のいわゆる「他人のもの」として知ることと、「自己のもの」として感ずることとは、人間のあり方としてはまるで違うということである。初め他人のものとして見ていたものが、見ることが深く細やかになるにつれて、一朝にして忽然と自己のものと感じられるようになるものであるうか。

読解は、読むことに比重をおけば、鑑賞の萌芽——三好氏のいわゆる「原発的な鑑賞」ないし「原鑑賞」——を含んでいるし、解を理解と解すれば、「自己のもの」と感ずることにも通じようが、一般的な理解に従って知的な分析作業と解するかぎり、冷たくつき放した対象観としての死体解剖作業でしかない。このような作業をいくら積んだところで、生命を自己によみがえらせるすべはない。

われわれがしばしば陥りがちな誤りはこのことであって、作品に対して、まず精密な知的解釈作業のメスを加えて、各方面から研究の目をもつて照明をあて、あるいは脳髓・神経・骨核・筋・臓腑等を取り出して示すことをもって、鑑賞に至り得たかのごとく錯覚することが、いかに多いことか。

鑑賞はあくまで生きた作品を対象に、その生命を自己のものとする生命的体験でなければならない。分析ではなく、総合でなければならない。認識ではなくて、体験——創造的な価値体験でなければならない。鑑賞と読解とは初めから次元を異にした機能と見るべきである。

次元を異にしているということは、その両者に相互作用があることの認識を妨げるものではない。鑑賞のためという出発点を忘れないかぎり、読解を深めることが鑑賞を深める契機たり得ることを疑うことはできない。また、ここに期待を持ち得ないかぎりには、文学作品を対象としての読解の営みのすべては全くの徒労に終わることになるう。

(注1) 三好行雄氏『作品論の試み』(昭和四二年、至文堂)「鑑賞と批評序にかえて」

(注2) 同右書

(注3) 同右書

読解にはどのような手続きを含むであろうか。

遠藤嘉基氏は、文章は主題・素材・構想・叙述・推敲の過程を経て成立するとなし、読解はこの過程を追体験することだと言っている。^(注1)そして具体的には、仮定された主題に、はたしてふさわしい素材が採られ、構想と叙述がなされているかどうか、それを検算する作業であるとしている。これは読解には鑑賞が含まれるということを前提にしている言である。これを頭におく必要があるが、一応読解の手続きは明らかである。

- (1) モチーフ
- (2) 思想・理念
- (3) 場面・情景(背景)
- (4) 登場人物
- (5) プロット(筋・構成)
- (6) 段落
- (7) 盛り上げ
- (8) 文体
- (9) 用語

その他があげられるであろう。ところで、右の(2)から(9)までに「主題」を加えた九項目は、あたかも長谷川氏が「三契機説による文学鑑賞方法七十の原則」^(注2)として、作品の記述の項に取り上げた十三の項目のうちに含まれている。(他の四項目とは、「形象化と表現様式」「表記」「技巧」

「発表舞台」という比較的二義的と思われるものである。)

長谷川氏の三契機説とは、「A作者」「B作品」「C読者」の三契機を縦軸として、それぞれ横軸に「a発生」「b記述」「c発展」の三契機を考えたもので、これに乗じた九つの位相を立て、さらにこれを細分して七十の項目を立てている。これを一見するに、「鑑賞方法」というより「文学研究方法」というほうがふさわしい観があるが、長谷川氏は、文学研究の上位概念ないし総合概念として「鑑賞」を考える立場だから、これでよいであろう。氏は言う、

芸術作品をとりあげる場合には、研究よりも鑑賞を考える方が適當なことが多い。(中略)鑑賞は研究を従えることがある。研究の成果が撰取され、鑑賞を深める例は、本書の随所に見出だすことができるであろう。研究とは、文字通り他の目的意識に従属する作業である。(『近代名作鑑賞』第三版「序」)

さて、長谷川氏は、前記三契機説の九つの位相のうち、「B作品」の「b記述」の位相が最も重要であることは認めながらも、最近もてはやされているニュー・クリティシズムのように、この位相にだけ強く焦点を当てて、他の部分を軽視し、これらから隔絶された作品研究を考えようとする立場には反対している。^(注3)がしかし、最近のニュー・クリティシズムすなわち分析批評が日本文学研究の上にもたらした成果は決して小さくはない。それらのうちで、

- (1) 材料・素材
- (2) 話主
- (3) ジャンル

(4) 型 (mode)

(5) 視点

(6) 調 (tone)

(7) イメジャリ (imagery)^(注4)

などをも読解の手續きに加えたいと思う。なかんずく「イメジャリ」は、『分析批評入門』(昭和四二年、至文堂)を書いた川崎寿彦氏によっても、「パラドックス」及び「アイロニー」と並べて、分析批評の主要方法として掲げられており、分析批評のもたらした成果中の成果と認めてよからう。

さらに最近注目されている文体論の成果も無視することは許されまい。また、文芸学の方法なども役立つものの一つである。

このほか、広く考えれば前にあげた「用語」に含まれるであろうが、語彙——ひいては語感や、言語のニュアンス——や、文章論・文論・語論にわたる文法の面からのアプローチもあり、詩歌・韻文などではリズム(韻律や声調)も当然考えられなければならない。

(注1) 『講座現代語』第三卷(明治書院)の遠藤嘉基氏「読解の構造」

(注2) 長谷川泉氏『近代日本文学の機構』

(注3) 同右書の「三契機説による文学鑑賞の方法七十の原則」の五五ページ

(注4) 小西甚一氏「分析批評のあらまし」(雑誌「解釈と鑑賞」昭和四二年五月号)

4

以上、読解の手續きを、研究の手續きと思われるものも含めて、あれ

これと思いつくままにあげてみたのであるが、これら各方面にわたる手續きをいかに縦横に駆使し、積み重ね、いかに精密なアプローチを試みようとも、私をして言わしむれば、それらは所詮読解ないし研究の域にとどまるもので、鑑賞の域に入るといふことはできない。けだし、知解の領域に属する読解ないし研究の機能と、全人間的、情念的な享受・鑑賞の機能とは、精神構造上は異なった次元のものだからである。

私がおもな手がかりを仰いだ長谷川泉氏の『近代名作鑑賞』第三版は氏自身の前述の意見を具体化したもので、まことにみごとな鑑賞のアプローチの成果を示して多大の示唆を提供しているが、われわれがこれを読んで、そこに取り上げられた二十余名の作家の代表作について、得られる深く広い理解というものは、これらの作品そのものをじかに読んで得た感銘とは全く別種のものであり、これに代わることのできるようなものではない。

すなわち、森鷗外の『高瀬舟』を例とすると、「作品」の「発生」「記述」——すなわち作品形成のメカニズムや作品そのものの分析などに關する精細を極めた追求がなされており、特にテーマに關しては突込みが深く、批評にも及んでいる。鑑賞のポイントは落ちなく示されているし、さわりと感じられる。「知恩院の桜が入相の鐘に散る春の夕」という初めのほうの部分や、「二人を載せた高瀬舟は、黒い水面をすべって行った。」という結末をそのままに提示したり、「……再び生きて帰れるかどうかともわからない遠島の運命を背負って、暮春の朧夜に、舳に割かれる水のささやきを聞いてゆく雰囲気の中に巧みにとけ込んでゐる。」と解説したりして、この一編の詩的作品の究極の美しさを十分に暗示する筆

をも惜しんでいない。

しかしそれにもかかわらず、われわれが作品『高瀬舟』を読むという直接経験によって得た感銘と同じ感銘をそこから得ることはできない。

すなわち、高瀬舟に載せられる遠島の罪人と、それを送る役人とに關する作者の説明に耳を傾けつつ、春の幽暗な闇の中の隔絶された一小世界の中にいつか導き入れられ、そこで提示される罪人喜助の知足に安住した境涯に驚嘆の思いを味わいながら、次に安樂死の可否という底の深い問題を前にして、役人の庄兵衛とともに懷疑しつつ人生というものの不可思議に胸のうちふるえる思いを抱き、人生の問題を前にして精神的に逆転した位置におかれて相對する役人と罪人とを載せたまま、幽暗な闇の中にすべり行く高瀬舟が宛然人生そのものの姿かと思えてくる感動は——人生を見る眼が新しく開けてくる喜びであるが、——この作品そのものをじつくりと読むこと以外には絶対に得られない。

ところで、このようにわかりきったことをこと新しく強調するゆえんは、いわゆる国語教育の現場において文学作品を教材としながら、ここにいう読解の手續きをあれこれとこまめに試みることをもって鑑賞の指導ができたかのごとく思い誤っている向きがあまりにも多い現実をしばしば見せつけられるからである。特に私が遺憾に思うことは、主題をとらえる学習を中心とし、そのいわゆる主題さえとらえ得たら、それで鑑賞ができたのであるとして、能率的・事務的に処理されていることである。主題という語にはいろいろな定義が与えられているので、いちがいには言えないが、普通は、短い簡單明瞭な命題の形で言い表わされたものを考えているようである。『高瀬舟』を例にとれば、

經濟觀念上の知足という精神のあり方に対する肯定的關心と、安樂死の可否に向ける懷疑

というようなそれである。

しかし、このように受け取られ、そして記述されたいわゆる主題は、構成や盛り上げや用語などの解明と同じ線上に並ぶ、読解の一手続きにすぎない。この程度の主題把握ならば、享受も鑑賞も経ない、知解だけの冷たい研究的態度で十分に料理できる範囲であって、ここには芸術として文学を見る態度は全く欠落してしまっている。私にはこれが憤ろしくてならないことを言わずにいられないのである。

いったい、大学は知らず、中学校・高校の普通教育の段階まででは、文学の研究方法を学ばせる必要はないと思う。分析批評などというものはまさに文学研究の方法論であるから、高校などでこの方法を指導することはよほど考えなくてはならない。

たしか東京教育大の小西甚一教授から聞いたことかと思うが、アメリカあたりで日本文学を研究している大学生の中には、このニュー・クリティシズムの方法で作品を截断しようとする急ぐあまり、作品中に出てくる「物」の一々について、何の喩えであるか、何の象徴であるかと問ひ、滑稽なこじつけをあえてして満足するものが多いということである。前記『高瀬舟』の二人を載せた「高瀬舟」や、同じ鷗外の『雁』の「雁」はたしかに人生や運命の象徴的意味を有するであろうが、「知恩院の桜」や、雁の死体を隠した岡田の「外套」が何を象徴しているかと考えるのは、いかさま噴飯に値いしよう。

今日の国語教育の理論家のうちには、文学教育の可能性について否定

的な見解を持っている人が案外に多い。それを根拠づけているのは、専門の批評家や作家の側から提出される懐疑的ないし否定的な意見である。彼等文芸家は、教育現場の文学作品の取り扱いに、こむずかしい方法論の技術が横行していて、文芸鑑賞のにおいさえもないことに呆れはて、腹を立てているのでろう。そして国語教育の明敏な理論家たちは、こういう文芸家たちの言説に耳を傾け、国語教育実践の場における文学鑑賞指導の困難性——それはほとんど不可能に近いものともいえるほどの——を知るがゆえに、一種のあきらめをもって見ているのであろう。

しかし文学作品そのものは現にそこにある。そして万人から享受されることを切に求めている。このことはそれを創作した文芸家たちがだれよりもいちばん知っているはずである。

5

私は文学作品に関して読解や研究を否定するようなことをくり返し吐いてきた。しかしこれは教育の場で、学習者を前にして、作品の享受をないがしろにして、読解ないし分析的研究に全力を傾け、これをもって文学教育あるいは文学鑑賞ができたかのように錯覚している点を批判しているだけのことなのである。私は文学鑑賞の上で、その補助手段として読解や研究がいかに必要かということはわかりすぎるくらいわかっているつもりである。厳密な読解・研究の手續きによって、恣意的な鑑賞を抑制するということがどれほどたいせつであらうか。

荒海や佐渡によこたふ天河

という芭蕉の句は有名でだれでも知っている。しかし「天河」が秋の季

語であり、七夕の伝説とかかわっていることとなると、初歩の知識とはいえ、まず学ばねばならないものである。つきにはこの句によまれている景観がどの地点のものか十分な調査に値いしよう。少なくとも「佐渡」という地名が詠み込まれている以上、これを無視することは許されまい。あわせてその作られた時点がいつかという問題も重要である。

これをつきとめるために、まずこの句の掲出されている『おくのほそ道』の文面と、これを事実裏づける曾良の『随行日記』とが綿密に考証されるであらう。が、これらにはその制作の場所を知る手がかりはなく、芭蕉自身の手になる『銀河ノ序』と、曾良の遺稿『雪丸げ』とによって、出雲崎での吟と知られる。

『銀河ノ序』本文は左のとおりである。

北陸道に行脚して越後ノ国出雲崎といふ所に泊る。彼佐渡がしまは海の面十八里、滄波を隔て、東西三十五里によこおりふしたり。みねの嶮難谷の隈々まで、さすがに手にとるばかりあざやかに見わたさる。むべ此嶋はこがねおほく出て、あまねく世の宝となれば、限りなき目出度鳴にて待るを、大罪朝敵のたぐひ、遠流せらるゝによりて、たゞおそろしき名の聞えあるも、本意なき事におもひて、窓押開きて暫時の旅愁をいたはらむとするほど、日既に海に沈で、月ほのくらく、銀河半天にかゝりて、星きらりと冴たるに、沖のかたより、波の音しば／＼はこびて、たましあけづるがごとく、腸ちぎれて、そゞろにかなしびきたれば、草の枕も定らず、墨の袂にゆへとはなくて、しぼるばかりになむ侍る。

あら海や佐渡に横たふあまの川

芭蕉が出雲崎に泊ったのは、『随行日記』によれば旧曆七月四日である。ただし出雲崎での吟ということには諸説がある。それは『おくのほそ道』の本文には、この句の前に、この句と並べて、

文月や六日も常の夜には似ず

の吟が出ているが、これが七月六日の作であることは疑いなく、『随行日記』によれば、翌七日夜に直江津に泊り、その地の俳人佐藤元仙方に招かれた俳諧の席で、芭蕉が提出したのがこの句であった。そこで『荒海や』の句が六日以後にできたものではなからうかという疑いが出てくるのである。しかし、これは出雲崎ですでにできていたとしていいし、『おくのほそ道』では七夕の句として「文月や」の句の後においたと考

えてよからう。それから、初秋のころには出雲崎から見て、銀河が佐渡が島の方へ横たわることはないという事実を指摘する人もあり、また出雲崎の海は波静かで、にぎわいも相当ある港で、荒海というべきでなく、曾良の『雪丸げ』にも、この句について、出雲崎では「さすがに波も高からざれば」とあるのに拠って異論を述べる人もある。(しかしこれが虚構とすれば、そう虚構した芭蕉の詩精神のなまなましさこそ一層注意されなければならないことになる。)

なお、『おくのほそ道』には、「文月や」の句とこの句との前文として「鼠の関をこゆれば、越後の地に歩行を改て越中の国一ぶりの関に到る。此間九日、暑湿の勞に神をなやまし、病おこりて事をしるさず」とあるが、『随行日記』には病氣らしい記事は全く出ていない。この間の秘密については、越後路では不快な目にあつてきたので、その間のことを芭蕉は詳しく書きたくなかつたのだらうか、という井本農一氏等の説が

あるが、とにかく病氣であるにせよ、ないにせよ、芭蕉のその折りの精神状況を知る上で、このことは見のがすわけにはいくない。

以上のようなことは、たいていの研究・解説書に書いてあることであるが、問題は、この句を解し味わうにあつて、『おくのほそ道』や『銀河の序』に当り、制作事情を追求することが絶対必要かということである。(このことは和歌の詞書なども関連するであろう。) 紀行文の性格上、句と文とは相触発することはあると思うが、原理的にいえば、独立して鑑賞に堪える句でなければ、形象の完結性を失つた作品として芸術の座から退けざるを得ないのである。

さて思うに、読解段階ではむしろ「よこたふ」という語の解釈の問題が重要である。「横たふ」は他動詞であるとして、ここでいう「横たわる」という自動詞の意味には用いられないはずである。これに関し、志田義秀氏は、この自他の混同は、当時の一般的な文法なのだとかたづけ、山本建吉氏も、「たゆたふ」「うつるふ」「ながらふ」などの用法からの類推の上に、ある状態の持続を現わす自動詞として用いているにすぎない、とした。(注2) これが定説とされている。

一方、俳詩人荻原井泉水氏は、「空にある天の川というものを、芭蕉は自分の主観を以て、佐渡の上によこたえたのである。(注3) と言ひ、また「よこたはると云へば客観的の描写にすぎない、よこたふと云つたのは作者の心が今一すじの天の川となつて佐渡に向つて走りかゝつた気持の表現である」と、斯ういふ風に味ふ事も出来ると思ふ。」とも述べている。

最近では、三浦和雄氏は、語法論の上から、芭蕉の自動詞と他動詞の用法を詳しく考察して、芭蕉に自・他の無意識の混用はないと結論し、

「よこたふ」はあくまで他動詞のままに解すべきで、その主語は「荒海」とみるべきではなからうか、という一説を提出している。^(註4) そうなれば、「天河」は主語から修飾語へと移るわけである。

語法的に正確を期するなら、そう解すべきかもしれないが、この説に従うとしても、私は、その主語は荒海に限定せず、荒海に代表される「ある大きなもの」と解したい。安藤次男氏は、詩人的な直観をまじえて、もともとは芭蕉が「よこたふ」を自動詞として俗用したものである、とし、

しかし、ついでかれがこの句に七夕に因んで劇的なイメージを付与するに伴って、ある種の他者の意志が一句を蔽って、「よこたふ」本来の他動詞の働らきをそこに取り戻してくるのを、芭蕉は感じなかったであろうか？ (天の川が) (自分を) 横たえる、(目に見えぬ神仏が) (天の川を) 横たえる、そしてさらには、(芭蕉自身が) (天の川を) 横たえる、というふうにある。(『芭蕉——その詞と心の文学』四八ページ)

と解しているのに同意を表するわけである。(ただこの後に続いて安藤氏が、「かれら想像上の流人のために天の川を横たえてやりたいという、芭蕉の共犯参加の意志ないしは願望」がそうさせたことを推定し、さらに「天の川、じつは忍んでその荒海をこぎ渡る詩人の小舟である、と私は思う」とまで述べたのは、誤解されるおそれもあり、行き過ぎのうらみもなしとしない。)

ついでにいえば、分析批評で「あいまぐ (ambiguity) の美」という^(註5) ことを強調するが、それをここに延用してみるのもよからうかと思う。

天の川が横たわっている。それは静である、主客融合したある大きな存在が、天の川を横たえている。それは動をはらんでいる。この動をはらむことなしには、荒海が生きてこない。

このようなすさまじい動勢を刻んだというのも、芭蕉の詩精神の昂揚のしからしむるところである。七夕に因んで、佐渡が島に血縁や愛人とも隔絶された生を詫びた流人の悲惨さを想い、寂寥、悲愁の景観に接しての旅情やみがたく、人生の深淵に向けて発した切々たる慟哭の思いがここには凝っているのである。(それにしても、なぜ芭蕉がかくまで深い嘆きを懷抱したのか、その経緯はいまだなぞである。)

この慟哭の内的衝迫が、つい知らず天の川を横たえるという詩的飛躍をなさしめたのである。荻原井泉水氏も言っているが、このような詩的真實を近代の俳句は(あるいは近代の文芸全般が) 失ってしまった。客観写生主義の俳句とその亜流がいかに下らぬものであるか。小主観にとられぬ客観に忠実になろうとするあまり、詩的主観をも圧殺してしまいい、詩的飛躍どころか、詩的真實さえ取り失ってしまった。この衰弱、墮落をあたりまえとする目で見るところ、客観的に天の川が佐渡に横たわっているという見方しかできず、そう解するよりほかは思いも及ばなかったのである。

「よこたふ」の解釈の仕事は、いつのまにか鑑賞や批評の域に踏み込んでしまったが、読解という作業はこのようにして鑑賞に奉仕すべきものなのである。

と同時に、読解の作業のためには、それと並行して鑑賞の営みが持続的に深められていかなければならないこともこれでよくわかる。読解が

終わった、その時から鑑賞が始まるというものではないのである。

(注1) 志田義秀『芭蕉俳句の解釈と鑑賞』(至文堂)

(注2) 山本建吉『芭蕉 その鑑賞と批評』(新潮社)

(注3) 荻原井泉水『奥の細道ノート』(新潮社)

(注4) 雑誌「文法」昭和四四年七月号、三浦和雄「芭蕉自動詞他動詞論」

(注5) 川崎寿彦『分析批評入門』(至文堂)

6

読解と鑑賞との微妙な接点について語ってきたが、それなら読解を鑑賞と結ばせるにはどのようにしたらよいのであろうか。次元の違うものの混在をあえて不問にして、以下に思いつくままに列挙してみよう。

(1) 作品の読み

近時の人は作品を読まなくなった。読み込むとか読み浸るとかいう態度を失った。享受は作品との出会いから始まり、読むという行為が必須であり、これに尽きるといふのに。

作品は作者がその精神世界をことばとして形象化したものであるが、享受者はそのことばを内化してゆくのである。つまり、享受者は、作品の中に自己を流し込むことによって、作品の世界を追体験し、その世界を生き、一種の創作行為を行なうのである。したがって、作者の側の創作行為が骨身を削るほどのものであるならば、享受者の側の享受もまた骨身を削る精神的緊張の行為でなければならぬはずである。

読解の読というのも、もともとはこのような高次の読みを意味していたのだろうが、今では拾い読み、あらずし読みなどが幅をきかし、速読

などという読みの技術面だけを問題にするようになってきている。技術面をいうならば、喧騒の中でもいかにして内面の静寂が保たれ、孤独の読みが(真の読みとは、作家の創作行為と同様個々人の孤独の行為である)できる習慣が養えるかということこそ考究されるべきであろう。

(2) 文体

高次の鑑賞読みをするにあたって、具体的に何を手がかりにしたらよいかという点に関して、まず文体の問題を取り上げたい。

文体ということばも、深淺厚薄さまざまの定義と意味のもとに用いられている。手もとにある『文体論入門』(日本文体論協会編、昭和四一年、三省堂)を見てもきわめて多岐多様である。「候文体」「です・ます体」などという文学様式も、各作家の筆癖や、語彙・文法の用い方なども取り扱われている。しかし私がここで取り上げたいのは、いわば高次元に解しての文体である。このことに関しては、本学の原子朗教授の『文体序説』(昭和四二年、新読書社)は最も多くの示唆を含んでいる。スタイルとは何か、と考えることは、表現とは何かと考えることにほかならず、つねにその考察、実践的追求なくしては、批評も文学行為も成立しようはずはない。(一二ページ)

と述べて、きわめて広く深い概念をこの語に付与しているのは印象的である。私の理解するところでは、作家が型や既成の秩序や既存の一切のものから、酷烈な格闘の末に言語を奪い出した結果の、個性的な特殊な表現が、普遍化されたときに、その言語表現はスタイルを持つと言えるのである。かかる文体はまさに文学表現そのものであり、作者の精神行動の鋭く深い軌跡にはかならない。(文体を、「人間の行動の軌跡」と

呼んだのは評論家江藤淳氏であった。

したがって、かかる文体（スタイル）を読むとは、作品の文体の中に自己を流し込み、作品の文体に照らされつつ自己の文体を創造することにほかならない。

スタイルとは作品享受の行為である。作者のあずかり知らぬ存在性である。私の行為としてのスタイルの発見によって、享受は創造に価値転換される。（前掲書、まえがき、三ページ）

このように、作品を読むことは、文体を読むことにはかならない。すなわち、表現上の技法や様式などではなく、むしろそうしたかさぶたをひっぺがして、なまなましい血のにおいのする表現そのものをひしと感受していくことである。（そのためには、享受者もまたかさぶたをひっぺがして血をなめていかねばならぬ）このような読みに耐えない作品は、芸術の座からひきずりおろさざるを得ない。なんという迫った読みと厳しい批評とを、この文体論は志向することであろう。しかしここにこそほんとうの読みがあることを銘記すべきである。

詩人として萩原朔太郎は、典型的な文体の創造者であったと思う。

光る地面に竹が生え

青竹が生え

地下には竹の根が生え

根がしだいにほそらみ

根の先より纖毛^{わが}が生え

かすかにけぶる纖毛が生え

かすかにふるゑ

かたき地面に竹が生え

地上にすどく竹が生え

まつしぐらに竹が生え

凍れる節節りんりと

青空のもとに竹が生え

竹、竹、竹、が生え

——竹

伝統的スタイルに乗ってうたってきた近代詩の詩宗たち——藤村から泣菫、白秋、露風、犀星、暮鳥、春夫と系譜づけられた詩人たちにもそれぞれ文体創造の苦心はあったろうが、とにかく朔太郎のような形式破壊とスタイル創造のすさまじさは見るのができない。それに、連用形をつらねていく完結しない技法からして、竹が伸びてやまない感じがよく表われている、といったような表面的な技巧論だけではない。神経がむき出しにされて、いたいたしくぶるぶるふるえ、それがとめどもなく進んで、虚無に陥っていくようななぶきみな怖ろしさを、このスタイルそのものが表わしている。そういう意識の深淵はそういう精神のあり方、すなわち日常的なものや世俗や伝統などを拒み、およそ既成のものへの叛逆する心から流出していることは言うまでもない。朔太郎はさらに後にくたびかのスタイルの破壊と創造とを重ねた。破壊に徹した心の持ち主というべきだろう。

日は断崖の上に登り

憂ひは陸橋の下を低く歩めり

無限に遠き空の彼方

続ける鉄路の柵の背後うしろに

一つの寂しき影は漂ふ

ああ汝 漂泊者——

過去より来りて未来を過ぎ

久遠の郷愁を追ひ行くもの。

いかなれば滄爾さうじとして

時計の如くに憂ひ歩むぞ。

石もて蛇を殺すごとく

一つの輪廻を断絶して

意志なき寂寥を踏み切れかし。

(下略)

——漂泊者の歌

この形而上的な思想の直接的な表現というものも、詩壇では稀有の完成ではあったが、スタイルの創造としては、「竹」に見るような初期のものが頂点に立っていると見るべきであろう。

吉本隆明氏が、『言語にとつて美とは何か』(勁草書房)の中で、近代表出史という新しい見方を提示するにあたって、「文学体」と「話体」という観点を示したのも、一種の文体論と見られるであろう。そこで氏は、鷗外の『舞姫』について美文調文学体から話体への下降意識のあることを指摘し、漱石では、それまでの話体が『それから』で急に文学体への上昇過程を実現したことを言っている。

鷗外は『舞姫』では一種のロマンを描いた。『キタ・セクスアリス』で

話体への下降転換を志向し、出直しをした。しかも文学体を放擲することとはついになく、その相剋と止揚との上に彼の文体は築かれる。彼の深層意識では破壊しようとする衝動と、これを冷やかに抑圧する理性との苦闘があつたが、それは彼の文体がよくこれを示している。漱石は江戸子風知識人の話術に基づいた話体で『猫』以下の軽妙な前期作品を書いたが、作品として近代自我の問題に正面から迫らざるをえなくなるにつれて、『それから』を境として文学体に移っていく。漱石の意識の深化と軌を一にして文体を創出しているのである。

いずれにしても、こういう文体論は、文体を作者の意識の象徴的表情としてとらえないかぎりには、鑑賞の問題とかわるところはない。

重ねていうが、文体論的分析研究は精細を極めるに如くはないが、これを作家の精神・意識と結びつけることを努めないかぎりは鑑賞の上に加える何物もない。結局は、その各作家の創出した、ぎりぎりの文体に流し入れて、作家の意識を共感することをもって到達点と考えたいのである。その後において(あるいはその時において)、その文体が、文体の名に価するか否かの価値批評も湧いてくるであろう。

(3) リズム

ここでいうリズムとは、七五調・五七調などの音数律や、あるいは拍音形式などのいわゆる外在律や、あらゆる詩の存在根拠である内在律だけではない。そうしたものをも含めながら、韻律・声調など、言語表現における音響的要素の一切を包含する。

詩人は、リズムによって言語形象を成就する。リズムは流れる形象であり、ひいては詩的表現そのものである。詩人西脇順三郎氏は、『詩学』

(昭和四三年、筑摩書房)の中で、「詩作は言語を使用する以上それは音の世界である。一つの詩作は一つの音のかたまりである」、「音は思考のムードを象徴する」と言っている。音によって思考し、音によって情念し、音によって表象する。そして音によって象徴し、音によって創造する。あたかも純粹音楽が、音だけによって美を創造するのと同じ契機が、詩には内在する。しかも言語ではテンポに時間的制約がなく、意味がこれとからみあい、複雑なメカニズムを構成している。

享受者は、音楽では音の流動そのものをじかに感受することによって、心に一種の共鳴りを起こし、生命を追体験するのであるが、詩歌においても音響的要素については、ほとんどそのとおりである。音響の芸術には陶酔を誘う性格が著しいが、詩歌におけるリズムにもそれに似た傾向がある。いずれにしても、詩歌の鑑賞では反復読むことにより、リズムを聞き、リズムに乗って理解することを忘れてはならない。

万葉の調べということがよく言われる。万葉のリズムは、五七調を主とし、大きく波うつ流動性をもって力強い。声の響きのほうでいうと、和音ハモニーのような腹にこたえる響きで、線が太くて、力強い。柿本人麿はその典型である。斎藤茂吉は人麿の声調を「顫動的であり流動的である」と言い、また「人麿のものにはいまだ『渾沌』が包蔵せられてゐる。いまだカーオスが残って居る。重厚で沈痛な響は其処から来るのであらう。人麿のものは繊弱に澄まずにいまだ声調に濁ったところがぬる」とも述べているが、その「渾沌」は人麿自身の、これも茂吉のいう「ディオニソス的」な性情の根源に発したものに相違なく、声調の上では、不協和音的要素を内蔵した和音として現われているように思われる。うね

りの大きな流動的なりズムにこれに乗って、莊重、雄渾な響きをあげる。万葉でも山辺赤人などは、単音に近づき澄んで、うねりも小さい。大伴家持あたりは繊弱・優美なりズムとなり、いつしか平安時代の七五音を主とした、低く弱々しいものに移行する。新古今集になると、弱くなり、細いリズムがトレモロのような高鳴りを発する趣も生ずる。

同じことが俳句でも言えそうである。(俳句のリズムは、切断され、凝結するリズムで、本質的には短歌とずいぶん違うものであるが)。芭蕉には人麿的な所がある。芭蕉は奥深く「渾沌」を蔵し、不協和性を止揚した和音の響き高く、うねり大きく流動的で強く重く、沈痛なりズムを持っている。蕪村はさしずめ赤人だろうか、単音に近く澄んで、リズムはこきざみである。

近代、詩の方では、定型律の形態美に多くを頼った新体詩の系統から始まる、北原白秋のような音楽性之美を中心とした抒情性を主としたものは否定されようとしている。それに代えて、知的な批評的精神に裏づけられた造型性の詩へと向っているように見られる。しかしそれにもかかわらず、詩であるかぎりには、ことばが並べられており、しかもそのことばが最も効果的に用いられるかぎりには、リズムを拒否することはついに不可能である。

重ねていう、文体の意味を文の型や文章の構成から解き放つたのと同じことを、リズムでも考えたいのである。音教律や、拍音による律動や、押韻などという記述される韻律形式のわくからリズムの意味を解き放つべきことを主張したのである。

そういう点からいえば、散文でもリズムが考えられる。散文に生命

を与えるものは、これに内在するリズムだといわれる。

芥川龍之介は「文学一般論」(『文芸的な、余りに文芸的』)の中で、

言語の意味と言語の音とは常に全体として活動しなければならぬ、又全体として活動しなければ、到底生命を伝えることは出来ない。

と述べ、さらに夏目漱石の『坊ちゃん』や『吾輩は猫である』をあげて、

あの軽妙な文章の調子はあの軽妙な作品の効果を少なからず扶けてゐます。すると散文にも短歌のやうに、文法の意味と言語の音との一つになった『全体』は存在すると言はなければなりません。と、これまた散文のリズムについて強い主張を明らかにしている。

そうした散文のリズムは、一方ではくりかえしや連続感による構成によつて形作られているのも事実だが、また言語の必然性で音が形象化されている点も考慮すべきである。これはどうごまかしようもない表現それじたいの生ま身の脈動である。これを受容しないかぎり、文学作品を読んだとは——すくなくとも享受したとは——いえないのではないか。

散文のリズムの例として、鷗外と漱石とを比べてみよう。漱石の文章には、かなり明瞭なリズムが感じられる。幅広く、強く、大きく波打っている流動的なリズムである。磯波の波動の趣で、ねばりつかず、歯ざれよく軽妙に切れながら、ひたひたと進んでいる。鷗外のリズムは際立たない。幅がやや狭く、しんねりとしていて、底波の波動のようで、正確で刻みが深く、堅い弾力が感じられる。これはまさにこの両作家の文体の印象と重なり、作風とも性向とも一致するようである。

(4) イメジャリー

イメジャリーもまた人によつてさまざまに理解されている。まず視覚的影像を喚起する個々の事物の意味でいわれる。例えば「花」や「顔」などである。しかしもつともつと広義にも解せられよう。言語によつて造型される一切の「像」、言語表現によつて表象される影像的世界のすべてであり、創造された想像的世界そのものだといつてもよいであろう。さらに、直喩・暗喩などの「喩」や「象徴」も、これと関連させて考えることができよう。前記芭蕉の「荒海佐渡によこたふ天河」など、イメージそのものの世界である。蕩揺としてすさまじくさかまく「荒海」は豪壮、荒涼なイメージを描き、中央に寂然、悲愁の情をこもらす、黒い孤島を置き、その上に冴えわたつて、宇宙・人生の深秘・寂寥に通ずるような天の川のイメージを表象する。この三つのイメージを結ぶものが「よこたふ」という作者の感動を動勢しつづイメージを生むことばであつて、全句のイメージはこれによつてみごとに統一されている。そして、高次のイメージへ昇華し、天の川を中核として、深い象徴的意味をもつにいたっている。

われわれはこのようにして、イメージを内部再生する創造者として、作品を読むことを要請されているのである。

(5) 主題

主題にしても、前述のごとき命題化された理知の産物をさす以外に、次元を高めて解する道を求めることはできないだろうか。

見方を変えれば、主題とは作品における一切を統べてくつていあるものである。文学形象を内からささえている、といつてもいい。現実の作者の意図などとは別の(もちろん時として一致することもあり得る

が、しかも創造主体としての作者が書かずにはいられなかったあるものの中核である。作者の内に入りながら、作者の理知のつかみ得ない、作者の内の実存めいた何者かが語ろうとした、ある何かである。主題の意味をかく解したときに、われは表現の中に沈潜し、表現の中に生命を流し入れるほかに、主題を理解する道はないことを知るのである。

このような高次の主題は、混沌の状態にあるが、これを認識し、整理し、正確に把握しようとする段階では、「理念」と「情調」とに分けてみるのも便利である。普通、小説では前者が、詩歌では後者が主となる。

七八ページに述べた鷗外の『高瀬舟』を再び例とすれば、役人庄兵衛は、ふと、階層秩序の観念を忘れて裸の人間となった瞬間に、罪人喜助を自分より高い所にいるものと感じた。人間の価値、人間観の転換である。あくせくとしている俗吏の目に映じた、己れにない知足の意識状態は、毫光を仰ぐようであった。その人間的覚醒のもとにおいては、常識が死する安楽も肯定できそうである。それを罪科と断じた奉行の権威に対し否定しても疑いを抱かざるを得なくなる。全く既成秩序への精神的叛逆にひとしいことが庄兵衛の心の中で起きかかったのである。

鷗外の他の作品を見ても、『寒山拾得』などは同じである。寒山・拾得は乞食僧に過ぎないが、老狂的な知足の心境にいる。官吏閻丘胤は庄兵衛のような覚醒にも至らないから、戯画化される。『舞姫』のエリス、『雁』のお玉の純情も一面の人間の価値の提示である。

権威の座にいた高級官吏鷗外の意識の底に、既成秩序や権威への反抗が終生くすぶりつづけたという秘密がここに観取される。心の上に着せ

られた重い軍服・官服を彼はどれほどさっぱりと脱ぎたかったか。(臨終に際しての遺言を解く鍵がここにありそうだ。)

しかもそれが終生できなかった——内からも外からもできなくさせられた——鷗外が居ざるを得なかったのは、諦めであった。知足にあこがれる心もそこに発する。俗吏、鷗外に対しても、その欲望にストップを命じたのである。そして、一切の人間の欲望も、秩序破壊の衝動もここで停止させて、冷やかに暗い諦念の世界に居るよりほかはないと理性は観念する。「高瀬舟」が一切をつきつめないままの庄兵衛を乗せて、闇の中に消え去るのはまさにその象徴的意味を示すものであろう。主題情調といえ、この諦めの寂しい静けさというものであろうか。

(6) その他

主題のほかに、読解上の手続きとしてあげたものは、すべて次元を高めさえしたら、十分に鑑賞に奉仕できるであろう。

それと同時に、すべての手続きを総合的に統一することも必要である。これらの手続きはもとと分析的なものであるが、拡散的に捨てておかず、総合する心構えは忘れてはならない。総合の中心はいつでも鑑賞におくべきである。

鑑賞の指針を示した、実作者や批評家によるいわゆる「何々の鑑賞」という種類の文章や批評の文章も十分参考にしたい。しかしこれもあくまで直接に、深く作品を読むことを前提とした上で、意味があることである。