

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

ストラック・ダニエル

文学作品の解釈に関して

本論は松尾芭蕉や正岡子規の紀行文に登場する〈橋〉の意味に関して考察を行う予定であるが、特定の作品における隠喩に関して検討する前に、解釈する作業自体を規定する必要があると考えられる。日本文学作品を解釈する際、利用できる様々な伝統的解釈法はあるが、近年、デコンストラクションなどのポストモダンの思想の影響で、多数の文学研究者は本来の解釈方法を疑問視するようになってきた。解釈の正当性がこの研究の大前提であるために、本研究において、とりわけ関連性理論から基本的な知識を援用し、それに基づいて文学作品に応用できる解釈法を確認していきたい。

一九八八年にフランスの人類学者・言語学者のダン・スペルベルとイギリスの哲学者・言語学者ディアドリ・ウィルソンは『関連性理論』という著書を発表した。この著書が新しい分野を開創させたといっても過言ではない。出版後、国内外に問わず、その理論における多数の新展開はあったが、本研究は基礎的な知識及び文学における解釈作業に直接的に関わると考えられる事項のみを選択する。

しかし、関連性理論は隠喩を如何に取り扱っているのかに関して予め説明する必要がある。スペルベル他は隠喩という現象を説明する際、「特別な解釈の能力と手順は不要で、言語伝達で用いられるごく一般的な能力と手順の自然な結果として出てくる」とされている（スペルベル、ウィルソン 二九〇）。つまり、概念隠喩論を提供しているレイコフ他と同様に、スペルベル他にとっ

て、隠喩は言語上において例外的な存在ではなく、言語コミュニケーションの基本的な手段の一つとして考えられている。しかし、スペルベル他の関連性理論全体は、本研究の基本的な視点の一つである概念隠喩論と完全に一致していないのが事実である。概念隠喩論における隠喩は「概念」によって成り立つが、スペルベル他が説明している隠喩の基本的な構成要素は「表象」である。レイコフの「概念」とスペルベル他の「表象」との差異に関して簡潔に説明すると、レイコフ他の「概念」は五感から得られる心理上の要素も言語の側面も包含しているが、スペルベル他の「表象」は言語のみによって成り立っている。スペルベル他の見解においては、五感によって得られる心理上の要素は言語能力と完全に隔たった頭脳内現象であると考えられている（スペルベル、ウィルソン 八五―八六）。

いうまでもないが、概念に対する見解は概念隠喩論から簡単に切り離すことが不可能である。その上、心理学や認知言語学においてレイコフの見解の裏づけとなる研究は年々増えつつあると言える。論文の数は多すぎるため、本論に掲載することが困難であるが、多数の研究成果を総合的に評価する Gibbs（二〇〇六）の著書を参照すれば、レイコフ派を支持する研究者の基盤の堅固性を確認できる。

関連性理論は、ある点において概念隠喩論と基本的に異なるが、関連性理論の大半はレイコフ他の見解に応用できると言える。従って、本論においては、関連性理論の中心的側面を概念隠喩論に追加し、文学作品に見られる隠喩の具体的な解釈法を検討していきたい。

文学作品の解釈に関して

関連性理論の観点から考えると、如何なる発言やテキストを理解しようとしても、解釈するための文脈が必要であるとされている。文学作品を解釈する際、文脈を注意すべき事項として理解する研究者は多数いるが、関連性理

論において、文脈は単なる解釈するために「あれば便利なもの」ではなく、解釈を行なうための前提条件である。従って、文学作品において、もし著者が何らかの形で読者に明白な文脈を提供しなければ、読者は自分の経験や知識を活用することによって、およその文脈に見当をつけなければならない。

これゆえ、テキストの意味が明白でない場合、読者は作家の意図を推論しなければならない。推論は必ずしも妥当とは限らないため、解釈作業は、予め準備されている方式によって結果を着実に決定していく数学の作業とは異なる。文学作品において、対象全体の首尾一貫性を見出し、様々な側面から浮上してくる推測を考慮した上で解釈を組み立てていく。現実における如何なるコミュニケーションにおいても、話者の意図を推測しなければ、妥当な解釈には導かれない。

関連性理論がこの論点で終わったとすれば、文学作品への理解は単なる主観的意見に留まると言える。しかし、関連性理論は「文脈効果」を詳しく説明しているために、信頼できる解釈を見極めることは可能であると考えられる。ただし、前提となる想定が妥当でなければ、その想定に基づく解釈は信憑性を欠くことになる。想定が正しければ正しいほど、解釈が妥当なものになると仮定できる（スペルベル、ウイルソン 八〇）。

読者の解釈は文脈の如何なる側面によって左右されているだろうか。スペルベル他が提供する文脈カテゴリーの一つは、「共有している認知的な環境」である。この共有である環境を以下の通り説明している。

もし人間が認知環境を共有するとすれば、それは明らかに人間が物理的環境を共有し、同様の認知能力を持っているからである。（中略）さらに、2人の人間が認知環境を共有するといっても、同じ想定を作り出すということの意味するのではない。単にそれが可能だというだけである。（スペルベル、ウイルソン 四九）

文学の場合を考えると、共有している主な環境は文化と言語である。言語文化体系に由来する一般的な文化及び言語に関する知識は、作品が創造された

時点において、「共時的文脈」であると言える。当然かもしれないが、日本文学作品を十分に理解するためには、一定の日本語・日本文化に対する知識が前提条件であると言える。

作家の「意図明示的行為」と文脈効果をもたらす諸技巧に関して

読者にとって、文学作品には特別な意味が込められていると信じる理由は二つある。第一に、もし特別な目的がなければ、作家は最初からその作品を執筆しなかっただろうと、読者は判断する。スペルベル他によると、「発話を生み出すことで、話し手は聴者の注意を求める。聴者の注意を求めることで、話し手は聴者の注意に値するだけの関連性があることを示唆する」(スペルベル、ウイルソン 一八八)。関連性の保証は、文学作品における暗黙の了解である。

しかし、作品を執筆する以上、作家は全体的に統一した技巧をテキストに書き込むことを通して、そのテキストは関連性を包含しているものであると、読者に訴える。読者はこの織り込まれている技巧に気づかなければ、関連性を含んでいるということを見逃すだろうと推測する作家は、より明示的な技巧の採用を検討することになる。スペルベル他が指摘するには、「意図明示的の刺激は、関連性があるというはっきりとした期待、伝達者の情報意図が認識されると関連性が得られるというはっきりとした期待を抱かせる」(スペルベル、ウイルソン 一八八)。関連性理論によると、伝達者は、様々な方法を通して意図的なコミュニケーションであることを意識させる。以下において、作家が頻繁に利用する数種の意図明示技巧を説明していく。

他のテキストと同様に、文学作品においても、タイトルや主題は伝達者の意図を明示的に伝達することが多いため、それらは注目すべき項目である。スペルベル他は以下の通り述べている。

話題の語用論的な役割に関して、その機能は、我々の言葉で言えば、理解過程にとって決定的な文脈情報となるものを呼び出せるようにすることであるということによって一般に意見が一致している。例えば、古典的な談話話題は、題目 (title) や写真の説明文 (caption) である。その役割はまさに付随するテキストや写真の理解に決定的な百科事典的情報を呼び出すことである。同様に、文話題は、発話の前のほうに生起する一般に強勢のない統語的構成素であり、その機能は、我々の枠組みでは、話し手が解釈過程にとって決定的とみなしている百科事典的情報を呼び出せるようにすることである。(スペルベル、ウイルソン 二六三—二六四)

レイコフの場合において、スペルベル他が挙げている「百科事典的情報」の代わりに、レイコフは概念（つまり心理学的な要素及び言語的情報）を提案しているが、説明されているタイトルに伴う文脈効果は概念においても、同等な機能性をもつと言える。

題目に次いで、文学作品の最初の文に関して、スペルベル他は以下の通り説明している。

同様に、刺激の中にはそれ自体本質的にはほとんど関連性がなくとも、ふさわしいときに提示することで、その後生じる刺激の関連性を高め、結果としてそれが無い場合よりもあるほうが全体として関連性の度合が高くなるというようなものがある。このことは通例小説の出だしの文に当てはまる。というのは、そういう文自体の関連性は限られているけれども、文脈を形成するのに役立つ、その文脈の中でそれに続く文の関連性が高まることになるのである。(スペルベル、ウイルソン 一九六)

スペルベル他はタイトルや冒頭の文による文脈効果を指摘しているが、これは一般的に見られる共時的文脈を指している。本歌取などが題目や最初の文に盛り込まれているケースは共時的文脈ではなく、通時的文脈になるが、この説明はとりあえず保留にしておいて、残っている共時的文脈を促す技巧に関して説明していく。

反復による強調効果も注目すべき技巧である (スペルベル、ウイルソン 二六八)。教員が授業において同じ情報を繰り返す場合、その情報はおそらく試験で問われるだろうと学生は推測すべきである。それと同様に、作家が作品

に特定の出来事や事柄を繰り返しテキストに書き込んでいる場合、繰り返す理由が不在のはずはない。この点に関して、関連性理論における説明は以下の通りである。

我々の枠組みでは、このような発話に出くわした聞き手の課題は、ある表現が繰り返されているという事実と、話し手は最適の関連性を目指しているという想定を調和させることである。(スペルベル、ウイルソン 二六九)

反復表現は聞き手に文脈を拡張し、よってさらに推意を付け加えるように促すことによって文脈効果の増大を生み出すことになる¹と提案したい。(スペルベル、ウイルソン 二七〇)

つまり、ある作中の事柄が繰り返し描写されることによって読者がそれに気づく場合、繰り返されている理由に関して読者が検討し始める機会となる。

しかし、読者が気づかなくとも、反復によって無意識的な理解を促すこともあり得る。作品に対する読者の理解は必ずしも鮮明な理解であるとは限らないために、気づかない反復でも、読者における脳内の効果がないとは言えない。気づいていない反復の場合において解釈への理解を徐々に高めていくケースもあり得る。文脈に気づいていなければ、影響を与えていないとは断言できず、寧ろ、僅かながら無意識のレベルにおいて文脈形成に貢献しているというべきである。

タイトル、冒頭の文、そして反復による効果は「共時的な文脈」を起こす技巧であるが、以下において「通時的な文脈」を説明していく。広辞苑によると、和歌・俳諧などを詠う場合において、詠み人が「意識的に先人の作の用語・語句などを取り入れて作ること」(二三八〇)を本歌取^{ほんかどり}という。しかし本歌取の利用によって得られる効果はその定義のなかで説明されていない。本歌取は作品を理解するためのコンテキストに如何に貢献しているのだろうか。

第一に、本歌取の挿入は「意図明示的伝達行為」に当たるために、本歌取を利用する作品は狂句や大衆文学に属するものではなく、いわゆる「純文学」

の主流にあるという主張が込められていると考えられる。本歌取は、文脈効果を誰もが理解できる幅広い言語文化体系に依存しているのではなく、以前の特定の知識体系を利用する技巧であるがゆえ、通時的文脈効果であると言える。和歌などにおいて、もちろん、参照元において捉える本歌取の意味合いは移植先の作品にそのまま移ることは可能であるが、そのみではない。

『万葉集』は既に「純文学」として一般的に認められている上、柿本人麻呂の長歌の一部を引用することによって、引用先の歌人は自分の新しい作品に、ある古風で品位のある関連性を与えることができる。芸術上の系譜である本歌取や歌枕を利用することを通して、作家は読者に純文学であるという意識を喚起することができる。

しかし、『万葉集』に精通していない人がその新作の歌を理解しようとする際、本歌取が行なわれていることに気づかない場合もあるだろう。それゆえ、『万葉集』を認識している人と比較すれば、同じ詩作品でも、読者間においてその作品を感受する際の文脈効果に差が生じてしまう。読者には、日本文学という、一種の「認知環境」であるコンテキストに関する十分な経験や知識がなければ、その歌に潜んでいる意味を感じることができないのみならず、「純文学である」と仄めかす詩人の主張にも気づかない。つまり、本歌取という方略は、聞き手が他の作品を理解している度合いに比例して、言語の表面レベル以外の付加価値を感じさせることにつながる。本歌取を利用することを通して、作家は自分の作品を好むであろう読者層を規定していくことができると言える。

作品にもたらす通時的文脈効果は以上のような効果のみであったなら、本歌取は単なる文学的な装飾であると断言できる。しかし、本歌取が書かれた原作において、共時的な文脈上の意味があったと同様に、移植先の新しい作品の文脈においても、描写全体又はプロット展開中における共時的文脈がもたらす意味もある。移植先の作品における本歌取箇所の意味は、本歌取にお

ける従来の意味とそれほど異ならない場合もあるかもしれないが、共時的文脈である作品全体に新たな解釈を探索しない限り、新作に如何なる意味合いが込められているのかに関して結論づける余地はない。

関連性理論が提供している、最後に取り上げたい文脈効果は、作家が必要以上に詳細を書き込んでいると感じる事柄のことである。場合によって、その事柄には、未だに見えてこない関連性が潜んでいる。なぜこれが推測できるのだろうか。不器用な作家であれば、作品に、全く関連性を伴わない、必要以上の描写を入れてしまうケースも考えられるだろう。しかし、真剣に考えている有能な作家であれば、不必要な文を書き込まないだろうと、読者は仮定できる。読者にとって、作家に対する一種の信仰が必要である。表面上、無意味に見える箇所には、後ほど浮上してくる意味が隠されていると信じなければならぬ（スペルベル、ウイルソン 五五）。

以上の論点をまとめると、作家は、様々な手段を通して、読者に自分の意図を伝えようとしていると言える。その上、作家は、文芸上の技巧を書き込むことによって、読者が読み続ければ、価値ある情報が待っていると、読者に対して保証する。逆に言えば、作家は最初から巧みに文脈効果を生み出さなければ、読者は作品全体を読み続けるための価値がないと判断してしまう。このため、作家は、積極的に技巧を取り入れなければならない。これは作家と読者との間において不可欠な暗黙の了解と言える。

『おくの細道』に見られる隠喩の二重構造

いうまでもないが、芭蕉の最高傑作と考えられている紀行文『おくの細道』においては、本歌取が頻繁に利用されている。しかし、本歌取を利用の頻度に比例して作品が豊かになるとは限らない。以下においては、概念隠喩論と関連性理論とを合わせて応用し、『おくの細道』が傑作として見られてきた理由を検討し、とりわけ作中に見られる隠喩性と文脈効果に関して部分的に調

査を行いたい。

『おくの細道』の歌枕に関して、キーンは以下の通り述べている。

何世紀もの間、日本人の旅行の主要な目的の一つは歌枕を見ることであった。和歌に現れる場所の数々が芭蕉を長い旅にかりたてたようである。それゆえ、彼は時に和歌について無学の輩が見落とすような場所を見るためにも、長い回り道をした。(キーン 一二)

しかし『おくの細道』は文芸的な知識を持参したツーリストの感想文では決してない。旅によって快感を得られるは否定できないが、元禄二年（一六八九）に旅に出た（井本 五八）芭蕉の目的が単なる娯楽でなかったことは芭蕉の人生や時代背景から分かる。

芭蕉が旅に出た当時、奥羽旅行は、東海道や伊勢参宮旅行とは異なって、「交通路も、宿泊設備も、輸送機関そのほかも、まだ十分整っていなかった」（井本 五九）と考えられる。又、推測されている当時の平均寿命の五〇歳（立松 一五六）から考えて、四六才で年老いた芭蕉にとっては命懸けの旅路であった。出発前に家を売らなければならなかったからこそ、江戸に帰らぬ人となる可能性を認めた上で旅立ったに相違ない。なぜこのような旅を行なったのだろうか。

芭蕉が旅に出た具体的な理由に関して、テキストのなかに芭蕉の「意図伝達」があるか否かを確認しなければならない。この点に関して、立松は「明確な動機があるわけではない」（立松 一〇〇）と述べている。確かに、作中において、明白な動機は書かれていない。しかし、関連性理論によると、作家が自ら自分の書いた動機を明示しない場合、読者はその意図を探らなければならない。

前述の通り、作品の題目は作品全体を理解する上でのコンテキストを与えている場合が多いとされている。『おくの細道』というタイトルにおいて、不思議に考えられるのは、出版されているバージョンによって、タイトルの漢

字や仮名遣いが異なる点である。まだ所蔵されている芭蕉の自筆本の題目が『おくの細道』（『松尾芭蕉集、第二巻』 一二三）であり、曾良本の題目が『おくのほそ道』である。現在読まれている版及び関連研究において見られるタイトルには、芭蕉自筆の仮名遣いよりも、漢字表記を用いた『奥の細道』（立松、赤羽など）やひらがな表記をより多く用いた『おくのほそ道』（『松尾芭蕉集、②』、渡辺、キーンなど）の二通りが主流となってきている。自筆本のタイトルは作家の意図明示的な含みが伝達されていると筆者が考える上で、本研究において『おくの細道』を利用している。

周知の通り、奥州という国を表す「奥」は、掛詞の好例である。とりわけ和歌や俳諧において、掛詞の二通りの両義的な解釈を最大限に生かすために、漢字を利用しない傾向が見られると言える。漢字は同じ発音である二つの言葉を区別する手段の一つである。従って、漢字表記は、その掛詞の両義性を打ち消す機能を持っていると言える。作家は一つの意味に限定したい場合に漢字を利用すればよいが、掛詞の両義性を強調したい場合においては、ひらがな表記にすることができる。この漢字とひらがなの重要な相違を理解しない批評家もいるだろうが、タイトルにおいて作家が、普段漢字で表記されている言葉をひらがなで表記している場合、それは、掛詞である上の両義性を強調するためであるだろうと、ほぼ確実に判断できる。

『おくの細道』の場合、漢字のままでも「奥」が掛詞である上、漢字で表記しても両義性は完全に打ち消されることはない。しかしそれにも関わらず、強引にひらがなを利用する姿勢には、タイトルの両義性を強調したい作家の決然たる意欲を指摘できるだろうと考えられる。この場合において、『おくの細道』における「おく」は最も著名な掛詞の一つであるため、掛詞であるか否かに関して、議論する必要はないと考えられる。掛詞であることは事実であるが、それよりも芭蕉はその掛詞を通して、作品に如何なる意味や文脈効果をもたらそうとしているのだろうか。

第一に言えるのは、掛詞の存在自体が作品の文芸的な性質を仄めかしている。日本における「純文学」の伝統において掛詞が多用されているからこそ、芭蕉は読者に、「これから読む作品には、深い意味が込められている」と示唆している。

第二に言える文脈効果は、掛詞の両義性に沿うような、複数の解釈可能な意図である。「奥」という漢字は「陸奥」の異形で地域を指しているため、テキスト全体は「奥」という国への旅の記録と言える。その上、「奥」の元の意味は「内面的な部分」であるために、陸奥のみならず江戸から離れた日本の内陸に当たる地域も指していると言える。しかし、「奥」という漢字は地図上の条件以外に、特定の抽象的な対象の本質やエッセンスを表現するために用いられる。『おくの細道』のタイトルには、「おく」という多義的な性質を包含している掛詞が入っているゆえに、〈奥という地域への旅〉という具体的な概念領域に適応できる抽象的な概念領域も存在するだろうと仮定できる。

「おく」という言葉が表している抽象的な概念領域に関して、様々な説はあるが、主に二種類の解釈に即していると言える。第一として、奥という発想が日本の文芸の、又は日本の美学の内面、その本質であることを意味しているという見解である。この見解を支持する研究者は多数いるが、井本は、以下の通り述べている。

だからこの『奥の細道』旅行は、たんなる物見遊山の旅ではない。自己の誹風を深め、新たな展開をはかる決意を内に秘めたものと見るべきである。(井本 二六)

つまり、旅を通して芭蕉が追求したのは、観光者の娯楽や達成感ではなく、日本美及び俳諧のエッセンスであった。

第二の見解において、「奥」という言葉は、人生における「意味」を表現しているとされている。この点に関して、石田は、「旅を存在の姿とする存在論的見地に支えられている独特の文学」(渡辺 一四八)であると指摘している。

しかし、人生において見出す意味と云えば、宗教のことが思い浮かぶ。『おくの細道』を通して、仏教的な意味合いに導かれた研究者は多数いる。

赤羽によると、紀行文というジャンルは「変化を様式化」（赤羽 一七）する文芸であると正しく評価しているが、立松は「変化」が仏教における基本的な概念であるがゆえに、紀行文は仏教的な観念を表現するために適するジャンルであると示唆している（立松 九四—九七）。その上、立松は、人生の基本的な状態である「無常」を実感できる場面が作中に頻出するために、芭蕉の旅は仏教的な人生観を伝達するための教訓のようなものとして捉えている。実際に、作中において、仏教に基く解釈を促す要素は入っているのだろうか。

立松が具体的に指摘しているのは、時間の流れが表現されている最初の一節（立松 九四—九五）、名所の旧跡を尋ねる際における芭蕉の無常に関する解説（立松 一七六）及び「芭蕉も曾良も黒染めの衣を着て、僧形^{そうぎょう}」（立松 二六九）して旅に出かけたことである。作品全体の内容を考慮した上の結論は、立松の仏教的な解釈がある程度妥当であると考えられる。

しかし、仏教的な解釈の妥当性に関して、解釈の範囲を限定しなければならない。赤羽によると、芭蕉の時代において、「職業選択の自由、移動の自由、宗教の自由が厳しく制限された江戸」（赤羽 二一）時代であったために、特別な理由なしに旅に出かけることが許されなかった。しかし「俳諧師が巡礼手形を申請する場合、剃髪することが許可を得易くする最も簡便な方法であった」（赤羽 二二）。つまり、芭蕉が僧侶と同様に黒い服装を着た理由は、彼の深い宗教的な理念が反映されているがゆえというよりも、旅行許可を得るための、必要上の手段であったと言える。

赤羽の指摘が正しいなら、それによって、「おく」という掛詞に関連する仏教的な含みが消えることにつながるだろうか。関連性理論から考えれば、そうではない。不完全で曖昧な伝達がある場合でも、作品全体の意味合いに照らし合わせて判断しなければならない。スペルベル他によると、「関連性の原

則に合うことの検証を受けねばならないし、もしこの基準を満たしていなければ拒否されねばならない」(スペルベル、ウイルソン 二〇八)が、もし仏教的な解釈が作品全体に関連性を与えると判断すれば、より優れている解釈が浮上してきても、元の解釈の観点を完全に捨てることはできない。しかし、不完全であるからこそ、『おくの細道』を仏教の教訓として読む解釈が最も妥当であると解釈するのも、無理があると言える。

そうであるとすれば、「おく」というひらがな表記の掛詞には、少なくとも**〈俳諧的美学的な本質〉**と**〈仏教の中心である思想〉**という、二通りの抽象的な意味合いを伴っていると言える。しかし、これで含みが多すぎるために作品の意味を限定する必要はないだろうか。スペルベル他によると、その幾つかの解釈に文脈効果があるならば、限定する必要は全くないのである。スペルベル他は両義的な術語に関して以下の通り述べている。

関連性理論の立場からみると、思考の最適な関連性のある解釈的表現は、常に最も字義性の高いものであると考えられる理由はない。(スペルベル、ウイルソン 二八四)

関連性理論の見解を支持する日本の記号学者菅野の著書『メタファーの記号論』から、具体例を取り上げよう。

フィギュア・スケート選手が競技大会でものものみに転倒して演技をぶちこわしたのをとらえて、「痛い失敗だったな」と言えば、これは洒落である。(菅野 一一四)

字義通りの、氷面に倒れた選手の身体は痛いということも、敗北によって選手が心理的に「痛み」を感じているだろうという隠喩的なことも表現されているため、両義性を伴う発言である。話者がこの発言によって両方の意味を指しているのが明白であり、聞き手が一つに限定しようとするれば、話者が意図している意味合いの一つを見逃すことにつながる。

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗



図1a 『おくの細道』の道程—その1（一部省略）



図1b 『おくの細道』の道程—その2 (一部省略)

奥州への旅は、非常に意欲的な旅路であったことは、図 1a と図 1b を見て分かる。旅の総距離を考えた上で、芭蕉が生きていた時代より千年以前から存在すると思われる日本美の歴史は長いからこそ、その本質を見つけ出すのも、容易なことではない。芭蕉が通った道は距離的に長かったために忍耐が必要である。

その上に、「細道」という表現は、僅かながら旅の寂しさを表現していると言える。字義通りに芭蕉が辿った道の大半は「細かった」だろうが、隠喩的に考えると、「細い道」において大人数の旅は不可能である。従って、「細道」には、〈心細い〉という隠喩的な側面も包含されていると言える。作品全体が《深い思想の追求は長い旅である》という隠喩の表現であるとすれば、〈細い道〉という概念は日本文芸の伝統において、その本質へと辿りついた前代の作家たちは如何に少なかったかを示している。この両義性を強調するために、「細道」の「ほそ」をひらがなにすることができ、事実上それは曾良本のタイトルに見られる方針である。しかし、「おく」が既ににひらがなで表記されているため、「ほそ」をもひらがなにすれば強調されている〈おく〉への配慮は薄れてゆく結果となる。

前述の通り、小説の冒頭の文には作品全体のコンテクストを仄めかすニュアンスが込められていることが多い。『おくの細道』の冒頭は以下のようになっている。

つきひ はくたい くわかく ゆき たびびとなり
月日は百代の過客にして、行かふ年も又旅人也。（「奥の細道」 一八）

この箇所において、複数の文脈効果が見られると考えられる。第一に、時間の経過を隠喩によって表現しようとしていることに注目したい。

『論語』において、「子在川上日、逝者如斯夫、不舍昼夜」（吉川 三〇三）という、孔子の「河上の嘆」も指摘できるが、とりわけ日本古典文学において、時間の経過を隠喩的に表現する、最も知られている例は、おそらく鴨長

明の『方丈記』である。その作品において、川のそばに立つ傍観者の視点から見れば、時間のことを「ゆく河のながれはたえずして、しかも^本との水にあらず」（鴨 四一）と表現されている。芭蕉が隠喩を利用して時間を表現する理由の一つは、少なくとも長明の名作を連想させることにある。この関連性によって、『おくの細道』は純文学であるのみならず、思想的に深い文芸作品であることを示唆していると言える。

『おくの細道』における描写は時間の経過を表現しているため、『方丈記』と同様に仏教における「無常」を表現していると考えてしまうのは当然かもしれないが、隠喩を厳密に分析すれば、芭蕉の表現が「無常」とは無縁であることが分かる。「無常」という観念においては、この世の様子が変化しても、変化という本質は変わらない。この世界観において、世に存在するあらゆる行為は、結論として、空しい。意味のある成果を実現することはありえないために、この世の事柄すべてに、儂さを感じる。無常という観念を正當に表現するために、『方丈記』のナレーターは《時間の川》のそばに立ち、その客観的な視点から、変わっても変わらぬ変化を観察することを描いている。しかし、『おくの細道』の冒頭にある隠喩において、《時間の川》の中にいる話者の描写が見られる。客観的に無常を観察せずに、時間の流れと共に旅をし、事実上の変化を主観的に描写してゆくことが『おくの細道』の基本的スタンスである。

その上、『方丈記』の描写が、時間の流れが何処かに行くことは視野に入れていないのに対して、芭蕉の作品においては、時間が《旅》をしているがゆえに、出発点も到着点も存在すると推測できる。目的地に到着することは主観的な目標達成であるため、無常という観念に逆らって、旅は「意味のある成果を成し遂げるための行為」に当たると言える。作品全体にコンテキストを与える冒頭の文において芭蕉が利用している隠喩は奥深いものであるとは言え、それを通して仏教の基本的な観念である無常を表現していることは言

い難いのである。

旅に出かけようとする西行法師の伝説を補足すれば、『方丈記』と『おくの細道』との間に見られる差異がより鮮明に見えてくるだろう。その伝説の概要は以下の通りである。

西行法師が塩田の原をすぎ山田峠にさしかかると、原のほとりで四、五歳ばかりの子どもがわらびをとっていた。法師はたわむれに、「子どもらわらびをとりて手を焼くな」といった。すると子どもは即座に、「法師さん檜笠きて頭を焼くな」といいかえした。法師は、「この童は只者でない。これから先の旅も案じられる」と、ついに湯川にかかる橋をわたらなかつた。このときからこの橋は西行の戻り橋とよばれるようになった。(『天の橋 地の橋』 一五一)

吉田によると、日本人は橋を「此岸と彼岸という異質の世界をつなぐ存在として意識して」きた(吉田 一四—一五)。この仏教の背景的知識に順じて、西行がそのまま旅を続けて橋を渡ったとすれば、彼岸(つまり死)に至る道を歩むこととなる。従って、西行が橋を渡らないで引き返した理由は自分の死を恐れたためという解釈になる。しかし、仏教の教えでは、死に対して警戒することを勧める傾向はない上、逆に死を自然な変化の一つとして冷静に迎えることを勧める。上記の物語においては、西行法師が仏教の模範として挙げられているゆえ、以上の「此岸と彼岸」に基く解釈は、即時に判断する上においては魅力的な見方であるかもしれないが、結論としてはこの見解は表面的な解釈であると言える。

僧侶である西行は子どもに対して「わらびをとりて手を焼くな」と注意する際、この世における楽しみに隠蔽されている危険性を指している。ご馳走や娯楽のために生きるのは、非仏教的な生き方である。子どもが「法師さん檜笠きて頭を焼くな」と言い返す際、西行は檜笠を被って旅に出かけることも此の世の楽しみの一つであると気づいてしまう。既に世の惑わしから開放されたはずの僧侶の頭が旅をすることによって改めて熱くなると、子供らは西行に対して警告する。旅をしている途中で分岐点に出会い、その二本の道

から片方のみを選択しなければならない際と同様に、橋を渡るという行為は渡るか渡らないかと決める覚悟が必要である。この物語において、橋の隠喩《断固たる行為は橋を渡ることである》が表現されていると言える。渡るか否かという決断には、西行が仏教の理念に従うか否かという意味が込められている。西行法師が旅を断念する選択を行ったのは、この世との関わりを一切拒否し、仏教の基本的な態度である「世離れ」を選択することを意味していると解釈できる。

紀行文であるがゆえに当然であるかもしれないが、作品全体の形態は、旅によって構成されていると言える。旅という構成である上、繰り返される事柄が作中に登場すれば、人生の旅における「通過儀礼」として理解できると考えられる。誕生の出発点から人生の道を辿ると、成人式、結婚、子どもの出産など、多数の通過点がある。これらを経験すれば人生に対する達成感を得ることにつながる。現代において人生のあらゆる事柄に見られる価値は人によって異なるが、如何なる価値観においても、円満な人生を送った仮の証拠として、通過儀礼的な意識がそれに裏づけられていると言える。

〈人生〉は通過儀礼に満ちているため、人生を〈旅〉という概念を通して理解しようとする際、道と道との繋ぎ目である橋は当然ながら通過儀礼の表現として解釈されてしまう。橋を渡ることが、川などの旅における障害物を乗越える行為に当たるため、《人生の困難を乗り越えるのは橋を渡ることである》という隠喩が成り立つと言える。果たして、《人生の困難を乗り越えるのは橋を渡ることである》という〈橋〉の隠喩は『おくの細道』の描写の中に見出せるだろうか。

作品の詳細を見れば、作中において〈橋〉は四度登場するが、その描写を以下において説明していく。

第一〇章（雲巖寺）

「十景じっけいづく尽る所、橋をわたつて山門さんもんに入る。」（『松尾芭蕉集、第二巻』 八三）

第一〇章の箇所は、極めて簡素な描写である。ある地方の著名なお寺の門に入る前に橋があり、それを渡った。微妙なニュアンスのレベルにおいて、この渡橋は《断固たる行為は橋を渡ることである》という隠喩が仄めかされ、芭蕉の仏教への関心を伝えていると言える。しかし、描写自体は明確でない上、周りのコンテクストとの絡みで橋の存在が浮き彫りにはならないと言えるため、この橋はその箇所に多大なる文脈上の効果を与えているとは言い難いのである。

第十九章（岩沼の宿）

「往昔そのかみむつのかみにて下くだりにし人、此木このきを伐きりて名取川なとりがはの橋はし杭くたにせられたる事などあればにや、
「松このハ此たこのび跡もなし」とハよみたり。」（『松尾芭蕉集、第二巻』 九〇）

第十九章の箇所は非常に興味深いエピソードであるが、その場面の中心的存在となっている事物は、橋ではなく、著名な松の木である。架橋の際、杭を造るために、偉大な松の木を不意に切って犠牲にした藤原孝義は、芭蕉にとって美意識のない人間であると厳しく評価している。その大樹はもはやないだろうと芭蕉が推測し、自分の目で見ることができないことを予測していたが、松の木が根強いためには見ることができたとその後報告する。根強い木の描写は日本文学の長い伝統を暗示しているため、この箇所において松の木が特別な意義をもって登場している。しかし橋の方はその時点で存在しているか否かに関して、芭蕉は記述していない。以上のエピソードは『おくの細道』に橋が登場する場面のうち最も印象に残るにも関わらず、該当箇所において橋自体は抒情的な存在感のないものとして登場していると言える。

第二十七章（石の巻）

「十二日、平和泉ひらいつみと心ざし、あねはの松・緒ききつただえの橋はしなど聞き伝つたへて、人跡じんせき稀まれに雉兔ちと薨すう薨げうの往ゆきかふ道、そこともわかず、終つひに道みちふみたがへて、石いしの巻まきといふ湊みなとに出いず。」

（『松尾芭蕉集、第二巻』 九八）

第二七章の「緒だえの橋」の箇所は宮城県古川市の歌枕であり、勅撰和歌集の「後拾遺和歌集」(『松尾芭蕉集、第二卷』 九八)に関連している橋である。しかし、結論としては、芭蕉が目指していた緒絶の橋を見つけることができないままに、一関に移動したということが書かれている。歌枕を見ることができなかった芭蕉には、悔いを覚えたかもしれないが、その後間もなく他の歌枕を道端につい見つけたということもあり、緒だえの橋を渡ることができなかったことは作中において重要な意味を持っているとは考えられない。

第四七章 (敦賀)

「あさむづの橋を渡りて、玉江の芦は穂に出にけり。」(『松尾芭蕉集、第二卷』 一二〇)

橋の特徴を具体的には描いていない第四七章の箇所も歌枕である。福井市浅水(あそうず)町麻生津川に架かっていた橋は『枕草子』にも登場しているために、歌枕がゆえに『おくの細道』に通時的余韻を与えていると言える。しかし、具体的に「あさむづの橋」が『枕草子』に登場している箇所を読むと、それは数点の名橋の羅列の中にある(『枕草子』 一一九—一二〇)。つまり、『枕草子』においても、『おくの細道』においても、「あさむづの橋」が登場している描写の中に深い意味が込められているとは言いがたい。

結論として、橋は作中において四度登場するが、全体の解釈から考えて、特別な存在というよりも、旅の際に気づいたものに過ぎない。橋は、『おくの細道』において重要な役割を果たしていないと言える。

描写において、橋を渡る度に前進する決意が表明されているとすれば、複数の橋を渡ることによって、さらに奥へと進む旅人の確固たる意思の表現となる。作中において、複数の橋が描写されているとしても、図 1a と図 1b を参照すれば、旅路において、比較的不均等に配置されていることが分かる。その上、『おくの細道』全体において通過儀礼の表現として描かれている橋が

多少あっても、重要な役割を果たしているのは橋よりも、歴史的な名所や歌枕である。つまり、描写中の〈橋〉を増やして、その描写の分量を拡大したとすれば、それは、共時的文脈の上で通過儀礼として機能する可能性はあった。しかし芭蕉がその可能性に気づいていたとしても、実際に選択した通過儀礼的なイメージは『おくの細道』に織り込まれている。通時的文脈である歌枕を連続的に描写することを通して、日本美の真髄への道を描く作品に相応しい通過儀礼を取り入れたと判断せざるをえない。

『おくの細道』は日本文芸の伝統に対して如何なる姿勢を示しているだろうか。全体を眺めると、芭蕉はその伝統の豊富さを全面的に認めている。作家自身が過去の文人の跡を辿っていることを主張し、自身の文学がその伝統の延長線であることも表現している。この意味で、芭蕉の旅の目的は俳諧であったとすれば、日本文芸を重視する紀行文というジャンルに相応しい内容であると言える。

渡辺は、主情的方法は紀行文に不可欠な要素であると以下の通り指摘している。

中古、中世以来の伝統的な紀行文創作の様式を踏襲し、主に歌枕によって古典化された名所・旧蹟を訪れ、和歌・俳諧・漢詩の抒情表現を軸として紀行文を組み立てたものである。(渡辺一四七)

一方、渡辺によると、紀行文と近代の旅行記との間における最も重要な相違は、紀行文において、土佐日記を始めとして、自照性が不可欠な要素である点である(渡辺一四九)。旅行記においては自照性がないということではないが、より希薄なものになっていると渡辺は指摘している。ということは、『おくの細道』は文芸伝統の背景と作家個人の演出を巧みに両立させたと言える。

しかし、典型的な紀行文で、日本の文芸の伝統を尊敬したとは言え、芭蕉

の作品は紀行文というジャンルにおける新たな発展へとは繋がらなかった。鳴神によると、芭蕉の時代から、近世に紀行文が多数書かれたにも関わらず、芭蕉の傑作は紀行文の衰退へと導いた（渡辺 一四八）。まだ原因が特定されていないこの事実は、紀行文の歴史のみならず、近世文学全体における重要な問題である。本研究において、《深い思想の追求は長い旅である》という隠喩が作品全体に自然な形で表現されているために、一貫性という側面において『おくの細道』は他の紀行文よりも遥かに優れていたと言える。この一貫性は偶然に浮上してきた現象ではなく、芭蕉が意図的に取り入れた技巧である。芭蕉は隠喩に関して繊細なセンスを持っていた上に、『おくの細道』において、その才能を発揮することができ、文学作品の隠喩的可能性を一気に開花させたと、筆者は考えている。

さらにつけ加えると、『おくの細道』を二一世紀から振り返ると、紀行文の最高傑作としてのみならず、日本近代小説に通じる道を示唆する作品とも見える。この点に関して指摘している学者は少なくない。井本は以下の通り指摘している。

『奥の細道』は旅行記ではない。文学作品である。だから旅の事実がそのまま書かれてはいない。それどころか全体がフィクショナルだといってよい。旅行を素材にした俳句的小説といってもよいし、あるいは散文詩ともいえよう。（井本 五八）

芭蕉が、何か深い意味を求めて旅に出かけたことは、近代の探求小説のパターンに類似していると言える。芭蕉は立派な大人であるがゆえ、ドイツ小説の伝統的な小説形態 *bildungsroman* の原型から逸脱しているが、それにしても芭蕉自身の文学及び人生に対する見解が旅を通して作り上げられてゆくため、このジャンルに類似している側面があることを認めなければならない。

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

「更科紀行」における〈橋〉の隠喩

「更科紀行」の舞台である木曾路は、江戸と京都を結ぶ中山道なかせんどうの一部であった。木曾路には「木曾八景」（齋藤 二三五）などがあり、谷山の絶景に恵まれている。この公道を多数の旅人や大名行列が通行した（奥村 三）ため、他の地域への経路として始まったが、芭蕉の時代において木曾路は一般的に知られていた。

元禄一年（一六八八）の八月中旬に、芭蕉は滞在していた美濃国（岐阜県南部）から木曾路を通して信州更科経由で江戸へと出かけた。旅の最中、又はその後には俳諧を執筆し、その文芸的な記録として残したのは、短い紀行文の「更科紀行」である。芭蕉の具体的な道順、途中での進行状況、宿泊先の詳細に関しては未だに議論されているが（宮川 四四—四五、竹内 一七）、旅のおよその内容は明らかになっている。



図 2
「更科紀行」、「かけはしの記」の
道程の比較

「更科紀行」の文芸的な位置づけに関して、『おくの細道』の前奏として考えている学者が多数いる。富沢は、両作品の間に複数の類似性が見られるために、『おくのほそ道』は、この「更科紀行」の延長線上にある」（富沢、二六頁）と述べている。但し、「更科紀行」を独立した作品として『おくの細道』と比較すれば、後者の方が優れているという結論でほぼ一致している。竹内は、「要するに具体的な記述をほとんど省略していて、「夢想的」はともかく紀行文というよりは「小品」あるいは「随筆」と言った方がふさわしい文体である」（竹内 一五）と述べている。その上に、竹内は「発句の羅列」（竹内 一四）によって作品のバランスが崩され、「六十斗の道心の僧」の描写が多すぎるために「構成上の破綻」（竹内 一五）が発生されているとさえ断言している。以上のような見解に対して作品の優れている側面を取り上げて反論する余地は確かにあるが、一貫性の面を中心にと考えると、この作品は完成した紀行文というよりも、加筆の余地を残した紀行文の手書き原稿である。「更科紀行」と『おくの細道』を比較さえすれば、後者が二一世紀においても芭蕉の最高傑作として認められている理由が明らかになる。『おくの細道』は長い作品にも関わらず、一貫性の側面において「更科紀行」よりも優れていると思われる。

優れた技巧が「更科紀行」に存在することを認めつつ、スペルベルの関連性理論を利用して、この問題に取り組みたい。総合的な解釈を促す数種類の文脈効果の有無を確認しながら、「更科紀行」における一貫性が十分に成立しない、複数の要因を特定していきたい。しかし、あくまでこの試みは関連性理論における文脈効果を軸にする分析であるため、絶対的な評価とはなり得ない。他の側面において、「更科紀行」の方が優れていると評価することは可能であると、分析する前に了承していただきたい。

前述の通り、『おくの細道』は掛詞を含むタイトルである。その題目が作品全体における複数の可能な解釈を仄めかしている上、作品全体がそれによっ

て規定される。しかし「更科紀行」というタイトルは、『おくの細道』とは異なる方略を取っている。「紀行」という部分はおそらく紀行文であることを主張しているのだろうが、「更科」は著名な歌枕である。既に説明してきたが、「歌枕」は一種の通時的文脈であり、日本文学に登場する地名を利用して、他の文学作品からのニュアンスを借り、曖昧な余韻を引き起こす技巧である。とは言え、『おくの細道』の題目は「おく」という歌枕を踏まえながら、掛詞である「おく」の隠喩的両義性を巧みに利用しているが、「更科」は掛詞として捉えられない上、隠喩的な側面が入っているとは言い難い。

しかし有能な作家の芭蕉が「更科紀行」というタイトルの利用を通して、文芸的な目的があっただろうと、以上において説明した関連性理論の「関連性の保証」から推測できる。更級は「月の名所」（大岡 三四六）として著名であったために、歌枕に精通している読者はタイトルを読む際、「月」が登場することを期待するだろう。

実際に、作品全体を通して、月に関する描写は六回も登場している。〈月〉の各描写はタイトルが微かに仄めかしている歌枕と関連性をもつがゆえ、作品全体にミステリアスなニュアンスを与え得ると言える。ということは、芭蕉のタイトル「更科紀行」は、隠喩的な側面が包含されなくとも、作品全体の雰囲気や予測する役割を果たしていると言える。掛詞が題目に存在しないことは、この場合において欠点ではなく、逆に文芸上の必要性を反映した賢明な選択であると見られる。ただし、「更科」という歌枕と「月」の描写に感じられる雰囲気が一致しているとしても、作品の他の側面も見えない限り、全体的な一貫性が見られることに関して未だに判断する余地はない。

『おくの細道』の冒頭の文は見事に作品全体の隠喩的な構造に触れているが、「更科紀行」の第一文は同様に総合的な文脈効果に貢献しているだろうか。

さらしなの里、おぼすて山の月見ん事、しきりにすゝむる秋風の心に吹さはぎて、ともに風雲の情をくるはすもの又ひとり、越人と云う。（「更科紀行」 六七）

「更科」という歌枕に関連する「月」は確かに登場している。その上、「風雲の情」に心が狂わされるということも書いてあるため、月がもたらし得る不安定な心境を指している。

ある解説では、「風雲」が「自然」を表している（「更科紀行」六七）が、この見解が妥当であれば、「更科紀行」が魅力的な風景を見るための散策となる。〈風の状態〉が作家の〈心境〉という隠喩を通して解釈をすれば、「なんとなく旅に出たいと思ったために、旅に出た」という解釈に至る。芭蕉の俳諧師としての職業から考えれば、不安定になって「風雲の情」に動かされたことは、自分の文芸において具体的に表現できない不満を抱いた上で更科へと出かけたと推測できる。

『おくの細道』において、通過儀礼によって長い旅という構造が具体化され、強調されているが、「更科紀行」では、「風雲の情」というイメージは文体において具現化されているだろうか。ある意味で、肯定的に考えることは可能である。なぜなら、作品全体の構成を考えれば様々な側面において「風雲」に「狂わせられた」ようなアンバランスが生じていると言える。

ある意味で、『おくの細道』を仏教の教訓として読むことができるのであれば、「更科紀行」は仏教的な警告として読むことができる。以下の箇所を例として取り上げよう。

ほとけ みこころ しゅしやう たま わじやうじんそく わが
 仏の御心に衆往のうき世を見給ふもかゝる事にやと、無常迅速のいそがしさも我身にかへり見
 られて、あはの鳴戸は波風もなかりけり。（「更科紀行」 六八）

芭蕉が以上の箇所において、彼が進んでいた旅路が、無常迅速の只中であつたことを表現しようとしている。従って、「狂わせて」旅立った芭蕉は自分のことを仏教の模範として旅立たせたのではなく、逆に一時的な脱落者として描いていく。

その直前に路上で出会った、芭蕉より年上の僧侶が、担いでいる荷物が重

すぎたためか、木曾路の景色に感動を示さないことが描かれている。竹内も、富沢も、このエピソードによって違和感が浮上すると指摘している（竹内 一五、富沢 二六）。『おくの細道』の描写において、芭蕉は仏教に精通している僧侶のような存在になっているのに対して、「更科紀行」において、この年若い僧侶に対する批判が混じってしまうため、芭蕉を仏教の代弁者として受け止め難いと言える。この僧侶の場面によって登場させられる違和感は、芭蕉が意図的に取り入れたのだろうか、それとも無意識的に書き込んだのだろうか。

アンバランスが生じている原因と思われる他の側面もある。実際に辿った道順を考えれば、芭蕉は馬籠^{まごめ}という町から木曾路に入って、長野市を経て江戸へと進んだにも関わらず、「棧^{かけ}はし」を、「寢覚^{ねざめ}の床」より先に取り上げることによって、実際に辿った道順と逆方向に描いてしまったことが分かる。

「棧」を見ることを期待していたと証言しているが、「棧」へのアプローチにおいて、徐々に読者の期待感を高める描写は一切ない。芸術上の必要性があれば、道順を反対に描くこのような技巧を認めることができようが、「寢覚の床」という名所の描写が極端に乏しいため、その芸術上の必要性は明白でない。

実際のところ、作品全体を読む際、読者は木曾路の雰囲気を思い浮かべさせる具体的描写を期待するが、該当する描写はない。その上、優れている芭蕉の発句の殆どは、散文的な描写が終了した後に登場する。旅の経過を理解するために、その句が『おくの細道』と同様に解説の中に盛り込んであったとすれば、全体の一貫性に貢献した可能性はあっただろうが、芭蕉は句の殆どを最後に配置することによって、読者にそれを理解する責任を委ねていると言えよう。⁽²⁾ 関連性効果を無視する、最も極端な例を取り上げれば、芭蕉は旅路において長野市の善光寺を訪問し、それに関して二つの句を書いたにも関わらず、善光寺や長野市の景色に関する記述は一切登場しない。最後に配

置されている発句は、単独の発句として優れていると認めることはできるが、作品全体との関連性が微々たるものであるため、善光寺に関して書けば良かったか、それに関する句を除くべきであったか、作品の描写範囲について疑問が残る。

ただし、「更科紀行」には、極めて魅力的な発句が解説のなかに盛り込まれている例もある。芭蕉が俳諧師として力を発揮することができたことは、以下の句の採用によって証明されている。

^{かけはし}
棧 やいのちをからむつたかづら （「更科紀行」 六九）

紀行文は文化及び文芸的な背景を重視する様式であるがゆえ、この句を解釈する際、歴史的背景を視野に入れなければならないと考えられる。従って、「木曾の棧」の経歴に関して考察していきたい。

芭蕉が木曾路の旅の際に通行した木曾川の谷間は非常に通りづらい場所であった。齋藤によると、「懸崖に^{そばし}岨橋を渡してわずかに通路が開かれたのは、応永年間（一三九四—一四二八）」（齋藤、二三五頁）であり、その後、木曾の棧は「危うきものの代表として世に知られてきた」。棧は基本的に板橋であったが、橋を安定するために、つる植物が折り込められてあった（吉田 一一二）とされている。このため、つる植物が岨橋に「からみついて」いる（富沢 二五）という描写は棧の構造上、当然である。

『万葉集植物物語』によると、『万葉集』に詠まれている「ツタ」は^{ていか}「定家^{かずら}葛」を指している。植物名の由来は、藤原定家が「亡くなった皇女を慕って墓石にまつわりついた」（『万葉植物物語 八三）という伝説にある。「更科紀行」において、葛という植物の登場を、通時的文脈効果をもたらす本歌取として考えるならば、芭蕉が棧を渡る際に必死に岸にかじりついている様子を微かながら定家のことを仄めかしていると言える。その上、共時的文脈として、不安定な棧の上に進むか、棧が危ないために旅を断念するかという相反

する選択に迷っていた話者の葛藤も描かれていると言える。

奥村によると、芭蕉が通った際に、「断崖を削り取ったような道を、足下に木曾川を見ながら、心細い気持ちで歩き、ところどころにある棧でまた肝を冷やした」（奥村 四）。危険その評判を解消するためか、芭蕉が通った後に工事が行なわれた。岨橋が石垣積みに改められたのは慶安元年（一六四八）と寛保元年（一七四一）の二回の工事後」（齋藤 二三五）であった。それゆえ、木曾の棧の難所としての評判は相変わらずであるが、「更科紀行」が書かれて間もないところ、危険な棧を渡るという実体験は不可能になったと言える。現代において、石垣積みの「棧」は部分的に残っているとは言え、それは高速道路の下に埋もれているため、（齋藤 二三五—二三六）木曾の棧であること自体が疑わしくなってきたと言える。

木曾路における複数の難所のうち、とりわけ不安定であった棧を渡る際の描写が、「更級紀行」において最も印象的であると言える。しかし、棧の描写が如何に作品全体に貢献しているだろうか。前述の通り、歌枕である「更科紀行」のタイトルは〈月〉との関連があり、作中において冒頭の文を含めて、〈月〉は最も反復されているイメージである。芭蕉は〈月〉のイメージを利用して、淋しさに満ちている神秘的な雰囲気を作り上げることに成功しているが、「棧」の強烈なイメージは〈月〉が作品にもたらしている微妙なニュアンスを支配し、全体のバランスを崩す要因の一つとなっている。

もし、この棧の描写が隠喩であるとすれば、如何なる意味が込められているのだろうか。描写されている作品自体が短いため、長編である『おくの細道』に見られる《深い思想の追求は長い旅である》という隠喩は成り立たない。その上、命をかけて棧を渡った際の芭蕉は恐怖と快感とを覚えている。従って、この描写における隠喩的な側面があるとすれば、《〇〇は危ない渡橋である》と言える。芭蕉の職業を考えた上で、抽象的な領域を〈文芸〉の如何なる側面にすれば、《芸術上の困難を乗り越えるのは危ない渡橋である》にな

る。それゆえ、棧を渡る行為は、芸術家が瞬間的なインスピレーションに身を任せ、芸術上のリスクを犯すことに当たる。しかし、棧のエピソードのみを考慮する際、この解釈は妥当と思われるが、作品全体の文脈に照らし合わせた結果、妥当な解釈として受け入れ難いのである。

『おくの細道』と同様に旅によって得られた文芸上の成果があったならば、芭蕉はそれに関して明言していない。つまり、棧のエピソードは非常に興味深い場面とは言え、作品全体の首尾一貫性に関して貢献していないのみならず、実際のところ〈月〉と関連する雰囲気強調する芭蕉の意図に反する登場と言えるかもしれない。結論としては、「更科紀行」は興味深い設定に加えて、優れた発句を提供している作品であるが、『おくの細道』という最高傑作に見られるバランスと首尾一貫性は見出せない。

「かけはしの記」における〈橋〉の隠喩

発句を俳諧の連歌から切り離して、独立した「俳句」の意識を発足させて推進した正岡子規は、若いころから芭蕉の影響を多大に受けていることは周知の通りである。晩年、子規は芭蕉を厳しく評価するに至るが、大学生時代の子規は、「更科紀行」に憧れたために、芭蕉が辿った足跡を追い、木曾路の旅を行なった。子規の旅は、明治二五年（一八九二）五月二七日から六月四日（「子規の紀行文」 九二、松井 四二九）にかけて行なわれた。当時、子規は二五歳であった。

金井によると、「健康を害して学年試験を放棄し帰省する途上、子規は木曾路に」（金井 九二）立ち寄った。鉄道の中央本線が明治一二年で開通したことから、子規が中山道の一部を通った際、既に旅行しやすい状態であった（奥村 二一三）。「かけはしの記」によると、子規の主な交通手段は汽車であったが、一部歩き、一部馬に乗り、そして馬籠周辺で折り返してから一部川船にも乗った。旅の手段は様々であったが、基本的に篠ノ井線、中央本線など、

線路に沿って旅行をしたと言える。

「かけはしの記」は、明治二五年五月二七日から六月四日までの間、六回にわたって『日本』という雑誌に掲載された（『子規全集、第十三巻』 四八三）。子規の紀行文に関する先行研究には、金井の「子規の紀行文」と「旅と成熟／子規の紀行文」があるが、「かけはしの記」のみを取り上げる先行研究は、筆者が把握している限り、未だに発表されていない。

先行研究が不在である理由は、数点挙げることができる。子規は近代文学の作家として知られているが、紀行文は主に近代以前に流行したジャンルである。作品の独自性も指摘できるが、「かけはしの記」は子規の初期作品であったために、作中において研究すべき点があるか否かという疑問があるのも当然かもしれない。それに、金井は、「かけはしの記」を、「弥次喜多」臭の滑稽物として考えている（「子規の紀行文」 九二）。「かけはしの記」を「滑稽物」として理解すれば、大学生時代の子規は文芸に関して彼の見解が未だに成熟していないために、初期紀行文は晩年の見解と無縁であると、批評家に判断されているのだろう。しかし、「滑稽物」という評価は正しいだろうか。本章において、とりわけ芭蕉の『おくの細道』と「更科紀行」に照らし合わせて、作品に隠されている改革的な意図を明白にしたい。

地図2に記してある通り、子規は東京から出発して軽井沢と長野市を経て馬籠に到着して引き返したということで、芭蕉の旅の順路に完全に従ったということはない。子規が描写した道順は、江戸に向かっていた芭蕉の旅と正反対の方向であった。しかし、描写の方向性が正反対でも「更科紀行」と「かけはしの記」に登場する地名や発句枕の多くが共通である。金井は、子規の文体を読めば、芭蕉に学んでいることが「一目瞭然」であると評価している（「子規の紀行文」 九二）。「更科紀行」の影響は確実であるため、子規は『おくの細道』も念頭において旅に出たという視点も妥当だろう。

作品のタイトルにおける意味に関して検討すれば、ただちに問題が生じる。

「更科紀行」において棧が実際に登場しているが、子規の時代においては、芭蕉の時代に見られた形式の棧は既に存在していない。スペルベルの関連性理論によると、タイトルが作品全体に文脈効果を与えるため、タイトルは作品を理解するための重要な項目となる。子規はなぜ、不在のものをタイトルに配置したのだろうか。作品全体を考えた上、後にこの点に関して再度検討し、判断をしなければならない。

「かけはしの記」の冒頭は以下の通りである。

浮世の病ひ頭に上りては哲学の研究も感病同源の理を示さず。

（「かけはしの記」 二五九）

冒頭が「浮世の病ひ」という表現で始まるのは、仏教的な雰囲気を作中にもたらすか、ないし芭蕉の「更科紀行」と同様に旅をする動機の不明確さを強調するためと考えられる。紀行文の場合において、話者の存在は執筆者のアイデンティティーと重複する例が多く、大学生であった子規が僧侶又古き俳人芭蕉のように語っているため、滑稽物と評価されている原因の一つであると考えられる。その当時の子規は、不健康を理由にして試験を疎かにし、帰省の際通るはずの道から遠く離れた中山道を一人で旅しているため、子規の旅は衝動に駆られた計画としてしか捉えられない。

しかし、作中の描写は、徹底的に紀行文の伝統を揶揄している印象を与えない。読んでいる際、笑うべきか、真面目に読むべきか、判断しかねない曖昧性が漂っていると言える。風刺の雰囲気は確かにあるが、完全に風刺であると断言することが困難である。

「更科紀行」には、反復による効果はそれほど見られないが、「かけはしの記」において、とりわけ〈かけはし〉及び〈橋〉は頻繁に登場しているため、反復による効果があると推測できる。その上、〈かけはし〉や〈橋〉が登場する際、そのイメージが鮮明に描かれているため、各場面において、橋は背景

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

から浮き彫りになる。作中における橋の描写は以下の通りである。

ほとゝきすみ山にこもる声きゝて

木曾のかけはしうちわたるらん 伽羅生（二五九）

足元に起つて見下せば葛かづらを伝いて渡るべき谷間に腥き風颯と吹きどよめきて萬山自ら振動す。（二六〇）

此夜は乱橋といふあやしの小村に足をとゞむ。（二六二）

兔に角と雨になぶられながら行きゝて棧橋に著きたり。（二六四）

蕉翁の石碑を拝みてさゝやかなる橋の虹の如き上を渡るに我身も空中に浮ぶかと疑はれ足のうらひやゝと覚えて強くも得踏まず通り、こし方を見渡せばこゝぞ棧のあとゝ思しきも今は石を積みかためたれば固より行き来の煩いもなくただ葛かづらの力がましく這い纏はれるばかりぞ古の佛なるべき。（二六〇）

かけはしやあぶない処に山つゞじ（二六五）

棧や水へとゞかず五月雨（二六五）

むかしたれ雲のゆきゝのあとつけてわたしそめけん木曾のかけはし（二六五）

船を鉄橋の下にとゞめそより木曾停車場に至り茶店に午餐を喫す。（二六五）

作中に、棧や橋が登場する箇所を考えると、棧に対して、読者の期待感を徐々に高める技巧が見られる。とりわけ「橋の虹の如き上を渡るに我身も空中に浮ぶ」という箇所は、ドラマティックな展開を予測させる言い回しである。しかし、話者が実際に「棧」に当たる事物に遭遇する際、渡ることができないのみならず、棧であること自体が不明である。従って、それまでの徐々に期待を膨らます描写が、結局、子規が感じたであろう挫折感を、読者にも感じさせるための技巧であったと確信できる。

上記の引用文をみると、「かけはし」という言葉を利用している際、漢字表

記も、ひらがな表記も見られる。棧の場面において最初に登場する俳句は、「かけはしやあぶない処に山つゞじ」であるが、実際の棧が不在であるにも関わらず、棧がその場に存在しているように表現されている上に、謎めいた句であると言える。この場合において、ひらがな表記の「かけはし」が物理的に存在している事物よりも、抽象的である、思想上の隠喩的な領域を指しているだろうと推測できる。「かけはし」は掛詞ではないが、ひらがなで表記している理由は、隠喩による両義性が包含されていることを表すためであると考えられる。

そして、最後の短歌、「むかしたれ雲のゆきゝのあとつけてわたしそめけん木曾のかけはし」において、同じひらがな表記が見られる。その短歌において「わたしそめけん」という表現が見られるが、この表現において語り手は、「木曾のかけはし」にて、橋よりも何か抽象的なものを川の向うの岸まで掛け渡す予定であったが、成功しなかった際の悔しさが伝えられている。「むかしたれ雲のゆきき^きのあと」という表現は、おそらく「更科紀行」の冒頭にある「風雲の情」という表現に言及している。芭蕉の跡を辿って、芭蕉が成し遂げたような成果を成し遂げたいという意向を示している上に、子規は、「かけはしの記」において、芭蕉と関連する如何なる思想上の意図をもって書いたかが判断できる。

木曾路の紀行文を通して抽象的に表現しようとする子規の思想上の試みは、名文芸家芭蕉が確立した伝統を継承することに当たる。子規の考えでは、芭蕉の人生において、棧との遭遇は秀作へと導いた。子規は、同じ棧を通して傑作を作るためのインスピレーションを得る目的であったが、棧が不在ということで、「初め^そけむ」という表現を用いて、芭蕉の跡を辿って傑作が本当に生れるのかということに関して悲観的に疑問を投げかける。

ひらがな表記の「かけはし」に見られる、この抽象的な概念領域を念頭において、作品のタイトルに関して再検討しよう。復本は、子規の繊細な言葉

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

のセンスに関して、以下の通り述べている。

(前略)「発句」を文学として独立させた上での、「俳句」なるネーミングである。これが、大成功して、俳句革新に拍車をかけたのである。

子規は、ネーミングの天才であった。(復本 一五)

ネーミングの天才であった子規は、初期作品においても、やはり意図的に「かけはしの記」というタイトルにおいて、ひらがなを利用した理由があった。古来の(漢字表記の)棧が不在であるからこそ、子規は芭蕉が渡った棧を字義通りの意味で渡ることができないため、「棧の記」を漢字で表記すれば、作品解釈全体における意味が、完全に読者の期待を裏切る、欺瞞に満ちている題目になっていた。しかし、子規は棧が不在であったことが文芸的な展開へとつなぐと信じていた。ひらがな表記の「かけはし」が指しているのは物理的に存在する事物ではなく、新しい伝統へと導く抽象的な展開である。「かけはしの記」全体が仄めかしている斬新な文芸上の展開は具体的に如何なるものだろうか。

日本文芸における比喩史の研究家である多門によると、古典における隠喩には、他作品から引用された比喩がその大半をしめ、「ほとんど義務的に」参照しなければならない「ことばのストック」(多門 五九)であった。つまり、日本の古典は文脈において本歌取を利用する通時的文脈を重要視する伝統である。

子規の紀行文の文体は古典的であるが、「かけはしの記」における子規の隠喩的な方法は、本歌取や「比喩のストック」に依存する、正当な文脈方法ではなく、本来の歌枕の解釈を覆して、新しい解釈を強引に行なう意向である。子規は通時的文脈よりも共時的文脈を優先しているからこそ、「かけはしの記」には近代文学への前進が見られると言える。二一世紀の解釈傾向に馴染んでいる我々は、子規が「かけはしの記」を通して促している解釈傾向には、改革的要素を感じないかもしれないが、その当時の紀行文の伝統から考えて、

当時の文学界に対して挑発的な姿勢を取っているということを確認できる。

渡辺によると、「和歌・歌枕を中心とした平安朝系道の記が魅力を失った」（一四七）のが紀行文というジャンルの人気は低下した一因であると述べている。子規が、「かけはしの記」において表現しているのは、まさに本歌取の終焉である。芭蕉の歌枕に訪問したが、従来の解釈より自らの作品における首尾一貫性による解釈を尊重することを通して、近代文学が辿るべき道を、羅針盤の如き正確さをもって、子規は示している。

近代作品における解釈の可能性に関して

上記の「かけはしの記」の解釈を考えると、初期作品における子規の文芸的な見解が如何に近代的であったかが分かる。子規が写生を取り上げるのは、「かけはしの記」以降のことであり、言語表現の側面において「かけはしの記」は「更科紀行」を即時に連想させる古典的な文体である。しかし、歌枕である棧を訪問し、無常の感ではなくアイロニーを含んだ描写を提供する子規は、日本文学の伝統を意図的に本歌取の習慣から逸脱させようとしている。

明治三十年において、子規は以下の俳句を認めた。

川に沿ふて行けど橋なし日の永き（「俳句稿 明治三十年」 一二）

「かけはしの記」より遥かに短い作品でありながら、この一句に見られる基本的な設定が「かけはしの記」に類似している点が明らかである。言葉の表層において、隠喩的な性質がこの俳句には入っていないと見られるが、極めて具体的である表現体の裏には、隠喩が隠されているだろうと推測できる。複数の解釈があり得るだろう。しかし具体的な概念領域である〈川に沿って歩く〉という概念領域に対向している抽象的な領域に関して検討すれば、当然に照らし合わせうる文脈の一つは、子規の今までの人生経験及び今までに著した作品である。

上記の俳句において、橋がなければ川を渡ることができない悔しさを表現していると考えられる。子規は、自分の作家としての人生を振り返って、抽象的に作家としての不満を表現していると見える。芭蕉と肩を並べるために、最も重要な前提条件は、打開作を作ることである。結論として、子規は、多くの優れた文芸作品を書いたが、『おくの細道』のような最高傑作と評価されるものはない。もし、彼の人生がより長く続いたならば、如何にしても渡りたい、芭蕉が渡ることができた、傑作への棧を漸く渡ることができただろうか。

ま と め

近代以前の文芸と、近代文学との相違を見極める批評家の間には、主に言文一致運動、写実的な描写、写生の方法など、文体における相違が注目されてきた。しかし、作品の形態を問わず、意味解釈傾向において意識改革があったとも言える。近代文学において、読者が文芸的伝統を中心として考えずに、作品内容を個人の知識や経験に照らし合わせるがゆえ、自照性に満ちた解釈が可能になったと言える。主として、近代文学における作品の意味は共時的文脈によって規定される。

芭蕉の『おくの細道』には隠喩における首尾一貫性が伴っているために、紀行文というジャンルを超えて、前例のない傑作となった。しかし、『おくの細道』の隠喩的構造が画期的であったにも関わらず、俳諧家の芭蕉は根本的に日本文芸の伝統に依存していたため、歌枕や本歌取という習慣に対して抵抗する姿勢が一切見られない。『おくの細道』は日本の伝統に照らし合わせて意味が確定される作品であると同時に、その伝統に付加価値を追加する新機軸となる。これに反して、「かけはしの記」は本歌取を含んでいたが、本歌取を覆そうとする意向が主な執筆動機の一つと言える。芭蕉の傑作を熟知していた子規にとって、創作の自由の範囲が狭い日本文芸伝統の〈細道〉から離

脱しなければ、文学的な可能性が広がらなかった。個人的見解の余地を重視する子規の隠喩的方略は、芭蕉の隠喩的方略と異なっているが、同じ紀行文というジャンルを利用しているため、この側面における両者の相違はより鮮明になっている。

著名な歌枕を訪問し、詩的な文体の応用などを通して、「かけはしの記」は形式上、紀行文の基本的な要素を踏まえている。しかし、子規の作家としてのアイデンティティーには、本歌取を疑問視する姿勢があったため、紀行文伝統の延長線として解釈することは不可能である。「かけはしの記」は近代的な差異を表現する作品として評価できうるかもしれないが、純粹な紀行文としては失敗作である。

子規の芭蕉崇拜への批判及び写生を通して本歌取を徹底的に排除する姿勢は、後ほど鮮明に見えてくるが、初期の子規が完全に表現できなかった不満及びそれから沸いてきた反抗の意を、「かけはしの記」に暗示的に託したと言える。子規の活動期において、言文一致及び写実主義という同時進行の動きは加速しつつ、日本近代小説の本格的な登場へと至ろうとしているが、写生という方法に到着する前の子規は既に、紀行文において近代小説が直面していた一つの重要な問題に取り組んでいた。

近代以前の作品と近代文学との間に見られる相違は、言述表面上の問題であると理解されている。しかし、「かけはしの記」に見られる子規の隠喩に対する姿勢を考えれば、古典と近代作品の間に見られる差異を表現上の問題のみとして片づけることはできない。作中において、「棧」という歌枕を、自分の個人的な見解に基づいて逆説的に再解釈する姿勢は、本歌取という方法自体に対して反抗の意を表現している。没年に至るまで、子規は日本文芸伝統における古色蒼然たる方法に対して抵抗し、束縛的な意識から離脱する動きの最先端において闘う改革者として、新たな道を歩み続けた。

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

注

(1) 本研究において利用している用語、「共時的文脈」及び「通時的文脈」は関連性理論の用語ではない。この用語は隠喩を十分に説明するために、用いている造語である。但し、「共時」、「通時」という二つの発想はソシユール言語学などに利用されている語彙である。

(2) 箕輪利恵も多数の俳句が最後に羅列されていることを問題視している。箕輪は、多数の写本・刊本のうち、主流となった「沖森本」よりも、それらの羅列が入っていない「木曾本」の方が「更科紀行」の基本的な形態であると推測している。関連性理論から考えて、この見解は妥当であると考えられるが、本研究においてはこの点に関して論じる余地がないために、これ以上の論考は行なわれない。

参考文献

- 赤羽学「芭蕉——その俳諧と旅」『国文学・解釈と鑑賞、第五五巻三号』平成二年三月（一七一—二二）
- 井本農一『芭蕉 旅ごころ』読売選書、昭和五一年
- 越智通敏「みちのくの旅／子規「さいはての記」」『子規会誌、第二五号』昭和六〇年四月（二二一—三〇）
- 大岡信（監）日本文学地名大辞典刊行会（編）『日本文学地名大辞典—詩歌編、上巻』遊子館、平成一年
- 奥田喜八郎『更科紀行』における「とてもまぎれたる月影」の一考察『解釈、第九号』昭和五四年九月（二三一—二六）
- 奥村芳太郎（編）『新版日本の道、3／木曾路』毎日新聞社、昭和四八年
- 金井景子「旅と成熟／子規の紀行文」『媒、第三号』昭和六一年一月（一一—一六）
- 金井景子「子規の紀行文」『国文学・解釈と鑑賞、第五五巻二号』平成二年二月（九一—九五）
- 鴨長明（山田孝雄校訂）『方丈記』岩波文庫、昭和三年
- D. キーン「序」松尾芭蕉『おくのほそ道』講談社、平成八年（四一一—五）
- 吉川幸次郎『論語、上』朝日選書、平成八年
- 楠見孝編『メタファー研究の最新線』ひつじ書房、平成一九年
- 齋藤建夫編『ふるさとの文化遺産／郷土資料事典 ㊹ 長野県』人文社、一九九七年
- D. スペルベル、D. ウィルソフ（共著）内田聖二、中達俊明、宋南先、田中佳子（共訳）『関連性理論／伝達と認知、第二版』研究社、平成一一年
- 高村昌雄「はてしらずの記」と子規文学碑『子規会誌、第三七号』昭和六三年四月（二一一—二五）
- 竹内一雄「月への道／更科紀行」断章『塾道、創刊号』昭和五一年九月（一四—二〇）
- 立松和平『芭蕉「奥の細道」／内なる旅』佼成出版社、平成一九年
- 多門靖容「日本語の比喩史」『日本語学』第二四巻五月号（五八一—六九）
- 網野善彦、大西廣、佐竹昭広編『天の橋 地の橋』福音館書店、平成三年
- 富沢洋子『更科紀行』の一考察／奥捨山の月を中心に』『和光大学人文学部紀要、第一五号』昭和五五年（一九—二七）
- 広島大学附属福山中・高等学校（著）『万葉植物物語』中国新聞情報文化センター出版部、平成一四年
- 新村出編『広辞苑、第四版』岩波書店、平成九年
- 林英夫（著者代表）『日本の街道4／山なみ遥か歴史の道』集英社、昭和五〇年
- 復本一郎『俳句から見た俳諧／子規にとって芭蕉とは何か』御茶ノ水書房、平成一九年『枕草子』小学館、平成九年
- 松井貴子『写生の宴容——フォンタネージから子規、そして直哉へ』明治書院、平成一四年
- 松尾芭蕉『更科紀行』『松尾芭蕉集、第二巻』小学館、平成九年（六五—七一）
- 松尾芭蕉『おくの細道』『松尾芭蕉集、第二巻』小学館、平成九年（七三—一二二）
- 正岡子規『かけはしの記』『子規全集、第十巻』改造社、昭和四年（二五九—二七〇）
- 正岡子規『かけはしの記』『子規全集、第十三巻』講談社、昭和五一年（四七二—四八二）
- 正岡子規『俳句稿 明治三十年』『子規全集、第三巻』講談社、昭和五二年
- 箕輪利恵『更科紀行』の発句について』『成蹊国文、第九号』昭和五〇年一月（四二—五〇）
- 宮川康雄『更科紀行』の旅程』『信州大学人文学部人文科学論集、第一六号』昭和五七年三月（四一—四九）
- 森鷗外『青年』『鷗外全集、第六巻』岩波書店、昭和四七年
- 吉田巖（編）『橋のはなしⅡ』技報堂出版、昭和六〇年
- G. レイコフ（池上嘉彦、川上誓作他訳）『認知意味論／言語から見た人間の心』紀伊国屋書店、昭和六二年
- 渡辺憲司「近世紀行文の再評価」『国文学・解釈と鑑賞、第五五巻二号』平成二年三月号（一四七—一五三）
- 渡部芳紀「正岡子規文学散歩」『国文学・解釈と鑑賞、第五五巻二号』平成二年（一三三—一六六）
- Gibbs, Raymond W., Jr. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge UP, 2006.