

「川」における「神秘感」の一考察 ——川と橋の象徴性を中心に——

ストラック・ダニエル

はじめに

勝又浩¹が指摘している通り、従来のかの子伝説は「実生活上の華やかなエピソード」、或いは「いのち、芸術餓鬼、ナルシスト、童女、大母性」などの、キーワードによって位置づけられてきた。それゆえ、研究者が彼女の作品を取り扱う場合においては、主に研究対象となるのは作品自体の芸術性よりも、むしろ、かの子の伝記と照合することができるプロットや登場人物の性格描写である。同時に、かの子は「無意識過剰な作家」として評価されるに至った。しかし、小説家のかの子は「無意識」的な執筆態度によってのみ作品を構築したのだろうか。元歌人であったかの子は、技術上の操作の面において優れた才能の持ち主であった。彼女は晩年に小説を執筆し始めた際、短歌で鍛えられた能力を効果的に発揮できたのだろうか。本研究は、短編小説「川」における登場人物の描写の傾向及びそれに付随する「深遠な感覚」に焦点を当て、かの子が活用した文芸上の技巧が如何なるものであるかを分析する。

1 「川」の構成に見られる「起承転結」

「川」²は主に散文によって執筆されており、散文詩と見なされる、二つの「超現実」的描写が含まれている。冒頭にある散文詩の箇所に関して、かの子の夫人、岡本一平は次の通り述べている。

「川」における「神秘感」の一考察
——川と橋の象徴性を中心に——

この短編の散文詩的な冒頭をかのかの女はある日、ほとんど物に憑かれたかやうな情熱で一気書き流した。それから起承転結をゆつくり構えて行つたことを想ひ出す。冒頭を書いた情熱は何にも催されたのであらうか、知るよしもない。³

この証言が正しければ、最初の散文詩の箇所は作家の無意識の産物と推測できるだろうが、その後の物語は綿密に計画されていると理解できる。

一平が指摘した「起承転結」は、漢詩の伝統的な絶句の構成法である。「起承転合」ともいうが、江戸時代から初学の作法として広く活用された⁴当構成法に従えば、漢詩は四部によって構成される。第一の「起句」で内容を歌い起し、第二の「承句」で第一句の意を承てそれを敷衍し、第三の「転句」でその詩意を一転させ、そして最後の第四の「合句」で前の三つの句を結びつけて、全体を調和させる。

議論の余地はあるだろうが、物語内容から判断すれば、「川」のプロットは主に四部によって構成されていると言える。冒頭において女主人公と河神の関係が歌い上げられている箇所は「起句」に当たり、次の散文の部分は、直助とかの女の関係が緻密に描写される「承句」として捉えられる。いうまでもないが、「転句」に当たる部分は「若い画家」の登場から始まる。そして最後の散文詩の箇所によって、高まってきたテンションが解消され、作品の様々なイメージが互いに融合し、同質化するために、この部分を「合句」として理解することは妥当であらう。

しかし、作品全体が起承転合の構成に基いて綿密に計画されているとしても、あくまでこの作品は漢詩ではなく、小説である。作者が如何なる手法によって漢詩の構成を小説に採用したかという点は非常に重要な問題であると考えられる。従って、かの子が用いた具体的な技巧を特定する必要があると考えられる。初めに、冒頭に見られる主要イメージ及び、それによって喚起される心象を確認していきたい。

「起句」においては、ナレーターの思春期及び性欲への覚醒が夢風景として描写されている。「白梅の花」、「笹の葉に」、「白水晶や紫水晶」、「筏乗り」といった人物など、複数の詩的イメージが登場すると同時に、川に関する擬人的描写が見られるようになる。読者にとっては、第一行の「嘘をついたことの無い白い歯」という表現は、最初は川の状態を説明する、単なる詩的表現と思われるだろう。しかし、川を擬人化する描写が繰り返されるにつれて、これらは川自体に関する描写というよりも、実存する「河神」の容姿を描写する箇所であると読者は捉えるようになる。例えば、第三段落の「疲れて甘へた波の流れ」という表現によって、川の人間的性格が描かれ、擬人化傾向が次第に強まることになる。

しかし、散文詩によって示唆されている河神の存在は完全に擬人化されているとは言い難い。第四段落において、「瀬々の白波はますへ 冴えてこまかい荒波を立てゝゐる」と表現されているが、その「冴えて」いく波はやがて、「刃物」のようにかの女の「身を裂い」たり、「刺し」たりすることとなる。厳密に言えば、完全な擬人化とは断言できないが、河神の身体的特徴が確かに描かれている。人間の身体を噛み砕く「歯」、そして身体内部に刺される刃物、この二つの要素の組み合わせによって、河神は人間らしい性格の持主ながらも、獣的で力強いことも示唆されている。このイメージの複合体には、暴力的な性行為のニュアンスも含まれており、読者はかの女と河神との遭遇は危険であると理解することになるだろう。かの女が河神の「花嫁」になるのか、それとも、「生贄」として捧げられるのかさえも読者の側では判別できない描写と言える。

「承句」に当たる散文の箇所の主な描写の対象は男性主人公の直助である。表面上は、直助は「土地台帳整理の見習ひ」として、地主であるかの女の父に雇われているが、直助の真のアイデンティティを理解する上で、最も重要な手懸りは「^{ギリシア}希臘神話」である。

ギリシア
「希臘神話」という表現は作中に六回も登場し、加えて三箇所でも言及されている。この中に、ギリシア神話における「河神」の特徴を具体的に叙述する箇所がある。かの女の説明によると、河神は「変相の能力」を備えており、「児童」、「青年」、「老夫」そして怒っている際には「牡牛」に変相するとされている。ギリシア神話においては多数の河神が存在するが、その中でも特に取り上げられているのが「牡牛」又は「老夫」に変相する能力を備えている河神である事実から、かの女が指しているのは、ギリシア神話において最も有名な河神である「アケロオス」⁵と考えられる。グレーブス⁶によると、アケロオスが求婚する際、花嫁候補は当然ながら恐怖を抱くが、これは、冒頭部分において河神の夢を見ているかの女の恐怖に近い期待感と類似する設定である。

実際、作品全体を通して直助の存在は様々な手法によって、河神のイメージと重ね合わせられている。一例として、散文詩の「起句」と散文の「承句」の接点を取り上げたい。該当箇所は次に通りである。

人の世のうつし身の男子に逢ふより先、をとめのかの女は清冽な河神の白刃にもどかしい此の身の性慾を淨く爽やかに斬られてみたいあこがれをいっごろからか持ち始めて居た。

「お嬢さま。」

男の声、直助の声だ。 (256)

この箇所を読者が理解することが非常に困難な理由は、描写対象が予告なしに「河神」から「直助」に切り替わるからである。さらに言えば、文章形態においても、散文詩の箇所と、通常の散文の箇所が、脈絡なしに繋がっている点も読者の混乱を増幅される構成上の技巧である。

描写対象が予告なく変化するこの技巧を通して、具体性を伴う直助のアイデンティティを、超現実的に描かれてきた河神のアイデンティティと、読者は同一視してしまう。この箇所を再読すれば、かの女が聞く声は、河神の声では

なく直助の声であることが分かるが、最初に読む際には、直助の名前が登場するまでは、その声を「河神」の声であると、読者は誤解してしまうだろう。

直助と河神の間に見られる類似性は後に登場する様々な箇所によっても強調されている。直助は子供時分に「河神」の存在を信じており（258）、河神に対して祈りを捧げたことも、かの女の健康回復のために、直助が「川上、川下」（260）に行き、珍しい「川魚」を探し出し、自ら調理した魚をかの女に食べさせることも、直助と河神のアイデンティティを一体化させるための設定であると考えられる。作家は直助を、人間の外見に変装した河神として詳細に表現している。

「転句」に相当する散文の部分において、都会から来た「若い画家」が登場し、直助のライバルになる。かの女の結婚が決定すると、彼女の父は「よし、よし、直助を呼びなさい。川に假橋をかけることにしよう。嫁入りの俵を通す橋を」（264）と言う。実際に直助自身がその「假橋」を架ける設定は、作品の最も興味深い側面である。

「合句」に当たる末尾において、かの女は再び「川の夢」を見るが、その中に「大雪原」が登場する。この夢風景の冒頭において、狩人は「私」（つまり「かの女」自身）であると表現されている。しかし、その直後に、狩人はやはり「私」ではなく「直助」であると説明される。

直助とかの女の存在が融合することは、「起承転合」における最後の「合句」の役割を果たす上で貢献している。この箇所において直助は狩人の姿で「川のほとりを歩いている」と描写されている。「ほとり」という言葉は作中に七回も登場しているが、その一回目は冒頭において、「かの女の耳のほとりに川が一筋流れている」という文においてである。「彼女の耳のほとり」という表現が、その文の最後において「川のほとり」という表現に変更されることは、作品全体を解釈する上でのヒントになるかもしれない。「川」の描写は実はかの女の人生を象徴しているのではないかという疑問点はもちろん検討されな

ければならない視点の一つであるが、それ以上に注目しなければならないのは、「耳のほとり」が何を指しているのかという点である。歌人のかの子にとって、人生は作品の題材となるが、「耳」は作家の感受性が捉える人生の旋律に相当するのだろうか。作品全体を解釈する際、「芸術家のかの子」という視点は、決して無視できないと考えられる。

物語冒頭から末尾に至る川の描写を辿ると、川は「かの女」であり、そして同時に「河神」であり、そしてさらに「直助」として表現されていることが分かる。演繹的推論に従えば、「かの女は直助である」という、非論理的結論に至る。岡本かの子の息子太郎⁷によると、かの子には「世界全体をも征服し、自己と同質化する」意向があった。

矛盾が見られる登場人物の諸描写には、作家の「同質化」への意向が指摘できるのではないだろうか。しかし、同時に、最後の散文詩の箇所において、語り手の存在が他の登場人物及び作品の風景全体と融合して一体化する在り方は、構成法上、「先の三句を統合して結びとする」⁸ 合句に相応しい効果を上げていると言えよう。

2 直助が架けた「假橋」によって生じるアイロニー

先述の通り、物語のこの段階まで、作家は直助を、川及び河神と積極的に関連させつつ描いてきた。この関連性が明確になる一場面は、かの女が直助に対してなぜ「筏師」にならなかったのかを訊ねる箇所である。「筏」⁹は、多摩川などにおいて、江戸時代から木材などを運送する手段であった。しかし、直助は「筏師」という職種を考えた際、仕事内容よりも、海へと流されて行く筏の方向性に注目していたことが描かれている。直助は、「どうせ筏師は海口へ向って行く」（258）ために、筏師になるのは「嫌でした」と説明する。彼にとって、海は「あくどい」領域である。

《人生は川である》というメタファーを理論的に拡大すれば、〈川〉は海に向って流れるものであるために、〈海〉は《人生の川》の終点、つまり〈死〉を意味する場所である。直助が海を「あくどい」ものとして捉える理由は、《死は海である》というメタファーゆえであると考えられる。

作中において、「川」と「河」という、二種の漢字表記が見られる。「川」は46回、「河」は32回各々登場している。完全に使い分けられているとはいいがたいが、傾向として、「川」は「川」自体や「川魚」など、かの女の現実世界における川のことを描くために用いられ、「河」は「河神」、「河原」、「大河」など、直助に関連する抽象的な描写と関連させられている。とりわけ次の三箇所が「河」という漢字で表現されていることは注目すべきである。「美しい河の畔でをとめとなった女」、「かの女の河に対する神秘感」、そして「直助が河に落ちて死んだ」という表現は、「河」の抽象的で超現実的な存在性を示唆していると考えられる。厳密に言えば、かの女が「神秘」的に感じたのは、具体的な「川」のことではなく、抽象的で象徴的な「河」のことである。

假橋を利用して「嫁入りの俵」が通されるのは「川」であるが、この設定においては《人生は川》という隠喩が機能していない。結婚式は人間関係の発展を伴う儀式であり、その儀式の一環として登場する「橋を渡る」行為は、花嫁が生まれ育った家族の領域から離れて、花婿の家族という新しい領域に入ることを意味している。従って、儀式に潜在している隠喩は《人生は川である》ではなく、《人生は道である》と言える。この場合において川は「時間の流れ」を表現する《人生の川》ではなく、《人生の道》を歩く際に遭遇する、障害物としての川である。

読者は儀式のために架けられた假橋の意味を考慮する際、結婚の描写ゆえに橋を渡る行為を《人生の道》という隠喩を通して理解する。直助の橋が完成される時点までは、読者の理解は無意識的な把握にとどまるだろう。しかし、かの女の結婚の際、橋の登場によって生じる読者の共感是一段と高まる。

かの女にとって、假橋は〈結婚〉を意味する橋であるが、直助にとってその橋は〈別れ〉を意味する橋である。直助が想いを寄せる女性が、彼が架けた橋を通して離れて行く設定は読者の期待を裏切るがゆえに、直助に対する読者の同情は増幅されることになると考えられる。

しかし、このアイロニー以外にも、読者は直助のアイデンティティに関して違和感を覚えることがあると考えられる。直助の存在は川に関連する形で描写されてきたために、直助がその川の上に橋を架けることは、「直助自身」の上に橋を架ける構図に等しくなっている。直助は自分の希望の実現を断念したために、「自分自身を乗り越えた」と抽象的に表現しているが、この抽象的な表現は作品中に一切登場しない。「自分自身を乗り越えた」という発想は、プロットに織り込まれているが、登場人物の行動によってのみ表現されていると言える。

さらに、直助が假橋を架けたために、彼のアイデンティティが橋と関連するに至ると言える。彼の詩に、「私も一度お送り申したら／二度と訪ねて行かない、橋」という箇所が見られるが、このことから、直助にとって彼自身が架けた橋は、「犠牲になっている自分の姿」の第二の身体として機能していることが分かる。

「川」における神話的要素は、ギリシア神話にとどまらない。大阪の淀川の「長柄橋」¹⁰伝説において、その橋が架けられた際、「川の神様」を鎮静させるために生贄が必要であったとされている。「河神」を崇拜する橋梁家の直助が「河に落ちて」死んだことは、この類の人柱伝説を示唆していると考えられる。さらに、直助は「河神」を肉体化した姿として描かれ、結局かの女のために、自分の命を捧げ「犠牲」となる。直助を、「河神」に捧げられた生贄と解釈すれば、直助の死は明らかに新約聖書に見られるイエスの死と類似している。かの子が一時的にキリスト教に興味を示し、その教義を学ぶにまで至った¹¹事実を考慮すれば、直助がイエスのように描かれていることが偶然の

一致であるとは思えない。

作家はなぜ重複する神話的な背景などの、読者の混乱を招く要素を作品に導入したのだろうか。矛盾する要素が単独で取り入れられている場合、その要素は、かの子の大きく矛盾している無意識の産物であると理解することが一応可能であるが、矛盾している様々な要素が徹底的に織り込まれているために、この状態は偶然発生した結果とは考えられない。おそらく《人生の川》と《人生の道》の間に生じる概念上の矛盾や、直助の存在に見られる具現化の重複は意図的に採用された技巧であり、かの子が複数の描写に矛盾している項目を混在させたのは、神秘感を読者に対して増幅するための手法であったと考えられる。

3 直助の詩の構成と「神秘感」の喚起

作中における「直助の詩」を徹底的に分析すれば、「川」全体の構想を、作家の「無意識の産物」として捉えることが不可能になる。

お嬢さま一度渡れば
二度とは渡り返して来ない橋。
私も一度お送り申したら
二度とは訪ねて行かない、橋
それを、私はいま架けていてゐる。
いつそ大水でもと、私はおもふ
橋が流れて呉れゝばいゝに
だが、河の神さまはいふ
橋を流すより、身を流せ。
なんだ、なんだ。
川は墓なのか。 (265 — 266)

一行ずつ〈川〉や〈橋〉の隠喩における概念構造を念頭に置きつつ検証す

れば、意外な事実が分かる。この箇所は、11行のみの短詩であるにもかかわらず、作品全体に潜在しているアイロニーと矛盾する要素全てが表出している。

「お嬢さま一度渡れば」という表現は《結婚は橋である》という隠喩を示唆しているが、その次の二行目からは《別れの場合は橋である》という、アイロニーに満ちた隠喩に切り替わる。また、五行目まで、川は《人生の道》における障害物として機能しているが、第六行目の「いっそ大水でも」という表現以降は概念構造において《人生の道》が相反する隠喩《人生の川》に置き換えられる。その後、第九行の「身を流せ」という表現まで、《人生の川》という隠喩が見られるが、「なんだ。なんだ。人生は墓なのか。」という表現によって、概念構造は《人生の川》から《墓は川である》という正反対の意味を持つ隠喩に一転する。

読者はこれらの複数のアイロニーと矛盾に直面するために、直助の詩をパラドックスに満ちたものとして理解する。しかし、この矛盾は、詩のみに表現されているのではない。各項目は、その詩が登場する以前の物語に散在している。作者は、具体的な描写によって予め築き上げた矛盾すべてを拾い上げ、この11行のみの詩の中に凝縮したのである。とりわけ「神秘性」の点でこの詩は、作品全体の縮図的な存在である。短詩において多数の矛盾する項目が隣接して登場しているために、読者の側に喚起される「神秘感」は以前のものと比較すれば、より深いものになると考えられる。

作中の「神秘感」は、「川」や「橋」という各テーマに沿って生じていると考えられる。それゆえ、両事物の意味が複雑で神秘性を伴っているために、通常の隠喩というよりは、「象徴」として理解する方が妥当だろう。しかし、このような基準によって「隠喩」と「象徴」を識別できるだろうか。岡本かの子はフランスの象徴主義詩人ではなかったが、「川」における「神秘感」には、「象徴主義文学」に見られる「深遠な感覚」に通じる要素が見出されるために、「象徴」という用語をさらに検証する必要がある。

4 「象徴」とは何か

学界における議論で、長年結論に至っていない問題の一つに、論証に耐える「象徴」の定義の有無がある。最も根本的な要因は、「象徴」という言葉が何を指しているのかという問題が結論に至っていない点にあるだろう。それに加えて、詩において「象徴性」が把握されている場合、象徴性の有無に関して批評家の見解が一致していても、なぜその効果が特定できるのかに関する論争は後を絶たない。換言すれば、「象徴」を説明できるだけの理論的な根拠が不十分であるために、象徴と、他の相似する効果とを区別することは困難なのである。

「象徴」の定義に関する混乱は、一部には、フランス語の“symbolisme”^{シンボル}又は英語の“symbolism”の両単語の多義性に起因していると考えられる。現在において、“symbolism”の最も基本的な定義は、言葉の言語表記とそれに関わる意味、つまり表現体と意味内容との相互関連性を指している。カナダの文芸批評家ノースロップ・フライは次の通り説明している。

〈シンボル〉がギリシア語の〈シュンボレイン〉に由来し、それはいっしょにまとめる、あるいは多くの前後関係で寄せ集めることを意味すると我々は教えられている。〈シュンボレイン〉はトークンあるいは硬貨であり、2つに割ることができ、割れ口が一致した時に再び同じものであったことが確認できるものであった。¹²

日本においては、フライが指摘しているこの相互関係を考察の対象にする際、「象徴」という用語ではなく、「記号」または「符号」という用語を利用する場合が多い。しかし、とりわけ英文和訳の場合、原文の“symbol”は、「象徴」と訳されることもある。しかし、文学における「象徴」の問題は、このような混乱とは無縁である。象徴詩における「象徴」に関して『フランス文学大辞典』が「ことばはある対象を明示する記号ではなく、イメージを喚起する象徴にほかならない。」¹³と解説している通り、「象徴」の定義に関する学

会での論争は、言語の基本的機能の域を超えていると言える。

萩原朔太郎は「象徴」の定義の問題に早くも気づき、『詩の原理』¹⁴や数点のエッセイにおいて「象徴」や「象徴主義」の具体的な説明を試みた。彼は「象徴」を、三つの異なった現象として理解している。第一に、一般人は「象徴」という言葉を利用する場合、それは「比喩」、「暗示」、「寓意」¹⁵などを一括して代行する表現として用いられる。萩原はこのような用法に関して「必ずしも誤っているわけではない」と評価しているが、彼が、この言葉遣いを不正確であると認識していたことも事実である。第二の定義として、「象徴」は、神秘性を伴う「メタフィジカルなもの」¹⁶に直面する際に感じ取られる「深遠なる意味」¹⁷であるというものがある。第三の定義は、芸術作品に見られる、あらゆる事物の「形而上の内奥性」¹⁸への直観というものである。萩原は、「象徴」を右のように捉えているが、実際に象徴が三つの異なる定義によって完全に説明できるかという点に関しては結論を保留したい。

フランスの象徴主義詩人の一人、ステファヌ・マラルメの「象徴詩」における手法は次の通り説明される。

「サンボリス象徴派」デカダン「ミスチック頹唐派」または「神秘派」（中略）は、その偶然の一致点として、一種のイデアリスム觀念論の立場を探っている。（中略）自然そのままの素材を拒否し、又、兇暴であるとして露骨な一つの思想がそれらを支配することをも拒否する。いかなるものに関しても、その暗示しか保存すまいとするのである。それはすなわち、イマージュ相互間における一つの関係を正確に設定することであり、そして、その関係から、占いの術で示されたような感銘性の、淡く透きとおった第三の相を放ち出現させることである……¹⁹

さらにマラルメは「イマージュの相互間」に関して、次の通り自説を展開している。

現代における一つの否定し得ない欲望とは、パロール言葉の示す二重の状態を、謂わば、それぞれ相異なる別個の職権を持つことを考慮して、とでもいう風に、

分離するということである。言葉には、一方に未加工の儘の、換言すれば直接的な状態と、他方に本質的な状態とがある。²⁰

そして象徴主義の価値観は、マラルメの詩の定義に読み取れると言える。

〈詩〉とは、人間の言語をその本質的リズムに引き戻すことによって、生存の諸相にひそむ神秘的な意味を表現することである。²¹

マラルメが「至高の詩句」について説明している際、その詩は「精神的不可能事」の中心をなす深淵に懸かる表徴^{シニエヌ}²²によって成立していると述べられる。この表現は、先の言及に見られた「神秘的な意味」を指していると考えられる。

イギリスの詩人兼批評家アーサー・シモンズは、象徴を「無意識の作用によって捉えられる不可視の実体を表現する一形式」²³と定義している。さらに、シモンズは、象徴主義の主目的を、無意識的な作用を活用することにより「可視なものによって不可視なものを表現する」ことであると指摘している。そして、この不可視的なものとは、「いつまでも残る」美、又は「深遠な意味」²⁴であると解釈されている。

シモンズの解釈によって生じる問題の一つは、「不可視」で「永遠」に残る「美」とは、具体的に何を指しているのかが不明な点である。象徴主義運動の思想性を分析している研究者の中には、プラトン哲学の影響を指摘する者がいる。例えばイギリスの作家兼評論家C・S・ルイスは、次の引用が示す通り、シンボリズムをプラトン主義の延長と考えている。

象徴主義はギリシアからやってきた。ヨーロッパ思想においてそれが最初に効果的に現れるのは、プラトンの対話においてである。太陽は善の模写である。時間は永遠の動的イメージである。すべての可視的存在は、それらが形相の模倣に成功する限りにおいて存在する。²⁵

ルイスによると、象徴主義者が目指していたのは、永久に残る抽象物の具体的表現であった。つまり、「善」という抽象的価値は不可視で具体的には表現できないが、可視的存在である「太陽」を通して、間接的に「善」の本

質を表現することができるという考えである。

しかし21世紀に「象徴」を、プラトン主義を援用して説明する学者は少ないだろう。他の「象徴」の定義を探ると、「象徴」は人間の心理上の「感覚」として捉えることが多い。『集英社世界文学事典』²⁶が「象徴」による効果を取り上げる際、「超自然的な魂の状態」、「人生の深み」、「特権的な瞬間」、「充実した交感の状態」、「神秘や驚異への感覚」、「深い喜び」、「感覚の昂揚状態」、「魂の奥深い微妙な動き」など、読者の「感覚」を伝える表現を用いて説明している。

象徴主義詩の翻訳を行なった上田敏は、象徴詩に関して次の通り述べている。

象徴詩の特色は思想感情の本質その物を捉へて、時処の約束羈絆より脱出せしめ、その最高最廣の意義を明にするに在り。詩中の総合は頗る含蓄に富み落想つとめて醇ならむとす。[マラルメの]上記の十四行小曲は卒読して何の獲る所無く、曖昧なる数個の幻想おぼめくを知るのみなれど、漸くにして一の心情を浮びいづ。²⁷

上田が「象徴詩」について説明する際、彼が注目しているのは、詩が「最高最廣の意義」によって「含蓄」に富む結果になっていることである。つまり、上田は、象徴詩の本質は「連想豊か」²⁸さにあると考えている。しかし、時間や場所からの解放感を述べる際、それらは象徴における「深遠な感覚」のことを指していると考えられる。

イギリスのトマス・カーライルも、象徴主義文学における連想の豊かさに着目している。彼の説明によると、象徴主義文学における「無限なるもの」の一部は「多重性」²⁹に起因している。マラルメも「言葉の示す二重の状態」^{パロール}の重要さに関して言及している。おそらく「二重性」や「多重性」は「連想豊かさ」と多少重複する現象であるかもしれない。いずれにせよ、カーライルは、この効果が“enjambement”という手法に由来していると考えていた。

日本における象徴詩の受容のあり方について詳述した日夏耿之助³⁰の解説の

なかに、上田柳村の見解が紹介されている。柳村はフランスの「サンボリスト」（象徴主義詩人）の特徴に関して次の通り説明している。

この派の詩歌に於ては、各行の連鎖益々密にして、毎行の末に於て詩句を終らず、所謂 **enjambement** の法を用いること頻なり。³¹

研究社の『英米文学辞典』は **enjambement**³² を「意味や構文が次行へまたがって続くもの。」と定義している。象徴主義詩人が頻繁に利用した **enjambement** の作法は、詩に如何なる効果をもたらしたのだろうか。**enjambement** が活用される際、詩人の最も基本的な目的は「自由詩である」という主張を展開することだろうが、象徴詩の意味の面において行の意味が後続行の意味に跨って続くために、行と行の間に解釈の多重性が生じ、捉え得る意味内容が増幅される結果となる。つまり、カーライルが指摘した通り、少なくとも象徴詩の豊かな連想性の一部は **enjambement** によって生じていると考えられる。

萩原の解説に戻ると、彼は「象徴」に関して懐疑的な見解を抱いていた。彼は「象徴主義詩」を受け入れた日本の詩壇を批判した際、象徴主義詩自体を「朦朧体」と表現し、象徴主義への関心を「盲目的西洋崇拜」と述べている。このため、萩原にとって、象徴主義詩における「物の影を描く朦朧芸術」³³ の傾向は、決して斬新なものではなく、『万葉集』など、日本の古典にも一般的に見られる現象ということになる。彼は「象徴詩」を「特殊な一詩派の一詩風」³⁴ と評価しているため、「象徴」に見られる「神秘感」は特殊な心理上の効果とは捉えない。萩原はこの神秘感や「暗示性」、「東洋的宿命性」などを、詩の風景上の単なる特色として捉えている。そして、萩原にとって、「象徴詩」は対象作品の「形而上の内奥性」や「本質」を見抜く「直観」を読者に与えているため、「象徴」は特殊な芸術的技巧によって成り立つ手法ではなく、アジアの文芸伝統に一般的に見られる、「全体の意味を総合しよう」³⁵ とする手法であった。

しかし、上田はこの見解を否定している。上田の指摘によると、象徴詩の

機能は描写対象の「本質」を抽出することではない。逆に、対象の「含蓄」を豊かに表現するため、象徴詩の意味は「最高最廣の意義」となる。このため、詩全体を読んだとしても、「何の獲る所無く」読了してしまう。つまり、萩原が象徴主義詩の中に、諸芸術に見られる基本的姿勢のみを把握しているのは、彼が「象徴」の本質的特徴を看過していることを意味する。しかし、上田が主張しているように、「象徴性」が単なる「表面的な詩風」でないとすれば、その「人間の深い心理に潜在する神秘感」は具体的に如何なるものか、そして如何なる手法によって喚起されているのかを説明する必要があると考えられる。

『集英社世界文学事典』は、「象徴の有効性は、象徴するものと象徴されるものを繋ぎあわせる類比的作用の強度に左右されるということも、認められてきた。」³⁶と説明している。象徴は「類比」の「強度」に応じて生じるという仮説であるが、その「強度」が如何なる形で生み出されているのかに関しては、具体的には説明されていない。

一方、『文学の理論』において、ウェレックとウォーレンは、「心象」、「隠喩」、「象徴」および「神話」の間の相違点に関する説明を行なっている。彼らは、「象徴」を次のように規定している。

「象徴」が「心象」および「隠喩」と相違する点に何か重要な意味があるのだろうか。第一に、「象徴」が反覆固執される点に意味があると、われわれは考える。³⁷

しかし、複雑な余韻を残す「象徴」は「反覆固執」（原文：“recurrence and persistence”）のみによって生み出されるのだろうか。アレゴリー（寓意）は、隠喩の反復固執によって成立すると考えられるが、「アレゴリー」と「象徴」を同現象と考える研究者はいないだろう。反復固執によって隠喩の効果を増幅できるだろうが、単なる反復は、象徴主義詩の批評家が指摘しているような「深遠な感覚」に繋がるとは言い難い。

右に紹介した「象徴」に関する論考を要約すれば、次の通りになる。第一に、「象徴性」が作品に存在する場合、読者は通常の隠喩によって得られる感覚よりも、さらに確固たる感覚、すなわち「永遠の真実」、「深遠なる意味」または「神秘感」を覚えることになる。第二に、読者はこの感覚を「不可視的」な要素の表現、または「無意識の作用によって生じる効果」として理解する。第三に、「象徴性」を生み出す文体には、何らかの「反復固執」があり、「意味の多重性」や「豊かな連想性」が見られる。第四に、象徴を含む作品は、読後に、「形而上の内奥性への直観」を読者に提供すると考えられる。

5 「川」における象徴性の分析及び「象徴」の新定義

共通性が見られるために、岡本かの子の短編小説「川」の描写、及び、そこから感じ取られる「神秘感」を、先の象徴に関する概説と照応させてみる。とりわけ「直助の詩」において、読者は、通常の隠喩よりも「強い」感覚を覚える。この感覚を「永遠の真理」として理解することは困難であろうが、「深遠な意味」又は「神秘感」として捉えるのは可能であると考えられる。さらに、「直助の詩」を通して、読者は何らかの「無意識の作用によって生じる効果」を感じることが確実だろう。直助の様々な描写から、彼の性格や行動は「固執」的に「反復」されていることが分かる。この「固執反復」の結果、彼のアイデンティティにおいて多重性が生じている。彼の身分は複数の神話における設定や特徴と重なる上に、直助の描写が「連想性」に満ちていることは明白である。そして最後に、読者はこの作品を読むことを通して「川」や「橋」に対して「形而上の内奥性への直観」を得ることができると実感することになると言える。

しかし、作中の「川」や「橋」は、「象徴」として機能していると断言できるだろうか。この疑問に答える前に、象徴の新たな定義が必要であると考え

られる。そこで、筆者が提案する定義は次の通りである。「象徴性」とは、読者の無意識において生じる概念上の不協和音である。「象徴性」を含む作品において、特定のテーマが反復されるが、繰り返し登場しているテーマに関する複数の描写において、概念構造の相違が見られるために、読者は無意識の次元において違和感を覚える。つまり、複数の箇所は一つのテーマに沿って描かれているとはいえ、そのテーマを表現している箇所の幾つかは、概念レベルにおいて互いに矛盾しているか、或いは、根本的に異なっている。その上、互いに矛盾する諸要素は比較的限定された箇所に集中して登場し、凝縮されつつ前景化されている場合、その手法によって生じる「深遠な感覚」を読者はより痛感し、「象徴性」として感じ取ることになる。

「川」を具体例として、取り上げよう。作中における「川」の描写が、「かの女」、「河神」、そして「直助」の描写と重なっていることは既に指摘した。当然、この描写傾向によって、「多重性」や「豊かな連想性」が生じる。読者は、この表面的な矛盾ゆえに、ある程度の違和感を覚えるだろう。作品全体において、登場人物のアイデンティティにおける矛盾は、言説の表面において確認できるために、象徴性というよりも、シュールレアリズムの一種であると考えられる。しかし、「直助の詩」においては、作家は《人生の川》と《人生の道》という、二つの異なる隠喩性が隣接させられているために、無意識の次元で生じるパラドックスは意識の表面に、微妙な違和感として浮上する。そして最後に、詳細に描写されてきた隠喩性《人生の川》は完全に転調をきたし、その正反対の隠喩《死の川》に取って代わられる。〈川〉というテーマが繰り返し描写されているが、描写ごとに分析すれば、〈川〉は互いに矛盾する隠喩的要素を伴っていることが分かる。「直助の詩」において、相互に矛盾する要素が集中的に登場しているために、読者の無意識の次元に存在する、異なる概念構造は同時に刺激を受け、「神秘感」、或いは、「深遠な意味」を捉えたという自覚が一段と強く感じられることになる。

しかし、「川」という日本文学の作品に関しては、なぜ、あえて「象徴」というフランスの文芸批評に頻出する用語を用いて説明しなければならないのかという疑問が生じるかもしれない。もし「象徴性」が単なる「一詩派の一詩風」であるとするれば、「川」を「象徴」の概念を用いて分析することには無理があると考えられる。しかし、筆者の見解に基けば、「象徴性」は限定された現象ではなく、様々な時代、様々な言語文化体系に普遍的に見られる隠喩上の特殊効果である。このため、「川」を分析する際、「象徴」という用語を活用せずに分析を行うのは却って不自然で、作品の重要な特徴を見逃すことになると考えられる。「川」や「橋」は作中において「象徴」として登場しているからこそ、「象徴性」という概念を用いることなく「川」という作品を十分に理解することは不可能であると考えられる。

おわりに

このような技巧を利用したかの子は、フランスの象徴主義運動からヒントを得たのだろうか。二年余りの間、欧州を旅行した際、イギリス、ドイツ、イタリアを訪問した以外にも、かの子はパリを三回も訪ねている。³⁸初めてパリに着いたのは昭和5年1月13日であった。昭和5年11月と翌年1月の間にパリのパッシー区のアパートに住んでいたのが彼女にとって最も長い滞在であった。松平盟子が指摘している通り、かの子が欧州に滞在した際に、「かなり資料を集めたり勉強」³⁹を行なったりしている。「芸術至上主義者」⁴⁰であったかの子が、豊かな文学の伝統を有するフランスを訪問し、当地の文芸思潮を調査しなかったとは考えられない。

「川」に見られる、様々な描写傾向は、象徴主義文学やマラルメの手法を想起させるものである。例えば、マラルメはギリシア神話に対する興味⁴¹を持っていた上に、「半獣神」⁴²という散文詩を執筆した。その作品において、「眠りに徹睡む」「純潔な」「処女(おとめ)」のニンフたちは「夢」を見るが、夢の

「川」における「神秘感」の一考察
——川と橋の象徴性を中心に——

なかに「半獣神」が登場し、ニンフたちが彼に対して「恐怖」を抱く様子が描写されている。いうまでもなく、この設定は「川」の冒頭の夢の箇所と酷似している。

しかし、かの子が象徴主義詩人の影響を受けていなかったとしても、「川」に取り入れられた技巧は「象徴性」に富んでいると考えられる。「川」は小説として構想されたが、その作品の対読者の最も優れた効果は、詩人かの子が身につけた技巧によって生み出されたものであると考えられる。皮肉にも、短編小説である「川」の執筆によって、作品の構成と、作中に織り込まれている象徴性に関しての、かの子の詩人としての実力が証明されたのである。

注

- 1 勝又浩「書評：『岡本かの子 無常の海へ』」（『日本近代文学 第五二集』平6・10・15）210。
- 2 初出『新女苑』（昭12・5）、初刊『夏の夜の夢』（版画荘、昭12・9）、引用は『岡本かの子全集 第二巻』（冬樹社、昭49・6・30）に拠り、本稿における引用の頁数も同書に拠る。
- 3 岡本一平「本冊中の小説に就て」（『岡本かの子全集 別巻二』冬樹社、昭53・3・18）102。
- 4 大曾根章介他編『日本古典文学大事典』（明治書院、平10・6・10）301。
- 5 藤縄謙三『ギリシア神話の世界観』（新潮社、昭64・5・30）88、呉茂一『ギリシア神話下巻』（新潮社、昭31・8・31）75。
- 6 R. グレープス（高杉一郎訳）『ギリシア神話 下巻』（紀伊国屋書店、昭48・12・31）154。
- 7 岡本太郎『一平 かの子／心に生きる凄い父母』（チグマ秀版社、平7・12・12）206。
- 8 大曾根章介他編『日本古典文学大事典』（明治書院、平10・6・10）301。
- 9 新井勝紘、松本三喜夫『街道の日本史18 多摩と甲州道中』（吉川弘文館、平15・5・20）12。
- 10 松村博「長柄橋」（吉田巖編『橋のはなしII』技報堂、昭60・9・10）119—125。
- 11 瀬戸内晴美『かの子撩乱』（講談社、昭41・4・15）114—115。
- 12 ノースロップ・フライ『神話とメタファー／エッセイ 1974-1988』（法政大学出版局、平16・1・30）35
- 13 日本フランス語フランス文学会編『フランス文学辞典』（白水社、昭49・9・5）271。
- 14 萩原朔太郎『詩の原理』（『萩原朔太郎全集 第六巻』筑摩書房、昭50・11・25）
- 15 注14に同じ、123。
- 16 注14に同じ、123。
- 17 注14に同じ、124。
- 18 萩原朔太郎「象徴について／百田君に答ふ」（『萩原朔太郎全集 第六巻』筑摩書房、昭50・11・25）411。
- 19 ステファヌ・マラルメ（松室三郎訳）「第一逍遙遊／詩句に関して」（『マラルメ 詩と散文』筑摩書房、昭62・7・31）143。
- 20 注19に同じ、145。
- 21 ステファヌ・マラルメ「〔詩の定義〕」（『マラルメ全集 III 言語・書物・最新流行』筑摩書房、平10・3・25）496—497。
- 22 注19に同じ、147—148。
- 23 アーサー・シモンズ（山形和美訳）『〔完訳〕象徴主義の文学運動』（平凡社、平18・3・10）358。
- 24 注23に同じ、196。
- 25 C・S・ルーイス（玉泉八州男訳）『愛とアレゴリー／ヨーロッパ中世文学の伝統』（筑摩書房、昭47・11・10）44。

「かけはしの記」に見られる子規の理由なき反抗

- 26 綜合社編『集英社世界文学事典』（集英社、平14・2・26）762—763。
27 上田敏「象徴詩積義」（初出「象徴詩積義」『芸苑』巻第5、明39・5・1）（『定本上田敏全集 第七巻』昭和60年3月25日）10。
28 注27に同じ、10。
29 注23に同じ、15。
30 日夏耿之助『日夏耿之助全集 第三巻』（河出書房新社、昭50・1・20）347—467。
31 上田柳村「海外騒壇 仏蘭西詩壇の新声」（初出『帝国文学』明治31・7）。
32 齋藤勇他編『英米文学辞典 第三版』（研究社、昭60・2・28）393。
33 萩原朔太郎「象徴の本質」（『萩原朔太郎全集 第八巻』筑摩書房、昭51・7・25）29。
34 注33に同じ、27。
35 注14に同じ、125。
36 注26に同じ、762。
37 R. ウェレック、A. ウォーレン（太田三郎訳）『文学の理論』（筑摩書房、昭42・5・15）198。
38 瀬戸内晴美『かの子撩乱』（講談社、昭41・4・15）310。
39 松平盟子「貪欲な愛に生きた女流作家／岡本この子とコレット（下）」（『歌壇 四月号（通巻一四三号）』平11・3・15）42。
40 岡本太郎『一平 かの子／心に生きる凄い父母』（チグマ秀版社、平7・12・12）155。
41 ステファヌ・マラルメ『マラルメ全集 III 言語・書物・最新流行』（筑摩書房、平10・3・25）244—280。
42 ステファヌ・マラルメ（松室三郎訳）「半獣神」（『マラルメ 詩と散文』（筑摩書房、昭62・7・31）61—68。

付記 本章における「川」からの引用は、『岡本かの子全集 第二巻』（冬樹社、昭49・6・30）に拠った。原文の引用に際しては、原則として旧漢字は新漢字に改め、ルビは適宜取捨した。