

表現文化基礎論の構築 (IV)

増田 信一
(教育学科教授)

—表現文化の先駆者「与謝蕪村」の功績—

日本における表現文化を代表する人は誰なのか。私が長い間携わってきた、国語教育の立場から見ると、まず、江戸時代の与謝蕪村が浮かび上がる。

蕪村は、自分が専門とする俳句の業績が顕著であるだけでなく、関連する絵画や書道の領域の業績も非常に傑出しており、新しい総合的な文化を築いていく上で、後世の後輩たちに大きな影響を与えてくれた人物として傑出しているからである。

1 中学校の古典単元における与謝蕪村

中学3年の古典単元に俳句の教材がある。そこに、松尾芭蕉・与謝蕪村・小林一茶の三人の教材が登場する。

古典単元の授業を何年かしているうちに、私は蕪村の補助教材のグループを四つに分けて解説をするようになった。その中心となる俳句を以下に示し、解説を加える。

1) 自分を見つめ自然に観照の目を注ぐ

さみだれや大河を前に家二軒 蕪村

同じような情景を歌った、芭蕉の「五月雨をあつめて早し最上川」は、多くの雨量の雨を集めてあふれんばかりに流れ下る最上川の情景を凝縮した、一面の風景を連想させる動的な名句である。それに対して、蕪村の句は「大河」と「家二軒」を対比させ、家の中にいる人々の心細さをも連想させる静的な名句であり、句の表面には人物は登場しないものの、読者の空想は

広がっていく。

同じような場面を材料としてはいるが、芭蕉は自然に対する凝視の結果の産物であり、蕪村は人間に対する共感の情の表出である。これは両者の作風の大きな違いである。

両方の俳句を映像化するならば、芭蕉の句は一つのカットで、この句の感動の強烈さを把握することができる。それに対して蕪村の句はいくつものカットを重ねていって、水害の恐れにおののく人たちの心理を浮き彫りにする、ドラマチックなものを感じさせる。

2) 優れた表現技法によって心情を吐露する

夏河を越すうれしさよ手に草履 蕪村

この句の原文には、「前に細川のありて潺湲(せんかん)と流れければ」と前書きがあるとところから、作者自身が小川を渡ったことが分かる。「越すうれしさよ」の初々しさから作者の喜びが伝わってくるこの作品は、作者が丹後で三年あまりを過ごした時期に作られたものであり、丹後地方は、故郷である大坂の毛馬村と並ぶ愛着心があると考えられるだけに、素直な心情がよく表されている。

なお、「手に草履」と体言止めにしたところや、「うれしさよ」という喜びの表現の軽やかさから、主人公は若い女性を連想させることから、彼の表現技巧のすばらしさがにじみ出ている。

3) 近代的な感覚によって原体験を表現する

憂ひつつ岡にのぼれば花いばら 蕪村

私はこの俳句と初めて出会ったときに、現代

の俳人の作かと思った。それほどに、この句から受ける感動は新鮮である。また、平成十三年に江戸東京博物館で、蕪村の俳句・絵画・書などを集めて展示した展覧会が開かれたときのポスターとして、ルノアールの名画で、貴婦人が日傘をさして岡の上にたたずんでいる光景を描いた作品が使われたことがあるが、このときにも同じような郷愁と親近感を頭に浮かべた。

蕪村は幼いときに母を亡くすが、この思い出が生涯、彼の作品に影響を及ぼしていると言われている。この作品でも、故郷に対する郷愁の念となっている。なお、この句は李白の詩に学んで創ったものであると言われており、彼の中国古典研究の深さを忍ぶことができる。

4) 古典を取り入れ、絵画的に表現する

鳥羽殿へ五六騎いそぐ野分哉 蕪村

古典の絵巻物に通じる、絵画美的な作品であり、ダイナミックな物語を連想させてくれる面白さがある。この句は、平安時代に鳥羽にあった白河、鳥羽両上皇の離宮で、朝廷や撰閲家の政治を形骸化させてしまった院政が白河上皇によって始められた地であり、古代から中世に移る変革期に政治の舞台となった所だけに、馬に乗った武士たちが「鳥羽殿へ五、六騎いそぐ」光景は、故事を連想させるのに十分な緊張感がある。

また、固有名詞や数の使い方に優れていた彼らしさが巧みに表されていることも、蕪村の俳句の特色の一つに挙げられる。「鳥羽殿」という固有名詞を挙げることによって歴史上の具体的な事件を思い浮かべるし、「五、六騎」という具体的な数字を挙げることによって緊迫感をもたせ効果を上げている。

松尾芭蕉からは「通俗的な俳諧から俳句そのものを芸術の域に高めた功績と、蕉風樹立の重さ」を感じさせられ、小林一茶からは俳句が実人生の哀感やたくまざる表現技巧の軽妙さを感じさせられるのに対して、与謝蕪村からはもっと広い世界を内包するだけでなく、ドラマティックな構成の面白さや躍動感をも味わえる魅

力がある。

1) の「自然描写の素晴らしさ」の面では芭蕉の優位性が認められるものの、2) の「優れた表現技法」、3) の「近代的な感覚」、4) の「古典の巧みな情景を取り入れる」などの面においては、蕪村は他の追従を許さぬ強さを持っている。特に、2) の「夏河を越すうれしさよ」の繊細さや、3) の「憂ひつつ岡にのほれば」の青春に対する郷愁の境地は、蕪村独特の魅力が多くの子供たちから支持されている。

2 画家として勇名を馳せる

平成13年の2月6日から3月18日にかけて、東京の両国国技館近くの江戸東京博物館で開かれた、〈蕪村 その二つの旅〉と題する展覧会が開かれたことはすでに述べた。

この展覧会は、タイトルに「蕪村・その外的世界の旅」「蕪村・その内的世界の旅」とあるように、展示の仕方は、「初期作品・和画様式」「独学による開花と熟成・漢画墨彩様式」「中国文化への憧憬・漢画着色様式」「日本への回帰・和様化」「俳諧との合体・俳画及び書」「書簡・版本」の六つのコーナーに分けられていて、各コーナーがたっぷりして充実している満足感に満ち満ちていた。

展覧会場の出口に販売されていた、本展覧会の『図録』の構成も、各コーナーの展示順にそれぞれ若干の解説を付けられていて、見やすく編集されていた。

図録の「蕪村・その内的世界の旅」の小見出しは、「旅による五感の覚醒」「文人と旅」「内的な旅の始まり」「絵画制作の始まり」「漢画への傾斜」「五彩としての墨」「南蘋画の習得」「二極対比における認識の構造」「絵画に見る二極対比」「白のテーマ」「俳画の確立」「蕪村芸術の神髄としての二つの旅」の十二の小見出しからなっていた。

その最初の「旅による五感の覚醒」には、次のような記述がある。(以下の文章を引用するに際して、特に、引用した意味を強調したい部分に傍線を付して、その部分に説明や私の考えを集中させるように心がけた。)

蕪村画の作風の変化の多様さと、その変化の幅の大きさは、他の画家とは比べものにならないほど大きい。目まぐるしい変化を見せる蕪村画の背景には、一体何が潜んでいるのであろうか。(……中略……)

蕪村は変化を好んだ。その嗜好の主体となるものが旅であった。関西から関東、東北まで、交通手段の整っていない当時の感覚にすれば、極めて広範囲に移動している。しかも旅をしたということだけにとどまらない。それぞれの土地に移住し、何年かの年月をその地で過ごしているのである。(……中略……)

旅とは、蕪村にとって思考を先鋭化させ、創作の方向を自ら発見していく重要な手段であったのである。⁽¹⁾

「旅を愛する心が芸術家を育てる」ことは、多くの先人たちの努力の後を見るまでもなく、うなずけることではあるが、この文章の筆者の佐々木正子氏は、文章中の引用しなかった部分で、旅による五感の覚醒の大切さについて、「見知らぬ山河、初めて出会う人々といった日常を離れることで味わう新鮮な感覚」を取り上げて、「旅は日常の中で馴れ、鈍化している五感に新しい空気を送り込むかのように目覚めさせ、神経を先鋭化させる」と強調している。私自身もこれまでの七十数年にわたる人生経験から、まったくその通りだと実感している。

この展覧会の図録の監修者の一人である佐々木丞平氏は、蕪村の画業を「学習期」「模索期」「完成期」「大成期」の四期に大別して編集⁽²⁾している。ここでは、蕪村の画業の展開を私なりに整理して概観していく。

〈学習期〉

◇結城下館時代 (1742～1756)

画面の余白を十分にとり、モチーフを配する単純な構成のものが多く、稚拙な中にも味わい深さが感じられる作風であり、てらいの

ない、素直な若さに溢れている。この時期の後半は、力強い線質の漢画的雰囲気作風へと展開していった。蕪村は様々に作風を変えたが、絵画の師を持たず画本や作品から独学するあり方が、絵画作品に常に新しいものへの変化と適応を生み出した。

◇丹後時代 (1751～1756)

「四季耕作図」では、画中の風景がより複雑な構成となり、画風は洗練度を増し整った画面になった。色濃く中国画、中国の風景及び中国文化への憧憬が潜んでいる。

〈模倣期〉

◇京都在住期 (1757～1765)

蕪村の画に色彩が登場した。この時期には清時代の画家沈南蘋の作風が注目を集めており、蕪村もこれを研究し、南蘋の「野馬図」から影響を受けた。1763年から1766年にかけては、特に屏風が集中的に描かれた。この頃の屏風は艶のある絹地に描かれる作品が特に目立つ。

◇讃岐時代 (1766～1770)

妙法寺のふすま絵や水墨画は蕪村画を代表するものとなった。讃岐時代は自由な筆使いを見せるものだけでなく、「晩秋遊鹿図」のような俳画味のものまで、豊富な作域を見せている。この時期は日本の美意識をより一層洗練させようとする一方で、中国画学習は更に進められ、画風も以前より一層構築的で、密度の高い洗練されたものへと変化し、同時に描写力も格段の進歩を見せた。

〈完成期・大成期〉 (1771～1783)

1771年には、池大雅との合作「十便十宜帖」(国宝)を描いた。これは、中国清時代初めの文人李笠翁の十便十宜詩を絵にしたもので、「十便」は大雅が、「十宜」は蕪村が受け持った。様々な人物図、鹿のような動物図にも表現に柔軟さを持つようになり、雨中や雪中の鳶、鴉の表現、雪景の富士などに、蕪村独特の叙情味を帯びてきた。

この時期の「峨嵋露頂図」や「夜色楼台図」、「鳶・鴉図」、「春光晴雨図」などは、まさに独自の新しい技法によるものである。一

方で、俳画というジャンルを確立した蕪村は、他からの影響下のない独自の画風を強く打ち出した。

蕪村の画業を概観すると、絵画の面においても日本を代表する画家であり、俳句以外の領域での作家としての功績は極めて大きい。

このように見てくると、画家としても国宝「十便十宜帖」を始めとして、後世に残る作品を数多く残している功績を讃えたい。

3 書家として独特の境地を開く

『蕪村全集第六巻』の遺墨篇の「解説」を担当したのは岡田彰子氏³⁾である。以下、絵画篇の場合と同じ要領で、「遺墨篇」の要点を私なりに整理し直して記す。

①寛保～宝暦期 (1742～1763)

この期の『寛保四年宇都宮歳旦』では文字は小さく丸味を帯びている。十年後には丸味が少なくなり、線が伸びやかになった。もう一つの特徴は比較的細い字で流れるように文字がつながる傾向が見える。宝暦四年から七年の丹後滞在期にはこの連綿風が洗練されてくる。

②明和期 (1764～1771)

明和期前半には前期の傾向を残しているが、後半には、「平安二十歌仙序」のような曲線で面白味を作る書体が現れる。これが明和九年の「太祇句選序」になると、文字が少し太く、全体の安定感が増し、後年の完成書体に近づいている。

③安永前期 (1772～1776)

伝存遺墨は数を増す。版下文字は書美の追求と実用性の両面を持つが、この書体は、美しさ、力強さ・見やすさ、個性的味わいを備えている。この期の書簡では文字を各行整然と書くことをせず、隣の行に浸食しても気にかけない。字の大小も極端に差がある。行間は狭くうねっている。まるで紙面全体に大小の字をぶちまけたように見えるが、なんともいえない調和がある。

④安永後期 (1777～1780)

書の面でもその個性が凝縮・昇華した。太く丸く大ぶりでダイナミックで破格であるが、独自の美にあふれている。『野ざらし紀行図』『奥の細道図』がある。

⑤天明期 (1781～1783)

俳書『花鳥篇』編纂など積極的で、蕪村の書は円熟し完成した。個々の文字は前期とほとんど変わらず、太く大きく強いが、全体に目一杯の勢いは抑えられて、一種の洒落た落ち着きと清々しさが備わってくる。漢文画賛も円熟し完成した。一字一字、肉太の線と細い線が几帳面に交差しており、特に終筆の撥ねの先が柳の葉のように鋭い。

蕪村の書風が次々に大きく変化していく様子は、書家としての成長をより広げていった。俳句と絵画と書の合体は、独特の世界を生み出していった。

4 独創的な作品「春風馬堤曲」の内容

与謝蕪村の俳句に関する研究書はかなりの数に登っている。そのどれもが、安永6 (1777) 年2月に発表された「春風馬堤曲」を最高傑作として挙げている。しかし、その根拠はあまりはっきり示されていない。それを明らかにしていく必要があるのではないかと私は思う。

まず、この「春風馬堤曲」を形態面からみると、全32行、18首からなっていて、「発句形式」・「五言漢詩形式」・「漢文訓読形式」・「非定型発句形式」など、多種の形式の詩を混在させているところに特色がある。「発句形式」とは「俳句の5・7・5の形態」であり、「五言漢詩形式」とは「漢詩の近体詩お一種で、起・承・転・結の四句からなる定型詩であるが、絶句体のような整然とした韻を踏んでいないために五言絶句の枠の中に入らないもの」、「漢文訓読形式」とは漢文を日本語の文法に従って、語の順序を変えながら直訳的に読んだもの」であり、「非定型発句形式」とは「発句体の中に含まれるが自由詩的性格が強く、5・7・5の定型にこだわらないもの」である。

次に何首めがどの形態に属するのかを示す。

発句形式	1, 2, 5, 8, 14, 15, 18の後半
五言漢詩形式	3, 4, 7, 9
漢文訓読形式	6, 11, 13, 16, 17, 18の前半
非定型発句形式	10, 12,

「発句形式」と「非定型発句形式」は定型詩でありながら、和語の柔らかさがあふれているし、「五言漢詩形式」は漢語の固さが全体を引き締める役割を果たしている。「漢文訓読形式」は全体を柔らかく結ぶ働きを果たし、懐かしい思い出を楽しんでいる雰囲気を高めている。

一人の俳人がこのような複合的なドラマティックな構成と展開を持たせた表現形式を一つの作品の中に生み出すことは、蕪村においては不可能であり、しかも、60歳を過ぎた晩年の蕪村の手によって、このような作品が結実したことは、大いに評価してよい。

俳句自体、「五音・七音・五音」という定型の中で作品が生まれ出す世界を構築しなければならないから、読者が想像できる範囲は極端に限られてしまう。蕪村が俳句の形式を発展させて、上に挙げた四つの種類の形式を効果的に混合して新しい形式の詩を創造したことは、国文学上特記すべきことである。それにもかかわらず、この形式の詩が現代において忘れられてしまっていて、普及していないのは何故だろうか、私は不思議でならない。

この作品は全文が漢字で表記されているが、私は内容を理解しやすくするために、漢字仮名混じり文に改め、私自身の日本語訳をつけた。各首ごとの数字や「起・承・転・結」、各首ごとの形態についても補足した。なお、紙面の都合で、私の現代語訳は、論を進めていくのに直接関係する部分である〈起〉だけに止める。

〈起〉

第一首 やぶ入や浪花を出て長柄川
(発句形式)

訳 今日待ちに待った藪入りの日です。わ

たしは家へ帰る喜びで、長柄川までやって来ました。

第二首 春風や堤長うして家遠し
(発句形式)

訳 春風がそよそよと吹いてきます。堤はながながと延びていて、わたしの家のほうは遠くかすんでいます。

第三首 堤ヨリ下リテ芳草ヲ摘メバ 剉ト棘ト路ヲ塞グ
荆蕪何ゾ妬情ナル 裾裂キ且ツ股ヲ傷ツク
(五言漢詩形式)

訳 堤から下りて、よもぎやせりなどの若草を摘もうとしますと、刺のある木やいばらが道をふさいで、着物のすそを引き裂いたり足のももをひっかいてしまいました。

第四首 溪流石点々 石ヲ踏シテ香芹ヲ撮ラ多謝ス水上ノ石 儂ヲシテ裾ヲ沾ラサザラシムルヲ
(五言漢詩形式)

訳 河原の細い流れには石が散らばっているので、それを上手に飛んで水の中のせりなどを摘みました。「ありがとうよ、石さんたちよ。あなたのお陰で着物の裾を濡らさないですんだわ」

蕪村の俳句に関する研究書を見比べて、「春風馬堤曲」の物語の展開を調べていくうちに、第三首から第四首の内容についての意見が大きく分かれていることに、私は注目させられるようになった。以下、意見が大きく分かれている例を挙げる。

A. 村松友次氏⁽⁴⁾

△堤から下りて若草を摘もうとすると、茨が茂って路をふさいでいます。流れの中に点々と石。その石を踏んでかおりのいい芹を摘む。ありがとう、水の中の石さん。おかげで着物の裾がぬれずにすみました。

B. 高橋庄次氏⁽⁵⁾

▲荆蕪と石を擬人化した表現になっている。だから荆蕪は「このやきもちやき」とのしられ、石の方は「多謝す」と感謝される。「荆蕪」と「石」とがマイナスとプラスの

二首、対に仕組まれているのだ。

C. 尾形仲氏⁽⁶⁾

▽起句の「堤ヨリ下テ」は、前句の「堤長うして」の「堤」を尻取り式に承けたもの。この二字だけ送り仮名が付してあるのは「堤下に」と読ませないためである。それによって娘の幼稚な言葉づかいを示めそうとしたのか。土手から下りて、……娘の独り言はリズムカルで歌うかのようである。

これらは論点がばらばらで、共通するものがない。これでは、比較の仕様がな。

これ以外に、私の目を止めさせたのは、芳賀徹氏⁽⁷⁾の第三首から第四首にかけての解釈である。その部分の中核となる部分を拾い出してみる。

第二首の発句体から第三首への漢詩体への急転が、「だしぬけ」の感を与えて効果的である。「おやなにををするのだ、危いじゃないか、」と老いた伴侶は、ここで思わず狂言廻しの正体をあらわしてしまったように見える。浮かれ娘の行動にはらはらし、苦笑しながら見ていると、果して、第三首後半は娘の声で、「トゲヤイバラッテ、ナンテ焼キ餅ナンテシヨ、タダノ木ノクセニサ。イイ草ノ生エテル所ニ行カセマイトシテ、ワタシノ着物ノ裾ヲ破イタワ。ソレニ、ワタシ、股マデヒツカカレタ……オオ痛イ。」

女は土手の中腹の藪かげで、そんな風に嬌声をあげ、わざと大仰な仕草をしてみせるのである。①こんな風に訳してみなくても、女の側からのきわどい挑発的な言動である。ともに堤を下りてきて女を抱きしめることもできないでいる道づれの老いらくぶりを、知ってか知らないでか、彼女は軽薄な娘心のままにじれったがり、揶揄しているとさえとれないことはない。しかも詩人は、蓮っぱなほどにあけっぴろげなこの娘の春情がいとおしくてならぬらしい。(……中略……)

この第三、第四の両首には、たしかに六十二翁の詩人の好色というに近い艶情が、とく

に色濃くこめられている。②だがそれだからといって、小林太市郎氏のように、土手下の藪陰で老俳諧師と娘との間には「裂裾且傷股」の愛の交換があったのであり、「多謝水上石」はその愛を知った娘のよろこびの叫びであるとまでいうのは面白いが、やはり極端な深読みというものであろう。蕪村の表現はこのような漢詩体においても、つねに俳諧的な機智に富み、それによって過度ななまなましさやあられもなさを避け、エロティシズムの魅力を——その快適さと繊細さとを守っている。

この引用文の冒頭の段落で、芳賀徹氏が登場人物として少女以外の「老いた伴侶」(作者自身)を登場させたことに対して、私は驚いた。文学の手法の一つとして、主人公以外の人物を登場させて、自由に活躍する場や機会を与える例はいくらでもあるが、この作品については、他の解説書では第三者を登場させていなかったからである。

文学の世界においては、文章中に直接は登場していない人物を想定して、重要な役割を演じさせて、読者の想像をたくましくさせていくことは、あってよいことである。名作であればあるほど、読者の相異なる想像が可能であるし、他の読者もそれを支持したくなる。自分自身も新しい説について検討して、自分の考えを深めていくことにもなる。これは、読書の楽しみの中でも、極めて価値あるものである。

傍線①の「こんな風に訳してみなくても、女の側からきわどい挑発的な言動である」という芳賀氏の指摘は、「春風馬堤曲」の「序」の中の「容姿嬋娟トシテ痴情憐ムベシ」とあることから連想することはごく自然である。なお、「嬋娟」(せんけん)は「あでやかで美しいさま」、「痴情」は「色欲にからまれて平静を失った情愛」という意味である。

作品の「序」の中に、このような常軌を逸していると思われる言葉が登場していることを見逃してはならない。この「序」で主人公の女性に対する修飾語は「容姿嬋娟トシテ痴情憐ムベ

シ」だけである。先に紹介した芳賀徹氏は、「ソノ容姿ハナカナカ小粋デ(嬋娟), 色ッボク(痴情), 抱キ締メテヤリタイホド可愛イ」と述べている。

蕪村の研究者たちは、蕪村の日記などから、「この頃、蕪村は故郷である毛馬村に行った形跡はない」ことを強調しているが、文学作品を創作するのに故郷へ行ったか行かなかつたかはそれほど問題にすべきことではない。要は、読者たちに、いかにも事実らしく思わせることができるかである。

この場合、蕪村の舞台設定の仕方は類を見ないほどうまくできている。本当に故郷へ実際に行ったかのように構成されていることは、蕪村がなみなみならぬ文才を備えていたことを示していると言える。

上の引用部分の傍線②には、小林太市郎氏の論文中には、「土手下の藪陰で老俳諧師と娘との間には〈裂裾且傷股の愛の交換〉があったと書かれていると紹介しているが、果してどうであろうか。

5 ドラマティックな「春風馬堤曲」の魅力

俳句の世界に、芳賀徹氏が話題にしているような作品が存在していたということは、大変興味のあることである。小林太市郎氏の「春風馬堤曲の解釈」⁹⁾という論文は16頁に上る長編の力作である。半世紀も前の論文でありながら、ごく少数の専門家の間でしか話題にならなかったということは、どうしてであろうかと私には疑問に思える。話題になっている表現を取り上げて検討してみる。(以下の1)～4)では、最初に小林太市郎氏の文章を引用し、その後で、私の解説を加えていく。

1) 小林太市郎氏の論文の冒頭部分

それで茲には春風馬堤曲そのものを主題として、この優しい詩篇の中に含まれた、意外に深く暗く烈しいものを明かにするとともに、そのうめきの底からついにこの清新な詩のうめき出た過程を幾らか辿ってみようと思う。すなわち①この曲を外から評釈せず、その中

へ入つて、そこに今も残る六十歳の蕪村のうめきに耳をすましてみよう。そうすると字句の表面の馬堤曲とは全く別の、他の馬堤曲、すなわち書かれた言葉の詩でなくて、それを書いた真実の詩、言換えれば書かれない馬堤曲の予想外の相がそこに彷彿と浮かんで来る。しかしこの書かれない詩を見出だすためには、まず書かれた詩を厳密に、細心に分析せねばならない。即ち人間の真実は多く羞恥の屈折を受けて言語や敬称に表現されるゆえ、分析によつてその屈折を測らねばならぬ。

傍線①の「この曲を外から評釈せず、その中へ入つて、そこに蕪村のうめきに耳をすましてみよう」という小林氏の呼びかけは、従来、国文学研究者たちの間で主流を占めてきた考え方、直訳することによる理解中心主義が主流のの行き方に、正面から対立するものである。小林氏は、作者がこの作品によって呼びかけようとした、「意図」や「ねらい」がどこにあるのか考えようとする、読者中心主義に立っていると私は受け取る。

これは、展覧会の絵を額縁の中の存在として見るのではなく、額縁を取り払った生の存在として見る見方への転換、また、額縁舞台の中の演劇を円形舞台や野外舞台に展開させて考えてみようとする立場への発展であり、自由な立場で空想の世界に遊び、読書するのと同じ立場である。この立場に立つと、作者の作品がきっかけとなって、鑑賞者の立場から作者の一人として、自分の頭の中に再創造していく表現者の立場に移行する。小林氏の希望するのもこの点にあるだろうと私は考える。

2) 〈序〉について的小林太市郎氏の考え

この序を読んでまず思われるのは、とかく当時六十歳前後の蕪村が、なぜに、どういう気持でふと故郷の村を訪ねようとしたかである。「耆老を故園に問う」というのはもとより言葉の云いようにすぎない。問題は何が、いかに幽微で根強い心身の要求が故郷にゆかせたかで、たださりげないこの言葉のうちに、

②実は恐らく何人も経験する六十の老人の深い人間苦が蔵されていることを看過してはならない。けだしその年頃になると、むかし自分の周囲に美しく咲いた花はみな已に凋んでただ救えない嫉妬と憎悪と陰険との重圧が彼の日常を厳しく締めつける。そこでその重苦しい圧迫に堪えず、いつか失われた純情と慈愛と歓喜とを残り少い余生のために再び求めて、老人の魂は遥かに遠い心の故郷、その青春の夢の世界に復帰して淋しく彷徨する。しかるにそのときこの痛切な欲望が自らの対象として、無邪気な少女のあどけない純愛を彷彿と造形することが屢々ある。そうしてまた時としては、この止み難い欲望の造形するその仄かな映像が、ふと実際の少女の身体に重なって憑くことがある。

傍線②の「六十の老人の深い人間苦が蔵されている」という文言は簡単には説明しにくい。江戸時代と現代とでは同じではないにしても、人生六十ともなれば自分が長い間歩んできた人生の浮き沈みのある出来事を振り返る、精神的な余裕ができるようになってくる。胸裏に浮かんで消えてゆく、もろもろの出来事の大部分は、今更思い直してみても、致し方のないものであるが、幼少の頃のことはいつまでも胸中にこびりついていて、大きくなっていくことが多いものである。

特に、異性の面影は鮮明に浮かび上がってきて、あったことやなかったことを脳裏に鮮やかに空想し、空想の世界に遊び、新しい物語を脳裏に描くようになっていく。それに伴って、故郷を懐かしむ心情も無性に高まっていくものである。

傍線②に続く「いつか失われた純情と慈愛と歓喜とを残り少い余生のために再び求め」る心情が高まっていく。長い間忘れていた、故郷に行ってみようかという冒険心も盛り上がり、実際に足を運んでみる人も出てくる。蕪村がこのような心境になって、文学作品として練り上げてみようかと決心したとしても不思議ではないだろう。

しかし、このようにドラマティックで時間の経過を伴う物語を、「五・七・五」という定型詩の俳句の一つの作品だけで、まとめて実現することはとても無理である。そこで、彼は複数の詩歌（俳句や漢詩、定型詩と自由詩に通じる非定型発句形式や散文など）を組み合わせて、新しい形式の作品を創り出したのではないだろうか。

3) 第三首についての小林太市郎氏の考え

しかし、蕪村が自らこの詩の序で言うように、この娘は一人で家まで帰つたのではない。いつしか堤の上で彼と道づれになつたのであるが、若し二人で堤の下へ下りていつたのだとすれば、それは決して不自然ではない。同じ村の二人が何かと話してゆくうちについ親しくなり、存在の重苦に悩むこの老人の充たされない心身と、やるせなくうつろな少女のそれとが忽ち共鳴し、つい手を取りあつて、人目のない堤の下へ下りていつたというのは実に有りそうなことである。しかるに娘は事実下りていつたのであるから、蕪村と二人で下りたことは紛れない。

すなわちこの③第三章から、字面には現れない蕪村の姿が見えない影のように少女に寄り添うて、彼の女にさまざまの動作と姿態と身振りとをさせるようになる。黒衣の人形遣のような蕪村が娘を操り、彼の女にさまざまのポーズやミミックをさせはじめる。娘の行為や仕草は彼の女ひとりとするものとしては全く不可解であるけれども、蕪村と二人で、彼とともにするものとしては実によく首肯されるようになる。

この作品の〈序〉で作者自身が述べているように、藪入りの娘と作者が会話を交わしながら道連れになつたことは、作品の中の事実として認めないわけにはいかない。作者がこのような意図のもとに、この作品の構成を練り上げていき、作品としてまとめ上げたと考えることができる。このように考えると、〈序〉の末尾に「女二代ハリテ意ヲ述ブ」とあるように、作者

は女と同じ心境にひたっているものと考えてるのが自然であろう。

傍線③に「字面に現れない蕪村の姿が見えない影のように少女に寄り添って、彼の女にさまざまな動作と姿勢と身振りをさせる」とあるが、これも〈序〉との関連から見て自然のことである。この辺が題名の最初に「春風」という語彙を持ってきて、主題を浮き立たせようとしたねらいでもあるだろうと私は考える。

なお、「ミミック」という言葉が演劇の世界ではよく使われるが、「動作・容態・顔かたちなどに思想・感情を表現する技術、表現術、身振り」（大辞林・三省堂）という意味であって、それ以上の特別な意味を持っているわけではない。

4) 第四首についての小林太市郎氏の考え

これもまた不思議な句である。股に傷した娘はその手当もせず、堤の路へも戻らず、こんどは溪流をわたり出す。そして石を踏んで香しい芹をつみながら、流れの中の石のおかげで、着物の裾をぬらさずにすむことを多謝している。いつたいその芹が田舎の親への手土産になるとでもいうのであろうか。若し彼の女がひとりならば、いつたい何の必要があつてこうまで道草するのであろうか。帰つてからゆつくりつめる芹を、なぜ晴着で川をわたつてまで今つむのであろうか。早く傷を拭うて元の道を急ぐのが当然でなかろうか。しかし男と二人づれとすれば、この小川のかちわたりもまたよく理解される。(……中略……) ④しかるにかように石にまで感謝するというのは、彼の女がいま何ものにも感謝したいような、あらゆるものに懐しく話しかけたいような、活き活きとはしやいで充実して、満ち溢れる歓喜に浮かれた嬉しい心身の状態にあるゆえにほかならない。

「股に傷した」という表現を、直ちに性的行為をしたと取るか否かは、読み手の感性にかかわることであり、性的な行為があつたと断定するのは早計である。江戸時代の和服を着た女性

がどの程度の下着を身に付けていたかは、現代とはかなり異なっていることも考えに入れておかななくてはならない。

傍線④の、娘が「石にまで感謝したい心境」は、娘が何が原因でこんなにうきうきしているのかは、作品中には表現されていないことであるから、読み手に任されていることである。学習者一人ひとりの読みと思考とに委ねられることはであって、このことについて、教師といえども、このことについて、自分の意見を自分の考えを述べて、子どもたちに圧力をかけようとするのは、もっての他のことだと認識すべきである。

このような新しい表現形式を生み出し、そうすることに生み出される作品を創作することは、他者からの批判を予想すると、かなり冒険なことである。私は、それを敢えて実行した蕪村に声援を送りたい。

6 「春風馬堤曲」の想像力の豊かさ

「文学作品を読む」という国語科内での学習活動に対する考え方が、昭和期と平成期とではかなり変わってきた。昭和期では作者の意図した主題を正しく理解することが先行して、読んで楽しもうとする態度はそれほど強くはなかった。特に、授業の場で扱うときは、教科書教材であれ発展教材であれ、教師の考えがかなり影響力を持っていたと思われる。

ところが、平成期が進むに従って、「この本は読む価値があるだろうか」「作者の言おうとしていることに対してわたしはどう考えたらよいか」という、読み手の意図が重視されて、自分はどうのような判断をくだしたらよいかという目的に引かれて読み進め、思考するようになりつつある。

この名作「春風馬堤曲」に対する読み方にしてもこのことが当てはめられる。残念ながら、中学や高校で、蕪村の俳句には接しても、この作品は教科書にも副読本にも登場しないので、この作品の存在を知らない人が大部分ではなかろうかと私は思う。

私は、段階ごとの「読書過程」をしっかり押

さえながら読み進めていく学力を、読書活動における基礎学力だと考え、国語科の授業の中で着実に身につけさせていくことが大切だと力説してきた。この学力が身につけていないと、この作品に接する読書活動そのものが薄っぺらなものになってしまうからである。

参考文献

- 1) 佐々木正子「蕪村 その内的世界」 図録『蕪村 その二つの旅』 朝日新聞社 2001 p.18~19
- 2) 佐々木丞平「絵画解説－蕪村画業の展開－」 尾形侑・他編『蕪村全集 第6巻 ー絵画・遺墨編ー』 講談社 1998 p.594~602
- 3) 岡田彰子「遺墨解説」 尾形侑・他編『蕪村全集 第6巻 ー絵画・遺墨編ー』 講談社 1998 p.603~614
- 4) 村松友次『蕪村の手紙』 大修館書店 1990
- 5) 高橋庄次『蕪村伝記考説』 春秋社 2000
- 6) 尾形侑『蕪村の世界』 岩波書店 1993
- 7) 芳賀徹『与謝蕪村の小さな世界』 中央公論社 1986
- 8) 小林太市郎「春風馬堤曲の解釈」 日本美学会『美学』1956.5 美術出版社 p.1~16
- 9) 大谷晃一『与謝蕪村』 河出書房新社 1996 (蕪村の全人生を年代記風の伝記にまとめたもの)
- 10) 田中道雄『蕉風復興運動と蕪村』 岩波書店 1996
- 11) 藤田真一『蕪村』(岩波新書) 岩波書店 2000
- 12) 谷地快一編『与謝蕪村 (江戸人物読本)』 ぺりかん社 1990
- 13) 大谷晃一『与謝蕪村一』 河出書房新社 1996
- 14) 岡田利兵衛『岡田利兵衛著作集II 蕪村と俳画』 八木書店 1997
- 15) 丸山一彦『蕪村』 花神社 1987
- 16) 清水孝之『蕪村の遠近法』 国書刊行会 1991