

埼玉学園大学・川口短期大学 機関リポジトリ

<音> に注目した文学教育と環境教育の横断的研究 序論

| | |
|-----|---|
| 著者 | 大國 眞希, 安藤 公美 |
| 雑誌名 | 川口短大紀要 |
| 巻 | 26 |
| ページ | 194(17)-179(32) |
| 発行年 | 2012-12-01 |
| URL | http://id.nii.ac.jp/1354/00000682/ |



〈音〉に注目した文学教育と環境教育の横断的研究序論

大 國 眞 希
安 藤 公 美

一、小説における風景と〈音〉

自分の周囲の音に注意を払い、意識化する。音によって自分を取り巻く環境を構成する。このような〈音〉に注目しながら、小説及び小説を「読むこと」について考えてみたい。

読むという行為は、因果や意味を捉える知覚と、情景やイメージを想起する感覚が動員され、それ等が交差衝突しながら、いわば立体的な行為空間として呈示される。その働きを例えば、テクストの〈風景〉化と名付けるのであれば、その〈風景〉の中で、〈音〉は、如何なる響きを示すのか。島崎藤村の「夜明け前」(『中央公論』一九二九・四〜一九三五・一〇)には、物語の初めに住職が撞く鐘の音が印象的に書かれている。

幾つかの山嶽も、その位置からは隠れてよく見えなかつたが、遠くかすかに鳴きかはす鶏の声を谷の向うに聞きつけることは出来た。まだ本堂の前の柵も暗い。その時、朝の空気の静かさを破つて、澄んだ大鐘の音が起つた。力を籠めた松雲の撞き鳴らす音だ。その音は谷から谷を伝い、畠から畠を匍つて、まだ動きはじめない村の水車小屋の方へも、半分眠つてゐるやうな馬小屋の方へもひけて行つた。

音の遠近法により、物語空間に鐘の音が充溢していく描写である。物語の結末部においても、音は重要な〈風景〉を見せている。主人公青山半蔵の遺体を埋めるために土を掘る男たちの様子を以てこの小説は閉じられるが、「強い匂ひを放つ土中をめがけて佐吉等が鍬を打ち込む度に、その鍬の響が重く勝重のはらわたに徹へた。一つの音の後には、また他の音が続いた」とあり、長篇「夜明け前」の

末文として選ばれた〈風景〉は、テクストの最初に撞かれた鐘の音と呼応し、また、まるで山脈のように連なっていく波長のような、一つの音とそれに続く他の音なのである。

このように、人事と自然とが離れがたく引用されることで、物語内の〈風景〉を描く手法は、長い日本文学の歴史にあって馴染みの手法である。近年のエコクリティシズムの文脈において、例えばアメリカの詩人ゲリー・スナイダーの日本のネイチャーライティングへの注視などもその一例として挙げられる。自然を語りぬ対象とせず、雄弁な他者として、或いは隣人として捉え、風景と心情の一致した抒情性というものを日本文学の特徴の一つとして挙げることに違和はない^①。抒情性も、読みの立体化、つまりテクストの〈風景〉化の一側面といえる。例えば、徳富蘆花『自然と人生』（民友社、一九〇〇）は、「自然に対する五分時」の前にシェークスピア以下の詩句が置かれている。

And this our life, exempt from public haunt,

Finds tongues in trees, books in the running brooks,

Sermons in stones, and in every thing.

これを「意識、かく塵寰を免れたわが命は、樹々の語るに耳をかたむけ、小川のせせらぎの音にまことの典を見出す。石が道を説くを聞き、かくしてなべてものの中に善を見出す」と訳したのは、唐木順三（「写生」『日本人の心の歴史』筑摩書房、一九七三・四）である。直訳にはないニュアンスを自然への傾聴と表現しているこの

「意識」は、音と〈風景〉とをグローバルに考察する場合、重要な問題提起となるはずだ。

「風景は気分である」と大室幹雄『月瀬幻影』（中央公論新社、二〇〇二・三・二五）はいう。現地での調査及び作品の解説を通して、江戸後期の文章表現の中にどのような風景享受の作法が現れているのかを、文化的に辿ったこの書は、「気分は私たちの内面にうかぶ特殊に自由な風光だ。自然と人文の共同作業によって生れた景観に人が出会うとき、気分と景観との相互的な働きかけのうちに風景は現れてくる」と述べ、景観を前にした主体の感覚との相互交差上に現れる作用と、〈風景〉を捉える。ここでいう〈風景〉は、眼前の光景それ自体ではなく、それまでの実体験や、読書体験を踏まえつつ、主体内部に起こる出来事としての〈風景〉である。したがって、その〈風景〉は、光景を前にした主体の経験（経験を積んだ身体）に左右される像といえる。大室は、岡林清風が「町なかの雑音かしましい熱鬧（わだつ）に暮らしながら、その卑俗をきらって拒絶するのではなく、読書によって形成された生を間接化する力」によって喧騒と静寂、あるいは卑俗と風雅といった即事的な差異を撥撫して「世界の中に確固たる生の位置を占めうる」までに至ると述べる。「生にたいしては本質的に暗示引用にほかならない読書から得られた知によって、卑俗も含めた生の直接性を捨象して、生全体を抽象化し観念化することによって、反転して生と世界とを全称的に肯定することのできる穆如たる心の作動」がその精神を育てる。さらに眼前

の風景とは異なる環境に身を置くことで、「読書」経験が「聴覚的であるとともに視覚的でもある小情景」を現出させる暗示作用のあることを具体的に述べている。〈風景〉と読書をめぐる日本の発現を知るうえで重要な指摘と考えられる。

昭和期に活躍する画家、石井鶴三は小説の挿絵を書くにあたり、文章をそのまま挿絵にするのではなく、「空気」を挿絵にするという（「挿絵の話」一九三六）。

挿絵は絵によって本文を説明するとか明示するとかいった意味の性質をもっている以上、本文に書かれてあるところの題材を同様に絵の方で扱ったと致しましても、本と画と本質的に異なった特性があることにより、各々異った別趣の境地が現出するのでありますから、差支ないわけであります。実際にもこういう行き方で描かれる挿絵が多いのであります。けれども成るべくならば文に書かれている場面は文の方にまかせてしまつて、画の方では文に書かれていないそのかげになつてゐる方面、背景とか気分とか空気とか、いった方面を題材として扱われたら一層面白くまた効果的ではないかと考えるのであります。たとえば、冬の夜火鉢をかこんでしめやかに語り合つてゐるといふ本文に、私は寒々とした深夜に火の番の拍子をならしてゆく画を描きました。

このように述べる石井は、「春泥」（大阪朝日新聞）一九二八）の挿絵として、小説の展開の中心となつてゐる（登場人物たちが話をする）場ではなく、その屋外の雨の様子や夜回りの姿を描く。これは、挿絵である以上、表層は絵として表現されるのだが、表象としては会話の外に響く〈拍子木の音〉であり、会話を包む〈雨の音〉でもある。つまり、石井のいう「かげ」「背景」「気分」「空気」は、前掲書『月瀬幻影』でいう「気分は私たちの内面にうかぶ特殊に自由な風光だ」に繋がつてゐると考えられる。〈風景〉とは、このような「空気」「気分」の空間的表徴といふこともできるだろう。それは視覚的なものでありつつ、聴覚的なものでもあるはずだ。辻潤は、「瞑想」ならぬ「鳴想」といふ言葉を使い、それを表現している。視覚的な共有感覚と同様に、聴覚的にも別の主体と共有し得ることを示す語彙といえよう。本来、視覚的にも聴覚的にも把握されるはずの〈風景〉に対して、今までの研究では、視覚と比すると聴覚を問題にすることは少なかつたのではないだろうか。

坂口安吾は「FARCEに就つ」（『青い鳥』一九三二・三）で、「最も写実的に見える文学においてさえ、わが国の古典は決して写実的ではなかつた」とする文脈のなかで、『花伝書』の「まずは花を与える」精神と同一のものが日本の古典には常に流れていると言ふ。そして、「言葉には言葉の、音には音の、色にはまた色の、もっと純粹な領域があるはず」と主張する。「一般に、私達の日常においては、言葉は専ら『代用』の具に供されてゐる」。つまり、風景

について言葉を用いて説明するのは、言葉による「代用」であり、写真を一枚見せるなり、本物の風景を見せるなりしたほうが「正しい」と考える向きがあるけれども、言葉は「代用」ではなく、「言葉には言葉の、音には音の、そしてまた色には色の、」³「もっと純粹な、絶対的な領域が有るはずである」とする。そして、「古池や蛙飛び込む水の音」を引用し、「これならば、誰が見ても純粹な言葉であろう。蛙飛び込む水音を作曲して、この句の意味を音楽化したと言う人もなかるうし、古池に蛙飛び込む現実の風景が、この句から受けるような感銘を私達に与えようとは考えられない」と主張する。本研究では、この水の〈音〉をこそ俎上に載せたい。その時に問題となるのは、特権化される芸術性や芸術家特有の感覚ではない。安吾は、先の「水の音」の句を藝術となすには「言葉を駆使するところの、高い藝術精神」が必要であるとか、この句は「一切の理窟を離れて、ただ一つ高揚が働いている」と言う。だが、この句は、あるいはこの「水の音」は、本来的にはいかなる読み手にも味わい得るはずであるし、その味わいの妙味は誰にでも深められるはずだ。文学的な〈音〉に注目したうえで、安吾が「高い藝術精神」とか「高揚」とか称しているものを、読み手はいかに観取し（聴取し）、それを共有しているのかという点こそを本研究では問題としたい。³そして、近代文学の世界に響く〈音〉に注目しながら、読書体験によってのみ現出されるもう一つの〈風景〉について考察する。

二、文学における風景と文学教育

一九七二年の高等学校学習指導要領には「作品に描かれた情景や人物を豊かな想像力をもってとらえる」ことが指導事項として挙げられている。「これは、主として文学作品を読む能力に関する事項である。文学作品に描かれる事からの中で、特にたいせつなのは情景と人物であり、これらをとらえるには想像力をはたかせることが必要である。読み手は想像力をはたかせて作品に描かれた事からを思い浮かべることにより、生活体験を豊かにしたり、視野を拡大したりすることができる。この指導の効果を上げるためには、視聴教材・教具などを必要に応じて利用するなどのくふうが考えられる」と説明されている。また、情景とは少し異なる広い意味を含有する表現ではあるが、「背景」に関する指導事項もある。「主題や論旨を生かすために材料がいかに効果的に用いられているかについて考えること」とあり、『材料』とは、文学作品の場合は、できごと、人物、背景などがおもなもの⁴とある。そして、二〇一〇年の高等学校学習指導要領でも、「国語総合」の「読むこと」のなかに「文章に描かれた人物、情景、心情などを表現に即して読み味わうこと」が、「表現に即して読み味わうこと」に関する指導事項のなかで挙げられている。「情景」とは、文章に描かれている場面や自然の風景を指し、「文学的な文章では人物の心情の反映や象徴、物事が起



表現の窓

3 絵から物語へ

創作 音

こる予兆などとして設定されることが多く、

これを把握することは人物の言動、置かれている状況を理解する重要な手掛かりとなる」

と解説されている。また「現代文」にも、

「文章を読んで、書き手の意図や、人物、情景、心情の描写などを的確にとらえ、表現を味わうこと」「人間、社会、自然について自分の考えを深めたり発展させたりすること」が指導事項として掲げられている。

では、作品に描かれた情景をどのように豊かな想像力をもってとらえ、それが結果とし

てどのように生活体験を豊かにしたり、視野を拡大したりすることができるのか、教科書から探ってみよう。例えば「明解国語総合」(三省堂15国総合031)の「表現の窓」に「絵から物語へ」という課題がある。そこには「一枚の絵を見て、どのようなことを感じるか。想像をふくらませ、材料を集めて物語を構成しよう」という課題がある【図1】。手続きとしてはまず「物語をつくる」とあって「想像力をはたらかせて、この場面が出てくる物語をつくってみよう」。

手順 1. 絵をじっくり眺め、絵にある事柄や人物、それぞれの関係を確かめる。2. 自由に想像力をはたらかせて、この絵の前後の場面を思い浮かべる。3. これからつくる物語について、次のことを決める。・時・場所・登場するもの 4. あら筋を簡条書きにする。5. 登場するものの会話を考える。6. 書き出しを工夫する。

7. 「続きの話にする」とある。「会話」が辛うじて音声であるとも捉えられるとしても、物語を構成する材料として、あるいは場面や情景を構成する材料としての、音が欠落している。それは、事柄と人物であり、それらの関係であり、前後の場面であり、時と場所であり、あらずじなのだ。ヒントとして絵の周囲に示されているのは「箱の周りにはどのような動物がいるのだろうか」「箱から出てきたのはなんだろう」「ここはどのような所だろう」「二人の人物はどのような人だろう」「二人は何をしているのだろうか」であって、音に属する問いかけは一切ない。絵を眺める限り、その場においてだけでも、飛び出す音や倒れる音や竈の音など様々な音が響いているに

も関わらず。そして、各生徒が物語をつくった後は、「物語を読みあう」という課題があり、「グループで読み合い、豊かな想像力が感じられるもの、着想のおもしろいものなどを選び、クラスで紹介しよう」とある。つまり、先の手順に従って創作された物語であることを鑑みると（そこには音に関する促しが全くないため）、「豊かな想像力」「着想のおもしろさ」を感じさせる項目のなかに音や音にまつわる描写が数えられない懸念を抱かせる。もしかしたら、一切、音の描写がない物語を描く生徒もいるのではないだろうか。そして、そのことを疑問に思わない生徒もいるのではないだろうか。

日本語運用としての文学教育については相対的に（小学生→高校二年生と比較して）習得が進んでいると考えられる高校三年の「総合国語」と「現代文」の二〇二二年度現行の教科書から、近現代の小説を対象として、現代小説の本文と本文の後に提示されている「学習の手引き」（教科書によっては「学習」「研究」「発展」など）から、教科書における文学作品と音の扱いを探ってみる。

まずは教科書採択の定番作家のひとりとも言える太宰治作品を見てみよう。太宰作品で一番採択が多いのは「富嶽百景」（『国語総合』の212桐原・国総047、15三省堂国総029、2東書国総027、明治書院037、筑摩039）の五つ、次いで「猿が島」（『新編国語総合』15三省国総030）、そして、「清貧譚」（明治043）と「葉桜と魔笛」（『展開現代文』桐原050）である。

「富嶽百景」は「私」が見る様々な富士の姿を切り取っていく小

説であり、「学習の手引き」についても、それぞれの富士の姿や描写をまとめる課題、その景色と「私」の心情をまとめる課題、「私」のかかわった人物をまとめる課題が多い。その過程で音やその描写に注目する生徒はいるかも知れないが、それを促すような設問はない。「探求国語総合212桐原・国総047」の「発展」では、「自分の身の周りの風景を見て、『私の〇〇百景』を書いてみよう」とある。この発問をみる限り、やはり、「見て」であり、聴覚刺激を風景構成の材料とする発想はない。

「猿が島」も「読むこと」にあたって「情景」が大切となる小説である。「学習の手引き」を見ると、霧の描写に注目を促すものの、その霧と共に重要な「呼ぶ声」に関する設問はない。小説を題材とした教育では、筋の展開を追うこと、場面や中心人物の心理を想像することが重要視されていた。加えて、「音読、朗読、暗唱をすすめる言語活動」がなされていた。確かにそれらも、学習指導要領にあるように「読みを深める」うえで不可欠で、有効な方法である。内田樹は「強い言葉があり、響きのよい言葉があり、身体にしみこむ言葉があり、脈拍が早くなる言葉があり、頬が紅潮する言葉があり、癒しをもたらす言葉がある」と、「言葉の物質性」に触れ、「論理性を身につけるためには、論理の運びが美しい文章を浴びるように読む以外に手だてはない。「力のある言葉」を繰り返し読み、暗誦し、筆写する。国語教育とは畢竟それだけのことである」と主張する⁴⁾。

しかし本稿では、このような受容とは異なる方法の有効性を考えた

い。

「葉桜と魔笛」は題名が示すとおり、葉桜という風景が魔笛という聴覚刺激へと変換される小説だ。太宰作品には、「きりぎりす」や「I can speak」などのように視覚でとらえた風景が聴覚へと変換される作品がある。しかもその変換される聴覚は、「きりぎりす」では、「私」が俗物と化してしまった夫と別れても、その芸術の中になお「美」があると信じ、「私」が生きる支えとする「きりぎりす」の声であり、声を失ってしまった「私」が、それでも小説を書くことができると感じさせる、小説の、世界の生成を感じさせる最初の音であるのだ。このような〈音〉は、その小説世界にとって、中心人物の「私」にとって、根源的、決定的な大切な音だ。しかも、そのように大切な音を、読者は小説を読むことでしか聴きとることが出来ない。学習指導要領にあるような、直接的に聴覚器官を刺激する教具の工夫のほかに、小説を「読むこと」においては、小説を読むことでしか聴くことのできない、このような〈音〉を聞き取ることが大切なのではないだろうか。

中村三春は「言葉は、真理との対応を宿命とする、真理条件を備えた命題の粉飾された形態としてではなく、ある定式における言葉として存在することが可能であるから、つまり言明可能性の条件によって存在するものである。いわゆる虚構とは、この言明不可能性条件と同じ広がりを持つ、有意味な言葉の使用可能性の機構にほかならない。虚構は言葉の起源である。むしろ、虚構はより深甚で巧

妙であればあるほど、メッセージの伝達の困難性もしくは不可能性を賭け金とするのである。文芸の文芸たる所以も、恐らくここにある」と指摘する。その意味において小説が虚構であればこそ、「表意作用の領域は、常に〈伝達〉の領域をはみ出し、「レトリックが虚構の重要な組織の一つであるとすれば、それは単純に発信源への遡行の入口と見なされては」ならないのだ。「葉桜と魔笛」を採択した教科書では、「発展」で「葉桜と魔笛」という題名は何を意味しているか、話し合ってみよう」とある。指導書を紐解くと、死を扱いながらも浪漫主義的な題名とするのは太宰の真骨頂だとある。せっかく、題名に注目しながら、「魔笛」の音を読者行為で聴くことなく、作家のレトリックに還元してしまうことは残念に思われる。文学に表れる音を、読み手を説得させるための材料と考えるために、作家の戦略へと還元する。それは「文章における材料はあくまでも主題や主旨を生かすためのものであり」「文章を読む場合としては、読み手はその材料が、どのように効果的に用いられているかを考えることがたいせつである。これは読み手の作文力を養ううえに効果を生むものである」と学習指導要領で説明されていることと無関係ではなく、各人が好き勝手に読めばいいのだという読みのアナキズムを警戒し、読みの客観性を保証しようとするものである。だが一方で、作家の戦略としてレトリックとしてのみ取るならば、読み手は文章技術の向上は図れるが、読み手自身のなかにその〈音〉を取り入れたことにはならないのではないか。対話や相手を説得す

る上では有効かも知れないが、文学空間の拡がりを体験して、自身自身の感性を豊かにすることは繋がりにくいのではないか。

感性は、単純な情報の入力や、声に出す、作文力を培うといった直接的な出力からのみ鍛えられる性質のものではない。文学を教材とした場合、入力から出力へ到る現実的な国語力を養う軸が仮にあるとすれば、感性教育は、それと交差するように存在するもう一つの軸となるものである。感性とは、入力と出力の中間項として、個人の内部に立体的に生じる出来事にほかならない。そして、作品世界の中に主体を埋没しようとするときに生じる、物語内環境（文学空間）、〈風景〉への意識によってこそ、感性が発動する契機となるのではないか。この時発動した感性は、〈風景〉を目の当たりに見るだけでなく、その〈音〉をも捉えるはずだ。この物語内環境に向けた聴覚的意識の喚起は、「作品に描かれた情景や人物を豊かな想像力をもってとらえる」という指導事項の目標と方向性を一にする一方、現行の学習指導要領では触れられない〈音〉を前景化する試みといえる。

もちろん、教科書に採択された小説のなかに音にまつわる描写がまったくない訳ではなく、学習の手引きそのほかで、音にまつわる記述に基づいた学習の促しをする箇所もある。小説ではなく随筆の範疇に組み入れられているが、『現代文』（筑摩045）に採択された角田光代「口笛男」はまさに音と記憶にまつわる内容である。さらに言えば、『国語総合』（大修館051）などの巻頭に掲げられた谷川俊

太郎の詩の声もまた高らかに響く。その意味でも、音に注目した文学教育において教科書に採択されている小説には大きな可能性が潜在する。それを最大限にいかすべく、「黒電話」（『高校生の現代文』明治書院043）において、今では聞くことが出来ない黒電話の呼び鈴の音を聞かせるといった直接的な聴覚刺激の材料を与える（無論これも重要なくふうである）とは別のくふう、いわば読書によってのみ得ることが可能な〈音〉体験を得られるような教育方法のくふうを提示したい。

そこで、自分の周囲の音に耳を澄まし、聞き取った音を文字や座標を利用して再構成するサウンドマップ作成をいかした環境教育との横断的な研究とその実践的方法を採用する¹⁰。結城正美『水の音の記憶』（水声社、二〇一〇・七）にあるように、「聴くという行為に関心を向けることは、自然とのつながりを経験的に知らない者が、自然とのつながりを探究する際にとりうる一つの方法」であり、前掲の『月瀬幻影』にあるように、「景観のさまざまな諸位相がことばによってとらえられるとき、風景がはじめて成立する」「風景は、そのようにして成立した景観と、その景観にたいして取り結ばれた何らかの関連のうち立つ人の教養との相互志向的な関係のうちに現れてくるものなのだ」「そして教養とは、このばあいとりわけて、ことばなのである」から。

三、震災をめぐる〈音〉の風景

音に対して人がとりわけ敏感になる契機を捉えて、音の感覚・知覚の特徴を知ることが本研究において不可欠な手続きである。近代文学が体験したそのような契機の一つが、関東大震災である。被災者一九〇万人ともいわれるこの震災は、都市に甚大な被害を及ぼし、心理的に大きなダメージを与え、同時に江戸文化からの連続性を断ち、一方で、新興の芸術活動を盛んにもさせた¹¹⁾。この未曾有の災害経験において、作家は、体験者としてどのような耳をもち、どのような言葉を用いたのか。

震災以前に響いていた音は当時の人間のみが共有できるものであり、失われてしまった音はもう文化として継承しえないのだろうか。あるいは、震災によって生じた断絶感とは体験した者にしかわからない主観的な体験なのだろうか。感情面ではそうであると結論つけざるを得ない。江戸の面影を残していた震災前の東京を構成していた音を聞けない者は、それらを聞いて動かされた感情を知らない。震災を体験しなかった者は、その前後に生じた亀裂から生み出される感情は得られない。しかし、文学の〈音〉の特徴を考えるならば、聞こえる音を意識化することだけが聴くことではない。そのような機構は、聞こえなくなった音、あるいは音の向こう側へと想像を進ませるはずだ。なぜなら、文学の〈音〉とは、直接的に聴覚を刺激

する音ではないのだから。

夢野久作(杉山萌圓)は、「品川駅の蓄音機」(「街頭から見た新東京の裏面」『市政の巻』『九州日報』一九二四・一〇)において、「震災後初めて東京に行く人は、先ず品川駅に着くとホームの雑音にまじって、「品川アー……品川アー……山の手線、新宿……方面行乗換えエ……品川アー……品川アー……お早く願いまアす……」という特別に異様な割れ鐘声を聞くであろう」と記事に書いている。それが、ホームに備え付けられた蓄音機から鳴る、「声自慢の駅夫に吹きこませたもの」であることを説明し、どうせなら「鶯の初音のような声」か「有名な女優か何かの声」にすれば、「殺気立ったり疲れたりした旅客の心理状態を和らげる」効果があるはずだと続けている。新しい東京の印象が、まず機械音によるノイズへの注意から書き起こされているのである。今まで表記できなかった音を、敢えて新しさとして直接表現するのが、モダンイズム、特にダダイズムの特徴であった。雑誌『赤と黒』、『マヴォ』、『ダムダム』などに発表された多くの詩が、既存の概念を打破する詩的革命として、人工音を取り上げ、その強調を特徴とするのも、震災後の一つの音をめぐる風景であったことは確かである。¹²⁾

しかし、小説空間の構成では、直接的に聴こえた音や叫びを書くだけでは不十分である。声にならない声を、今までは表記できなかった音を、では小説ではどのように描きだしているのか。

震災を契機に、聴こえなくなった〈音〉を取り戻すテキストとし

て、芥川龍之介「少年」を挙げてみよう。一九二三年のクリスマスから語りだされるこの小説は、一章から六章までの構成をとり、一章が、震災直後のクリスマスの出来事を、二章以下では、三十年前の主人公の思い出が描出される。震災前後の二層の時間だけでなく、現在の復興過程にある銀座（一章）と、近代化を経る前の、藪や森に近いお竹倉のある両国（二章～六章）を取り上げ、震災と近代化といういずれも風景・環境の破壊という点で共通する二つの仕切りを立て、三層の時間を物語に創り出し、〈現在〉と〈ふた昔前〉を描くのが「少年」の特徴である。一章において、主人公堀川保吉は、復興期の悪事情を思わせるバスの中で、少女と宣教師との遣り取りを目にする。生意気な態度の少女や、クリスマスはイエスの誕生日だと言わせた宣教師のやり口に不愉快さを覚える保吉なのだが、宣教師の牽引を裏切り、少女が「今日はあたしのお誕生日」と言い放ったことから、保吉のまなざしは一転、少女を美しいマリアに、宣教師をお伽噺の大男のように見直す。少女の一声が、保吉の感覚の変容を促す契機となっている。この出来事から、時間の層を飛び越え、自らの幼少期、つまり「ふた昔前」の記憶へと物語を逆行させる。最後の六章、保吉が友人と回向院の境内で戦争ごっこをする場面は、「開戦！」の一声とともに、小さな戦場としての境内が描出されるが、勢い余って転んだ保吉が大泣きしているのを心配して彼を取り囲んだ友人の一人が、「お母さん」つて云って泣いてやる」と擲諭したことを契機に、物語は再び別の階層に飛ぶ。つい

数年前、上海で入院中に、やはり言った覚えのない「お母さん」の一声を、看護婦から指摘された記憶である。その時、保吉はありありと「あの回向院の境内を思ひ出した」という。友人の「嘘」として否定されたはずの記憶が境内の風景として再現された瞬間である。震災と復興の慌しさという外界を背景に、あらゆるクリスマススの「お母さん」に求心する内界を因として「少年」は成立している。この「お母さん」は、〈母恋い〉という作家論に回収されることのない、テキストに時間と記憶と風景の重層化を創出する契機をもたらす〈声〉なのである。保吉が二昔前の世界へ移行できるのは、バス内での感情を経てカフェでの感覚的な回想状態を呼び起こしたからであり、そこには感性的営為が施されている。それは読者にとっても同様の手続きが可能であることを示している。小説的な〈音〉を聴く体験は、直接的に感情を揺さぶる体験ではなく、感性を刺激する営みなのだと考えられよう。補足するならば、破壊する音への即時的な愕きは感情と、そこから看取する世界観は感覚と言え、感性とは区別される^⑧。多く主観をはらむために、客観的な読みの材料としては排される傾向にあった感性的な教育の側面も、感情や感覚との腑わけを明確にして論じれば、十分に客観的な材料となり得ると提言できる。表層には響かぬ〈声〉を聴こうとする、感性的行為の体現者として、読み手もまた保吉を模倣できるはずである。

「少年」発表と同時期に、多くの〈少年もの〉が発表されたのも、この「感性」への働きかけを積極的に可能にするモチーフとして幼

少期が発見されたという意味で偶然ではないだろう。大正一二年の〈九・〇一〉は、この「感情」「感覚」「感性」の差異をテキスト或いは、文章表現のレベルにおいて顕著に意識化する出来事でもあった可能性がある。発展しつつあった大都市が一日のうちで崩壊したことを目の当たりした作家の多くが、稀有な体験としてその震災を言語化しようと試みている。その描き方は様々であるが、震災直後に書かれた文章の特徴の一つが、震災「以前・以後」による心理状態の書き分けである。幸田露伴の「震は亨」(一九二三・一〇)はその好例であり、さらに興味深いのは音風景としてそれを描き出している点である。

此度の地震大火、男女多く死するの前には、「おれは河原の枯芒、おなしおまへも枯芒、どうせ二人が此世では花の咲かないかれすゝき」といふ謡が行はれて、童幼これを唱へ、特に江東には多く唱はれ、或は其曲を口笛などに吹く者もあつた。其歌詞曲譜ともに卑弱哀傷、人をして厭悪の感を懐かしめた。これは活動写真の挿曲から行はれたので、原意は必ずしも此度の惨事を予言したのでも何でも無いが、地震大火が起つて、本所や小梅、到るところ河原の枯芒となつた人の多いに及んで、唱ふ者はパツタリと無くなつたが、回顧すると厭な感じがする。

露伴は、忌わしい謡や妙な謡が歌われたり、変な風俗が行われたりした後大きな事変を体験すると、「各人の記憶の中から、忌わしく感じたり異様に思つてゐた事などが頭を擡げて来て、さも〜其事變の前表予告でも有つたかの如く復現して来るものである」と続けている。「忌わしい」「妙な」「変な」という感覚が、事變を通して、予言というかたちで因果や意味を生じさせ、枯れ芒の歌自体にアプリオリに不吉な意味がないにも関わらず、露伴はエッセイの中で現実化してしまう¹⁵⁾。この文章の最後が、「邵子が橋上に杜鵑の声を聞いて天下の形勢を悟つたといふのも、豈直に杜鵑の声を聞いて而る後に悟るところ有りしならんやである」という故事を以て閉じられることも象徴的であろう。持続的な世界が、震災により二つに分断されたように、季節の到来を告げる杜鵑の声は、以前・以後を明確化する指標として浮かびあがる。

未分化な状態を瞬間的に明分化してみせる文章は、ほかにも挙げられる。芥川の「地震雑記」(『中央公論』一九二三・一〇)である。震災以前から書き出されたこの雑記の「六」には、以前通つた丸内の焼け跡を再び訪れた「僕」が、突然、ある歌声を聞く場面が描かれている。

僕はかう云ふ景色を見ながら、やはり歩みをつづけてゐた。すると突然濠の上から、思ひもよらぬ歌の聲が起つた。歌は「懐しのケンタツキイ」である。歌つてゐるのは水の上

に頭ばかり出した少年である。僕は妙な興奮を感じた。僕の中にもその少年に声を合せたい心もちを感じた。少年は無心に歌つてゐるのであらう。けれども歌は一瞬の間につか僕を捉へてゐた否定の精神を打ち破つたのである。

ここで描かれた歌声は、露伴とは対極的に、「僕」を捉えていた「否定の精神」からの解放を促す指標として機能する。「芸術は生活の過剰ださうである」「僕等は人間たる尊厳の為に生活の過剰を作らなければならぬ」「生活に過剰をあらしめるとは生活を豊富にすることである」と続け、芸術家は、「巧みにその過剰を大いなる花束に仕上げねばならぬ」という決意表明がなされ、「僕は丸の内の焼け跡を通つた。けれども僕の目に触れたのは猛火も亦焼き難い何ものかだつた」と、言語的に不分明な「何ものか」を、作者から読者へ向けて差しだされる花束の比喻を用いて語る。情景を一変させるテクストの切れ目として、ここでは少年の歌う「懐しのケンタツキイ」の一回性が強調される。同じ誌面において、震災の絶望から文芸を「無用の贅沢品」と言った菊池寛とは、対照的な立場である。虚構は果たして現実を拮抗しえないのか、この問いの延長に「少年」は描かれている。

鎌倉で被災し、その後多くの被災体験を発表した久米正雄は、「人の日常の想像力ではあれだけの大地震を、矢張り目のあたり直ぐ想像は出来ないのだ」「あらゆる話の表現上の誇張が、訳に立た

ない気さへした」(『災害印象』『新潮』一九二三・十)と、それを表現しきれぬこと、つまりリアリティの不可能性として語る。最後に、「あれだけ暴威を振つても、人事に比べれば自然はまだいゝ」と結論づけ、それに続いて次のように文章を閉じた。

自然といへば、私が震後直ぐ、海岸通りを歩いて行つた時、倒れた石垣や白塗りの鉄柵には、朗らかに鮮やかな日影がさして、もう、蝉は常もの昼らしく啼きしきつてゐた。蝉と云へば、蝉は震後五分と経たぬに、もう何も知らずに啼き初めた。東京の焦土を見て帰つて、鎌倉の自分の家の焼け跡に立つたO君が云つた。「君、鎌倉はまだしもいゝよ。焼け跡にもう虫が啼いてゐる。」と。——仮小屋の夜々、月はいよゝゝ晩く、天の川が夜に濃くなつて行つた。

鎌倉に住む者にとって、蝉がどれ程生命力に富んだ存在であるかは言を俟たない¹⁶⁾。虫が鳴くという日常的な身近近似のリアルな出来事の対岸に、在り得ない参事を逆説的に写そうとする構造ともいえる。しかし、ここにおける蝉の声は、「古池や」と並ぶ名句「閑さや岩にしみ入る蝉の声」を挙げるまでもなく、むしろ静かさの象徴でもある。描ききれない大参事、「人道主義と個人主義の大なる揺れ幅」の中に置かれた人間たちの営みと無関係に鳴く蝉の声は、月や天の川というもの言わぬ自然と同化して、より静かさを象徴して

いる。これもまた、震災の〈風景〉に響く重要な音である。震災から一二年後に発表された寺田寅彦の「震災日記より」では、大火を出した東京の空のもと、「電車の音も止まり近所の大工の音もやみ、世間がしんとして実に静寂な感じがした」(『橡の実』一九三五・一〇)と描出された。

震災と小説的な〈音〉とは、ダダイズムに象徴されるノイズから、蝉の声や「しんとして実に静寂」という限りなく無音に近い音の風景の中に開かれている。聴く〈耳〉は、震災を通してより研ぎ澄まされ、聴力という具体的周波を捉えるだけでなく、現実には聴こえない、失われた音や存在しない音を聴き取る器官として、さらに、音を存在させていた環境をも再生させる契機として、感性の領域を広げたことにはなるのではないか。果たして、そのような小説的な〈音〉を、では読み手はどのように観取するのだろうか。

四、感性と文化的継承

実際に聞いた音の向こう側に響く音とはどのような音だろうか。それこそが感性を刺激し、思考を生み出す音となり得るのではないか。感性とは、主体の記憶や経験を動員させて、思想的な領域へ食い込んで行こうとする、感覚と思考の中間的な、橋渡^{リエッション}しである。「杜鵑の声」や「懐かしのケンタッキイ」は、読者を、感情的・感覚的な世界から感性的な世界へと移行させるための、指標、窓口と

考えることができる。主体内部に働きかけるこれらの〈音〉は、それ以前の状態と比して、決定的に異なる状態へと主体を導きいれる。柳川隆之介の筆名で発表された「大川の水(A.R.S.)」(芥川龍之介『心の花』一九一四・四)は、本研究において象徴的なテクストといえる。大川端近くに生れ育った「自分」により語られ、「大川の水の色、大川の水のひびきは、我が愛する「東京」の色であり、声でなければならぬ。自分は大川あるがゆえに、「東京」を愛し、「東京」あるがゆえに、生活を愛するのである」と閉じられるこのテクストは、既に大川から離れた或る郊外の家の二階の書齋で綴られている。

青く光る大川の水は、其冷な潮の匂いと共に、昔ながら南へ流れる、なつかしいひびきをつたへてくれるだらう。あゝ、其水の声のなつかしさ、つぶやくやうに、拗ねるやうに、舌うつやうに、草の汁をしぼつた青い水は、日も夜も同じやうに、兩岸の石崖を洗つてゆく。班女と云ひ、業平と云ふ、武蔵野の昔は知らず、遠くは多くの江戸浄瑠璃作者、近くは河竹黙阿弥翁が、浅草寺の鐘の音と共に、其殺し場のシユチンムングを、最も力強く表す為^{ため}に、屢々、其世話物の中に用ゐたものは、実に此大川のさびしい水の響きであつた。十六夜清心が身をなげた時にも、源之丞が鳥追姿のおこよを見染めた時にも、或は又、鑄掛屋松五郎

が蝙蝠の飛交ふ夏の夕ぐれに、天秤をになひながら両国の橋を通つた時にも、大川は今の如く、船宿の棧橋に、岸の青蘆に、猪牙船の船腹に懶いさゝやきをくり返していたのである。

文化的継承が〈風景〉を成立させることに触れ、さらに、「ホフマンスタアルのエアレエプニスという詩をよんだ時のような」「さびしさ」を大川に感じる「自分の心の中にもまた、情緒の水のささやきが、靄の底を流れる大川の水と同じ旋律をうたっているような気がせずにはいられない」と書くこのテクストは、本論でいう感性を露出したテクストといえないか。畠田明子がいうように、このテクストにおいて「〈山の手の郊外〉は、作品を成立せしめる文学創造の場」であり、「大川の風景は〈山の手の郊外〉の〈書斎〉の中にこそ広がっている」¹⁷⁾。書斎に身を置き、日本、外国文学を縦横無尽に引用することで、大川の〈風景〉を生々の体験として描こうとするこの姿勢こそ、『月瀬幻想』のいう「生と世界とを全称的に肯定することのできる穆如たる心の作動」と同一である。末尾に「その後「一の橋の渡し」の絶えたことをきいた。「御蔵橋の渡し」の廃れるの間があるまい」という一文を置くとき、感性を通じて失われたものを再生していく働きがこの「大川の水」には多分に意識される。¹⁸⁾

このように、本研究では、「感性」という語を、感情、感覚と差

異化しつつ、「読書」を通して主体の中に育まれることが可能な思考、感受性、道徳観や判断力を盛る器としては勿論、失われた環境や風景、あるいは文化的継承や創出の契機として考えるのである。

新学習要領で掲げられた「情緒力」に対して、村上呂里(二〇〇四)は「いったいこの徳目に当てはまるべき文学作品としては何が想定され、近代小説の格闘の跡はどのように位置づけられるのだろうか。おそらく今度は『なぜ学ぶのか』が根源的に問われることなく、古典が重視され、「教室での『読むこと』はますます国民的共同体に根を下ろすこととなる」と批判的な評価をする。古典を暗唱する、もしくは、場面や主旨に即して〈正しく〉書き手を理解する読み手の生成へと安易な国語教育における文学の役割を変更することへの警鐘が鳴らされているのだ。近年の学習要領は、読書を単なる個人の好みや印象に終始する主観的な回路に閉鎖させることなく、対話やコミュニケーションと言った表現を技能や戦略を磨くという客観的な読みを保証する。しかし、そのような読みは、中村三春が示唆するように、書き手と読み手とが了解可能な、書くことに先行する客観的な事実が存在するとの錯誤を生んでしまうのではないか。その一方で、それを作家の特異な芸術性と見做したり、作家の戦略や技術として捉えたりする場合は、書き手にのみ従属し、読み手には了解不可能なものとして閉ざされてしまいかねない。作品に対して好き嫌いレベルで判断する感情や時代的な雰囲気などを看取する感覚とは別に(或いはその延長に)、自己内部に〈風景〉を描き出す、

特には文学的な〈音〉を聴き感じとる感性を磨くことが肝要なのではないか。それは、過去の情報を知性的に得ることは異なり、自分自身のなかに文学空間を読みこむことだ。先に引用した「読書から得られた知によって、卑俗も含めた生の直接性を捨象して、生全体を抽象化し観念化することによって、反転して生と世界とを全体的に肯定することのできる穆如たる心の作動」もこのことと関わるであろう。そして、そのような感性は、個人それぞれのなかで文化をつくりだしていくうえでの鍵となるのではないだろうか。

今後、震災などの環境の変化に伴い強いられるヒトの〈感覚〉〈知覚〉、その交錯体としての〈感性〉を、文学及び読者の立場から、特に〈音〉に注目して明らかにする。そして、文学テキストを総体として読み、読書によって得られる力を解き明かし、環境教育と文学教育の横断を試み、教材研究とその実践方法を提示していきたい。

註

- (1) 『環境という視座 日本文学とエコクリティシズム』(勉誠出版、二〇一・七)
- (2) 石井鶴三の挿絵の研究として、諸岡知徳「石井鶴三『春泥』の挿絵…一九三〇年前後の新聞小説と大衆読者」「信州大学附属図書館研究」1、二〇一二などがある。また、本稿執筆にあたり、二〇一二年八月三〇日に信州大学で開催された「挿絵と小説」研究会における口頭発表、諸岡知徳「小出楯重の挿絵」、荒井真理亜「上司小剣の新聞小説と石井鶴三の挿絵——「花道」と「東京」〈愛欲篇〉の発表レジュ

メを参照した。当日のおふたりの口頭発表及びその後の質疑応答から多くの示唆を受けた。

- (3) 安吾と音楽については、安吾の音楽受容の側面から、例えば、大原祐治が「文学と音楽の交錯——出発期における坂口安吾」(千葉大学紀要)20)の中で、ジャコブのサティ評価「文字通りナンセンスへ」意味なし)な状態で奏でられる〈音そのもの〉を聴け、という性質のものだ)を重要視する安吾が、「初期の〈フアルス〉の思想的根源は、おそらくここにある」と指摘をするなど、ジャンル横断的な研究がなされている。また、俳諧表現、特に芭蕉と音については、堀切実『芭蕉の音風景』(ベリかん社、一九九八・六)が示唆に富む。
- (4) 内田樹『こんな日本でよかったね——構造主義的日本論——』(文芸春秋、二〇〇九)
- (5) 大國眞希「太宰治における〈幽かな声〉と〈震へ〉あるいは色彩と音——『きりぎりす』を中心に」『新世紀太宰治』双文社、二〇〇九・六
- (6) 大國眞希「小説に倍音はいかに響くのか、言葉はいかに生成するのか——太宰治「I can speak」前後」(太宰治スタディーズ)四号、二〇一・六
- (7) 『フィクションの機構』(ひつじ書房、一九九四・五)
- (8) (7)に同じ。
- (9) 根本啓二は「葉桜と魔笛」を読む」(国語「教育と研究」47号、二〇〇八)の中で、当該作における聴覚の重要性について論じている。
- (10) 鳥越けい子は「残したい日本の音風景」をめぐって」の中で、静岡県県の「遠州灘の海鳴・波小僧」が「二〇〇の音風景」に選ばれていることを取り上げ、「波音を聴き分けて天候の変化を予測した人びとの暮らしの知恵や、そうした自然界との交流をつうじて生まれた「波小僧」の物語その他、地域の文化を伝承していくことにもつながる」とし、「波小僧の物語そのものが、地元の人びとの遠州灘の波音への感性や愛着を育み、そのことが遠州灘の環境保全に役立っているとい

- うことである」と指摘している（『エコソフィア』九号、昭和堂、二〇〇二・五）。
- (11) 中村光夫『日本の現代小説』（岩波書店、一九六八・四）は、日本の文学者に関東大震災がどのような衝撃を与えたかについて詳しく述べている。震災後短期間にまとめられた詩集として白鳥省吾・川路柳虹・百田宗治編震の震災詩集『災禍の上に』（新潮社、一九二三・一・一・一五）がある。また、斎藤環『文学の断層』（朝日新聞社、二〇〇八・七・三〇）は、「花袋もしくは新感覚派における震災の影響においても、空間の多重化というモチーフははっきりみとれる。ここにおいて、「写生」として単数を志向していた虚構空間のリアリティは、はっきりと多重化・複数を遂げたのである」とあり、文学の〈風景〉を考えるにあたり示唆的である。
- (12) 西杉夫『芸術革命期の詩人たち』（『社会文学』一九九四・八）を参照した。また、葉山嘉樹『牢獄の半日』『文芸戦線』（一九二四・一〇）中の「砕ける肉の響、流れる血潮のどよめき」「轢殺車は地響きを立てながら地上を席捲する」とった暗示的比喩表現もみられる。
- (13) 佐々木健一は『日本の感性』（中公新書、二〇一〇・九）の中で「感性とは、刺激に応答する身体化された記憶の活性」であり、「客観的な諸事の布置」ではなく、「より高次の、一つの文化のなかで形成されてきた感じ方のありようである」とする。
- (14) 少年ものの流行については、安藤公美『芥川龍之介』（翰林書房、二〇〇六・三）でも触れるが、藤井淑禎『小説の考古学』（名古屋大学出版会、二〇〇一・二）による。
- (15) 当時流行した歌として、この「枯れすすき（船頭小唄）」のほか「夕焼小焼」「生ける屍（女工哀史より）」「復興節」などが挙がる（中原陽一郎『関東大震災』雄山閣出版、一九八二・七）。同書には、「これらの唄がもつ哀感と、廃墟のうえにボーゼンと立つ大衆のなげやりの気持にピタリし、共感をもって、人の口から口へと伝わって、歌いつづけられた」とある。
- (16) 二〇一二年九月に行ったサウンドマップ時における〈蟬〉の存在感参照。小泉八雲に「蟬」（『明暗』一九九〇）がある。
- (17) 「新宿」（『別冊解釈と鑑賞』二〇〇一・一）
- (18) 時間層の問題として論じたものに、宮坂覺「大川の水」論（『国文学』一九九二・二）がある。松本常彦「大川の水」（『芥川龍之介全作品事典』）には「エアレエブニス」即ち「体験」の内実を検証する作業が今後の課題」とあるが、本論の感性の注視はその課題に沿ったものであると考えている。
- 〔付記〕 本稿は文部科学省科学技術研究費補助金採択課題「〈感覚〉作用、特に〈音〉に注目した環境教育と文学教育の横断的研究とその実践」（研究課題番号24530980）の課題研究の一部を含むものである。調査等にあたっては畠田明子氏に協力戴いた。

（二〇一二年九月二十八日提出）