

# 芥川の描写表現における

「してゐた」止めセンテンスについて

—「玄鶴山房」を中心に—

小田 迪 夫

## はじめに

国語教育のための文章研究の一視点として、表現形式とその表現機能との関連を考察するために、ここでは、芥川龍之介の晩年の作品に見られる特異な描写センテンスをとりあげてみたい。

考察対象として、晩年の代表作の一つである「玄鶴山房」をとりあげ、そこに見られる描写文の表現特性を、さらに他の作品の例によって検証していく、というてだてをとることにする。

なお、例文の下に示すページ数字は、筑摩書房版・現代日本文学全集26「芥川龍之介集」によるものである。この全集本は、三段組み活字で印刷されているため、さらに、それぞれの例文の存在箇所を各ページの上・中・下の区別で示した。

## 序

文章の書き出しの苦勞は誰しも経験するところで、殊に、文章の彫琢に苦心した芥川が冒頭表現においてさらに苦心を重ねたであろうことは、容易に想像されるところである。描写表現として、冒頭部分にいかにも芥川らしい凝った表現が顕著にうかがわれる例とし

ては、「羅生門」の、例の「下人」が人通りのまったくだえた羅生門の下で雨やみを持ってゐる場面描写とか、「戯作三昧」の、流沢馬琴がはいっている銭湯の湯ぶねの中にかがわれる江戸風俗ゆたかな人物描写とか、さらに、「枯野抄」の、大阪御堂附近の朝方の風景描写などをあげることができよう。

書き出しの苦心の中に、その筆者の表現法の特徴も顕著に現われるものとみて、まず、「玄鶴山房」の書き出し部分をとりあげ、その中にかがわれる芥川らしい表現の仕方をいくつか指摘することから論をおこしたい。

例1、……それは小ぢんまりと出来上つた、奥床しい門構への家だ  
た。尤もこの界限にはかう云ふ家も珍らしくはなかつた。

が、「玄鶴山房」の額や堀越しに見える庭木などはどの家よりも数寄を凝らしてゐた。

この家の主人、堀越玄鶴は画家としても多少は知られてゐた。しかし、資産を作つたのはゴム印の特許を受けた為だつた。或はゴム印の特許を受けてから地所の売買をした為だつた。現に彼が持つ

てゐた郊外の或地面などは生妻さへ碌に出来ないらしかつた。けれども今はもう赤瓦の家や青瓦の家の立ち並んだ所謂「文化村」に交つてゐた。……

しかし「玄鶴山房」は兎に角小ぢんまりと出来上つた、奥床しい門構への家だつた。殊に近頃は見越しの松に雪よけの縄がかつたり、玄関の前に敷いた枯れ松葉に藪柑子の実が赤らんだり、一層風流に見えるのだつた。のみならずこの家のある横町も殆ど人通りと云ふものはなかつた。豆腐屋さへそこを通る時には荷を大通りへおろしたなり、喇叭を吹いて通るだけだつた。

「玄鶴山房——玄鶴と云ふのは何だらう？」

たまたまこの家の前を通りかかつた、髪の毛の長い画学生は細長い絵の具箱を小脇にしたまま、同じ金釦の制服を着たもう一人の画学生にかう言つたりした。「何だかな、まさか厳格と云ふ洒落でもあるまい。」

彼等は二人とも笑いながら、気軽にこの家の前を通つて行つた。そのあとには唯凍て切つた道に彼等のどちらかが捨てて行つた「ゴールデン・バット」の吸ひ殻が一本、かすかに青い一すぢの煙を細ぼそと立ててゐるばかりだつた。

(P 二四七上—中)

まず、いかにも芥川らしい表現として、傍線部(ウ)の「見越しの松に雪よけの縄がかつたり、玄関の前に敷いた枯れ松葉に藪柑子の実が赤らんだり」というきめこまかな描写や、(ホ)の「凍て切つた道に彼等のどちらかが捨てて行つた『ゴールデン・バット』の吸ひ殻が一本、かすかに青い一すぢの煙を細ぼそと立ててゐるばかりだつ

た。……」という描写文の繊細な余情の漂わせ方が強く印象づけられるのであるが、ここでは、そのような、表現内容がもたらすイメージとしての感覚的な印象とは別の観点から、客観的な表現形式のありように着目してみると、つぎのような表現形式に芥川らしさをうかがうことができる。

I、同形反復表現形式——冒頭文の(ウ)の部分が、数文を隔てた(ウ)の部分でくりかえされること、および、(ウ)と(ト)に示すように、連文で同じ表現がくりかえされる現象。(この種の反復表現形式が芥川の作品にしばしば見られる現象は、以前にもとりあげて、その表現機能を考察したことがある。)

II、限定・修飾表現——(ウ)「尤も」という言い方で冒頭文の内容を限定的に説明していく表現法。(ウ)「殊に」、(ウ)「のみならず」、(ウ)「さへ」だけ、(ウ)「唯」ばかり」などの言い方も同様である。このような、さきに提示した内容をあとから限定・修飾していく表現法は、芥川のいわゆる理知的文体の一要素をなすと言つていいもので、とくに、芥川の初期の作品に著しい。

III、(ウ)に示す逆接の接続詞「が」の使用——ここでは、他に「しかし」「けれども」なども用いられているが、一般に、芥川作品に現われる逆接の接続詞としては「が」が多い。

IV「し」だった」型文末形式——(ウ)(ト)(ウ)の文末表現のほか、(ウ)(ト)に示すように、「し」だった」で結ばれるセンテンスが、この部分の全文(会話を除く)15文中7文を占めている。「し」止め文を基調とする芥川の後期の作品の中にあつて、「し」だった」の形をとる文はかなり多い。これに対して、「であった」という形はほとんど用いられていない。(なお現在形止めの多い初期の作

品では、「だった」に対応する「だ」をほとんど用いず、「であった」に対応する「である」を用いる、という現象がある。

V、(ウ)に示す「〜たりした」型文末形式——(ウ)の「〜たりした」は、このばあい、「〜た」としてもさしつかえない表現である。

このような、「〜た」としていいばあいに「〜たりした」を用いる例が、「玄鶴山房」には15例あり、他の晩年の作品のいくつかに、しばしばうかがわれる。

VI「〜てゐた」型文末形式——(ウ)(ウ)に見られる「〜てゐた」止めセンテンスは、「〜だった」とともに、芥川の後期の作品に多い表現形式である。

VII、(ウ)に示す推量形表現——芥川は、必ずしも推量表現を必要としないばあいに、好んで推量形を用いる癖がある。小林英夫氏が「芥川龍之介の筆癖」の中でとりあげられている芥川の筆癖の一つに、「違いない」型というのがあるが、これは、それに類する芥川特有の言いまわしの一つである。

VIII、表記法としての「……」「——」などの使用——これは、芥川のはほとんどすべての作品に用いられているものである。

芥川がよく用いる表現形式として、わたしの気づいたかぎりでは、以上の八項目の事柄を「玄鶴山房」の冒頭の一章にうかがうことができる。これらの表現形式に関して、さまざまな角度から、表現形式と表現機能の関係を考察することができそうであるが、ここでは、その中のVIに示した「〜てゐた」止めセンテンスによる描写表現の特性に焦点を絞って、それが芥川の商品においてどのような表現機能を果しているかを考察してみることとする。

「〜てゐた」止めセンテンスが芥川の後期の作品に多く見られるといっても、それはどの程度なのか、あるいは、前期の作品ではどうなのか、などといったことが、まず問題となる。前期の作品では、現在形止めの「〜てゐる」文がかなり見られるので、前期の代表的な作品に現われる「〜てゐる」文と「〜てゐた」文の文数かをぞえ(ただし会話文は除く)、これをあわせたものの、全文数に対する比率を出して、それを、後期の作品のばあいも同様にして、比較してみると、つぎのようになる。

前期の作品	全文「〜てゐる」文	「〜てゐた」文	文比率%	
羅生門……	130	6	13	14.6
鼻……	148	9	5	9.5
虱……	87	12	3	17.2
芋粥……	307	24	5	9.8
手巾……	157	12	3	9.6
煙草と悪魔……	117	11	2	11.1
或日の大石内蔵助……	129	7	6	10.1
戯作三昧……	387	34	8	10.9
後期の作品				
湖南の扇……	182	0	40	21.9
海のとおり……	128	0	42	32.8
年末の一日……	91	0	20	21.9
玄鶴山房……	315	0	62	19.6
盛気楼……	111	0	24	21.6

冬……	123	1	37	30.1
齒車……	664	2	143	21.9
或阿呆の一生……	317	1	92	24.8

前期の作品では、「羅生門」と「虱」とを除くと、全文数に対する「してゐる」文、「してゐた」文の比率は、ほぼ、10パーセント前後であるが、後期の作品における「てゐた」文は、20〜30パーセントの比率を占めるに至っている。このような使われざが、後期の作品における「してゐた」文の存在を強く印象づけているわけである。

ところで、「てゐる(ている)」は、文法的には、「て+補助動言」の形式をとるものの一つで、その文法的な表現機能は、「継続態」(例「いま、急ぎの原稿を書いている。」「)、「既然態」(例「おや、いつの間にか窓があいている。」「)、「単純状態態」(例「山が高くそびえている。」「)、「将然態」(例「あ、いま自動車に乗り込んでいる。」「)などと分類される。しかし、これらの4つの態に共通する表現の性格を、いずれもある存在体のある様態を示す表現の仕方、というふうにとらえることができる。その意味で、「してゐる(ていた)」文は、存在体の様態を描く描写文としての役割を果すばあひが多い、と考えてよい。

事実、芥川の作品においても、場面描写や人物描写に際して、「してゐる(てゐた)」文が効果的に用いられてある例は珍しくない。つきに、「或日の大石内蔵助」の中からその例を一つとりあげてみる。

例2、藤左衛門と忠左衛門とは、顔を見合せて、笑つた。復讐の拳が江戸の人心に与へた影響を耳にするのは、どんな些事にしても、快いに相違ない。唯一人内蔵助だけは、僅に額へ手を加へた儘、つまらなさうな顔をして、黙つてゐる。(P四〇下)

例3、これに歸動された吉田、原、早水、堀部などは、皆一種の興奮を感じたやうに、慇懃手ひどく、乱臣賊子を罵殺しにかかつた。——が、その中に唯一人、大石内蔵助だけは、両手を膝の上のせた儘、慇懃つまらなさうな顔をして、だんだん口数をへらしながら、ぼんやり火鉢の中を眺めてゐる。(P四二中)

例4、それから何分かの後である。圓へ行くのにかこつけて、座をばづして来た大石内蔵助は、独り縁側の柱によりかかつて、寒梅の老木が、古庭の苔と石との間に、的確たる花をつけたのを眺めてゐた。日の色はもうすれ切つて、植込みの竹のかげからは、早くも黄昏がひろがらうとするらしい。が、障子の中では、不相交面白さうな話声がつづいてゐる。彼はそれを聞いてゐる中に、自らな一味の哀情が、徐に彼をつつんで来るのを意識した。このかすかな梅の匂につれて、戻返る心の底へしみ透つて来る寂しさは、この云ひやうのない寂しさは、一体どこから来るのであらう。——内蔵助は、背空に象嵌をしたやうな、堅く冷い花を仰きながら、何時までもちっとイんでゐた。(P四三下〜P四四上)

この作品は、大石内蔵助が、本懐をとげた後のある日、静かに公儀の沙汰を待ちながら、この上ない満足な気分ひたりきつていた

のに、他の同志達から、江戸では討入り後仇討じみたことがはやっていて、という噂話を聞かされたり、討入り前に志をすてた背盟の徒に対する罵倒のことばを聞かされたり、あるいは、かつて、内蔵助が敵をあざむくために遊廓で放埒のかきりをつくした時の苦勞をほめそやされたりしているうちに、しだいに不快になり、心の温もりが冷めていく過程を描いたものである。いずれの例も、周囲の雰囲気の高まりと対照的に、ひとり冷えびえとした心境になって、寂しささえ覚えてくる内蔵助の姿態が、「してゐる」「してゐる」文によって、印象的に描かれている。

ところで、このような描写表現の中に見られるさらに一つの特徴として、視点論の立場から着目できる現象が、現在形止め「してゐる」文にうかがわれる。これは、とくに、芥川の初期の作品に見られる表現手法であるが、描写の角度が作者の視点から作中人物の視点に移動した描き方をすればいに、この「してゐる」文を用いる傾向があるということである。

まず、「鼻」からその例をひいてみる。

例5、<sup>①</sup> 内供はその短くなつた鼻を撫でながら、弟子の僧の出してくれる鏡を、極りが悪るさうにおづおづ覗いて見た。

② 鼻は——あの頸の下まで下つてゐた鼻は、殆ど嘘のやうに萎縮して、今は僅に上唇の上で意気地なく残喘を保つてゐる。③ 所々ま

だらに赤くなつてゐるのは、恐らく踏まれた時の痕であらう。④ かなれば、もう誰も嘔ふものはないのにちがひない。——鏡の中

にある内供の顔は、鏡の外にある内供の顔を見て、満足さうに眼をしばたいた。 (P一三上)

①文は、いわば、作者の眼でとらえた内供の動作を表現しているわけであるが、②文は、その動作の主体・内供の眼をとおしてとらえた鼻の描写になっていると考えることが可能である。③文は、作者の視点から作中人物の視点に重ねられてとらえられた光景の描写文であると考えるのである。④文の文末に「覗いて見た」とあるその「見た」結果を②文の現在形止め「してゐる」文で表わすことにより、その感じがよく出ているように思う。さらに、③文・④文の、「してあらう」「してちがひない」という文末表現をとる推定文は、鏡を覗いて見ながら考えた内供自身の内言を表現したものである、同じく作中人物の視点に従う表現と見ることが出来る。そして、つぎの⑤文で、再び①文の作者の視点に戻るのである。

このような視点の移動、あるいは重ねあわせを思わせる表現法は、芥川の、現在形止めセンテンスの多い初期の作品にしばしばうかがわれる。

例6、何かの拍子で、朝鮮団扇が、先生の手をすべつて、ぱたりと寄木の床の上に落ちた。会話は無論寸刻の断続を許さない程、切迫してゐる訳ではない。そこで、先生は、半身を椅子から前へのり出しながら、下を向いて、床の方へ手をのばした。団扇は、小さなテエブルの下に——上靴にかくれた婦人の白足袋の側に落ちてゐる。 (P三〇上)「手巾」)

例7、かう云つて、紅毛は、大きく右の手をまはしながら、帽子をぬいだ。もぢやもぢやした髪の毛の中には、山羊のやうな角が二本、はえてゐる。牛商人は、思はず顔の色を変へて、持つ

てゐた笠を、地に落した。(P三四中「煙草と悪魔」)

いずれも、作者の視点が作中人物の眼に重なつた描き方をしている例である。例7は、さらに、再び視点が作者にかえるセンテンスをも添えて示した。

この類の表現形式は、「羅生門」に2例、「鼻」に4例、「芋粥」に9例、「手巾」に5例、「煙草と悪魔」に4例、「戯作三昧」に13例、といった程度に使われている。

「してゐる」文によるこのような表現法は、芥川独自のものではないが、少なくとも、表現効果を意識する芥川の意図的な表現技法の一つと見なしていいであろう。歴史的現在といわれる現在形止めセンテンスの使用は、一般に、その表現内容を眼前に生き生きと描き出す効果をもたらすものと考えられている。その意味で、この、現在形止め「してゐる」文の用法は、表現の明確化、明晰性を尊ぶ芥川の、意図的な工夫の一つであろうと思われる。

初期の作品に見られるこのような表現法は、後期の作品においては、どうなっているであろうか。文末がすべて過去形「した」で統一されている「玄鶴山房」では、「してゐた」文によるつぎのような表現がこれにあたと考えてよい。

例8、 お鈴はほつとした気もちになり、お芳の顔を見ないやうに早速長火鉢の前を立ち上つた。それから次の間を通りしなにもう一度「お芳さんが」と声をかけた。お鳥は横になつたまま、夜着の襟に口もとを埋めてゐた。(P二五〇上)

例9、お鈴ははつきりと彼女の背中にお芳の来ることを感じなが

ら、雪のある庭に向つた廊下をそはそは「離れ」へ急いで行つた。

「離れ」は明るい廊下から突然はひつて来たお鈴の目には実際以上に薄暗かつた。玄鶴は丁度起き直つたまま、甲野に新聞を読ませてゐた。(P二五〇中)

例10、 お鈴は甲野よりも一足先に小走りに廊下を急いで行つた。

丁度雪の残つた棕櫚の葉の上には鶴鶴が一羽尾を振つてゐた。

(P二五〇中)

いずれの例も、「してゐた」文の内容が、「お鈴」の目に映つた光景を描いたものとなっているわけであるが、これらのばあい、さきに見た初期の作品における「してゐる」文のように、作中人物の眼をとおしてとらえたという感じになりにくい。その原因は、過去形の「してゐた」止めセンテンスでは、作中人物の眼でとらえた現時点での現象というふうに分けとられにくいということと、さらに、連文の文末が「した」で統一されているために、作者の視点から作中人物への視点の移動という受けとり方ができにくい、ということにあるように思われる。

すでにこのような点に、初期の作品の「してゐる」文と、「玄鶴山房」の「してゐた」文とのちがいが見られるのであるが、このことは、「玄鶴山房」の文章が、さきに冒頭表現をとりあげて指摘したような芥川の要素をじゅうぶんに持ちながらも、初期の作品ほどには表現技巧のめだたない文体印象を与える要因の一つになっていると思う。視点の移動が明瞭にわかる表現形式をとっているという

ことが必ずしも視覚的に鮮明なイメージを生む結果をもたらしているとは言いきれないわけで、むしろ、芥川の後期の作品は、表現技法のめだたない表現形態をとることにより、かえって、初期の作品の文体が持たない表現力・表出力を得ている、とも考えることができるように思う。

## 二

初期の文体にない表現力をもたらす晩年の表現法の一つとして、以下、「してゐた」止めセンテンスをとりあげ、「玄鶴山房」を中心として、その表現機能をとらえていきたい。

「玄鶴山房」の中で、初期の作品における「してゐる(た)」文とは性格の異なった感じを与える「してゐた」文に着目してみると、それは、すでに、芥川の前期の作風に一転機を画したといわれる「秋」などにもうかがうことができる。

「信子は女子大学にゐた時から、才媛の名声を聴いてゐた。」という冒頭文で始まる「秋」の文章には、「してゐた」文が43文現われる。これは、全文277文中の15.7パーセントにあたるから、この作品における「してゐた」文の頻出度は、晩年の作品ほど高くない。しかし、この中には、晩年の作品における「してゐた」文と性格を同じくする表現がうかがわれるのである。

例11、所が残暑が初秋へ振り変らうとする時分、夫は或日会社の出がけに、汗じみた襟を取変へようとした。が、生憎襟は一本残らず洗濯屋の手に渡つてゐた。夫は日頃身綺麗なだけに、不快らしく顔を曇らせた。さうしてズボン吊を掛けながら、「小

説ばかり書いてゐちや困る。」と何時になく厭味を云つた。信子は黙つて眼を伏せて、上衣の埃を払つてゐた。

それから二三日過ぎた或夜、夫は夕刊に出てゐた食糧問題から、月々の経費をもう少し軽減出来ないものかと云ひ出した。

「お前だつて何時までも女学生ぢやあるまいし。」——そんな事も口へ出した。信子は氣のない返事をしながら、夫の襟飾の紹刺しをしてゐた。(中略)それから間もなく泣く声が洩れた。夫は二言三言彼女を叱つた。その後でも彼女の啜泣きは、まだ絶え絶えに聞えてゐた。が、信子は何時の間にか、しつかりと夫にすがつてゐた。(P一三〇上)中)

ここでは、「してゐた」文で示される「信子」の動作が、動的に表わされるのでなく、動作をしている存在態として、いわばポーズとして描かれている点に特色がある。

「秋」に関しては、吉田精一氏が『「秋」は著しく写実的な小説である。作者は在来のように黒幕のかけから作中の人物をあやつっているのではなく、信子という若い女性の中に自己の心を置いている。いわば対象に対する喰い入り方が在来の作よりも深い。』と述べておられる。

「秋」の文章では、筆者が人物の心理にまでたち入って説明するような姿勢をとらず、むしろ、人物をつき離して、その行動を一つのポーズとして描いているといえるが、そうすることによって、かえって、吉田精一氏の言われる「対象に対する喰い入り方が、在来の作よりも深い」という結果がもたらされているものと思う。そのような結果をもたらす表現形式の一つに、このような「してゐた」

文があると認めたい。

「秋」に見られるこのような性格の「してゐた」文は、「玄鶴山房」においても多く用いられ、とくに、人物描写に使われることによつて、この作品独特の雰囲気をもりあげる役割を果しているように思う。

まず、ストーリーの序の口あたりで、人物がつぎのような存在態として提示される。

例12、玄鶴は「離れ」に床をとり、横になつてゐない時には夜着の山によりかかつてゐた。(P二四七中)

例13、お鳥は玄鶴の寝こまない前から、——七八年前から腰抜けになり、便所へも通へない体になつてゐた。(P二四七下)

例14、妻のお鈴は茶の間にあるならば、信州生まれの女中のお松と狭い台所に働いてゐた。(P二四七下)

さらに、これらの人物の動作を動作として表現しないで、同じく存在態として、様態として描く印象の強い「してゐた」文の存在が目につく。

例15、お鈴はいつになく鬱ぎこんだまま、「さうだつたわね」などと返事をしてゐた。(P二四九下)

例16、お芳は長火鉢に手もかざさず、途絶え勝ちに彼女の兄のことや文太郎のことを話してゐた。(P二四九下)

例17、「すぐにここへよこしますから。」「うん。……お芳一人かい？」「いいえ。……」玄鶴は黙つて頷いてゐた。(P二五〇中)

例18、彼は時々唸り声を挙げ、僅かに苦しみを粉らせてゐた。(P二五二上)

これらのセンテンスは、いずれも、「してゐた」で結んでさしつかえない表現内容のものである。いわば、動作内容を提示する表現であるが、それを「してゐた」で受けることによつて、いわゆるポーズとしての人物描写になつてゐるのである。

さらに、同じ表現性を示すものとして、つぎのようなタイプをひろい出すことができる。

例19、折から洗ひものをしてゐたお松はせつせと手を動かしながら、水々しい銀杏返しに結つたお芳を時々尻目に窺つたりしてゐた。(P二四八下)

例20、しかしお鈴はそれだけ一層母を気の毒に思ひ、父が妾宅へ出かけた後でも母には「けふは詩の会ですつて」などと白々しい嘘をついたりしてゐた。(P二四九上)

例21、「まさかお父さんも羅兩峯の画がお芳にわかるとも思つてゐないんでせうが。」重吉も時たまお鳥にはそれとなしにこんなことも話したりしてゐた。(P二四九中)

例22、甲野はかう云ふ彼を見ながら、(彼の顔も亦雀斑だらけだつた。)「一体彼はお鈴以外の誰に惚れられるつもりだらうなどと私かに彼を嘲つたりしてゐた。(P二五二下)

例23、——甲野は静かに油つ手を拭き、腰ぬけのお鳥の嫉妬は勿論、彼女自身の嫉妬にもやはりかう云ふ神秘的な力が働いてゐることを考へたりしてゐた。(P二五二上)  
いずれも「してゐた」という文末形式をとるものである



が、これに準ずる表現性を持つものとして、「たりたりした」となるセンテンスがある。

例24、お鈴は時々眉をひそめ、かう云ふ武夫を睨んだりした。(二四八上)

例25、お鈴は時々重吉をつかまへ、彼女の心配を打ち明けたりした。(P二四九上)

例26、お芳はかう答へながら、退屈らしい文太郎に懐のキヤラメルを出してやつたりした。(P二五〇上)

例27、お鳥は膝頭も露はにしながら、「重吉、お前はあたしの娘では——腰抜けの娘では不足なのかい？」と毒々しい口をきいたりした。(P二五一中—下)

例28、玄鶴はまだ笑ひながら、細い右手を振つて見せたりした。(P二五三中)

芥川は、事象を並列的にならべて述べるばあいには、「たりたり、たり、……」という形をよく用いるのであるが、これは、文末のみを「たりたりした」で結ぶ形式である。この形式は、「玄鶴山房」に15例見られるが、他の作品では、「或阿呆の一生」に10例、「屋敷楼」に6例あるのがめだつ程度である。

この「たりたりした」は、いろいろな行なわれる動作のうちの一つを代表的にとりあげて、他を暗に含ませるような言い方で、その意味では、明晰性を旨とする芥川の文体には不似合な感じの表現である。しかし、一つの動作に代表させて他の動作を暗に含める言い方が、限定的に動作そのものを示すのではなくて、類似的なくつつかの

動作を含めたポーズを表わしているような結果をもたらしている。その意味で、「たりたりした」文に類似する表現機能を持った文型であると考えるのである。それが、例19—23のように、さらに「たりたりしてゐた」となると、そのポーズ性がより強く印象づけられるような表現となる。そのように、「たりたりした」文および「たりたりしてゐた」文の性格をとらえたい。

以上、例12からとりあげてきたこれらの表現は、芥川の初期の作品に見られる「たりたりした」文による人物描写のように、作者がその人物の心理を解釈・説明したり、あるいは、その周囲の情景描写に関連させて、その人物の外形描写に心情を漂わせたりする傾向が少なく、むしろ、人物の外形的なポーズだけを端的に示して印象づけようとした描き方になっているところに特徴がある。

それでは、このような性質の人物描写が、さらに、作品の具体的な連文脈の中でどのような役割を果しているかについて、以下、考えていきたい。

例29、「玄鶴山房」の夜は静かだった。朝早く家を出る武夫は勿論、重吉夫婦も大抵は十一時には床に就くことにしてゐた。その後でもまだ起きてゐるのは九時前後から夜伽をする看護婦の甲野ばかりだった。甲野は玄鶴の枕もとに赤あかと火の起った火鉢を抱へ、居睡りもせずに坐つてゐた。玄鶴は、——玄鶴も時々

々は目を醒ましてゐた。が、湯たんばが冷えたとか、湿布が乾いたとか云ふ以外に殆ど口を利いたことはなかった。かう云ふ「離れ」に聞えて来るものは植糸込みの竹の戦ぎだけだった。甲野は薄ら寒い静かさの中にぞつと玄鶴を見守つたまま、いろいろのことを考へてゐた。この一家の人々の心もちや彼女自身

の行く末などを。……(P二四八上)中)

これは、玄鶴の家に妾のお芳とその子文太郎が移ってきて、家庭内に一波瀾が生じる直前の、いわば、嵐の前の静けさを漂わせた玄鶴山房の夜の情景である。その波瀾の媒体となる看護婦の甲野の、満を持しているかのごとき不気味な態度が、「してゐた」文によって、効果的に表わされている。

このような静的描写は、それに続く動的描写をも生き生きとさせるはたらきを持っているようである。

例30、看護婦の甲野は職業がら、冷やかにこのありふれた家庭的

悲劇を眺めてゐた。——と云ふよりも寧ろ享楽してゐた。(中略)彼女は廻越家へはひつて来た時、腰ぬけのお鳥が便をする度に手を洗はないのを発見した。「この家のお嫁さんは気が利いてゐる。あたしたちにも気づかないやうに水を持つて行つてやるやうだから。」——そんなことも一時は疑深い彼女の心に影を落した。が、四五日あるうちにそれは全然お嬢様育ちのお鈴の手落ちだつたのを発見した。彼女はこの発見に何か満足に近いものを感じ、お鳥の便をする度に洗面器の水を運んでやつた。

「甲野さん、あなたのおかげさまで人間並みに手が洗へます。」

お鳥は手を合せて涙をこぼした。甲野はお鳥の喜びには少しも心を動かさなかつた。しかしそれ以来三度に一度は水を持つて行かなければならぬお鈴を見ることは愉快だつた。従つて

かう云ふ彼女には子供たちの喧嘩も不快ではなかつた。彼女はお鶴にはお芳親子に同情のあるらしい素振りを示した。同時に又お鳥にはお芳親子に悪意のあるらしい素振りを示した。それはたとひ徐ろにもせよ、確実に効果を与へるものだつた。

(P二五〇下—P二五一上)

ここでは、動的表現として、甲野の底意地悪い行動が、第3文以下に展開されているわけであるが、この行動描写は、第1文、第2文の「してゐた」文による甲野のポーズ表現と対比的に提示されることによつて、すぐれた表現力を得ているように思う。

同様の表現法は、この例文に続く場面で、お芳がつれてきた子ども文太郎とお鈴の子、武夫とのけんか騒ぎの、生き生きとした描写と、それを仲裁しながら、内心に冷笑を浮かべている甲野の態度の、静的描写とのコントラストにもうかがうことができる。

例31、武夫は彼の勉強部屋の隅に、——玄関の隣の四畳半の隅にか細い文太郎を押しつけた上、さんざん打つたり蹴つたりした。そこへ丁度来合せたお芳は泣き声も出ない文太郎を抱き上げ、かう武夫をたしなめにかかつた。

「坊ちゃん、弱いものいぢめをなすつてはいけません。」

それは内気な彼女には珍らしい棘のある言葉だつた。武夫はお芳の権威に驚き、今度は彼自身泣きながら、お鈴のゐる茶の間へ逃げこもつた。するとお鈴もかつとしたと見え、手ミシンの仕事をやりかけたまま、お芳親子のゐる所へ無理八理に武夫を引きずつて行つた。

「お前が一体我儘なんです。さあ、お芳さんにおあやまりな

さい、ちゃんと手をついておあやまりなさい。」

お芳はかう云ふお鈴の前に文太郎と一しよに涙を流し、平あやまりにあやまる外はなかった。その又仲裁役を勤めるものは必ず看護婦の甲野だった。甲野は顔を赤めたお鈴を一生懸命に押し戻しながら、いつももう一人の人間の、——ちつこの騒ぎを聞いてゐる玄鶴の心もちを想像し、内心には冷笑を浮かべてゐた。(P二五—上—中)

このような甲野のポーズ描写が前提となつて、さらにつぎのような甲野の行動描写が生き生きと印象づけられるものと思ふ。

例32、「まあ、お母さん、どうしたんです？こんな所まで這ひ出して来て。お母さんつたら。——甲野さん、ちよつと来て下さい。」

お鈴の声は「離れ」に近い縁側から響いて来るらしかつた。甲野はこの声を聞いた時、澄み渡つた鏡に向つたまま、始めてにやりと冷笑を渡らした。それからさも驚いたやうに「はい唯今」と返事をした。(P二五—上—)

「始めてにやりと冷笑を渡らした。」という甲野の態度の動的描写は、例33の「内心には冷笑を浮かべてゐた。」という静的描写に対応する表現である。

「玄鶴山房」においては、このような「してゐた」文に代表される静的描写と、一方で動的描写とのコントラストが、その文体の重要な要素をなしており、その意味で、この作品の文章における「し

てゐた」文の占める重みは大きいと言わねばなるまい。

### 三

「玄鶴山房」においては、初期の作品の文章に見られるような、作者が作品内容にたち入つて解釈・説明する性格の説明的表現は、ほとんどめだたない。この作品の文章の基調をなすのは、これまで見てきた「してゐた」文に代表されるような描写表現である。その「してゐた」文の表現性の特色について考察してきたわけであるが、さらに、もう一つの特色として、このような「してゐた」文による描写表現には、死に向かう芥川自身の姿が冷たく客観的に投影されている、という一面があるように思ふのである。この作品で「してゐた」文によつて描写される玄鶴や甲野やその他の人物の姿は、芥川自身のいつわらざる投影図となつていて、それが、この作品の異常な世界を描く迫力ある文体を生む一要素をなしているように思ふ。

そのことを強く感じさせるのは、同じく芥川の晩年の作品に属する「海のほとり」や、「玄鶴山房」と同時期に書かれた「蜃気楼」、さらに、遺稿の「歯車」および「或阿呆の一生」などにおいて、同じような表現性を持つ「してゐた」文が頻りに用いられている、という現象があることである。

まず、動作描写でありながら、「してゐた」止めセンテンスで表現することにより、ポーズ描写となつているセンテンスの例を、「或阿呆の一生」からいくつかひろひ出してみる。

例33、彼は彼の先輩と一しよに或カツフェの卓子に向ひ、絶えず巻煙草をふかしてゐた。(P三〇—上—)

例 34、彼は絶え間ない潮風の中に大きい英吉利語の辞書をひろげ、指先に言葉を探してゐた。(P三〇八中)

例 35、彼は結婚した翌日に「来勿々無駄費ひをしては困る」と彼の妻に小言を言った。しかしそれは彼の小言よりも彼の伯母の「言へ」と云ふ小言だつた。彼の妻は彼自身には勿論、彼の伯母にも詫言を言つてゐた。(P三〇九下)

例 36、彼は薔薇の葉の匂のする懷疑主義を枕しながら、アナトール・フランスの本を読んでゐた。(P三〇九下)

例 37、彼は大きいベッドの上に彼女といろいろの話をしてゐた。(P三一一下)

この「或阿呆の一生」の全文数のほぼ4分の1を占めている「止めた」止めセンテンス92文中、その半数にあたる46文が、芥川自身を擬した「彼」という語を主部に持っているのであるが、一つの特色は、この「止めた」文で表わされる芥川自身の姿が、他の人物や風景の描写と同じ角度から、いわば、景物の一つのごとくに描かれてゐる、ということである。例えば、つぎのごとくである。

例 38、隅田川はどんより曇つてゐた。彼は走つてゐる小蒸汽の窓から向う島の桜を眺めてゐた。花を盛つた桜は彼の目には一列の襦袢のやうに憂鬱だつた。が、彼はその桜に、——江戸以来の向う島の桜にいつか彼自身を見出してゐた。(P三〇八・「四東京」)

例 39、狂人たちは皆同じやうに鼠色の着物を着せられてゐた。広い部屋はその為に一層憂鬱に見えるらしかつた。彼等の一人はオルガンに向ひ、熱心に讚美歌を弾きつづけてゐた。同時に又

彼等の一人は丁度部屋のまま中に立ち、踊ると云ふよりも眺ねまはつてゐた。

彼は血色の善い医者としよにかう云ふ光景を眺めてゐた。(P三〇七上・中・「二母」)

このような例文の主部をなす「彼」という語を「僕」あるいは「僕等」という語に置き代えれば、「海のほとり」や「齒車」などにも同じような描写法を多く見ることが出来る。

例 40、僕は兎に角雨戸をしめた座敷にたつた一人横になつてゐた。(P二三八・「海のほとり」)

例 41、僕は暫く月の映つた池の上を眺めてゐた。(P二三八下・同右)

例 42、丁度十日ばかり以前の或午後、僕は海から上つた体を熱い砂の上へ投げ出してゐた。(P二三九中・同右)

例 43、僕は冬の西日の当つた向うの松山を眺めながら、善い加減に調子を合せてゐた。(P二八六上・「齒車」)

例 44、僕は往來に付んだなり、タクシイの通るのを待ち合せてゐた。(P二九〇下・同右)

これらは、「僕(僕等)」がとる主体的な動作・行動そのものを描写、確認するのではなくて、動作・行動をしている姿を、いわば、客体的に、受身的にとらえて描いている表現法であると認めることができよう。その点、芥川の初期の作品に特有の、きわめて意図的・意識的な、計算された描写とは異質な表現法と言えるもので、これを、受動的客体化表現とも名づけて、そこに、死に面し

た芥川自身の姿勢を認めようとするわけである。

そのことをさらに強く感じさせるのは、つぎのような「してゐた」文の存在である。

「厩気楼」の中につきぎのような表現がある。鵜沼海岸に厩気楼を見に行つて、そこで見かけた男女に「新時代」と名づけるが、一町ほど隔つた所で、また同じようなアヴェックを見かける場面である。

例45、 僕はO君の言葉と一しよに砂の上から立ち上つた。するといつか僕等の前には僕等の残して来た「新時代」が二人、こちらに向いて歩いてゐた。

僕はちよつとびつくりし、僕等の後ろをふり返つた。しかし彼等是不相交一町ほど向うの笹垣を後ろに何か話してゐるらしかつた。僕は、——殊にO君は拍子抜けのしたように笑ひ出した。

「この方が反つて厩気楼ぢやないか？」

僕等の前にゐる「新時代」は勿論彼等とは別人だつた。が、女の断髪や男の中折帽をかぶつた姿は彼等と殆ど変らなかつた。

「僕は、何だか気味が悪かつた。」

「僕もいつの間に来たのかと思ひましたよ。」

僕等はこんなことを話しながら、今度は引地川の岸に沿はずに低い砂山を越えて行つた。(P二五五下～P二五六上)

別の男女を同じものと見まちがつて、ふと気がつくといつの間にか「新時代」がこちらへ歩いて来つたと認め、気味悪く思うの

であるが、この、ふと気がつくといつの間にかある事態が実現・進行していた、という確認法を表わす「してゐた」文は、この例のみならず、他にも現われるのである。

例46、僕はいつか家の多い本通りの角に佇んでゐた。(P二五六中・「厩気楼」)

例47、そのうちにいつかO君は浪打ち際にしやがんだまま、一本のマツチをともしてゐた(P二五六下・同右)

例48、松は皆いつか起り出した風にこうとうと梢を鳴らしてゐた。(P二五七・同右)

この、「いつかしてゐた」型に類する表現として「もうしてゐた」という形のものもとりあげて、他の作品からいくつかの例をひいて示すと、つぎのごとくである。

例49、と思ふと船はいつの間にかもう赤煉瓦の西洋家屋や葉柳などの並んだ前にどつしりと横着けに變えてゐた。(P二二三中・「湖南の扇」)

例50、僕は驚いてふり返つた。僕の後ろにはいつの間にか鼠色の大掛兜を着た支那人が一人、顔中に愛嬌を漲らせてゐた。(P二二三下・同右)

例51、僕のかう尋ねた時にはMはもう湯帷子を引つかけ、僕の隣に腰を下ろしてゐた。(P二三九下・「海のほとり」)

例52、僕等はMのかう言つた時、いつの間にかもう風の落ちた、人氣のない渚を歩いてゐた。(P二四一下・同右)

例53、レエン・コートを着た男は僕のT君と別れる時にはいつかさ

こにゐなくなつてゐた。(P二八七中・「齒車」)

例54、ホテルの玄関へはひつた時には齒車ももう消え失せてゐ

た。(P二八七下・同右)

例55、「殺せ、殺せ。……」

彼はいつか口の中にかう云ふ言葉を繰り返してゐた。(P三一

一下・「或阿呆の一生」)

例56、三十歳の彼はいつの間にか或空き地を愛してゐた。(P三

一二中・同右)

このような、「いつ(の間に)か(もう)してゐた」型のセンテ  
ンスは、「海のとりに」8例、「海のとりに」と同時期に書かれ  
た「湖南の扇」にも8例、「齒車」に11例、「或阿呆の一生」に10  
例、といった程度に現われる。

ところで、このような観点から「してゐた」文をとらえてみる  
と、実は、「いつか」等の限定句のない「してゐた」文において  
も、これを補つてさしつかえない文脈を持っている例が多いことに  
気がつくのである。

例57、路の左は砂原だつた。そこに(いつの間に)か、牛車の轍が

二すぢ、黒ぐるど斜めに通つてゐた。(P二五五中・「騒気

様」)

例58、待合室のベンチには(いつの間に)か、レエン・コートを着

た男が一人ぼんやり外を眺めてゐた。(P二八六中・「齒車」)

例59、どこか遠い空中に硝子の皿を垂れた秤が一つ、丁度平衡を保

つてゐる。——彼は先生の本を読みながら、(いつか)かう云  
ふ光景を感じてゐた。(P三〇九上・「或阿呆の一生」)

このように見てくると「してゐた」文自体の中に、「いつかして  
ゐた」型と同じ表現性を持つものがあることがわかる。

これら「いつ(の間に)か(もう)してゐた」型センテンスに共  
通する表現特性は、すでに実現し、あるいは存続している事態にふ  
と気づいて、これを客観的な立場から認定、描写する、という点に  
ある。そこに描かれる行動や事象は、主体の意志に関係なく、何か  
他の力によっていつの間にか実現され、存続している客体的事象と  
いった印象がする。その意味で、これも受動的客体化表現と言つて  
よい。

「してゐた」止めセンテンスの多い芥川の末期の作品の表現特性  
を、このような意味での受動的客体化表現に認めるなら、それは、  
初期の作品に顕著な、作者の能動的理論的操作ではもはや支配でき  
ない、ある大きな力によって方向づけられたような表現性を帯びた  
ものと言つていいであらう。そして、そのような表現性の中に、死  
に向かう芥川龍之介その人の余儀ない姿勢をうかがうことができる  
ように思うのである。

「玄鶴山房」において、「いつかしてゐた」型センテンスが芥川  
のそのような姿勢を彷彿させる典型的な例は、つぎに示す場面描写  
の中にある。

例60、玄鶴は彼の計画も甲野の為に看破られたのを感じた。が、  
ちよつと頷いたぎり、何も言はずに狸袋入りをした。甲野は彼

の枕もとに婦人雑誌の新年号をひろげ、何か読み耽つてゐるらしかつた。玄鶴はやはり蒲団の側の縁のことを考へながら、薄目に甲野を見守つてゐた。すると——急に可笑しさを感じた。

「甲野さん。」

甲野も玄鶴の顔を見た時はさすがにぎよつととしたらしかつた。玄鶴は夜着によりかかつたまま、いつかとめどなしに笑つてゐた。(P二五三中)

これは、玄鶴が裸で首を縊つて自殺しようとして計画しているのを甲野に見破られ、自嘲の笑いをもらす場面であるが、この、さすがの甲野をもぎよつとさせた玄鶴の不気味な笑いの描写には、死に近い芥川自身の投影があると思われる。

以上、「してゐた」文と芥川の晩年の表現志向性との関連を見てきたわけであるが、さらに、蛇足的ながら、つぎのような「してゐた」文のあることも注目される。

例61、路の左は砂原だつた。そこに牛車の轍が二すぢ、黒ぐると斜めに通つてゐた。(P二五五中「厩気楼」)

例62、あたりは広い砂の上はまだ千鳥の足跡さへかすかに見えるほど明るかつた。しかし海だけは見渡す限り、はるかに孤を描いた浪打ち際に一すぢの水沫を残したまま、一面に黒ぐると暮れかかつてゐた。(P二四一下・「海のほとり」)

例63、二台の人力車はその間に磯臭い墓地の外へ通りかかつた。

斬殺のついた粗朶垣の中には石塔が幾つも黒んでゐた。(P三

一〇中・「或阿呆の一生」)

いずれも、晩年の芥川の心の世界にくっきりと刻みこまれた傷口そのものの描写を思わせる表現であるが、このような表現が「してゐた」文で表わされているところに、「してゐた」表現と芥川の心象との結びつきの深さをうかがうことができるように思う。

#### 四

以上にとりあげてきたような「してゐた」止めセンチンスで表わされる芥川の心象風景は、初期の作品における「してゐる」文によるばあいのような、視点の移動、重ねあわせなどによって、作者が眼前に作り出したイメージというよりは、むしろ、作者の心象の世界として、すでに存在しているイメージをそのまま描いたもの、といった性格が強い。そのイメージのおのずから訴える力が、「玄鶴山房」「厩気楼」「歯車」などの文体に迫力をもたらしているように思う。芥川の末期の精神的風景画とも言うべき「或阿呆の一生」にこのような「してゐた」文がとくに多い、ということからしても、このセンチンスが、晩年の芥川の文体を大きく支配する表現形式であることを認めたい。

臼井吉見氏は、「芥川の小説が、意識的に計算された緻密な構成と、効果的に選択された独自の文体とをそなえていたことは、以上のどの一篇についてもいいうるのである。すみずみまで効果の計量された知的操作による制作の方法は、初期であろうと、晩年であろうと、一貫して変わるところはなかった。」と述べておられる。

しかし、その文体を、表現形式あるいは表現技法といった面からとらえてみると、芥川の晩年の作品の文章には、初期の作品におけるような、知的に計算された表現法というよりも、もっと必然的に、

余儀なくされた表現面が認められるように思う。その表現面に現われた表現形式の一つに、これまで見てきた「してゐた」止めセンテンスによる描写文があると考えるのである。

### おわりに

以上述べてきた「してゐた」文末表現への着目は、文章論における文法的な表現形式とその表現機能との関係の追求をめざすものの一つである。文章論は、文章一般の表現構造や表現機能を問題とするが、ここでは、個別的な作家や作品の中にその表現形式の特色をさぐり、その表現機能が作品の形象化にどのような役割を果しているか、あるいは、それが作家のどのような表現志向性と結びあっているか、などといった問題を追求するいわば文体論的立場に立って、表現形式と表現機能との関係を考察した。そのような、文体論的表現論といった観点からの考察をくぐらせることによって、読解や鑑賞や、あるいはコンポジションに有効な文章論の成立が可能になると思うからである。

注1、拙稿「芥川龍之介の表現法——同形反復表現形式について——」（『近代文学試論』第五号）

注2、日本文法講座（明治書院）5・「表現文法」（P一九七～P一九八）において、芳賀綏氏が補助用言に関して述べておられる分類による。

注3、吉田精一著「芥川龍之介」（新潮文庫）P一五二～P一五三  
注4、この甲野の描写に関して、室生犀星氏は、「芥川龍之介の人物と作」の中で、つぎのように述べておられる。「彼の諸種の作

品の内でこの数行の如き透徹と冷徹の旨みは、容易に見出せるものではない。殊に第二聯の逆手を打った逆描の牙えは、他人は知らず自分の推賞したいところである。全く歴々と目に見えるまでに描いてゐる。かういふ彼の中にあまさは微塵もなくぎりぎりに詰めてゐる。」

注5、筑摩書房版・現代日本文学全集26「芥川龍之介集」の解説（P四四八下）

付記、本稿は、第九回広島大学教育学部国語教育学会（昭和43年8月11日）で発表したものを詳述したものである。

（大阪教育大学助手）