

『うつほ物語』における官職

——民部卿実正と侍従仲澄の事例——

松野 彩

第一節 序

物語の登場人物に与えられた官職は、その人物の社会的な位置づけを示すことから、登場人物の造型を考える際に重要な手がかりとなる。平安中期の作品についても、『源氏物語』を中心に、物語中での官職の描かれ方を史実での官職のあり方と照らし合わせる研究が多くなされている¹⁾。しかし、政治体制は徐々に変化しているので、『源氏物語』など一世紀に成立した作品についての研究成果が、そのまま一〇世紀後半に成立した『うつほ物語』²⁾にあてはめられない場合もある。本稿でも、そのような点に注意しながら『うつほ物語』の官職について検討を加えるが、なかでも民部卿と侍従をとりあげ、その出自や任命状況・在職年数

・離任状況などを史実と比較することによって、それぞれの官職に就いた登場人物、民部卿では源実正、侍従では源仲澄に、どのようなイメージが与えられているかを検討していくことにする。

第二節 民部卿実正の問題点

民部卿源実正は、これまで先行論でほとんど取り上げられることのなかった人物だが、物語の第一部・第二部にかけて登場し、第二部の「国譲」巻で、世捨て人同然の暮らしをしていた弟の実忠³⁾を社会復帰させるべく努力している姿が大きく描かれる人物である。その実正の初出場面は第二巻「藤原の君」で、左大臣源季明の長男、源正頼家の七の君を妻としている人物として紹介されている⁴⁾。

民部卿・中将の御弟、左大臣殿の三郎にあたり給ふ、
実忠といふ、宰相にて、このあて宮に御心つき給ひて、
「いかで聞こえむ」と思せど、父おとど（＝源正頼）に
聞こえ給ふとも、許され給ふまじく、忍びてあて宮に
聞こえ給はむも、すずるなるべければ、思ほしわづら
ひて、「実忠」「ただ、民部卿の殿の御方（＝兄の妻であ
る正頼の七の君）に聞こえむ」と思しわたるに、……

（藤原の君・七〇頁）

その兼官及び官位は、唯一、第十一卷「内侍のかみ」の
四三一頁に、「從三位権大納言兼民部卿源朝臣実正」と記さ
れているが、第四卷「春日詣」の巻頭で、正頼家の春日社
参詣に参加した人々が官位に従って和歌を唱和している場
面（春日詣・一四〇頁）で、実正の順番は大納言の後、衛門
督・中納言よりも前に位置していることから、「春日詣」巻
頭の時点で、すでに権大納言を兼官していると考えてよい
と思われる。そして、実正の最後の登場場面である「国讓
・下」巻の八二一頁までこのまま昇進している様子が見ら
れない。また、弟たちとは同腹だが、父の季明が期待して
いたのは、長男の実正ではなく、むしろ三男の実忠であつ
たという。

左のおとど（＝源季明）、「……（ア）下臈なる実頼をだ

に候はせ給ふめるを、などか、実忠をしも召し入れぬ。
（イ）あまた侍る中に、『らうたし』と思ふ者なり。侍
從の朝臣（＝仲澄）に思しなずらへて、かれをも顧み
給へ」と聞こえ給ふ。
（祭の使・二二一頁）

実忠をあて宮の婿にして欲しいと季明が正頼に頼む際
に、実忠は季明鍾愛の子であり、正頼家を継ぐと目されて
いる侍從仲澄と同じように考えて欲しいと言っている（傍
線部イ）。また、季明は臨終に際しても、実忠は朝廷に仕
える能力があり、容貌も性格も誰にも劣ることがなかった
ので、跡取りとして期待していたと述べている（傍線部ウ）。
かくて、太政大臣（＝源季明）は、御歳高くなり給ひ
にければ、そこはかとなく悩み給ひて、心細く思すこ
とどもありければ、君たち、皆、朝廷に仕うまつり、
不用なるもなし。我、うち捨ててなくなるとも、右の
おとど（＝源正頼）のものし給へば、顧み思ひてむ。
……（ウ）宰相の朝臣（＝実忠）、朝廷に仕まつりぬべく、
かたち・心、人には劣らざりしかば、「季明」わが家
継ぐべきは、これ（＝実忠）か」とこそ思ひしか。あ
さましく、幸ひなくて、物に誤れるやうに、心魂もな
くなり果てて、世に、さて交じらはずなりぬることを
なむ、よろづに思ほえて、民部卿の君・中将の君など

に聞こえ給ふ、……

(国譲上・六二五頁)

しかし、次男の中将実頼は、すでに宰相になっている三男の実忠よりも身分が低い(傍線部ア)、実正はすでに権大納言に昇進しており、その昇進具合からすると、長男として大臣家を継ぐことに特に問題はないように思われる。それにもかかわらず、父の季明が、三男の実忠を大臣家の後継者として期待するのは、実正が兼官している民部卿という官職の持つイメージと関係があるのではないかと思われる。

第三節 史実における民部卿のイメージから見た実正

民部卿について、『平安時代史事典』⁽⁸⁾では、「民部省」の項目で米田雄介氏が次のように説明している。

この省の卿は、奈良・平安時代には実務に秀でた有力貴族が任命されており、令制における官位相当では四位であるが、実際には三位以上の公卿、特に大・中納言が兼任している……。

一方、久下裕利氏の「民部卿について―王朝物語官名形象論」⁽⁹⁾は、民部卿は「八省の中でも中務、式部に次ぐ要職であり、納言以上の人が兼帯して、重んぜられていた」

ことを指摘する一方で、清和朝から後冷泉朝までの民部卿(在任期間が一年前後のものを除く)の在任期間とその時の年齢と官位を『公卿補任』を対象に調査して次のように述べている。

おおよそ中納言従三位の五・六十代に補任されるようだが、藤原文範以下兼家、道隆、道長、頼通時代の民部卿は薨ずるまでその任にあたったようで、それも散位になつてもその任に留めおかれる場合もあつて、余程ないがしるにされた閑職のようである。…藤原長家を除いて老齡きわまりない民部卿のイメージに、とても恋物語の主人公となる要因はまずなさそうだし、そうである。

つまり、これらの先行論をまとめると、民部卿は「実務に秀でた有力貴族」「要職」という肯定的な評価がなされる一方で、「老齡」で任命され、特に円融朝で任命された藤原文範以降は「閑職」というイメージを持つものであったということになる。これらの指摘は、確かに民部卿の二つの側面を言い当てていると思われる⁽¹⁰⁾。しかし、どのような出自の人物が民部卿に任命されているかを含めて民部卿任命者を改めて見渡すと、新たなイメージを見出すことができる⁽¹¹⁾と考えられる。そこで、本稿では、久下氏の調査に基

づき、その出自や離任後の状況を付け加えたものを以下に示すが、本稿は『うつほ物語』を検討するための調査なので、調査範囲は宇多朝〜一条朝（八八七〜一〇一）に狭め、久下氏が調査対象としなかった在任期間が一年前後のもの（1）（2）（3）（5）（6）（9）（11）（13）（15）の八人）を補足し、《内》内に父（祖父）の極官・名前・何番目の子か、【内】内に在任期間（年齢）、兼官と官位、↓の後に民部卿を離任した後の状況の順に示し、その他の補訂した箇所には波線を施した。

▼宇多朝

（1）源能有《文徳天皇第一源氏》

【仁和四（八八八）年（44）―仁和五（八八九）年（45）、中納言從三位―同上↓？】

*詳しい離任状況・時期は不明だが、（5）で再び民部卿となっている。

（2）源直《左大臣源常三男》

【寛平三（八九一）年（62）―寛平四（八九二）年（63）、参議正四位上―同上↓右衛門督】

（3）源光《仁明天皇第三源氏》

【寛平四（八九二）年（48）―寛平五（八九三）年（49）、中納言從三位―同上↓左衛門督】

（4）藤原保則《中納言從三位乙叡孫・左兵衛佐正五位下貞雄男》
【寛平五（八九三）年（69）―寛平七（八九五）年（71）、参議從四位上―同上↓死亡】

（5）源能有《文徳天皇第一源氏》

【寛平七（八九五）年（51）―寛平八（八九六）年（52）、大納言正三位―同上↓右大臣】

▼宇多・醍醐朝

（6）菅原道真《故参議刑部卿是善三男》

【寛平八（八九六）年（52）―昌泰二（八九九）年（55）、中納言從三位―権大納言正三位↓右大臣】

▼醍醐朝

（7）源希《大納言正三位源弘六男》

【昌泰二（八九九）年（50）―昌泰四（九〇二）年（52）、中納言從三位―同上↓死亡？】

*延喜二年正月一九日に死亡。延喜二年に民部卿の記載はないが、亡くなる時まで民部卿であったとすれば、延喜二（九〇二）年（53）まで民部卿であったことになる。なお、『公卿補任』には、昌泰二年に50歳とあり、延喜二年に55歳とある。

（8）藤原有徳《左大臣魚名公四代・備前守從五位上直道一男》

【延喜一（九〇二）年（65）―延喜七（九〇七）年（70）、中納言從三位―同上↓死亡】

(9) 平惟範《大納言正三位高棟王三男》

【延喜八(九〇八)年(54) — 延喜九(九〇九)年(55)、中納言從三位 — 同上 ↓ 死亡】

* 延喜七年任命の可能性がある。

(10) 源昇《左大臣從一位源融二男》

【延喜九(九〇九)年(51) — 延喜十八(九一八)年(60)、中納言從三位 — 大納言正三位 ↓ 死亡】

* 延喜一七年の注記によると、一歳年上の可能性がある。

(11) 藤原道明《相模介從五位下保蔭一男》

【延喜一八(九一八)年(63) — 延喜二〇(九二〇)年(65)、大納言正三位 — 同上 ↓ 死亡】

(12) 藤原清貫《參議從四位上保則四男》

【延喜二〇(九二〇)年(54) — 延長八(九三〇)年(64)、中納言從三位 — 大納言正三位 ↓ 死亡】

▼朱雀朝

(13) 藤原邦基《左大臣良世五男》

【延長八(九三〇)年(57) — 承平二(九三三)年(59)、參議正四位下 — 中納言從三位 ↓ 死亡】

* ただし、『公卿補任』承平二年には58歳とある。

(14) 平伊望《故中納言右大將從三位惟範二男》

【承平二(九三三)年(52) — 天慶二(九三九)年(59)、參議

正四位下 — 大納言從三位 ↓ 死亡】

(15) 源是茂《大納言源昇男》

【天慶二(九三九)年(54) — 天慶四(九四一)年(56)、權中納言從三位 — 同上 ↓ 死亡】

* 『平安時代史事典』には「光孝天皇皇子」とあるが、『公卿補任』によると、実の父は源昇。

(16) 藤原忠文《參議從四位上枝良三男》

【天慶四(九四一)年(69) — 天曆元(九四七)年(75)、參議正四位下 — 同上 ↓ 死亡】

▼村上朝

(17) 藤原元方《參議從四位上贈中納言從三位菅根二男》

【天曆元(九四七)年(60) — 天曆七(九五三)年(66)、中納言從三位 — 大納言正三位 ↓ 死亡】

▼村上・冷泉朝

(18) 藤原在衡《中納言山蔭孫・但馬介從五位下有頼一男》

【天曆七(九五三)年(62) — 安和二(九六九)年(78)、中納言從三位 — 大納言從二位 ↓ 右大臣】* 実父は如無僧正。

▼冷泉朝

(19) 橘好古《參議廣相孫・右京大夫從四位上公材一男》

【安和二(九六九)年(77) — 安和三(九七〇)年(78)、中納言從三位 — 同上 ↓ 大宰權帥】

▼円融・花山・一条朝

(20) 藤原文範《入道参議正四位下元名二男》

【安和三(九七〇)年(62)―長徳二(九九六)年(88)、参議

正四位下―前中納言従二位↓死亡】

▼一条・三条・後一条朝

(21) 藤原懐忠《故正三位大納言兼民部卿元方九男》

【長徳三(九九七)年(63)―寛仁四(一一〇二)年(86)、権

大納言正三位―前大納言従二位↓死亡】

まず、《》内の出自に注目すると、宇多朝には一世源氏
が二人いるが、それ以降は一世源氏の例はなく、父親の極
官は大正(三人)、大納言(四人)、中納言(二人)、参議(四
人)、非参議(五人)とかなりばらつきがある。特に、非参
議に注目すると、そのうち、(4)藤原保則、(8)藤原有穂、
(11)藤原道明、(18)藤原在衡の四人の父親は四位にもなっ
ていない。(8)の有穂も大臣家の子孫といっても四代で
あるし、民部卿は権門の子弟にのみ開かれていた官職では
ないと言える。『うつほ物語』の実正のように大臣家の子
息である例も、(2)源直、(10)源昇、(13)藤原邦基の三人
が存在するとはいえ、大臣家の跡継ぎが必ず経験するよう
なエリートコースというイメージは、この官職にはないと
言える。

また、調査対象とした期間の任命年齢を見ると、最年少
は(1)源能有の四四歳、最高齢は(19)橘好古の七七歳で、
四〇代は他に(3)源光の四八歳がいるが、残りは五〇代
と六〇代で任命されており、当時としてはかなり高齢で任
命されている。そして、高齢で任命されるという状況を受
けて、離職理由が死亡によるものは一三―一四人と多く、
特に一〇世紀前半に任命された人たちはすべて死亡時まで
民部卿の職にある。死亡以外の例では、(19)橘好古は大宰
権帥に、(2)源直、(3)源光は衛門督になる際に離職して
いるが、(5)源能有、(6)菅原道真、(18)藤原在衡は大臣
に昇進する際に離職している。つまり、ほとんどの場合は、
民部卿に納言(または参議)を兼官したままで亡くなって
いるが、民部卿に就任したことで将来大臣へ昇進する道が
全く閉ざされるわけではないということになる。

このような史実を前提として『うつほ物語』の源実正を
見ると、実正の「藤原の君」巻の初出場面の年齢は二八歳
ぐらいから四〇代半ばぐらいまでであろうと考えられるの
で、史実での民部卿任命年齢と比較するとかなり若くして
の民部卿就任であると言える。しかし、若い就任が将来性
を意味するというよりも、そもそも民部卿と名付けられた
時から、エリートコースを進んでいるという印象もなく、

大臣に昇進する可能性はないわけではなが、納言のまま
で終わる可能性の高い人物であると設定されていると言え
る。一見、官職で劣っているわけではない実正が、父の季
明から大臣家の跡継ぎと目されないのも、このような民部
卿のイメージを前提にすることによって理解できる。つま
り、実正は、主要登場人物実忠の兄として、その初出場面
から弟を引き立てる役割を担われたのだと考えられる。

第四節 侍従源仲澄の問題点

次に、侍従源仲澄について検討していくことにする。仲
澄は正頼の七男で、首巻「俊蔭」において舞の名手として
登場し、苦しい恋に心を焦がしている人物として設定され
ている。その恋の相手は、第二巻「藤原の君」において、
同母妹のあて宮であったことが明らかとなる。同母妹への
恋に身を滅ぼす仲澄は、近親相姦の物語のモチーフとして
物語文学史に位置づけられるとともに、禁断の恋という意
味では『源氏物語』の柏木の恋にも継承され、後続の物語
に大きな影響を与えていることが指摘されてきた。¹⁴⁾ また、
これらの近親相姦・禁断の恋に限定する論に対して、もつ
と普遍的な人間の情念を主題とした物語文学史を主張する
本宮洋幸氏の論や、『竹取物語』の影響を指摘する室城秀之

氏の論などもあり、仲澄は文学史上重要な意味を持つ登場
人物であると考えられる。この仲澄について、本稿では、
先行論とは視点を變えて、仲澄が任命されている侍従とい
う官職に注目するのだが、物語中で仲澄が侍従であること
が明らかになるのは、第二巻「藤原の君」で正頼の子息た
ちの官職や年齢が紹介される場面である。

かくて、太郎の君、左大弁忠澄、歳三十。二郎、兵衛
督師澄、歳二十九。これ、二人ながら宰相なり。三郎、
右近中将、藏人の頭祐澄、歳二十八。四郎、左衛門佐
連澄、歳二十七。これは、宮の御腹。大殿の御腹は、
五郎、兵衛佐顕澄、歳二十六。六郎、兵部少輔兼澄、
歳二十五。(エ)宮の御腹、七郎、侍従仲澄、同じ歳。
八郎、式部丞、殿上人清澄、歳二十二。宮の御腹の九
郎、兵衛尉の藏人頼澄、二十。大殿の御腹、十郎、近
澄。
(藤原の君・六九頁)

長男から順番に高い官職に就いており、仲澄の母は大宮
で、七男、侍従、二五歳であると紹介されている(傍線部エ)。
その侍従とはどのような官職かという点、『平安時代史事
典』¹⁵⁾には、次のような説明がなされている。

律令官職制の中務省の品官。『職員令』に「常侍、規諫、
拾遺補闕」とあり、常に天皇の側近に侍して身辺の世

話を行うことを職掌とする。「おもこひこまちきみ」〔和名抄〕と訓じ、唐名は「拾遺」。官位相当は従五位下、定員は八人、うち三人は少納言の兼任。諸王や公卿の子弟などが多く任ぜられたが、藏人所の設置などにより次第に職務の実質を失い、平安中期以降は、名門子弟の叙爵後初任の官職とされ、また公卿の名譽職的な兼官も多くなった。……

つまり、そもそも天皇の身邊に侍する重要な役割を担う官職であった侍従は、『うつほ物語』や後続の『源氏物語』が書かれた平安中期には、職務の実質はなくなるが、将来を嘱望される若き貴公子が任じられる官職になっていったということである。その侍従の官職にある仲澄が最も将来を期待された息子であったことは、あて宮の春宮入内の日、仲澄の危篤の報に接した正頼の口から明らかにされる。

おとど（正頼）、「そがいとほしきこと。なか、これしも、かくあらむ。わが子といふ者、いと面伏せ、人笑へなるはなきが内に、（オ）これ（仲澄）は、なり出でぬべく、門をも広げ、氏をも継ぐべきしも、かくあれば、いとみじくなむ。……」

（あて宮・三五三―三五四頁）
すでに上達部である長男・次男を含めた六人の兄たちを

さしおいて、一家の後継者として将来を嘱望していたと正頼は言っている（傍線部オ）。確かに、直前の大宮の発言においても、兄弟の中ではこの仲澄と祐澄の二人だけが春宮の殿上を許されていたことが明らかとなっており、春宮からの信頼の厚さがうかがえる（傍線部カ）。

〔正頼〕「……（子は）あまたものし給へど、（カ）中将（正頼）とそこ（仲澄）とをこそは、宮（春宮）にも上許されなごし給へれば、『さらむ折（あて宮の春宮入内の時）にも、宮の内のことをも後見すべし。……』」（あて宮・三五三頁）

また、春宮からの信頼は、後に仲澄が病の床に臥していることを聞いた時の春宮の発言にも見える（傍線部キ）。

宮（春宮）、「らうたきことかな。（キ）朝廷にも仕うまつりぬべく見えつるものを。……」とのたまふ。（あて宮・三六〇頁）

しかし、そのような期待にもかかわらず、「藤原の君」巻の二五歳から「あて宮」巻で亡くなる二九歳までの四年間、仲澄は昇進している様子が見られない。兄弟たちも昇進していないとはいえ、一〇代で任命されてすぐに昇進している他の登場人物や『源氏物語』の例と比較すると、はたして仲澄は本当に将来の栄達が期待されると言えるのかには

疑問が起きる。同じく大将を父に持つ主人公の仲忠は、長男であるという点で七男の仲澄とは異なるが、一八歳で侍従となった二年後に正四位・左近中将となっているし、『源氏物語』の夕霧は一三歳で侍従になった翌年には左近中将、薫も一四歳で元服後すぐに侍従となり、その年の秋には右近中将に昇進している。

そこで、本稿では、二五〜二九歳の四年間、昇進せずに侍従でいる仲澄は、将来有望といえるのかどうかという疑問を、史実における侍従任命状況と照らし合わせることによって説明していきたい。まずは、二五歳以上で侍従に在職している人と極官の関係、次に在職年数と極官の関係から、仲澄の将来がどのような展望を持つものであったかを探っていくことにする。

第五節 二五歳以上の侍従在職者と極官の関係

では、『公卿補任』を調査対象として、二五歳で侍従に在職している人と極官の関係をまず見ていくことにするが、調査範囲としては、『源氏物語』の侍従初任年齢を史実と比較した高田信敬氏⁽⁸⁾の調査範囲にならない、宇多朝〜一条朝(八八七〜一〇二一)までとした。なお、侍従は参議以上の官職と兼任したり、複数回数任命される例もあるが、前掲の

「藤原の君」六九頁における正頼家の子息たちの官職を見る限り、兄弟の年齢順に任命されているので、仲澄は兼官のない初任の侍従であると考えられる。そこで、初任の侍従に限定し、二五歳で在職している人及び、二五歳以上で任命された人を調査したところ、以下の一三例が該当したので、氏名、在職期間の年齢、極官、()内には在職期間と直後に昇進した官職などの順に記した。

【1】源希 四二歳・中納言

(寛平二(八九〇)年→同年九月二〇日大藏大輔)

【2】藤原定國 二六〜二七歳・大納言

(寛平三(八九一)年三月九日→寛平四(八九二)年五月二三日右衛門佐)

【3】源正明 二五〜二九歳・参議

(延喜一七(九一七)年一月二〇日→延喜二二(九二二)年一月三〇日左馬頭)

【4】源庶明 二三〜二七歳・中納言

(延長三(九二五)年一月三〇日→延長七(九二九)年九月三三日左京大夫)

【5】藤原在衡 三五〜三七歳・左大臣

(延長四(九二六)年一〇月二八日→延長六(九二八)年一月二九日式部権少輔)

【6】源兼忠 二八〜三一歳・参議

(延長六(九二八)年六月九日↓延長九(九三一)年三月
二三日左兵衛佐)

【7】藤原有相 二六〜三二歳・参議

(承平三(九三三)年一〇月二四日↓天慶三(九四〇)年
一月一五日右衛門権佐)

【8】源自明 二九〜三五歳・参議

(天慶二(九三九)年二月二七日↓天慶八(九四五)年
二月二五日右兵衛督)

【9】藤原元輔 三〇〜三三歳・参議

(天慶八(九四五)年一月二五日↓天曆二(九四八)年
一月三〇日左兵衛佐)

【10】源延光 二二〜二八歳・権大納言

(天曆二(九四八)年六月二九日↓天曆八(九五四)年三
月一四日春宮権亮)

【11】藤原懷忠 二四〜二七歳・大納言

(天徳二(九五八)年七月二八日↓応和元(九六一)年八
月七日左衛門佐)

【12】源時中 二二〜二六歳¹⁹⁾・権中納言

(応和二(九六二)年八月七日↓康保三(九六六)年四月
一六日右兵衛佐)

【13】源俊賢 一九〜二六歳・権大納言

(貞元二(九七七)年二月一〇日↓永観二(九八四)年一
〇月三〇日左兵衛権佐)

これによると、二五歳以上の侍従(初任)で、極官が参議以上である人は、『源氏物語』の書かれた一条朝(九八六〜一〇二一年)頃にはすでに存在しないが、『うつほ物語』の成立した円融朝末年(九八四年)ぐらいまでには比較的例子があるということになる。また、一例のみだが、【5】の藤原在衡のように、三五〜三七歳で初任の侍従となった後、左大臣まで昇った例もある。したがって、仲忠や『源氏物語』の夕霧・薫と比較すると高い年齢で在職しているとはいえ、仲澄が二五歳以上で侍従、将来有望と記されるのは、『うつほ物語』が書かれた時代までの史実に忠実な設定であり、作者及び同時代の読者にとってはごく自然な記述であると言える。

第六節 侍従在職年数と極官の関係

しかし、仲澄が侍従に在職している年数にはやはり疑問が残る。他の正頼の息子たちも昇進していないものの、一時期は同じ侍従であった仲忠が次々に昇進しているのに対して、仲澄はいつまでも侍従のままなのである。このよう

に四年間も侍従である人物に将来性があるのだろうか。

そこで、侍従から次の官職に昇進するまでの年数と極官との関係を『公卿補任』で確認すると、侍従就任から四年間、地方官もなく都での官職・位階の昇進や昇殿の許可なども全くないという人物は以下の八人であった。

紀長谷雄(中納言) 藤原敦忠(権中納言) 源庶明(中納言)

藤原朝成(中納言) 源延光(権大納言) 源忠清(参議)

源俊賢(権大納言) 藤原公季(太政大臣)

(一) 内に示した極官を見ると、大臣に昇ったのは藤原公季一人で、その他は権大納言が最も高い。ただし、公季が大臣になるのは一条朝の長徳三(九九七)年と時代が降るため、この史実は『うつほ物語』の仲澄には反映されない。

したがって、史実と照らし合わせると、四年以上も侍従に在職し、「あて宮」巻で亡くなる頃の仲澄は、大納言ぐらゐまでは昇進できても、大臣に昇るほど将来有望な人物ではなくなくなってしまったと言える。仲澄は、あて宮への禁断の恋に心を惑わせているうちに、将来性にかげりが生じ、その人物造型はより悲劇的なものになったと考えられる。

第七節 結び

民部卿源実正と侍従源仲澄について、その任命されている官職を手がかりに、両者に与えられたイメージを検討してきた。実正については、一見、昇進面で弟の実忠に劣っている様子はないのに大臣家の後継者として父親から期待されない理由は、史実における民部卿には、大臣家の跡継ぎが必ず歩むようなエリートコースという印象がなく、大臣に昇進する可能性もないわけではないが、納言のままでは終わるような官職であることを前提とすることによって説明でき、民部卿という官職名を与えられた時点で、実正があくまでも主要登場人物の一人である弟の実忠を引き立てる役割を担う存在として設定されていることを確認した。また、仲澄については、実正とは逆に将来有望な人物であると記されているにもかかわらず、侍従の官職にある他の登場人物や『源氏物語』の例と比べて、在職時の年齢が高く在職期間が長くなっても昇進しないことに疑問を持ち、史実と比較検討したところ、『うつほ物語』が書かれた時代までの時代背景を考慮すると、在職時の年齢は特に年齢が高いとも言えないが、兼官も位階の昇進もなく仲澄のように長い間在職している人で大臣になった人はいないので、

仲澄の長い在職期間は、仲澄の将来性にかげりをもたらさし、仲澄の造型をより悲劇的なものにして、ことを確認することができた。

なお、ここまでの検討において、民部卿の場合は、調査範囲の史実に時代の流れに伴う大きな変化は見られなかったが、侍従の場合は、後統の『源氏物語』における常識を『うつほ物語』にあてはめることができなかった。政治体制や官職・位階のあり方は徐々に変化しており、他作品についての調査結果によって理解すると、正しい解釈ができない場合もある。今後も、疑問に思われる点を一つずつ史料と照らし合わせることによって、『うつほ物語』の世界をより明らかにしていく必要があると思われる。

※『うつほ物語』本文の引用は、室城秀之校注『うつほ物語 全改訂版』（おうふう、二〇〇一年）によった。（おうふう）と略す。底本は尊経閣蔵前田家十三行本。引用文には傍線や注記を施し、読点を補った。（一）内には、発話者・手紙の書き手などを記した。また、『源氏物語』の本文は、新編日本古典文学全集を引用した。

【注】

(1) 近年刊行された論集『王朝文学と官職・位階』（日向一雅編・二〇〇八年五月、竹林舎）でも、多くの官職・位階について検討が加えられている。

(2) 『うつほ物語』の成立には諸説あるが、筆者は、円融朝末年（九八四年）ぐらいまでの成立とする説を支持する。なお、拙稿「藤原仲忠の内大臣辞退をめぐる―『うつほ物語』成立時期における大臣任命状況から―」（『国語と国文学』二〇〇九年四月）は、『うつほ物語』は円融朝末年ぐらいまでに成立したとする説を史料の検討から補強したものである。実忠はあて宮（源正頼の九女）の有力な求婚者であったが、あて宮の春宮入内後に失意のあまり世捨て人のような生活をしてきた。

(4) 正頼家の娘たちとその婚を列挙する場面で、七の君についてただ「七の君」（藤原の君・六九頁）とあるだけで説明が欠落している部分を、原田芳起校注『宇津保物語 上巻』（一九六九年三月、角川文庫）は、「七の君、左大臣殿の太郎民部卿源の実正の北の方年十五」のように内容を推定して補入し、中野幸一校注・訳『新編日本古典文学全集 うつほ物語①』（一九九九年六月、小学館）も同様の校訂を行い、民部卿実正の初出場面としている。

(5) 現代の注釈書は、すべて「従三位」とある本文を採用するか、「従三位」に校訂しているが、前田家本・桂宮本・浜田本などの写本には「三位」とある。

(6) 「季明女と兄弟たちは」同じ親にこそあめれ。」(国議上・六三一頁)という春宮の発言から同腹の兄弟であることがわかる。

(7) 〈おうふう〉頭注は、「実忠は、二人の兄を越えて、参議となつている。」とするが、第三節で示した民部卿の一覧によると、ほぼ間隙なく参議以上の人物が民部卿に任命されているので、実正も参議以上であると考えられ、官職の面で実忠が実正を越えているわけではない。

(8) 角田文衛監修(一九九四年四月、角川書店)。

(9) 『古代中世文学論考』(第二巻、一九九九年六月)所収。この論文は、天喜三(一〇五五)年の物語歌合で発表された民部卿を主人公とする物語を研究対象としたもので、『うつほ物語』の民部卿についての言及は全くなされていない。

(10) 『うつほ物語』で実正以外に民部卿についての言及があるのは、「楼の上・下」巻だが、民部卿になりたいと希望する人が何人もいるような官職であることが書かれる一方で、老齢の功臣を民部卿に昇進させて欲しいと嵯峨院が希望している場面がある。

宮内卿、歳七十なる、……宮内卿兼覽、……この歌を、嵯峨の院、いみじうあはれがり給ひて、一院(≡朱雀院)に、「この返しには、(a) 民部卿を、あまたの人望み申すなるを、『この朝臣(≡宮内卿兼覽)を、必ずなさせ給へ』と奏せさせ給へ。これのみこそ、古人のとまりたるはあれ。いとあはれなり」と申し給ふ。(楼の上下・九四一頁)

また、『源氏物語』でただ一人登場する民部卿も年齢の高い人物である。

(b) さるはもの笑ひなどすまじく、過ぐしつ、しづまれるかぎりをと選り出だして、瓶子なども取らせたまへるに、(c) 筋異なりけるまじらひにて、右大将、民部卿などの、おほなおほな土器とりたまへるを、あさましく咎め出でつおろす。

(源氏物語・少女・③二四頁)

民部卿は、夕霧の字をつける儀式に参加した落ち着いて年齢が高めの人物で(傍線部b)、文章生出身ではないので、作法に慣れていないために博士たちから叱られているが(傍線部c)、この場面にのみ登場し、素姓も不明である。

(11) 実正の年齢は、物語中に全く書かれていないが、同腹で三男の実忠の年齢から逆算した。実忠は北の方と結婚した時

が一四歳(菊の宴・三三七頁)で、その北の方との子供が、「菊の宴」巻の三二八頁に「真砂子君十三歳、袖君十四歳なり」とあるので、〈新全集〉の年立では実忠を二八歳ぐらいとしているが、その時点ですでに二九歳以上である。実正初出場面(藤原の君・七〇頁)はその約三年前なので、三男の実忠が二六歳以上、長男の実正は二八歳以上であると計算した。

(12) 『伊勢物語』四九段の影響が見られることが指摘されている。

また、中野幸一氏は、「うつつほ物語の影響―物語文学への一傾向―」(『宇津保物語新攷』宇津保物語研究会編、古典文庫、一九六六年、後に、『うつつほ物語の研究』武蔵野書院、一九八一年に所収)で、『狭衣物語』や『石清水物語』「恋路ゆかしき大将」『風に紅葉』などの中世の物語に引用されていることを指摘している。ただし、加藤昌嘉『うつつほ』の仲澄―作り物語の手法と指向―(『詞林』三三二号、二〇〇二年一〇月)は、禁忌の恋が情交を伴わないという点において後続の物語とは異なるとしている。

(13) 河内山清彦「柏木像の形成―『宇津保物語』の懸想人の中から―」(『古代文化』第二八巻第七号、古代学協会、一九七六年七月)は、「両者の間には、禁じられた対象への絶望的な傾倒ゆえに憔悴をつのらせ死んでいく壮絶な恋の形相

に同質性が認められるばかりではなく、その過程で描き出されたある具体的状況にきわめて近似する点が存する」とする。

(14) 『うつつほ物語』仲澄の絶えぬ「思ひ」―実忠との連関、そして柏木の情念へ―(『中古文学』第八〇号、二〇〇七年一二月)は、表裏一体の存在として語られた実忠と仲澄の「思ひ」の恐ろしさについて言及し、その仏典・和歌を典拠として描かれた情念こそが柏木物語に引き継がれていることを指摘している。

(15) 「うつつほ物語の方法―仲澄の死をめぐる―」(『物語研究』第一号、一九七九年四月)。仲澄の挿話を通してあて宮の心情に注目した室城氏は、かぐや姫とあて宮との共通点として、求婚者の死に対する同情から人間性を獲得することをおげ、仲澄の挿話を『竹取物語』における石上磨足の焼き直しであったとしている。

(16) 各官職に相当する官位から、その官職の高低を判断した。

(17) 注(8)参照。「侍従」の項目執筆は高田淳氏。

(18) 「源氏物語と中務省の人々―侍従を中心に―」(注(1)所収)は、『源氏物語』に登場する侍従と史実の関係について考察したもので、宇多朝―一条朝(八八七―一〇一一年)を調査範囲として、侍従初任年齢を列挙し、父親の極官とともに

に六三例を分析し、時代によって初任年齢の傾向が異なることを示している。筆者も『公卿補任』を再調査したところ、補訂すべき点はあるものの、高田氏の時代変遷による分類はほぼ踏襲してよいと思われる。高田氏の分析結果を簡単にまとめると以下ようになる。

- (i) 宇多朝〜醍醐朝初期―実務経験豊富で天皇の諮問にも十分応えうる人材。ただし、二〇歳以下任官の例も見られる。
- (ii) 醍醐朝後半〜村上朝―侍従の低年齢化が進む。
- (iii) 冷泉・円融朝―元服後間もなく侍従となる例が出る。
- (iv) 一条朝―一〇代前半で侍従となる少年が増加する。

高田氏はこの結果から、「若年の侍従を登場させる『源氏物語』は、少なくともこの官職に関する限り、延喜天暦の聖代に範を求めたのではなく、むしろ同時代の傾向をふまえたものではないだろうか。」としている。

なお、高田氏の調査結果の補訂すべき点を以下に示す。
 〈1〉〜〈10〉の一〇例は新たに追加するもの。1、10、……49、55の一〇例（番号は高田氏の論の番号と対応）は、初任年齢と任命年などに訂正を施したものである。なお、訂

正個所は波線で示した。

- 〈1〉寛平三・九 藤原定國(八九一・二六・内大臣藤原高藤)
- 〈2〉延長四・一〇 藤原在衡(九二六・三五・但馬介有頼)
- 〈3〉延長六・六 源兼忠 (九二八・二八・貞元親王)
- 〈4〉延長七・九 藤原師氏(九二九・一七・関白太政大臣藤原忠平)
- 〈5〉天慶二・一二 源自明 (九三九・二九・醍醐天皇)
- 〈6〉天慶八・一一 藤原元輔(九四五・三〇・右大臣藤原顯忠)
- 〈7〉天曆四・一 源忠清 (九五〇・七・有明親王)
- 〈8〉安和二・一 源兼明 (九六九・五六・醍醐天皇)
- 〈9〉安和三・一 藤原懷遠(改名後の名は懷平) (九七〇・一九・參議右衛門督藤原齋敏)
- 〈10〉天延二・一〇 藤原義懷(九七四・一八・摂政太政大臣藤原伊尹)
- 1 寛平二・ 源希 (八九〇・四・大納言源弘)
- 10 延喜二・ 正 源是茂 (九一二・二八・光孝天皇、実父は源昇)
- 11 延喜一七・正 源正明 (九一七・二五・是忠親王)

26天曆二・六 源延光 (九四八・二二・代明親王)

28天曆九・一〇 源伊陟 (九五五・一七・兼明親王)

33応和二・八 源時中 (九六二・二二・左大臣源雅信)

37天延元・三 藤原正光 (九七三・一七・関白太政大臣藤原兼通)

44天禄元・一二 藤原公季 (九七〇・一五・右大臣藤原師輔)

48寛和二・八 源経房 (九八六・一八・左大臣源高明)

49永延元・九 源道方 (九八七・二〇・右大臣源重信)

55長徳四・一〇 藤原資平 (九九八・一二・権中納言藤原懐平)

(19) 『公卿補任』によると、寛和二(九八六)年に非参議になつた時には四六歳とあるが、翌年の寛和三(九八七)年にも

四六歳とある。本文中の年齢は前者によつたが、後者によ

ると二三〜二七歳の間で侍従を務めたことになる。

宇治十帖後半の世界が描き出しているもの

——浮舟の出家を中心に——

尹 勝玫

序

入水事件後、横川の僧都一行に助けられ、蘇生した浮舟の様子が本格的に描かれている手習・夢浮橋巻で、物語が何より重要な問題として扱っているのは、ほかならぬ浮舟の出家についてではないだろうか。浮舟の出家は、妹尼の婿であった中将の懸想が直接的な契機とはなっているものの、その根底には、苦惱を極めた薫、匂宮との関係により生まれた過去のつらい記憶がもたらした浮舟の断固たる意志によるものであった。にもかかわらず、苦惱の果てに行った出家という行為が、実は彼女の生の困難を慰撫し、永続的な救済を保証するものではないという、極めて複雑な問題を内包するかたちで語られている。

また、浮舟の出家を考える際、手習巻で新たに登場した横川の僧都との関係も視野に入れて考えなければならぬ。この横川の僧都という人物は、意識不明で倒れていた浮舟を蘇生させ、自らの手で出家させながら、再び薫と結びつける仲立をし、さらにこの物語の最後のクライマックスを成す夢浮橋巻の場面では、手紙を通して浮舟の将来について助言までする、浮舟の蘇生後の生と深く関わっている存在として描かれている。浮舟に送ったこの僧都の手紙は、還俗を勧奨したものか否か、さまざまな観点から絶えず議論されてきた、この物語の重要な論点の一つでもある。^①

本稿では、手習・夢浮橋巻を中心に、物語が浮舟の出家をいかなる視点で織り成しているのかをみることにする。

それとともに、横川の僧都の消息をめぐるいくつかの論点を整理し、そのうえで、僧都の消息が遺俗勸奨か非勸奨かを論ずるよりも、消息の多義性こそが重要であることを論じ、消息の多義性が物語の方法としていかに有効であるかについて考察を加えていくことにする。さらには僧都の消息が物語の終焉とどうつながっているのかといった点についても考えてみたいのである。

一 横川の僧都の登場

浮舟の失踪後、蜻蛉巻においては、残された人々の狼狽や悲しみが描かれ、そしてその後の薫、匂宮の都での華やかな動静が語られている。続く手習巻では、

そのころ横川に、なにがし僧都とかいひて、いと尊き人住みけり(手習⑥二七九)

と、その冒頭に、横川の僧都という新しい人物の登場が告げられている。この新たな登場人物は、当初から「いと尊き人」としてその特徴が紹介されている。物語のなかでは、「山籠りの本意深く」(手習⑥二七九)、「朝廷の召にだに従はず深く籠りたる」(手習⑥二九三)などと、ひたすら修行に専念する僧都の姿が語られており、弟子たちに「天の下の「験者」(手習⑥二八四)として敬われ、朝廷側からも、今上

帝の女一宮の病気の際、「なほ僧都参りたまはでは験なしとて、昨日二たびなん召しはべりし」(手習⑥三三三)と、誰よりその験力が認められていることが示されている。さらに、女一宮の病気が僧都の祈祷により平癒した場面では、「いよいよいと尊きものに言ひのしる」(手習⑥三四四)と、その尊さが強調され、後に薫が僧都との親交を求めるときつかけともなつた(夢浮橋⑥三七三)。

こうした「いと尊き人」としての横川の僧都のイメージからは、平安中期の高僧として、顕教の碩学として名を列ね、世間にも広くその名が知られていた源信がその造型の準拠であるという指摘が早くからなされてきた。確かに、尼である母と妹が存在するという家族構成の面や母の臨終における逸話²⁾など、いくつかの状況からその類似点を認めることができ、それらが源信準拠説の有力な根拠として、さらに僧都と源信、両者を関連づけようとする綿密な考察が行われてきたのである。³⁾一方、物語という虚構の世界の登場人物としてのその獨創性を看過してはならないという認識から、物語の横川の僧都に対する見解もさまざまに述べられてきた。たとえば、僧都は、実は世俗性をも合わせ持った「二面性」の人物であるという指摘⁴⁾に対し、それは「世俗的にはもつとも理想的な「尊き人」のあり方」であ

つたとの分析がなされ、「いと尊き人」と言われていた僧都の本性について考えさせられる契機となった。また、さまざまな理由で浮舟を助けることに反対していた弟子僧たちに対し、「まことの人のかたちなり。その命絶えぬを見る見る棄てんこといみじきことなり。……仏のかならず救ひたまふべき際なり」(手習⑥二八四〜五)、「いであなかも、大徳たち。我無慚の法師にて、忌むことの中に、破る戒は多からめど、女の筋につけて、まだ譏りとらず、過つことなし。齢六十にあまりて、今さらに人のもどき負はむは、さるべきにこそはあらめ」(手習⑥二九四)と、自分に不利になる可能性をかえりみることなく、人の命を救うことの大切さを断固たる言葉で語る僧都の一貫した姿勢からは、単に頑なに仏道の形式を守ることだけにこだわらぬ、人間的魅力にあふれる「自在な人」^⑥としての僧都像も認められる。

このような過程を経て、「いと尊き人」であり、「自在」な存在である横川の僧都像が構築されるようになった。くわえて、浮舟との関係においては、僧都は浮舟を限りないやさしさで見守る保護者として描かれている。物語のなかでは宇治院の裏庭で倒れていた浮舟を救い出したことを「さるべき契り」(手習⑥二九二)として固く信じ、妹尼からの浮舟の意識回復のための加持の懇請に、何の躊躇もせず、

「山籠りの本意深」かつた自分の意志を断念してまで下山し、その意識を回復させるなど、「御祈禱なども、ねむごろに仕うまつりしを」(手習⑥三三四〜五)と、常に浮舟のことを心掛けている僧都の様子が叙述されている。

さらに自ら出家させた浮舟を心配し、「御法服あたらしくしたまへ」とて、綾、羅、絹などいふもの、奉りおきたまふ」(手習⑥三四八)とあるように、物質的な支援までも行っていた僧都は、浮舟に次のような言葉を掛け、励ますのであった。

なにがしはべらん限りは仕うまつりなん。何か思しわづらふべき。常の世に生ひ出でて、世間の榮華に願ひまつはるる限りなん、ところせく棄てがたく、我も人も思すべかめる。かかる林の中に行ひ勤めたまはん身は、何ごとかは恨めしくも恥づかしくも思すべき。このあらん命は、葉の薄きが如し(手習⑥三四八)

自分が生きている間はすべての世話をするので、浮舟は何の心配もいらないと、出家後の生活を心配または後悔しないように安心させる僧都の頼もしい言葉。しかし、直前の明石中宮との対面の場面では、「世の中に久しうはべるまじきさまに、仏なども教へたまへることどもはべる中に、今年来年過ぐしがたきやうになむはべりければ」(手習⑥三

四四)と、自分の余命が長くないことを語っていた。にもかかわらず、浮舟に対するこのような深い思いやりからは、浮舟のよき理解者としての姿が存分に現れているといえるであろう。

このような横川の僧都像が生まれたことに對し、『源氏物語』の仏教の一つの到達点⁽⁸⁾とも評価されている。浮舟の蘇生後を扱う手習巻は、僧都の紹介から始まるが、これは以後の物語の展開におけるこの人物の重要性を表わすことでもあるろう。蘇生、出家という浮舟の人生の転換点と深く関わりを持つ僧都は、物語の最後まで浮舟の将来と関連し、消息を通して助言するなど大きな役割を果たしている。その助言が浮舟に与えた影響はいかなるものであるか、以後その問題に関して詳しくみることにする。

二 浮舟の出家の行方

横川の僧都の加持により、意識を取り戻した浮舟が発した第一声は「尼になしたまひてよ。さてのみなん生くやうもあるべき」(手習⑥二九八)であった。それは薫と匂宮との間で板挟みになったつらい現状から逃れるため選択した入水も実行できず、この世に蘇ることになった浮舟の心情からすると当然のことであったかもしれない。しかし、そ

の時は、形ばかりの受戒を受けるにとどまる。その後、妹尼の婿であった中将の懸想が直接的原因となり、ついに出家を果たしたが、物語は浮舟物語後半部分で、その出家生活の行方についてきびしい視線で問い掛けている。

出家を懇願する浮舟に對し、横川の僧都は、

まだいに行く先遠げなる御ほどに、いかでか、ひたみちにしかは思したむ。かへりて罪あることなり。思ひたちて、心を起こしたまふほどは強く思せど、年月経れば、女の御身といふもの、いとたいだいしきものになん(手習⑥三三五)

と、若い女性の出家生活がいかに難しいかを語る。僧都だけでなく、中将と対面した妹尼の、浮舟が出家したがっていることに言及した場面での「残り少なき齡の人だに、今とは背きはべる時は、いとも心細くおぼえはべりしものを、世をこめたる盛りにては、つひにいかごとなん見たまへはべる」(手習⑥三二五)という言葉や、出家した浮舟に對する「かかる身にては、すすめきこえんこそはと思ひなしはべれど、残り多かる御身を、いかで経たまはむとすらむ」(手習⑥三四三)という言葉からも、若い盛りの女の身で尼の生涯を貫くことのきびしさが述べられている。⁽⁹⁾

同様の考え方は『源氏物語』全体を通じてもしばしばみ

られる。帚木卷の兩世の品定めの場合で左馬頭が語った女の例でも、「思ひ立つほどはいと心澄めるやうにて、世にかへり見すべくも思へらず、……仏もなかなか心ぎたなしと見たまひつべし。濁りにしめるほどよりも、なま浮かびにては、かへりて悪しき道にも漂ひぬべくぞおほゆる」（帚木①六六―七七）と、出家を決意した当時は、俗世を振り返ってみることは夢にも思わぬほど、断固たる気持で臨むのであるが、実際、その出家生活は予期せぬさまざまな試練の連続で、それを貫くことがいかに大変であるかを示している。出家を願う女三宮を前にし、朱雀院も「さる御本意あらば、いと尊きことなるを、さすがに限らぬ命のほどにて、行く末遠き人は、かへりて事の乱れあり、世の人に譏らるるやうありぬべきことになん、なほ憚りぬべき」（栞木④三〇五）と、やはり同じ趣旨を説いている。

平安時代において、出家は崇高な行爲として認められていたが、それがけつして平坦な道ではないことも、当時の記録類などに記されている。たとえば、『権記』長保三年正月七日条には、出家を志し、すでに出家していた父藤原義懐のもとを訪れた成房に対し、義懐が「出家の志は妨ぐべからざる所也。但し法師の行ひは、始終甚だ難し。（中略）近代、俗脱の初発心の時、鬢髪を剃除するの輩有りと雖も、

信心已に退き、初心の如くに非ず、空しく懈怠を成し、還りて謗毀を招く。自他の罪累、無益第一の事也」と諫めている。この義懐の言葉からは、男性でさえ、その出家生活の持続が困難であることがうかがえる。女性の場合、臨終の際や延命のための老年女性の出家は比較的是認されていたが、若い女性の場合は、出家という行爲自体がむしろ忌まれており、物の怪に憑かれたしわざと考えられもしたようである。¹⁰⁾浮舟が出家を願った時の、僧都の「あやしく、かかる容貌ありさまを、なぞて身をいとはしく思ひはじめたまひけん、物の怪もさこそ言ふなりしか、と思ひあはするに」（手習⑥三三六）という思いは、確かに当時の通念とも通じるものである。

物語が浮舟物語の後半部分で追求しているのは、こうした至難の出家生活を、はたして浮舟が最後まで成し遂げることができるかということである。そしてこの問題は浮舟の造型とも深く関わっている。

浮舟物語を通し、浮舟は「さすらひ」の存在として造型されている。東国、京、宇治、小野という物理的な空間でさすらうだけでなく、物語には、彼女自ら「橘の小鳥の色はかはらじをこのうき舟ぞゆくへ知られぬ」（浮舟⑥一五二）という歌を通して、「さすらひ」の存在としての自分の人生

を認めているほか、浮舟がさすらわざるを得ない運命を背負っていることは蘇生後の場面に多く暗示されている。

浮舟の出家のことを知り、突然の出来事に呆然たる気持を隠せない中将から、浮舟宛に文が届く。中将はその手紙で、「岸とほく漕ぎはなるらむあま舟にのりおくれじといそがるるかな」（手習⑥三四二）と、自分も浮舟のあとを追いつ、出家したいという心情を表わしたが、その返歌に、浮舟は「心こそうき世の岸をはなるれど行く方も知らぬあまのうき木を」（手習⑥三四二）と、自分は「行く方も知らぬ」存在であると語っている。出家はしたもの、その行方の方からない浮舟のこれからの人生が、ここに予兆されているとみることができよう。さらに出家の場面で、僧都が唱えている「流転三界中」という言葉にも注目する必要がある。これは「流転三界中 恩愛不能脱 棄恩人無為 真実報恩者⁽¹⁾」という、剃髪の儀式の際に唱える文句の一部であるが、この偈文を唱えるのを境として、父母に別れを告げ、俗世から離脱するのであった。そのなかでも、我々は永久に三界——俗界・色界・無色界、つまり我々衆生の生死輪廻してゆく世界——のうちを流転しているという意味を表わす「流転三界中」の句を物語が挙げていることは重要で、やはり出家後も「流転」をまぬかれない浮舟の生を象徴的に

表わしていると思われる。

また、浮舟物語前半で、「あてになまめいたる」女君——高貴で美しい浮舟像が強調されていたが、出家と前後して、浮舟のすぐれた美貌の描写が反復して描かれている。尼姿とはいえ、ことさらに若々しく、美しく華やかな浮舟の姿が、小野を訪れた中将の目を通して次のように語られている。

ことさらにも人に見せまほしきさましてぞおはする。
薄鈍色の綾、中には萱草など澄みたる色を着て、いと
ささやかに、様体をかしく、いまめきたる容貌に、髪
は五重の扇を広げたるやうにこちたき末つきなり。こ
まかにうつくしき面様の、化粧をいみじくしたらむや
うに、赤くにほひたり。行ひなどをしたまふも、なほ
数珠は近き几帳にうち懸けて、経に心を入れて読みた
まへるさま、絵にも描かまほし。（手習⑥三五〇―一）

こうした浮舟の姿を見た中将は、彼女への執着を諦めるどころか、「尼なりとも、かかるさましたらむ人はうたてもおほえじ、など、なかなか見どころまさりて心苦しかるべきを、忍びたるさまに、なほ語らひとりてん」（手習⑥三五二）、「行く末の御後見は、命も知りたく頼もしげなき身なれど、さ聞こそそめはべりなばさらに変りはべらじ」（手

習⑥三五三とあるように、ますます執拗に親交を求めようとしている。浮舟はまったく意図しなかつたにせよ、その若さと美貌が彼女の出家生活の妨げの原因となり得ることが、見てきたような記述から読みとることができると思われる。さらに、浮舟の境遇を案じた横川の僧都が口ずさんだ「松門に暁到りて月徘徊す」(手習⑥三四九)という「陵園妾」の詩句の背景と照らし合わせて考えてみても、これからの浮舟の人生は、出家したとはいえ、その出家生活から安定を得ることができず、またまさすらう運命にさらされる可能性が極めて高いことがじゅうぶん予想されるであろう。

三 横川の僧都の消息の意味するもの

出家した浮舟は、一見「この本意のことしたまひて後より、すこしははれしうなりて、尼君とはかなく戯れもしかはし、碁打ちなどしてぞ明かし暮らしたまふ。行ひもいとよくして、法華経はさらなり、こと法文なども、いと多く読みたまふ」(手習⑥三五四)とあるように、穏やかな出家生活を送っているかのようにみえる。しかし、紀伊守の登場により、そういった落ち着いた物語の雰囲気は急変する。いよいよ薫は浮舟の生存を知り、その真相を確認する

ため、横川に赴き、僧都と対面するなど、物語は終結に向かつて緊迫した動きをみせる。

薫の浮舟との再会の仲介の要請に、僧都は最初はそれを拒んだが、重ねての懇願に、結局浮舟宛の手紙を書き、それを浮舟の異父弟である小君に持たせた。その消息が、その解釈をめぐって長年議論されてきた次の文面である。

今朝、ここに、大将殿のものしたまひて、御ありさま尋ね問ひたまふに、はじめよりありしやうくはしく聞こえはべりぬ。御心ざし深かりける御仲を背きたまひて、あやしき山がつの中に出家したまへること、かへりては、仏の責そふべきことなるをなん、うけたまはり驚きはべる。いかがはせん。もとの御契り過ちたまはで、愛執の罪をはるかきこえたまひて、一日の出家の功德ははかりなきものなれば、なほ頼ませたまへとなん。……(夢浮橋⑥三八六―七)

先行論でさまざまな見地に基づき、研究されてきた部分ではあるが、ここで簡略にその意味について考えてみることにする。この消息でいちばん問題とされている箇所が、「もとの御契り過ちたまはで……」云々以下のところである。この「もとの御契り」に対し、僧都との因縁、仏との縁という説もあつたが、現在はおおむね薫との縁として解釈

され、もう議論が尽くされているように思われる。また、非還俗勸奨説では、「一日の出家の功德ははかりなきものなれば」の部分の典拠とされる『心地観経』の經文を挙げ、この部分は出家生活の礼賛の語であるとし、男女の結婚などのことを仲介することを禁じた小乗戒の比丘戒第二類、僧残法第五などと合わせて考えても、還俗勸奨と解する根拠にはならないと主張してきた¹⁷。しかし、『観無量寿経』や『涅槃経』壽命品の「若し出家の禁戒を毀る者有らば、我当に罷めて還俗し策使すべし」(『大正新修大藏経』卷十二・三六七頁)という經文からすると、出家者としての戒律を守らないよりは、還俗する方がましであるとされ、還俗が必ずしも破戒ではないことが語られている。こうした例などを根拠に、還俗勸奨説側では、この手紙は僧都が浮舟に還俗を勸奨したものととして解している。空海の詩「還俗の人を見る作」では、「昔日は頭を剃り今は髪を長くす／出家と二種の心惟れ重なる／紅花緑実一株の物／君見よ春秋顔色同じなりやと／世理の無常は人も此の如し／心縁動ぜざれば大道に通す／長江萬里相答す／爾りと雖も身を處く」と虚空の如し……²⁰と、出家と在家とは、その形は変わっているものの、心は同じであると詠まれており、必ずしも還俗が禁じられているのではないことがうかがえる。

さらに、僧都が消息を通して指示している内容について、それが還俗して薫と元通りの夫婦関係に戻ることを示したものとす説²¹、あるいは、還俗して薫のもとで在家の「菩薩」としての道を選ぶことを助言したとする説や、還俗せず、薫の庇護下で出家生活を送ることを表わしているとするなど、これまた見解の相違により、意見が分かれている。確かに僧都の消息の文脈は、還俗を勧めているかのように読みとれるところもある。薫と対面した僧都は、薫の態度から浮舟への感情を察知し、浮舟を軽率に出家させた自分の行動を後悔した。さらにこのまま浮舟が薫と再会する場合、そうした薫の感情が浮舟の心を乱し、はてには彼女が尼のまま淫戒を犯してしまう可能性の生じることをも懸念した。そのような僧都の思いからすると、浮舟に罪を犯せないため、還俗して薫と逢うことを望んでいたのかもしれない。しかし、ここで一つ注意すべきことがある。この僧都の消息について、増田繁夫氏が「この手紙を書いた僧都の真意がこの手紙に十分表れてゐるとは考へにくい」と評しているように、ただここには、浮舟に対し、「(薫との)もとからのご縁を損なうことのないように、その愛執の罪が消えるようにしてあげて、一日でも出家したことの功德は無量のものであるから、やはり今まで同様にその功德を

頼りなさい」と書いてあるだけで、その文面の内容は極めて抽象的で、具体的に何を意味するかが明確に現れていないのではないだろうか。はたして僧都は、浮舟と薫のもととの関係を重視し、愛執の罪を晴らすため浮舟に薫のもとに戻れることを勧めているのか、それとも僧都本来の立場を重んじ、浮舟に還俗せず、出家生活を送ることを指示したのか。この手紙の文句を読む限りは、僧都がこの消息を通して伝えたかった内容がはっきり提示されているとはいえない。つまり、この消息は、その意味が還俗勸奨か否か、あるいは浮舟の身の処し方への助言の具体的な内容を明確に決めることができず、読む側がいかにかに受けとめるかにより、いろいろ解釈される余地が含まれている、いわゆる多義性が存在するものとして認識すべきである。⁽²⁵⁾そのため、浮舟には僧都の本心が伝えられ難い構図となっている。これまた横川の僧都の消息の意味をめぐって絶えず議論され、さまざまな見解のもとで試案がなされてきたうえで、いまだなおその意味について決着がつかないこと自体が、この手紙のもつ多義性をもっともよく物語っているのではなからうか。

このように『源氏物語』には、言葉の解釈を一義的に決められないために、作中人物たちが、その多義的な言葉に

対し、それぞれ異なる理解と思考を示す場面がある。そのような場面では多義性がもたらす錯綜する作中人物の思考によって物語が展開されていく。すなわち、この多義性というのは、この物語の作者が物語を展開するにあたり、しばしば用いている方法の一つなのである。ここでこの消息を還俗勸奨か、非還俗勸奨かという二者択一の問題として単純化してしまうと、この消息のもつ本来の重要な意味を見失ってしまうと思われる。問題とすべきは、なぜこうした状況で多義的に捉えられる消息が用意されたか、そしてそれがいかなる効果をもたらすかということであろう。

四 多義性の意義

宇治十帖前半、薫と大君の恋の物語の本格的なきっかけとなったのが、八の宮の遺言であった。宮の遺言にもまた多義性が存在し、姫君の結婚問題をめぐって、各登場人物は自分の立場にあわせて遺言の意味を主観的に受けとめ、それを利用することにより、人物同士のいろいろな意思のもとに物語が展開されていくのであった。⁽²⁶⁾物語の終焉の直前の場面で、またも横川の僧都の消息という、その意味が明確でないため、さまざまに解釈される余地のある素材が用いられている。このように、宇治十帖においては、登場

人物の多義性を含んだ言葉が物語の前半と後半に配置され、いわゆる首尾呼応の構図を成している。これは単なる偶然ではなく、そこには作者のある種の意図があったはずであろう。ここでは僧都の消息に多義性という方法が用いられたことの意義や、そこから垣間見られる物語の論理について考えてみたい。

僧都の手紙に接した浮舟は、ただ「夢のやうなり」と思ひ、「ほろほろと泣かれる」(夢浮橋⑥三八八)という反応を示した。手習巻の後半、物語の情勢は急激に変わり、夢浮橋巻に入ってから、はたして薫は浮舟と再会できるか、これからの浮舟の運命はどうなるのかという物語の緊張感が最高潮に達している瞬間に届いた僧都の文。その手紙に対し、浮舟がいかにかに受けとめたかは定かではないが、畢竟彼女も自分の境遇にあわせてその意味を受けとめたに違いない。

男女関係のすべての煩わしさを断ち切るために果たした出家。出家後の、「亡きものに身をも人をも思ひつつ棄ててし世をぞさらに棄てつる」、「限りぞと思ひなりにし世の中をかへすがへすもそむきぬるかな」(手習⑥三四一)という手習い歌や、「僧都ガ」「流転三界中」など言ふにも、断ち

に経べきものとは思ひかけずなりぬるこそはいとめでたきことなれと、胸のあきたる心地したまひける」(手習⑥三三九〜四〇)という文面からは、彼女の求道への信念がいかに真摯、かつ確固たるものであるかが如実に表れている。さらに薫に対する認識も、入水事件前とは変わっていて(手習⑥三三一〜二)、薫のことを恋しく思っているが、男女関係の次元を超えた、自身の過去を顧みることにより自然と浮かび上がってくる、はるかな懐かしさのようなものでもあった。

そのような浮舟にとつて、真意もはっきりされないまま、「もとの御契り過ちたまはで……」云々と記されているこの消息には、ただ迷うしかなかった。薫との元の関係に戻り、妻となることを指示しているのか、あるいは還俗して「菩薩」として過ごすことへの助言であるか。それとも還俗せず、しかも薫の元に帰って出家生活を送ることを意味しているのか、このまま小野で出家生活を続けながら、薫の愛執を晴らすための仏道に邁進することを勧めているのか。ここには何一つ明らかになっていない。一体我が身はどうすべきであるか。このように、僧都の消息は、物語の最後のクライマックスの場面においてもなお、浮舟を翻弄し、劇的緊張感をますます高めていく役割を果たしている。

と同時に、いくら浮舟が頑なな態度を貫き、道心に専念しようとしても、それはけつして容易ではない、さまざまな苦難を耐えねばならぬ艱難の道であることを改めて表わしているのである。

五 齟齬する関係性

さて、この僧都の消息はまた、この物語が追い求め続けていた主題の一つである、他者の了解不可能性を浮き彫りにするものでもあった。第二部の光源氏と紫の上の関係がそのよい例であるが、互に心が惹かれあいながらも、相手をじゅんぶんに把握し得ない側面があるがゆえに、二人の心に隔てが発生し、結局二人は他人であるほかないというこの論理。無論、男女関係において主に用いられる方法ではあるが、そうした関係以外の他人同士においても、同じく了解不可能性が生じることを僧都の消息は表わしている。

僧都が浮舟にこの消息を送るまでの経緯をみてみよう。僧都のもとを訪れた薫から浮舟の境遇について聞いた僧都は、諸事情も知らず、性急に彼女を出家させたことについて、「薫ガ浮舟ノコトヲ」かく思しけることをこの世には亡き人と同じやうになしたることと、過ちしたる心地して罪

深ければ」(夢浮橋⑥三七八)、「いとほしく、罪得ぬべきわざにもあるべきかな」(夢浮橋⑥三七九〜八〇)と、驚きを隠せず、深々と自分の行動を反省していた。しかし、「いと便なきしるべとは思すとも、かの坂本に降りたまへ」(夢浮橋⑥三七九)と、浮舟との仲介を求める薫の依頼に対しては、それを拒否した。そのうえ、せめて「御文一行賜へ」(夢浮橋⑥三八〇)とする薫の要請も、「なにがし、このしるべにて、かならず罪得はべりなん」(夢浮橋⑥三八〇)と、僧侶である自分の立場から男女関係の「しるべ」役を担うことは罪となるとそれを拒み、その代わり薫が直接浮舟のもとを訪ねるよう勧める。しかし、それでも諦めず、浮舟の異父弟の小君を媒介とする薫の願いに、やっと承諾し手紙を出したわけで、実は僧都自身もその「しるべ」となり、手紙を送ることに迷っていたのである。

また、物語のなかで僧都は浮舟の保護者を自任し、彼女のよき理解者として描かれているが、僧都にとって浮舟は、まったくその素性の分からない未知の人であった。手紙のなかで、僧都は「御心ざし深かりける御仲を背きたまひて、あやしき山がつの中に出家したまへること、かへりては、仏の責そふべきことなるをなん」と、浮舟を大事に思っている薫との深い仲を背き、浮舟が出家したことは、かえっ

て仏の叱りを受けることになるかと語っているが、それはあくまで薫から提供されたわずかな情報に基づいた判断であり、浮舟がいかなる覚悟で出家を果たし、その出家生活を守り続けるため全力を尽くしてきたかが、まったく理解されていない。浮舟の身の上を案じ、彼女の将来をよい方向に導くためという善意に基づいて送ったはずの手紙が、実は浮舟の心情も事情もほとんど知らぬままのものであったという皮肉さがそこに存在する。そういう状況から発せられたメッセージの、しかもはっきりした意味が提示されていないアドバイスが、頑なな態度で世俗のことを顧みることとは絶対すまいと決めていた浮舟にいかなる影響力を発揮することができるであろうか。

一方、小君は横川の僧都の消息だけでなく、薫の浮舟宛の手紙も持参して小野に訪れたが、この薫からの手紙にも、同じ方法が用いられている。

さらに聞こえん方なく、さまざまに罪重き御心をば、
僧都に思ひゆるしきこえて、今は、いかで、あさまし
かりし世の夢語をだにと急がるる心の、我ながらもど
かしきになん。まして、人目はいかに。と、書きもや
りたまはず。

法の師とたづぬる道をしるべにて思はぬ山にふみ

まどふかな

この人は、見や忘れたまひぬらむ。ここには、行く方なき御形見に見るものにてなん。(夢浮橋⑥三九二)

薫は手紙のなかで「法の師とたづぬる道をしるべにて思はぬ山にふみまどふかな」という歌を詠んでいた。仏道の師として横川の僧都を訪ねたはずの私が、その導きで、いつの間にか思いもかけぬあなたとの恋の道に踏み迷ってしまったと、この歌を通して浮舟に訴えかけている。ただし、この歌には単にそういう意味だけでなく、あたかも今までの薫の人生そのものが歌いあげられているかのように思われる。浮舟との再会を切に願って送ったその手紙は、薫の浮舟に対する誠意はこめられてはいるものの、恋慕の感情が現れているわけではなく、ただかつての法の道への高き志が、やがては思いかけぬ愛欲の虜になってしまったと、まるで橘姫巻以来の薫の一生を凝縮しているような意味を成している。

薫が浮舟に愛情を感じていたのは確かである。紀伊守が伝えた、浮舟の一周忌を前にして宇治を訪れ、浮舟の死を惜しみ、その悲しみの末、泣き崩れる薫の姿からは浮舟への感情がじゅうぶん読みとれるのである。しかし、その一方、薫は浮舟との関係に対し、常に世間体を気にしていた

のも事実である。右の手紙の文面からもそうした薫の思いがうかがわれる。横川を訪れ、僧都と対面した場面でも、「むげに亡き人と思ひはてにし人を、さは、まことにあるにこそはと思すほど、夢の心地してあさましければ、つつみもあへず涙ぐまれたまひぬるを、僧都の恥づかしげなるに、かくまで見ゆべきことかはと思ひ返して、つれなくもてなしたまへど」(夢浮橋⑥三七八)とあるように、浮舟の生存を喜びながらも、僧都の視線を意識して、自らの気持を隠し、何気なく行動するという、相反する態度をみせていた。そのような複雑な感情が、浮舟との再会を求めつつも、そのせいで自分の志が破られ、恋路に惑ってしまったという内容の歌として現われたのであろう。また、僧都と薫からそれぞれ送られた手紙に接した浮舟が薫ではなく、ひたすら母を思い出していることは、浮舟にとって薫との関係には何の未練もなく、もはや薫は恋慕の対象ではないことを記しているのではないだろうか。このように二人の感情は齟齬きたしており、その時送られてきた薫の、ひたすら我が身を顧みるような内容の歌に、浮舟の心が動かされるとは、到底考えられないのである。さらに、返事を拒否した浮舟に対し、薫は他の男の存在を疑った。浮舟に愛情を抱いていながらも、彼女がいかなる気持で自分への返事を拒

んだかが薫にはまったく理解できず、そのため、むしろ浮舟のことを見誤っている。薫と浮舟の心が最後まで隔たつたまま、物語はその終焉を迎える。

結び

断固たる態度で出家生活を成し遂げようとする浮舟。彼女の将来の行方を案じる僧都。また浮舟との再会を求める薫。このように、浮舟の将来について三人は別々の思惑を持っていた。宇治十帖後半の世界は、主に浮舟の出家問題をその軸として、こうした三人の思惑を中心に、多様な物語の方法が用いられながら展開していく。

煩惱を断ち切るため行つた出家という行為も、実はさまざまな要因により揺さぶられるものであり、出家さえも慰安や救済をもたらずものではないということ物語は最後まで丹念に描いている。そのなかで、僧都の手紙はその意味が一義的に決定できないために、浮舟を戸惑わせるものでもしかなかった。そもそも、僧都からの消息にしろ、薫からの手紙にしろ、浮舟への善意がこめられているのではあるが、浮舟の立場や実情に対するじゅうぶんな理解が欠けているため、彼女にいかなる説得力も持たぬものとなつてしまい、かえって浮舟を迷わせ、苦しませている。また、こ

の手紙およびそこから垣間見られる三人それぞれの人間関係からは、物語は唐突に終わってしまったが、その後、浮舟が僧都の助言を受け入れるはずもなく、仮に薫のもとに帰ったとしても、そこに幸せな未来が待つてはいないことが密かに暗示されているかのように思われるのである。

【注】

- (1) 『岷江入楚』の三条西実枝（箋）以来、この手紙は還俗勸奨の意味として理解されてきたが、多屋頼俊氏により還俗を勧めたものではないという見解が示されてから（多屋頼俊「宇治十帖の結末」『源氏物語の思想』法蔵館、一九五二、初出は一九四一）、それぞれの観点により、多様な見方、――還俗勸奨説、非勸奨説の他、その意味の曖昧さを指摘する意見（山口昌男「源氏物語夢浮橋巻の文芸構造―愛執の罪を中心として―」『日本文芸研究』一九八〇・三、渡會教幸「救済のゆくえ―横川僧都の消息をめぐって―」伊井春樹編『古代中世文学研究論集』第一集、和泉書院、一九九六、あるいは浮舟の身柄を薫にゆだねたという説（三角洋一「横川僧都」『国文学』一九九一・五）など――が唱えられてきた。現在では一般的に勸奨説として解釈しているのであるが、
- (2) 『今昔物語集』卷十五三十九話には、山籠りの修行中、母の危篤を知り、修行をやめて下山し、母に会いに行く源信の逸話が記されているが、手習巻での横川の僧都の境遇との類似性が指摘される。
- (3) 中哲裕「横川の僧都―その思想と行動をめぐって―」（『文学・語学』一九七八・十二）、山本利達「横川僧都」（『源氏物語攷』塙書房、一九九五）など。
- (4) 岩瀬法雲「横川の僧都の二面性―源氏物語における人物造型について―」（『源氏物語と仏教思想』笠間書院、一九七二）。
- (5) 今西祐一郎「横川僧都」小論（『論集』日本文学・日本語2中古）角川書店、一九七七）。丸山キヨ子氏は「尊し」という言葉からは、「権勢榮譽に遠く身を置く、修行の功すぐれた徳高い出家者としてのイメージが浮かび上がる」と指摘したうえで、僧都もそうしたイメージで考えるべきであると述べている（丸山キヨ子「僧侶像」『源氏物語の仏教―その宗教性の考察と源泉となる教説についての探究』創文社、一九八五）。
- (6) 清水好子「横川の僧都―自在の人―」（『源氏の女君』塙書房、

一九六七。

(7) 女一宮の加持祈祷のため下山した際、浮舟と対面した場面にも、「不意にて見たてまつりそめてしも、さるべき昔の契りありけるにこそと思ひたまへて」(手習⑥三三四)と、その出会いを「さるべき契り」として認識している僧都の思惟が語られている。

(8) 丸山キヨ子「横川の僧都(一)」(注5前掲書)。

(9) 夢浮橋巻で薫と対面し、浮舟との諸事情について聞いた後も、僧都は「かたちを変へ、世を背きにくとおぼえたれど、髪、鬢を剃りたる法師だに、あやしき心は失せぬもあなり、まして女の御身はいかがあらん、いとほしく、罪えぬべきわざにもあるべきかな」(夢浮橋⑥三七九〜八〇)と、やはり同様の考え方を示している。

(10) 勝浦令子「尼削ぎ致し髪型からみた尼の存在形態」(大隈和雄・西口順子編『尼と尼寺』シリーズ女性と仏教1、平凡社、一九八九)。

(11) 『法苑珠林』鬚髮部第三(『大正新修大藏経』卷五十三・四四八頁)。

(12) その他にも、「かかる御容貌やつしたまひて、悔いたまふな」(手習⑥三三九)、「げにぞ、容貌はいとうるはしくけうらにて、行ひやつれんもいとほしげになむはべりし」(手習⑥三

四六)など、浮舟の美貌が多く語られている。

(13) 「陵園妾」とは、讒言によって罪を得、御陵の守役として生涯幽閉された宮女の悲惨な境遇を憐れんで詠んだ、白居易の新楽府に見える三十二句の長詩である。手習巻における「陵園妾」引用の意味については、藤原克己氏の諸論文に詳しく考察されている(『源氏物語の文体・表現と漢詩文』源氏物語研究集成』第三卷、風間書房、一九九八、「物語の終焉と横川の僧都」永井和子編『源氏物語へ』源氏物語から』笠間書院、二〇〇七)。

(14) 門前眞一「宇治十帖の構成と浮舟の還俗問題」(『源氏物語新見』門前眞一教授還暦記念会、一九六五)、松村誠一「『もとの御契り』(浮舟)は「さるべき昔の契り」(僧都)」(『成蹊国文』十八、一九八五)など。

(15) 阿部俊子「浮舟の出家」(『源氏物語と和歌 研究と資料Ⅱ』武蔵野書院、一九八二)。

(16) 『栄花物語』(『新編日本古典文学全集』小学館)では、「一日にても出家の功德世に勝れめでたかんなるものを」(ころものたま③四〇)と、藤原公任が出家を決意するところに、この言葉が引用されている。

(17) 注14前掲門前論文。

(18) 溯江文也氏は、『観無量寿経』の「(中品中生)とは、も

し衆生ありて、もしは一日一夜、八戒斎を受持し、もしは一日一夜、沙弥戒しゃみかいを持ち、もしは一日一夜、具足戒ぐそくかいを持ちて、威儀欠くることなければ、この功德をもつて、廻向して極楽国に生まれんと願求す」〔大正新修大藏經〕卷三十七・二四五頁）をこの部分の出典とすれば、これは一日一夜の短い出家でも有難い功德があることを意味する「出家功德經」であり、還俗勸奨の趣旨として理解しても不審ではないと説いている（渕江文也「横川僧都と浮舟」『源氏物語の思想的美質』桜楓社、一九七八）。

(19) 丸山キヨ子「横川の僧都（二）」（注5前掲書）。

(20) 「統遍照發揮性靈集補闕抄卷第十」（三教指帰 性靈集）、『日本文学大系』、岩波書店）。

(21) 山本利達氏は、その意味に対し、『岷江入楚』の「箋」説に従い、「還俗して薫と元通り夫婦となり、薫の愛執の罪を晴らしてあげなさい」という還俗勸奨の言葉として受け取られて来た」と説明している（山本利達「横川僧都の心情（二）」、注3前掲書）。

(22) 注19前掲丸山論文、佐藤勢紀子「横川僧都の消息と『大日経義釈』——還俗勸奨を支える論理——」（『日本文学』二〇〇〇・六）。

(23) 注5前掲今西論文。

(24) 増田繁夫「浮舟の出家」（『源氏物語と和歌 研究と資料』武蔵野書院、一九七四）。増田氏は、その理由についてこの手紙は薫も読むことを前提として書かれたものであるため、「僧都の真意そのままがそこに示されてゐるとは限らない」と述べている。

(25) 野口武彦氏は「僧都消息には、詠み方のアングルしだいでいくつもの意味を持つ情報量が収められている」と説明している（野口武彦「源氏」はいかにして物語となりしか—石山と横川と宇治—『季刊shiko』一九九二・四）。

(26) 拙稿「八の宮の遺言の多義性—呪縛される遺言から利用される遺言へ—」（『国語と国文学』二〇〇九・一）参照。

(27) この歌の意味に関しては、今井上氏の論文に詳しく考察されている（今井上「踏み惑う薫と夢浮橋—宇治十帖の終末についての試論—」『源氏物語 表現の理路』笠間書院、二〇〇八）。

『源氏物語』の本文の引用は、『新編日本文学全集』（小学館）による。引用部分の括弧内の表記は巻名、巻数、頁数を表す。なお、引用に際しては表記を私に改めたところがある。

『無名抄』 伝本考

木下 華子

はじめに

『無名抄』は鴨長明の手になる和歌随筆である。成立は、「関清水事」の段に「建暦の初の年十月余りの比、三井寺へ行く」という叙述があることから、建暦元年（一一二二）一月以降と見られるが、全体で約八〇段もの歌話を収めることを考えると、長期間にわたって執筆されたものと推測される。内容は、詠歌の心得・歌体論といった歌論書的なもの、歌枕・和歌の故実といった歌学書的なもの、同時代の歌人の逸話といった説話的なものと多岐にわたり、後鳥羽院の和歌所寄人でもあった長明の和歌との関わりを知る上でも、同時代の歌壇や歌人たちの有り様を捉えた資料としても、重要な作品である。

『無名抄』の伝本は、最古本である東京国立博物館蔵梅沢記念館旧蔵本（以下、「梅沢本」）の他、天理図書館蔵呉文炳氏旧蔵本（以下、「呉本」）、天理図書館蔵竹柏園旧蔵本（以下、「竹柏園本」）、静嘉堂文庫蔵本（以下、「静嘉堂本」）等の写本、寛政二年（一七九〇）・文化九年（一八一二）の刊本など多くのものがあるが、諸本間には異本といえるほどの大きな差はない。現在、梅沢本と呉本の二本が書写年代も鎌倉時代と古く、すぐれた古写本とされているが、日本古典文学大系『歌論集能楽論集』所収本が静嘉堂本、朝日古典全書『方丈記』所収本と歌論歌学集成七卷（三弥井書店）の所収本が呉本、日本歌学大系三巻の所収本が竹柏園本を底本とし、『鴨長明全集』（貴重本刊行会）が梅沢本の翻刻を収めることからわかるように、これまで体系だった伝本研究は

行われておらず、様々なテキストが流布しているのが現状である。本稿は、このような『無名抄』の伝本と系統の問題に対して、調査の結果を報告するものである。

一 『無名抄』の諸本

『国書総目録』に載る『無名抄』の伝本は、約四〇本の写本と三種類の板本である。本稿では、先行研究を参照しつつ、主要と思われる、稿者が本文全体の異同を確認したものの一四本（写本一三本、板本一本）を主として取り上げる。以下に一四本の簡略な書誌を述べるが、その過程で管見に入った五本を加え、全体では一九本を考察の対象とした。

- (1) 東京国立博物館蔵梅沢記念館旧蔵本「函架番号…三二八一」——「梅沢本」「梅」と略称——

（復刻日本古典文学館」の複製による）

重要文化財指定。復刻日本古典文学館シリーズ（日本古典文学会）の一冊として複製があり、『鴨長明全集』に全文翻刻と影印が収められている。以下、久保田淳氏による復刻日本古典文学館の解題により摘記する。写本一冊。列帖装（六折）。桐箱に収められており、「無名抄 鴨長明真筆」と打ちつけ書きで墨書。本書は縦二四・七糎、横一六・二糎。表紙は本文料紙と共通で斐紙。外題・内題なし。墨付

八三丁。末尾の遊紙が後表紙と見なされる。一面の行数は概ね一〇行（八行〜二行の範囲内）。和歌は改行し、概ね二字下げ、一首を上句・下句に分けて二行に記す。章段の区切りは朱の合点で示す。目録はなく、見出しは漢字片仮名交じりで朱書。一行を取る場合がほとんどだが、行間に細く書かれる場合もある。この見出しは本文と同筆と見られる。奥の遊紙の上に「墨付八十三枚」と記した、縦一三・二糎、横二・二糎の美濃紙が貼り付けられている。奥書はないが、鎌倉時代の書写。

- (2) 天理図書館蔵吳文炳氏旧蔵本「函架番号…九一一・二一イ二七」——「吳本」「吳」と略称——

（吳文炳著『国書遺芳』による）

吳文炳著『国書遺芳』に写真版で全文が収められ、吉田幸一氏による解題が添えられている。また、朝日古典全書『方丈記』所収本と歌論歌学集成七卷所収本の底本である。以下、『国書遺芳』と小林一彦氏による歌論歌学集成第七卷の解題によって摘記する。写本一冊。胡蝶装（九折）。縦二二・八糎、横一五・七糎。表紙は古代裂濃茶地に薄茶唐草模様、中央に題簽「無名抄」とある。内題、「無名抄」。料紙は鳥の子。墨付九八丁。一面九行。和歌は改行し、二字下げ、一首を上句・下句に分けて二行に記す。目録はな

く、見出しは一行を取って書く。全体に擦り消しや重ね書きによる本文の訂正が見られる。奥書はないが、書写年代は鎌倉期を下らない。

(3) 東京大学総合図書館蔵阿波国文庫本「函架番号… E三二・六八四」―「阿波国本」「阿」と略称―

平成九年度(一)年度科学研究費補助金研究報告書『日本古典文学におけるモチーフインデックス化とその索引データベース化の研究』附載阿波国文庫本『無名抄』翻刻及び索引(研究代表者小島孝之 平成二二年三月)に全文の翻刻が載る。写本一冊。袋綴。縦二七・七糎、横一九・七糎。栗皮色の紙表紙の中央に「無名抄」と書かれた題簽を貼付。題簽は黄地に金砂子散らし、金泥で薄を描く。料紙は楮紙。墨付六八丁。前後に各一丁の遊紙がある。一面一〇行。和歌は改行し、一字上げで、一首一行書き。目録はなく、見出しは漢字片仮名交じりで、章段のはじめの行間に書き入れられる。奥書はないが、江戸時代中期頃の書写か。巻頭に、「陽春／廬記」「南葵／文庫」「阿波国文庫」の三つの朱印がある。

(4) 天理図書館蔵竹柏園旧蔵本「函架番号…九一一・二・イ八九」―「竹柏園本」「竹」と略称―

〔天理図書館善本叢書〕和書之部四四卷による)

『天理図書館善本叢書』和書之部四四卷に影印版で全文が収められ、解題が添えられている。また、日本歌学大系三卷の所収本の底本である。以下、『天理図書館善本叢書』によって摘記する。写本一冊。列帖装(五折)。「無名抄古寫本」の題簽をもつ帙に収められている。縦二三・五糎、横十四・五糎。外題(直書き)、「長明無名抄」。表紙右下に同筆で「尊(興)」とある。見返し右下に「傳領賢紹」と墨書。内題なし。墨付六六丁。一面の行数は概ね九〜一〇行(八行・一一行の面もあり)。和歌は改行し、二字下げで一行書き。目録はなく、見出しは一行を取って書く。見出し・本文全て、漢字片仮名交じりである。末尾に以下の奥書を有す。

應安四年辛亥三月立筆了 助筆尊任

老比丘尊興

此本八同朋宝蔵房維園法印書也先年書写處

不終功経年序為後学少生又新書写之

これによると、本書は南北朝期応安四年(一三七二)の書写本であり、奥書および表紙に「尊興」と記されていることから、尊興が書写主体者・所持者であったと考えられる。表紙・奥書と本文は別筆と考えられるので、本文書写が尊任、表紙・奥書と本文中の校異・補入が尊興と推定さ

れる。また、奥書三行目からは、維圓法印の本を尊興が写しはじめたが中絶してしまつたので、応安四年三月に改めて尊任に書写させたものか。見返しにあるように、この本を伝領したのは賢紹であるが、尊興・尊任・維圓・賢紹ともに不詳。

(5) 東京大学総合図書館蔵相良為統筆本「函架番号・

E三三・六八六」―「相良本」「相」と略称―

写本一冊。袋綴。縦二四・四糎、横一七・一糎。表紙は渋を刷いた陸奥紙で、中央に「無名抄」と書かれた鳥の子紙の小短冊の題簽を貼付。内題、「無名抄」。料紙は楮紙。墨付七五丁。一面九行。和歌は改行し、約半字下げて一首を一行に書く。目録はなく、見出しは本文中に一行を取って書く。末尾に以下の奥書を有す。

写本云

鴨長明抄^{云々}

元亨四年五月十八日於久我殿御壇所書了

梁心之本をうつす也

主藤原為統

さらに、この裏に、鳥子紙に記した以下の内容の極め書が貼付されている。

無名抄

相良左衛門尉為統正筆

新菟玖波集作者手跡徹書記門人

これによると、元亨四年（二二二四）に久我殿の御壇所で書写された本（乃至はそれを親本とするもの）を梁心が所持しており、それを相良（藤原）為統が書写したものが本書となる。相良為統（一四四七―一五〇〇）は肥後人吉城主で、新撰菟玖波集作者。巻頭に「南葵／文庫」「陽春／廬記」および読みえない陰刻の三つの朱印がある。また、この奥書は、「於久我殿」以降が多少変化した形で以下の諸本にも見出される。

〔二〕(51) 国立公文書館内閣文庫蔵永禄一二年奥書本「函架番号・二〇二―一五」―「永禄本」「永」と略称―

鴨長明抄^{云々}／本云／元亨四年五月十八日 於久我殿御壇所書之／永禄十二年四月十日書之／源直頼（花押）

〔二〕(52) 天理図書館蔵平仮名本「函架番号・九一一・二

・イ一二三三」―「天理本」「天」と略称―

(53) 国立歴史民族博物館蔵高松宮家伝来禁裏本「函架番号・日六〇〇―一二三三」

―「高松宮本」「高」と略称―

鴨長明抄^{云々}／本云／元亨二二年五月十八日於久我殿

天理本は『天理図書館蔵書目録』に拠ると室町末期の

書写、高松宮本は明和八年玉函の書写である。

それぞれを見比べると、「一」の「御垣所」では意味が通じず、また、「二」の状態から「御壇所」の語が付け加えられて相良本の形になったとは考えにくい。現存するこの系統の諸本の中で、最も古いものが相良本であることも考慮に入れれば、相良本に見える「御壇所」がそもそもその形だったと思われる。

(6) 国立公文書館内閣文庫蔵林羅山旧蔵本「函架番号…

二〇二—一三三 — 「内閣本」「内」と略称—

写本一冊。袋綴。縦二六・五糎、横一九・七糎。無地薄茶色の紙表紙で、左肩に「無名抄」と打ち付け書き。外題右肩に読み得ない朱の書き入れがある。扉題、「無名抄」。料紙は楮紙、匡郭と界線が引かれた紙を用いる。墨付五五丁。一面一二行。和歌は改行せず、本文中に詰めて書く。目録・見出しはなく、章段の区切りは朱の合点で示す。本文中に和歌の一部が呈示される場合や、関連する和歌が存在する場合、行間に歌一首を朱で注記する。奥書はないが、江戸時代初期の書写か。表紙右肩に「昌平坂／学問所」の印、扉に「林氏／蔵書」「浅草文庫」「日本／政府／図書」の各朱印、巻末に「昌平坂／学問所」の印と「江雲涓樹」の朱印がある。よって、本書は林羅山（一五八三—一六五七）

の旧蔵本であることがわかる。

(7) 筑波大学附属図書館蔵本「函架番号…ル二〇五—

一三八 — 「筑波本」「筑」と略称—

写本一冊。袋綴。縦二三・二糎、横一六・三糎。紺と練色の打曇り表紙で、左肩に「鴨長明無明抄」と書いた金捺箔散らしに薄が描かれた小短冊の題簽を貼付。目録題、「無名鈔」。料紙は楮紙。墨付九四丁。一面八行。和歌は一字上げて、一首を一行に記す。巻頭に目録を有し、本文中にも一行を取って見出しを書く。見出しの上に「一」と記し、右肩に通し番号をふる。「題可意得事」から「範兼家会優事」までは朱点・朱線が施されている。巻頭に「岡田眞／之蔵書」「石□□正／図書之記」（□は字と重なって判読不能）の朱印、巻末に読み得ない陽刻の朱印がある。末尾に以下の奥書を有す。

此鴨明抄はかもの長明入道か作也たかつかさの前の殿より

東宮へまいらせらるゝを給りて書写侍也下さるゝ時の仰

に云此抄并後鳥羽院都の外にてあそはさるゝ御抄

とは御秘蔵の物也すへて人に見せられすしかれともこ

とにおほしめさるゝ子細有により御免あり本主前関白い

そき申さるゝいまた御書写なしはやく書件の写本にて

のとかにあそはさるゝへしとそ

弘安七年十二月九日

或人の本には無明抄云々御本の説につきて鴨明抄と

書畢正応五年九月宰相典侍経子にゆるし侍中風にて

手わな、きいへるほとにいよ／＼鳥の跡乱侍めり

同年神無月十六日 前参議 在判

さらに、扉には古筆鑑定家・朝倉茂入の極め札が貼付られている。

由己 無明鈔目錄ノ発端半枚又一枚半筆

圭詢 右之外ハ上ノ一筆也

これによると、本書の書写者は大村由己と圭詢の二人。冒頭の一・二丁のみが由己でそれ以外は圭詢の筆ということになる。大村由己（一五三六～一五九六）は、豊臣秀吉の右筆で軍記作者・連歌作者でもあった人物。圭詢は不詳。また、奥書に見えるように、本書は鷹司基忠（たかつかさの前殿・前関白）から後の伏見天皇（東宮）に進上された本を、弘安七年（二二八四）に飛鳥井雅有（前参議）が書写したという系統のものである。さらにその本は、正応五年（二二九二）、伏見天皇の内侍であった藤原経子（宰相典侍経子）に許されたとあり、伏見天皇の周辺での『無名抄』の享受を示すものとなっている。

この奥書は、

(7.1) 宮内庁書陵部蔵松岡本「函架番号…二〇六一五

九九」——「松岡本」「松」と略称——

(7.2) 山口県立図書館蔵本「函架番号…五九」——「山

口本」「山」と略称——

にも見出され、一つの系統を成すと考えられる。なお、山口本には契沖による朱の書き入れが施されている。

(8) 岩国徴古館蔵本「函架番号…一八一—一六」——「岩

国本」「岩」と略称——

写本一冊。袋綴。縦二五・九糎、横一九・七糎。薄茶色

の紙表紙で、左肩に「無名抄鴨長明作」と記した明るい朱色の題簽を貼付。料紙は楮紙。墨付六五丁。巻頭に一丁分の

遊紙がある。一面二行。和歌は二字下げで、一首を上句

・下句に分けて二行に記す。目録はなく、本文中に一行を

取って見出しを書く。歌人等固有の人物名に対し割り注を

施す。末尾に以下の奥書を有す。

慶長四年八月三日一校了

同十一日再校了給歎

書写者は不明、慶長四年（二五九九）の書写である。

(9) 静嘉堂文庫蔵本「函架番号…二〇一八三・一・五

〇二・一八」——「静嘉堂本」「静」と略称——

写本一冊。袋綴。縦二五・四糎、横一八・五糎。薄い紺

色の紙表紙。題簽が剥落した跡に「無名抄」と打ち付け書き。料紙は楮紙。墨付八四丁。一面九行。和歌は一字下げで記す。一首を一行に記す、一首を上句・下句に分けて二行に記す、一首を二行に記すが後ろの本文を追い込んで書く、の三通りがある。目録・見出しはないが、章段毎に改行。「琳賢基俊をたはかる事」の章段までは、旧蔵者の松井簡治博士のものかと思われる鉛筆の書き入れがある（頭注部分に見出し、行間に別本の本文の書き入れ・読み仮名・濁点等）。奥書はないが、江戸時代初期の書写。巻頭に「静嘉堂現蔵」「松井氏蔵書印」の二つの朱印と「八雲軒」（陰刻）の藍印、巻末に「藤原」（陰刻）と「安元」（陽刻）の二つの藍印がある。従って、本書は大洲藩主脇坂淡路守安元（二五八四〜一六五三）の旧蔵本である。

(10) 蓬左文庫蔵本「函架番号…一〇七—四六」——「蓬左本」「蓬」と略称——

写本二冊。袋綴。縦二三・三糎、横一六・二糎。内曇りの鳥子守表紙で、上冊は中央に「無名抄上」と記した鳥子紙小短冊の題簽を貼付。下冊は題簽が剥落したあとに、墨で「異名抄」（「異」を朱でミセケチ、右に「無」と朱書）と打ち付け書き。目録題、「無名抄」。料紙は楮紙。墨付は上冊が四七丁、下冊が四三丁。一面九〜一〇行。和歌は概ね二

字下げで上句を一行に書き、下句は本文と同じ高さに記して、後ろの本文を追い込んで書く。上冊の巻頭に目録をまとめて掲げるが、順番が混乱している。見出しはないが、章段毎に改行し、冒頭に「一」と記す。本文中の空白や貼紙が存在する。末尾に以下の奥書を有す。

本云

永享十一年七月十四日書功畢狂言綺語

仏乗因転法倫胤而已

永正十三年七月廿三日書写畢吉祥

これによると、本書は永享十一年（一四三九）書写の本を永正十三年（一五二六）に写したものである。

(11) ノートルダム清心女子大学黒川文庫蔵本「函架番号…G二二九」——「黒川本」「黒」と略称——

写本一冊。袋綴、料紙の天地を糊で貼り合わせている。縦二二・五糎、横一六・五糎。薄茶色の紙表紙の上に薄様の紙を貼る。表紙の左肩に「長明無名抄 飛鳥井栄雅筆」と打ち付け書き。料紙は楮紙。墨付七一丁。一面一一行。和歌は二字下げで、一首を上句・下句に分けて二行に記す。目録はなく、見出しは漢字片仮名交じりで朱書。一行を取るものと行間に細く書かれるものがある。この見出しは本文と同筆と見られる。章段の区切りは朱の合点で示す。な

お、最終の二丁分は料紙・筆ともに別であり、見出しも墨書。末尾に「右此一帖ハ飛鳥井榮雅卿筆也」との識語があり、本書は飛鳥井雅親（法名榮雅、一四一六〜一四九〇）の書写本ということになる。巻頭に「黒川真前藏書」「黒川真頼藏書」「黒川真道藏書」「仁和寺／皆明寺」の四つの朱印がある。

(12) 多和文庫蔵本「函架番号・五・九」―「多和本」〔多〕と略称―

写本一冊。袋綴。縦二六・三糎、横一九・一糎。洪皮色の紙表紙で、左肩に「無名抄」と書いた白地に淡墨と青の墨流しが施された小短冊の題簽を添付。題簽の右肩には、卷子の軸に「このかみたはのふくらにをさむ」と記す形の、多和文庫創始者松岡調による朱印が捺されている。料紙は楮紙。墨付六〇丁。巻頭に二丁の遊紙がある。一面一一行。和歌には合点を付すが、改行はせず、本文中に詰めて書かれる。目録・見出しはなく、章段毎の改行もない。全体に朱点・朱引が施されている。巻頭に「香木舎文庫」(朱)、「多和／文庫」(青紫)、「集古／清玩」(緑)の印がある。末尾に以下の奥書を有す。

本云

周櫛本承知所持則置重而書写

元龜第四六月一八日書之

守硯子 宗徳

本書の親本は、元龜四年（一五七三）に、承知所持の周櫛本を宗徳が書写したものであるが、本書自身は江戸時代の書写と思われる。周櫛・承知・宗徳は不詳。

(13) 宮内庁書陵部伏見宮文庫蔵本「函架番号・伏・一 二八」―「伏見宮本」〔伏〕と略称―

写本一冊。袋綴。縦一四・〇糎、横二〇・〇糎。紺地の紙表紙で、左肩に「長明無名抄」と書いた白地に銀箔を散らした小短冊の題簽を貼付。内題、「長明無名抄」。料紙は薄様の楮紙。一面一一行。和歌は一字下げで、一首を上句・下句に分けて二行に記す。目録・見出しはなく、章段毎に改行し、冒頭に朱で丸印を付ける。末尾に以下の奥書を有す。

本云

正和元年五月廿九日以大納言法印定為自筆本書写之

同六月七日校合訖

明心庚申二月中旬染筆

弓藝

慶長四年八月写之一校訖

享保十五庚戌年

六月八日 写之 祐公

享保十六年辛亥

池坊老僧

十一月中旬写之 専好

これによると、本書のそもその親本は、二条為氏息で二条派の歌僧であった定為の自筆本である。それを、定為存命中の正和元年（一三二二）に書写し、そこから明応九年（一五〇〇）、慶長四年（一五九九）、享保一五年（一七三〇）と三度に渡って転写され、享保一六年（一七三二）に華道家元である池坊の第三世専好（一六八〇～一七三四）によって書写されたものが本書となる。

(14) 三手文庫蔵今井似閑奉納本「函架番号・哥一式A

―三三七― | 「三手本」三」と略称―

板本合一冊。袋綴。渋みがかつた藍色の紙表紙で、左肩に「無名抄」と打ち付け書き。縦二六・六糎、横一九・二糎。内題・目録題ともに「無名抄」。料紙は楮紙。墨付八一丁。一面一行。和歌は概ね二行下げで、一首を上句・下句に分けて二行に記す。本来は巻頭に最初「題心」に相当する段には見出しがない）から「俊成入道物語」までが上冊、「頼政哥道にすける事」から「とこねの事」までが下冊で

あったが、それを一冊に合綴している。そのため、目録はそもその冊の冒頭に位置している。見出しは一行を取って書く。本文末尾に以下の奥書を有す。

鴨長明抄^{云々}

本云 婦屋仁兵衛

元亨二二年五月十八日於久我殿

よって、本書は婦屋仁兵衛板ということになるが、「鴨長明抄^{云々}」／本云／元亨二二年五月十八日於久我殿」は（5）相良本の系統の書写奥書と一致する。板本の『無名抄』には、本書のような刊記不明のもの外に、寛政二年（一七九〇）と文化九年（一八一二）の二種類の版があるが、「内の部分はどちらの版にもある。なお、板本は全て同版（ないしは覆刻）であるため、三手本に代表させて検討する。

また、本書には、全体を通して朱で別系統の本文が書き入れられている。これは、旧蔵者であった今井似閑の手によるものだろう。この書き入れは、(7.2) 山口本の本文とそこに施された契沖による朱の書き入れに一致する。⁽³⁾ 覚え書きのようなものの表記までもが一致するので、今井似閑が参照した本は、師であった契沖の書き入れ本⁽¹⁾ 山口本であったことは間違いない。即ち、三手本の書入本文は（7）の系統のものということになる。なお、一丁目の袋の中に

折り畳んだ紙が一枚入っており、多少の異同はあるものの、(7)の奥書と同じものが書かれている。

二 奥書と章段

『無名抄』には、成立過程に大きく関係するような異本は指摘されていない。しかし、諸本を見比べていくと、いくつかの系統に分類を行うことが可能である。

まず、奥書をもとに仮分類を施そう。先述したように、奥書からは二系統を抽出することができる。

・「元亨四年五月十八日於久我殿」を含む奥書を有する

——相良本・三手本・永祿本・天理本・高松宮本

・「此鴨明抄は」に始まって、「弘安七年」「正応五年」の年次を含む長文の奥書を有する

——筑波本・三手本書入本文・松岡本・山口本

以後、前者を元亨四年奥書本、後者を弘安・正応年間奥書本と呼ぶこととする。それ以外の諸本については、章段の区切り方と見出しの付し方によって、さらなる分類を施すことができる。見出しは後人の手によるものと思われる4が、鎌倉期の古写本である呉本が一行を取って見出しを記すことから見ても、かなり早い段階から存在したと考えられる。従って、伝本を整理するには有効だと判断した。

以下、章段に関する主要な異同一〇箇所を①～⑪として掲げ、それを表にしたものを後ろに載せた。三手本と山口本は、朱の書き入れに従った場合を「三手書入」「山口書入」として別に挙げた。見出しを持たない内閣本・静嘉堂本・多和本・伏見宮本・高松宮本、巻頭に目録を持つものの順序が混乱している蓬左本については対象から外している。

- ① 「題心」の見出し。
- ② 「我与人」の見出し。
- ③ 「頼政哥俊恵選事」と「二ホノウキス」の分割(二章段に分割〇、一章段に統合×)。
- ④ 「マスホノス、キ」の見出し。
- ⑤ 「俊頼基俊イトム事」「腰句ノ終ノテ文字難事」「琳賢基俊ヲタハカル事」の区切り方(三章段に分割〇、「琳賢基俊ヲタハカル事」を切り離して二章段に分割△、一章段に統合×)。
- ⑥ 「黒主神二成事」の見出し。
- ⑦ 「エノハ井」の見出し。
- ⑧ 「隠作者事」の見出し。
- ⑨ 「近代哥躰」の見出し。
- ⑩ 「新古哥」の見出し。
- ⑪ 「業平本鳥キラル、事」と「ヲノトハイハシトイフ事」

の分割（二章段に分割〓〇、一章段に統合〓×）。

相良	呉	竹柏園	黒川	梅沢	
ナシ	ナシ	題心	題心	題心	①
我与人	我与人	我与人	我与人	我与人	②
×	×	○	○	○	③
ますほの すゝき	ますほの すゝき	マスホノ ス、キノ 事	マスホノ ス、キ	マスホノ ス、キ	④
○	○	○	○	○	⑤
黒主神に 祝事	黒主神に 祝事	黒主神ニ ナル事	黒主神ニ 成事	黒主神ニ 成事	⑥
ゑのは井 事	えのはゐ 事	エノハ井 ノ事	エノハ井	エノハ井	⑦
隠作者事	隠作者事	作者ヲカ クス事	隠作者事	隠作者事	⑧
近代古躰	近代古躰	近代調躰	近代哥躰	近代哥躰	⑨
取古哥	取古哥	新古今 <small>哥イ</small>	新古哥	新古哥	⑩
×	○	×	×	○	⑪

筑波	阿波国	天理	永祿	三手	岩国	
題可意得事	題ノ心	ナシ	ナシ	ナシ	ナシ	①
小因幡哥事	我与人	我与人	我与人	我与人	我与人	②
○	○	×	×	×	×	③
十寸穂薄事	薄ノ三名ノ事	ますほのすゝき	ますほのすゝき	ますほのすゝき	ますほのすゝき	④
×	○	○	○	○	○	⑤
黒主成神事	黒主神ニナル	黒主神に祝事	黒主神に祝事	黒主神に祝事	黒主神に祝事	⑥
榎葉井事	エノハ井トヨラノ寺	ゑのは井の事	ゑのは井の事	ゑのは井の事	えのは井の事	⑦
作者密判事	隠作者事	隠作者事	隠作者事	隠作者事	隠作者事	⑧
近代哥躰事	近代ノ哥躰	近代古躰	近代古躰	近代古躰	近代古躰	⑨
ナシ	新古哥取事	取古哥	取古哥	取古哥	古哥をとる	⑩
×	○	×	×	×	×	⑪

山口書入	山口	松岡	三手書入
題可意得事	ナシ	題可意得事	題可意得事
小因幡哥事	我与人	小因幡哥事	小因幡哥事
○	○	○	○
十寸穂薄事	十寸穂薄事	十寸穂薄事	十寸穂薄事
×	△	×	×
黒主成神事	黒主成神に祝	黒主成神事	黒主成神事
榎葉ゐ	榎の葉ゐの事	榎葉井事	榎葉事
作者密判事	作者密判事	作者密判事	作者密判事
近代哥躰事	近代哥躰事	近代哥躰事	近代哥躰事
ナシ	取古哥	ナシ	ナシ
×	×	×	×

まず、①を見よう。冒頭の章段の見出しの付し方が三つに分かれている。

(ア)「題心」 〓 梅沢本・黒川本・竹柏園本・阿波国本

(イ) 見出しナシ 〓 呉本・相良本・岩国本・三手本・永

禄本・天理本・山口本

(ウ)「題可意得事」 〓 筑波本・三手書入・松岡本・山口書入

一旦、(ア)を梅沢本系統、(イ)を呉本系統と名付ける。(ウ)は弘安・正応年間奥書本であるから、そのまま呼称する。

①と同様の特徴は⑩にも見える。

⑩ 梅沢本系統 〓 新古哥 〓 呉本系統 〓 取古哥

弘安・正応年間奥書本 〓 ナシ
梅沢本系統と呉本系統については、③⑥⑨にもその差が明らかである。

③ 梅沢本系統Ⅱ二章段に分割 呉本系統Ⅱ一章段に統合

⑥ 梅沢本系統Ⅱ黒主神二成事 呉本系統Ⅱ黒主神に祝事

⑨ 梅沢本系統Ⅱ近代哥鉢 呉本系統Ⅱ近代古鉢

この時、弘安・正応奥書本は梅沢本系統に含まれる。しかし、弘安・正応年間奥書本は他にも、②⑤⑧に独自性を見て取ることができる。②「小因幡哥事」⑧「作者密判事」はこの系統に独自の見出しであり、⑤では三つの章段を一括して「腰句手文字事」という見出しを付す。従って、弘安・正応年間奥書本は、やはり一つの系統として考えてよいだろう。

また、④⑦⑩に目を向けると、阿波国本も独自の見出しを有することがわかる。④は阿波国本のみが「薄ノ三名ノ事」、⑦も阿波国本のみが「エノハ井トヨラノ寺」と「トヨラノ寺」という要素を加えている。⑩は「新古哥取事」として、梅沢本系統と呉本系統を混ぜたような形となっている。これらのことから考えて、阿波国本も独立した系統として考えたほうがよさそうだ。

ここまでの検討により、諸本には、梅沢本、呉本、弘安・正応年間奥書本、阿波国本の四つの系統が存在するといふ見通しが得られよう。また、見出しを立てない諸本のうち高松宮本は、目録と章段毎の改行を確認する限り、相良

本と同様である。従って、章段のレベルでは、元亨四年奥書本は全て呉本系統に含まれることになる。なお、山口本は弘安・正応年間奥書本だが、①②⑩は呉本系統、③④⑦⑧⑨は弘安・正応年間奥書本と一致、⑥は「黒主成神に祝」となり、両系統が混ざったような形である。先の(イ)では呉本系統に含まれたが、奥書のことと併せて考えると、弘安・正応年間奥書本に含め、その中でも呉本系統に近いとするのが妥当だろう。

ところで、見出しを持つ諸本のうち、本文が漢字片仮名交じりである竹柏園本をのぞくと、漢字片仮名交じりの見出しを付すのは、梅沢本・黒川本・阿波国本である。さらに⑪を見ると、「業平本鳥キラル、事」と「ヲノトハイハシトイフ事」を分割するのは、梅沢本・呉本の古写本の他は阿波国本のみとなる。この部分の梅沢本の本文は、「をのとはいはしす、きおひけり／とそつけ、るその、をは……」となっており、「をのとはいはしす、きおひけり」の右肩に朱の合点を付し、右の行間に見出しを朱書する。呉本は、「をのとはいはしす、きおほたり／とそつけ、る」の後ろに一行を取って見出しを記す。梅沢本・呉本は分割の位置が異なるわけだが、阿波国本の見出しの位置は梅沢本と同じである。つまり、阿波国本は梅沢本に近い古態を留めている

可能性があるのではないか。このことを併せて指摘しておきたい。

三 本文

続いて、本文の分析に移る。以下、主要な異同箇所をA～Yとして掲げ、それを表にしたものを後ろに掲げた。該当箇所の章段名・丁・本文は梅沢本に拠って挙げる。梅沢本にない部分は、後ろにそれぞれ呉本・阿波国本・筑波本の本文を挙げ、()内に略称を記した。表では、傍線部の有無を○×で表している。なお、表の見やすさを優先したため、丁番号と掲出順が前後する箇所がある。

A「題心」2オ これらはをしへならふへき事にあらす(梅)
・又かすかにて優なる文字ありこれらはおしへならふへきことにあらす(呉)

B「題心」3オ 初雪などをはまたす(梅)
・はつゆきなどをはまつころをよみてしくれあられなとをはまたす(呉)

C「セミノヲカハノ事」11オ いしかはやせみのおかほのきよければ月もなかれをたつねてそすむ(梅)
・光行賀茂社哥合として侍しとき予月の哥に

いしかはやせみのおかほのきよければ月もなかれ

をたつねてそすむ(呉)

D「不可立哥仙之由教訓事」14オ さはあれと所くへつらひありきて(梅)

・さはあれと、ころくへつらひありきて人にならされたちなは哥にとりて(呉)

E「井テノ山フキ並カハツ」19ウ なにもなくなんかりて侍る(梅) なにもなくかりとり侍し(呉)

・なにもなくかりとり侍しほとにいまはあともなくなむなりて侍る(阿)

F「静縁コケウタヨム事」41オ 我ひか事はきらめ(梅)
・わかひか事をおもふか人のあしく難し給ふか事はきらめ(呉)

G「近代哥躰」67オ すへて哥口伝髓脳などもかたき事ともをは(梅)

・すへて哥のすかたは心えにくき事にこそふるき口伝髓脳などにもかたき事ともをは(呉)

H「題心」3オ 又鹿のねなどは聞に物心ほそくあはれなるよしをはよめともまつよしをはいともいはすか様の事ことなる秀句などなくはかならすさるへし(梅)

I「セミノヲカハノ事」12オ さやうに申て侍りしなりこれすてに老のくうなりとなむ申侍し(梅)

J 「女ノ哥ヨミカケタル故実」 31ウ ふかくおもふそといふ心にもまたうしつらしといふ心にも(梅)

K 「女ノ哥ヨミカケタル故実」 32オ 心つきなきよしにいひたらんにこそ心をやりたる(梅)

L 「近代哥躰」 67ウ ふかくしのひたるけしきをさよとほのくみつけたるは(梅)

M 「哥風情似忠胤説法事」 16ウ あへてよまれんとなんかたり侍し(梅)

N 「関ノ清水」 21オ あさりたいめして(梅)
・あへてよまれんとなんかたり侍し能くはからひとりなをく風情をたしなむへきか(筑)

O 「案過テ成失事」 39オ 愚詠の中に(梅)
・阿闍梨に對面していひければ(筑)

P 「為仲ミヤキノ、萩ヲホリテノホル事」 79ウ のほりければ(梅)
・都までさかりなるへき比をはからひてのほりければ(筑)

Q 「隔海路論」 5ウ 野をへたつる恋にも山をへたつる題にももしは里をへたて河をへたつるにもちみんとやする(梅)

R 「セミノヲカハノ事」 11ウ 又あらためて顯昭法師に判せさせ侍し時(梅)

S 「アサモカハノ明神」 22ウ 神になれるとなんいひつたへたるいとけふあること也(梅)

T 「哥詞ノ糟糠」 37オ たうき世のはかなさといはまほしき也(梅)

U 「案過テ成失事」 40オ をのつからいてくる物なればほとにつけつ、もとめうることもあれと(梅)

V 「範兼家会優ナル事」 45ウ かひくしき心地していさましくなんありし(梅)

W 「式部赤染勝劣事」 57ウ 哥のかたは式部さうなき上手なれと身のふるまひもてなし心もちみなどのあかそめには(梅)

X 「俊恵定哥躰事」 70オ いかにもまことのおほきなるいしにはをとれるやうに(梅)

Y 「業平本鳥キラル、事」 81オ かのとくろのめのあなよりす、きなんひととおひいてたりける(梅)

まず、A-Gを見てみよう。ここは、梅沢本の脱文を抽出したものが、黒川本の脱文箇所は梅沢本に完全に一致していることがわかる。実際、黒川本の本文は、用字のレ

ベルまで梅沢本との一致率が高く、両者は非常に近い関係

三手書入	筑波	阿波国	高松宮	天理	永祿	三手	岩国	相良	呉	黒川	梅沢	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	A
○	○	×	○	○	○	○	○	○	○	×	×	B
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	C
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	D
○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	×	E
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	F
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	×	G
○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	○	○	H
○	○	○	○	○	○	○	○	○	×	○	○	I
○	○	○	○	○	○	○	×	×	×	○	○	J
○	○	○	○	○	○	○	×	×	×	○	○	K
○	○	○	○	○	○	○	×	×	×	○	○	L
○	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	M
○	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	N
○	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	O
○	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	P
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	Q
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	R
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	S
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	T
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	U
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	V
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	W
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	X
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	Y

伏見宮	多和	静嘉堂	内閣	竹柏園	蓬左	山口書入	山口	松岡	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	A
○	○	○	○	○	○	○	○	○	B
○	○	○	○	○	○	○	○	○	C
○	○	○	○	○	○	○	○	○	D
○	○	○	○	○	○	○	○	○	E
○	○	○	○	○	○	○	○	○	F
○	○	○	○	○	○	○	○	○	G
○	○	○	○	○	○	○	○	○	H
○	○	○	○	○	○	○	○	○	I
○	○	○	○	○	○	○	○	○	J
○	○	○	○	○	○	○	○	○	K
○	○	○	○	○	○	○	○	○	L
×	×	×	×	×	○	○	×	○	M
×	×	×	×	×	○	○	○	○	N
×	×	×	×	×	×	○	○	○	O
×	×	×	×	×	×	○	○	○	P
×	×	○	×	○	○	○	○	○	Q
○	×	○	×	×	○	○	○	○	R
×	×	×	×	×	×	○	○	○	S
×	×	×	×	○	○	○	○	○	T
○	×	×	×	○	×	○	○	○	U
○	×	×	×	○	×	○	○	○	V
○	×	○	×	○	×	○	○	○	W
○	×	×	×	×	×	○	○	○	X
○	×	×	×	×	×	○	○	○	Y

にあると考えられる。⁶⁾

続いてH・Lに目を向けると、呉本のみ脱文もあるが、相良本・岩国本は同一の系統と考えて差し支えはないだろう。全体的な本文の傾向を見ても、この三者に共通する異

同は非常に多い。また、「二 奥書と章段」では、この系統に元亨四年奥書本の四本（三手本・永禄本・天理本・高松宮本）を含めて考えたが、本文のレベルで見ると、この四本は呉本の系統というよりも、後述する混淆態の本文である。

奥書・章段の様相を踏まえると、相良本に見えるような元亨四年の奥書と見出し（呉本系統）を残して、混淆態の本文を採用したという体のものが存在すると思われるべきだろう。

このように、梅沢本（黒川本）と呉本（相良本・岩国本）には各々独自の脱文が存在するのに対し、これ以外の諸本は、そのどちらをも兼ね備えた混淆態の本文である。この混淆態の本文を持つ諸本は四つに分類が可能である。

一つ目は筑波本・三手本書入本文・松岡本・山口本・山口本書入本文の弘安・正応年間奥書本である。MとPを見ると、この系統のみを持つ本文があるが、それらは古写本である梅沢本・呉本の両系統に全く見られない。そうなること、この部分は増補されたものと判断すべきだろう。なお、これらの本の中で山口本は章段のあり方が呉本系統に近かったが、本文でもMを欠いており、他本とは少し距離がある。

二つ目は蓬左本・竹柏園本・内閣本・静嘉堂本・多和本・伏見宮本のグループである。QとYを見ると、多少のばらつきは存在するものの、他の諸本にはない欠脱がある程度まとまって見出される。従って、同一のグループにまとめて差し支えないと思われる。この中で、内閣本と多和本

は最も近く、続いて蓬左本・静嘉堂本が同じ圏内にある。竹柏園本・伏見宮本は少し遠くなるか。また、MNを見ると、弘安・正応奥書本の増補本文を蓬左本が取り込んでいるところがあるのがわかる。

これら二つのいずれにも属さないのが、阿波国本と相良本以外の元亨四年奥書本（三手本・永祿本・天理本・高松宮本）である。奥書・章段の有り様、及びここで取り上げた箇所以外の本文の異なる傾向から考えても、この二者は別に扱うべきものと考ええる。

四 総論

ここまでの分析をもとにすると、諸本には次のような系統分類を施すことができる。

第一類

東京国立博物館梅沢記念館旧蔵本
ノートルダム清心女子大学黒川文庫蔵本

第二類

天理図書館蔵呉文炳氏旧蔵本
東京大学附属図書館蔵相良為統筆本
岩国徴古館蔵本

第三類

第一群

東京大学附属図書館蔵阿波国文庫本

第二群

筑波大学附属図書館蔵本

宮内庁書陵部蔵松岡本

山口県立図書館蔵本（書入本文を含む）

三手文庫蔵本書入本文

第三群

天理図書館蔵竹柏園旧蔵本

国立公文書館内閣文庫蔵林羅山旧蔵本

静嘉堂文庫蔵本

蓬左文庫蔵本

多和文庫蔵本

宮内庁書陵部伏見宮文庫蔵本

第四群

天理図書館蔵平坂名本

国立公文書館内閣文庫蔵永祿輿書本

国立歴史民族博物館蔵高松宮家伝来禁裏本

三手文庫蔵本（板本）

第一類・第二類はともに古写本の系統だが、それぞれに長文の脱文がある。長明の自筆本が存在しない以上、どち

らがより古態を留めるのかは一概に判断できる問題ではないが、多少示唆的な異同も存在する。「近代哥躰」の段で、時代が下るに従って珍しい風情が得にくくなると説明される箇所を取り上げよう。梅沢本と黒川本の本文は、「こほりにとりてめつらしき意こをそへ」（梅・62オ）である。傍線部は意味が取りにくいのが、前後が「雲のなかにさま／＼の雲をもとめ」「にしきにことなるふしをたつね」なので、文意としては「氷を詠むに際して、珍しい意趣を添える」というようなものだろう。この傍線部は諸本では次のようになる。

こ、ろ（呉・相・岩・三）、心（永・天・高・山）、心はかり（静）、意々（阿）、イロ（竹）、いと（内・多）、色（筑・松）、いこ（伏）

梅沢本が「意こ」とルビをふっているのは、「意」は「イ」と訓むべきという指示であろう。「近代哥躰」では、この直後にも「むかしをへつらへる意こともなれは」（62オ）と全く同様の語が出てくるため、梅沢本書写者の誤写とは考えにくい。なお、こちらについては、諸本は、

こ、ろ（呉・竹・静・三・天・高・山・松）、心（内・筑・岩・蓬・多・伏・永）、意々（阿）、意々（相）、意こ（黒）となる。これだけ諸本間で異同が出るということは、書写

者が文意を取れずに迷っているということだろう。梅沢本の「意こ」とその変形した形「意々」「イロ・色」「いと」か、呉本の「こゝろ」かというのが大きな差だが、「こゝろ」や「心」がそもそもその形であった場合、文意が通じないとは考えにくく、このような異同は生じないのではないか。

梅沢本の書写態度については、次のような箇所が参考になる。

a 「マスホノス、キ」(18オ) まそ^をのいとをくりかけ
てと侍かとよ

b 「哥人ハ不可証得事」(43オ) すゑの世の哥仙にてい
ます^{本マ}かるへきうへに

c 「俊成入道物語」(47オ) 俊頼はま^{本マ}のなくおもひいた
らぬくまなく

d 「仮名筆」(76ウ) 心のおよふかきりはいかにもやは
らけかきてちからなき所は^まかなにてかく

a は三種の薄のうち「まそをのすゝき」を説明する部分である。親本に「まそ^をう」とあるのでそのまま写したが、「まそを」の表記とあるべきかということだろう。d は和文においては出来る限り真名を使うべきではなく、仮名で和らげて書き、それができない所のみ「まな」で書くところあるべき部分である。この部分も、親本にあった「かな」をその

まま写し、「まな」とあるべきかということを傍記で表している。b c は書写者にとって意味が取れなかつた箇所であるが、「本ノマ」、「忠実に書写している。このように、意味が取りにくい箇所や明らかに間違っている箇所も、梅沢本は本行本文でそのまま書写しており、親本に対してかなり忠実な書写態度を持っていると言えよう。

話を「意こ」に戻そう。このような梅沢本の書写態度を見る限り、梅沢本の親本(より執筆時に近い時期の写本)の段階では、本文は「意こ」乃至は「意」の字を含むものであつた可能性が高い。この時、呉本の「こゝろ」は「意」を訓読した形だと考えられるが、ここからは、より積極的に意味を汲み取るうとする書写態度が垣間見えるのではないだろうか。呉本の本文には、

e 「哥ライタクツクロハハ必劣事(38オ)

しつのかかへしもやらぬをやまたにさのみはい
か、たねをかすへき(諸本)

傍線部「しつのめ」(呉・相・岩・永)

f 「道因哥二志深事」(51オ)

優して十八首をいれられたりけるに……今二首をくは
へて廿首になされたりけるとそ(諸本)

傍線部「廿八首」(呉)

点線部「卅首」(呉)

のように、長明の執筆段階ではあり得なかったと思われる箇所も存在する^①。梅沢本と呉本の古態性については、本文全体の精査をもって慎重に判断すべきものであるが、このような両者の書写態度を勘案すると、梅沢本により強い古態性を認められるように思う。

第三類は、第一類・第二類の混淆態の本文を持つ諸本である。第一群の阿波国文庫本は、本文全体を見渡すと、三類本の中で最も第一類の本文に近い。以下のような例が典型である。

g 「隔海路論」(5ウ) かのいそなる人をこのうみまで

みわたす(梅・黒・阿)

傍線部「このうらにて」(諸本)

h 「近代哥鉢」(68ウ) をろかなるやうにてたえなるこ
とはをきはむれはこそ心もおよはす詞もたらぬ時こ
れにておもひをのへ(梅・黒・阿)

傍線部「ことほり」(諸本)

g は梅沢本の本文では、「あちらの磯にいる人をこの海まで見渡す」となり、意味が通じにくい。諸本の「この浦で見渡す」のほうがわかりやすいだろう。h は歌の徳を説明する箇所だが、歌は「愚かなやうで優れた詞を極めるから、心も及ばず詞も足らぬ時に、歌で思いを述べ」とする第一

類の本文では、「ことほきはむ」「詞もたらぬ」と矛盾する事態になるが、諸本の「ことほり」(理)で解釈すれば、文意も取りやすい。阿波国本は混淆態本文であるにも拘わらず、このような箇所が第一類の本文を踏襲している。前述した「近代哥鉢」の「意こ」の異同においても、阿波国本は「意々」という梅沢本・黒川本(第一類)に近い本文を採っていた。「一 奥書と章段」でも指摘したが、阿波国本は書写年代は下るとはいえ、第一類にかなり近い古態性を保った本文であり、注目すべきものだと考えられる。

第二群の弘安・正応年間奥書本は、本文の性質としては増補系であり、古態性においては劣るものだが、特筆すべきは、鎌倉時代においては伏見院や飛鳥井雅有の周辺、江戸時代においては契沖とその門下という、その享受圏である。契沖が当該系統の本を選んだのは、伏見院周辺での享受を物語った奥書が本文の価値を保証したということでもあろうか。伏見院サロンでの『無名抄』の享受は、伏見宮貞成親王(後崇光院)の『看聞日記』永享五年(一四三三)一〇月一日条の記事「十四日、晴、内裏和歌抄物御用之由被仰下之間、五帖進之、詠歌口傳秘抄代為御自筆、累代秘藏之本也、詠歌大概・和歌十鉢抄大納言・僻案鈔・無名抄明長、五帖進了、…(後略)」^②に見える、貞成親王が「内裏」(後花園天皇)に進上し

た「無名抄鴨長明作」との関連も考えられて興味深い。

第三群は、竹柏園本や蓬左本のように書写年代が古いもの、二条派の定為の手許にあった本を祖とする伏見宮本のように素性のはっきりしているもの等あるが、残念なことには全体的に欠脱が多い。なお、竹柏園本は諸本中唯一、漢字片仮名交じり文であり、奥書にも見えるように寺院内で享受されている。第二群と同様、「無名抄」の享受の問題に関連する伝本である。

第四群は、相良本以外の元亨四年奥書本の諸本である。奥書・章段のあり方は第二類、本文は第三類第一群の特徴と重なる。『無名抄』の板本は全て同板ないしは覆刻であるから、この第三類第四群に含まれることになる。なお、前述の「近代哥鉢」の「意こ」の異同において、第四群の諸本は全て呉本の本文と一致していたが、全体を通して、以下の如く、第二類の本文と一致する傾向が高い。

- i 「哥ライタクツクロへハ必劣事」(37ウ) なに、とてもなきこものなるなり(諸本)

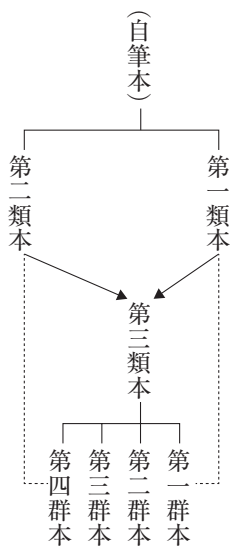
傍線部「物」(呉・相・永)「もの」(岩・三・天・高・山)

- j 「五日カツミヲフク事」(79オ) あさかのぬまの花か つみといふ物あらんそれをふけ(諸本)

傍線部「あらは」(呉・相・岩・永・天)「あらば」(二・高)

従って、この第四群は、第三類の諸本の中では第二類に近い本文だと言える。

伝本の概況は以上の如くであるが、最後に系統を簡単に図示すると次のようになる。



今回取り上げることのできなかつた伝本も数多くあり、本文の性質と享受圏の関係など、残された問題は多い。今後の課題としたい。

【注】

(1) 久保田淳氏による復刻日本古典文学館『無名抄 梅沢本』(昭和四九年、日本古典文学会)の解題参照。

(2) 『無名抄全譜』(昭和五五年、加藤中道館)の底本となっている梁瀬一雄氏蔵本(応永一五年(一四〇八)橘遠房の書写)

も同様の奥書を有す。

(3) 久保田淳氏は、前掲書(注1)で、三手本の書き入れに於いて「契沖の書入れの写しかと思われる」と指摘される。

(4) ⑦の奥書の「たかつかさ」が「たかつ〇さ」^か、「わな、きいへる」が「わな、き侍」、「乱侍めり」が「似、侍めり」となっている。

また、「東宮」に「伏見院乎」、「弘安」に「後宇多院」と朱の傍書を施す。この異同は、朱の書き入れも含めて、山口県立図書館本の奥書と一致する。

(5) 例えば、「寂蓮顯昭両人事」の章段では、長明の歌を詠み替へさせた人物について、本文中では「ある先達」としか記さないのに対し、見出しでは「顯昭」の名を充てる。

(6) 久保田淳氏は、前掲書(注1)で、黒川本が梅沢本に「近いように思われる」と指摘される。

(7) 黒川本は最終の二丁分が料紙・筆ともに別であり、この部

分の本文は第三群第三類のものである。

(8) 梅沢本では他に、「五日カツミヲフク事」の章段で「^{チャウクワン}戸官」とルビがふられており、訓みを指示するものである。

(9) 永禄本の本文は「心こともなければ」で、文脈が変わっている。

(10) 呉本には補入・異本注記を表す傍記はあるが、「本ノマ、」^ニ「歟」等の傍記は存在しない。

(11) eについては、『季経集』の本文は「しづのをがかへしもやらぬをやまだにさのみはいかがたねをかすべき」(四)。「しづのめ」が「田」を「かへす」というのは、和歌では例を見ない。fについては、『千載集』における道因の入集歌数は二十首である。『千載集』の伝本は一系統に属すると考えられるため、呉本の誤写と見るべき箇所である。

(12) 本文の引用は圖書寮叢刊『看聞日記』による。

中世の旅の歌枕と東国

——新古今時代を中心に——

木村尚志

一 はじめに

東路の旅において実際に目にする歌枕は、公武二元支配の政治体制となった中世初頭に人々にとつての意義を大きく変え、旅の風景の表現も豊かになった。それまでは実見しても歌われなかった、旅の中で目にする歌枕の地理的狀況が詠まれるようになったのである。その要因として、鎌倉の興隆の意義は看過できない。

本稿では、中世に特有の「歌枕」のあり方の濫觴らんしょうとなつた新古今時代の歌枕を取り上げ、そこに当時の公武関係がどのような影を落としているのかを具体的に検討したい。そこでこの時代に重視された歌枕のうち、ここでは尾張国の「鳴海」と、駿河国の「浮島原」、相模国の「足柄」

という三つの歌枕を取り上げる。

二 歌枕「鳴海」

(1) 『更級日記』の旅

尾張の国鳴海の浦をすぐるに、夕潮ただみちにみちて、今宵宿らむも中間に、潮満ちきなばここをも過ぎじと、ある限り走りまどひすぎぬ。
(『更級日記』)

これは上総から上京する菅原孝標女一行が尾張国の鳴海浦を通つたときの『更級日記』の一節である。ここは東海道で唯一干潟の道を通る場所で、鳴海宿から伊勢湾に面した湊町であつた熱田までの約五キロの道程であり、満潮時には通行不能となる難所であつた¹⁾。一行は夕方の満潮の迫る中、「走りまどひすぎ」てなんとか当日中にここを通過で

きた。歌枕「鳴海」の平安時代中期までの和歌の作例は数えるほどしか見あたらず、『枕草子』の類聚的章段にもその名は見えない。高橋文二氏は『更級日記』のいくつかの自然描写に、古い王朝時代と次の時代を繋ぐ基盤としての自然が、即物的な表現を介してその素肌を何気なく表していることを指摘される。⁽²⁾氏は右の一節を挙げておられるわけではないが、鳴海の浦の旅をこれほど清新に捉えた作品は、散文・韻文を問わず、前代はもとより後世も新古今時代を待たなければ見られないのである。

(2) 羈旅(旅)の歌枕として

歌枕「鳴海」の作例を八代集に求めると、以下の内訳となる。『後拾遺和歌集』一首、『詞花和歌集』一首、『千載和歌集』一首、『新古今和歌集』五首(異本歌含めると六首)。この数字だけを見ても、それが新古今時代に頓に重視されはじめたことは明らかである。

以下この勅撰集入集歌を中心に見てゆく。三代集時代の「鳴海」の詠作は三代集には入集せず、後代の勅撰集に入集している。増基法師と、橘為仲の歌である。

ものへまかりけるになるみのわたりといふところ
にて人をおもひいでてよみはべりける

かひなきはなほひとしれずあふことのはるかなるみのうらみなりけり

(『後拾遺和歌集』・恋三・七三〇・増基法師)

みちのくにの任はててのぼり侍りけるに、をほりのくにのなるみのにすずむしのなき侍りけるをよめる

ふるさとははらざりけりすずむしのなるみののべのゆふぐれのこゑ (『詞花和歌集』・秋・一二一・橘為仲)

両者は旅の体験に基づく歌を多く残し、平安における旅の歌人として名高い。⁽³⁾両歌は文字囲いをしたように「なるみのうら」「なるみ」の掛詞を介して、旅先で都や都の人を恋い慕い、懐かしむ思いを詠み込んでいる。そこには羈旅の心が認められよう。まず増基法師の歌は、

いかでわれ心をだにもやりてしかとほくなるみのうら
みがてらに

(『古今和歌六帖』・「うら」・一八八七・作者未詳)

に拠ったのであろう下句の「はるかなるみのうらみ」の措辞が、旅人の心情とともに、遙かな鳴海の浦の眺望をも表している。そしてまた、浦の風景に感傷的な旅の心を寄せている点で、次に掲げる『伊勢物語』第七段の業平の歌に通う。

むかし、男ありけり。京にありわびて東にいきけるに、
伊勢、尾張のあはひの海づらを行くに、浪のいとしろ
くたつを見て、

いとどしく過ぎゆくかたの恋ひしきにうらやまし
くもかへる浪かな

となむよめりける。

〔伊勢物語・第七段〕

また為仲の歌も望郷の思いを当地の景物によせて表現し
ており、いかにも羈旅歌らしい趣を持っている。しかし、
両歌はそれぞれ望郷の思いよりも恋の思い、眼前の風景に
重きがあるため、羈旅部には入らなかつたのであろう。

その後、平治元年（一一五九）の平治の乱で敗者となり
下野国へ配流された源師仲と、同じく安房国へ配流された
法眼静賢が、鳴海において次の二首の歌を詠んだ。

下野国にまかりける時、尾張国なるみといふ所に
てよみ侍りける

おぼつかないかになるみのはてならむ行へもしらぬた
びのかなしき

〔千載和歌集・羈旅・五一八・源師仲〕

をはりのなるみのさといふところにとまれりけ
るによめる

むかしにもあらずなるみのさとにきて都恋しきたびね
をぞする

〔続詞花和歌集・旅・七二〇・法眼静賢〕

このようにもともと「鳴海」は、「成る身」の掛詞を介し
て、現実にもそこを旅する人の孤独な心情と結びつく、旅の
歌枕であった。

（3）新古今時代の「鳴海」

次に掲げるのは、承元元年（一一〇七）以降成立の『最
勝四天王院障子和歌』（以下『障子和歌』と略）「鳴海浦」題
の歌である。

よる浪もあはれなるみの恨さへかさねて袖にさゆるこ
ろかな

（三三三・後鳥羽院）

聞くからにあはれなるみのさ夜千鳥霧立つなみに末の
松風

（三三二・慈円）

浦人の日も夕暮になるみがたかへるそでより千鳥鳴く
なり

（三三三・源通光）

たび衣日も夕暮に鳴海がた浦風さむみ千どり鳴くなり

（三三四・俊成卿女）

東路やいつより春に鳴海がた浪に花散る雪のあけほの

（三三五・藤原有家）

なるみがた雪の衣手吹きかへしうら風おもく残る月か
げ

（三三六・藤原定家）

故郷も今や夕に鳴海がた宿とふ雪はまたしぐるとも

(三三七・藤原家隆)

夕霧に友となるみのうらちどり跡なき方の塩ひをぞと

ふ (三三八・飛鳥井雅経)

冬深きけしきに今ぞ鳴海がた雪吹送る沖つしほかぜ

(三三九・源具親)

風吹けば余所に鳴海の片思ひおもはぬなみになくちど
りかな (三四〇・藤原秀能)

傍線を付したように、一〇首中五首に千鳥が詠まれている。またその千鳥の声は二重傍線を付したように、「あはれ」(三三三)、「浦風さむみ」(三三四)、「余所に鳴海の片思ひ」(三三〇)などと、哀感を催すものとして詠まれている。

詠歌年次の明らかなものに限れば、鳴海の千鳥を詠んだ歌の嚆矢は、元永元年(一一一八)一〇月一八日に藤原忠通家で講ぜられた『内大臣家歌合』(判者は源俊頼)の「千鳥」題の次に掲げる源顕仲の歌である。

さよふけてなるみの浦にたつ千鳥おもはぬかたに友や
尋ぬる

(内大臣家歌合・「千鳥」・三番・右(負)・六・源顕仲)

この第四句の「おもはぬかた」という措辞は、前掲の『障子和歌』の藤原秀能の歌(三四〇)、『新古今和歌集』に入集に影響を与えている。ただ当該歌を負にした俊頼は、その

「おもはぬ」の内容が具体性に乏しい点を評価しなかったのではないだろうか。

すまのあまのしほやく煙風をいたみおもはぬ方にたな
びきにけり

(古今和歌集・恋四・七六八・よみ人しらず・「題しらず」)

の歌以来、この措辞は風に流されてゆくものに我が身をなぞらえる形で用いられている。当該歌も風に流される千鳥の鳴き声が、鳴海の浦を旅する作中主体の流離の思いと幽かに響き合っているであろう。しかしそうであるにせよ、「風」を詠まないとその情感もはつきりしないのは確かである。

その後、顕昭が「旅宿千鳥」の題で、

なるみがたしほ風さむみね覚する浪の枕に千鳥なくな
り (今撰和歌集・冬・一〇〇・顕昭)

と詠み、建仁元年(一一二〇)以降に成立した撰歌合『三百六十番歌合』に撰ばれている。旅人の哀感を誘う鳴海の千鳥の声を詠んだこれら二首の歌は、新古今時代になると、建仁二年(一一二二)年前後に『千五百番歌合』で詠まれ『新古今和歌集』に入集した藤原季能の歌、

さよ千鳥こゑこそちかくなるみがたかたぶく月にしほ
やみつらん

〔新古今和歌集〕・冬・六四八・藤原季能・「千五百番歌合に」や、前述の『障子和歌』『鳴海浦』題の千鳥を詠む歌に影響を与えたと思われる。

また『新古今和歌集』の「鳴海」の歌六首中には、潮の満干の風景を描くものが前掲の季能歌を含め三首ある。あとの二首は、

おしなべてうき身はさこそなるみがたみちひるしほのみかはるのみかは

（釈教・一九四五・崇徳院・「水渚常不満といふ心を」とほくなりちかくなるみの浜ちどり鳴くねにしほのみちひをぞしる

（異国歌〈伝飛鳥井雅康書写大泰本転写本〉・雑・一五八五の次・よみ人しらす）

である。この風景は、夙に『堀河百首』の藤原顕季の歌、なるみがた朝みつしほやたかからんあさりもせでぞたづ鳴きわたる（『堀河百首』・「鶴」・一三四九・藤原顕季）に詠まれているが、その後の三つの勅撰集『金葉和歌集』『詞花和歌集』『千載和歌集』にそれを詠んだ歌は入集しておらず、新古今時代に千鳥とともに本格的に歌われ出したものである。

前掲の『更級日記』に描かれているような、夕方の満潮

に行く手を阻まれる風景は、旅人の不安や哀感を催すものであっただろう。ここでその風景が、次に再掲する『障子和歌』三三八番の飛鳥井雅経の歌、

夕霧に友となるみのうらちどり跡なき方の塩ひをぞと

ふ

に歌われていることに注目したい。旅人が「うらちどり」と友になるのは、両者とも夕霧の中、「跡なき方」「方に」濁を掛ける、すなわち夕霧にすっかり見えなくなっている方角（方）の、すでに満潮の海に沈み跡形もない干潟（潟）を探しているからである。このような鳴海の旅の現実の風景に取材した作品は、前掲の『更級日記』の一節以来であり、和歌ではおそらく最初の例である。満潮の風景と千鳥の声は、前述のように、過去の「鳴海」の詠歌にすでに詠まれたものであり、新古今歌人たちはそれを継承することで、この雅経歌に顕著に現れているように、「鳴海」の旅の表現をより現実性のあるものにした。先行する『千五百番歌合』で詠まれた前掲の季能の歌も、その意味においては、いかにも旅の歌らしい歌である。また次に再掲する『障子和歌』三三四番の俊成卿女の歌、

たび衣日も夕暮に鳴海がた浦風さむみ千どり鳴くなり
は、夕暮れ時の千鳥の声を旅人の哀愁に結びつけている。

この鳴海の満潮の風景を、雅経は他にも詠んでいる。それはかれの孫雅有の編んだ家集『明日香井和歌集』に録された、次の四首である。

鳴海がたのしほみちて侍りければ

しほみてばよそになるみのかたをなみうらよりをちの
いそぎてぞ行く (二五二〇)

しほみてばあとなきなみのかへりみるかたはなるみの
うらみつるめり (二五二一)

これもおなじあづまの道にてよみ侍りける歌の中に

あとはかつみえずなるみのかたをなみみちくるしほに
こまうちわたる (二五五五)

しほもみちぬひもゆふ暮になるみがたいかなる方にこ
よひかもねん (二五五六)

満ちくる潮に道を急ぎ(二五二〇・二五二一・二五五五)、満潮のため、当日中の鳴海潟の通行を断念し、宿を求めている(二五五六)。一五一〇番歌はまた、結句の「いそぎ」に「磯」を掛け、浦伝いの干潟の道に潮が満ち、磯伝いの道を行くことを歌う。また一五一〇・一五一一番歌は歌群の地名排列から見て鎌倉への旅の歌であるから、一五一一番歌の「かへりみるかた」は都の方角である。当該歌はそ

の「かた」に「潟」を掛け、かえりみると通過時には干潟だったところがもう跡形もなく浦になっている、という生動する旅の風景を詠む。

以上、旅の歌枕としての「鳴海」が院政期に定着し、新古今時代に受け継がれたとき、とくに飛鳥井雅経の和歌において、現実性という点でそれまでの羈旅歌とは一線を画すようになったことを見てきた。雅経は源光行とともに、時代に先駆けて「浜名の橋」周辺の浜名湖の風景(浜名の海)を歌った歌人でもある。

(4) 旅の歌枕「鳴海」の伝統

如上の歌枕「鳴海」の旅の風景は、次のように後世に受け継がれた。

ふるさとは日をへて遠く鳴海潟いそぐ汐干の道ぞくる
しき (『東関紀行』・一六)

しほのひるほどを待ち侍りしとき
なるみがたしほひを待つと山かげにをりしあひだにこ
の日くらしつ⁸⁾

(『隣女和歌集』・巻第一¹⁾・八二七)
ふるさとのさかひはるかになるみがたしほみちくれば
行人もなし (『文応三百首』・雑卅首・二七二)

潮

ありしにもあらずなるみの浦にみつ塩のいやましに物ぞ悲しき^①〔竹風和歌抄〕・「文永三年十月五百首歌」・九五

『東関紀行』の作者のみ不明であるが、二首目の歌の作者飛鳥井雅有と、三・四首目の歌の作者宗尊親王はともに鎌倉時代中期の東国の和歌活動の中心となった歌人である。新古今時代に詠まれ出した「鳴海」の現実の風景は、東国和歌に受け継がれたのである。また東海道の旅を記した中世の紀行文のほとんど^②と早歌「海道」が、この「鳴海」の風景を描いているのも、新古今時代からの影響と見るべきであろう。それは具体的には次のように現れている。

友なし千鳥ときどきおとづれわたり、旅の空のうれへ心にもよほして、哀れかたがたふかし。〔東関紀行〕
潮干の程なれば、障りなく干潟を行く。折しも浜千鳥多く先立ちて行くも、しるべがほなる心地して

〔十六夜日記〕

鳴海潟 干潟も遠き浦伝ひ

〔早歌「海道」〕

新古今時代の歌枕「鳴海」の詠歌は、関東伺候の廷臣であつた雅経などを介して、東国に流れ込み、また詠む側も享受者としての東国の人々を意識したに違いない。新古今時代以降の東海道の旅の歌枕を詠む歌やそれを記す紀行文

などの多くは、そのような京と東国の相関関係の中で生み出されたものと見るべきであろう。そこで次章では歌枕「浮島原」「足柄」を取り上げ、歌枕詠において京と東国の相関関係が生まれた歴史的背景に踏み入りたい。

三 歌枕「浮島原」「足柄」

(1) 東路の旅の体験に基づく歌枕詠

「浮島原」は西は富士市吉原の東部から、東は沼津市原にかけての湿地帯である。北に愛鷹山、南に駿河湾があり、かつては広い沼が広がっていた。平安時代には作例が数えるほどしかなく、歌枕として取り上げる文献はない。しかし、鎌倉時代には『障子和歌』の「富士」題の歌三首に詠まれ、また『内裏名所百首』の題に選ばれ、大変重視された。

『八雲御抄』名所部の「原」の項目の下には「うきしまが^③そよす」と記されているが、この「ふじのすそ也」という脚注は、院政期に西行が、

いつとなきおもひはふじのけぶりにて打ちふす床やうき島がはら

〔山家集〕・一三〇七・「恋百十首」

と詠み、その影響作が新古今時代に多数現れたことを反映している。自身の旅の体験に基づく西行歌は、新古今時代

に『障子和歌』『富士』題の三首、

このごろの不二のしら雪いかなれや猶時しらぬうき島の松 (三八三・源通光)

富士の根の雪よりおろす山嵐に五月もしらぬ浮島が原 (三八七・藤原家隆)

時しらぬ山こそ雪のきえざらめ月さへこゆるうきしまがはら (三八九・源具親)

をはじめとして多くの影響作を生んだのである。こうした歌は、虚構の題詠を通して、『伊勢物語』の業平や西行の旅を追体験するような意義を持っている。

本節は、この西行歌と同様、現実の体験に基づいて詠まれ(ただしおそらく自身の体験ではない)後世に影響を与えたもう一首の「浮島原」の歌についての考察を軸とする。それは建久二年(一一九二)に藤原良経の主催で、藤原定家・慈円・寂蓮らが詠進し、閏二月四日に披講された「十題百首」での良経の歌、

A あしがらのせきちこえゆくしのめにひとむらかすむうきしまのはら

(『秋篠月清集』・十題百首)・三二〇・「地儀十首」である。建久九年(一一九八)五月に『後京極殿御自歌合』に自撰され、左方の「海路眺望／ゆく舟の跡の白なみきえ

つきて薄霧残る須磨の明ぼの」(二六二)と番われたが、判者藤原俊成は「一むらかすむらん浮島の原、まさると可申やらん」と判じ、当該歌を勝とした。なるほどこの歌の眼目は、東山長楽寺からの京の眺望を詠んだ大江正言の歌、
長楽寺にてふるさとのかすみの心をよみはべりける

山たかみみやこのはるをみわたせばただひとむらのかすみなりけり (『後拾遺和歌集』・春・三八・大江正言)の「ひとむらのかすみ」の措辞を、対照的に雄大な旅の眺望の表現に活かした点にあるのであろう。⁽¹²⁾

また霞を詠むのは、先行歌と美しい朝恵法師の歌、
東路や朝たつ空に眺むれば霞にしづむうき島の原 (『玄玉和歌集』・天地歌上・七五・朝恵法師・「歌合に霞の心をよめる」)

の影響であろうか。この歌自体どのようにして詠まれたのか気になるが、未詳である。⁽¹³⁾しかし、足柄関(山)から見た浮島原の風景の作例も、浮島原と足柄を詠み合わせた作例もAの歌以前には見出せない。実際に今日足柄峠の足柄関跡から南南西の方角を眺めると、愛鷹山のさらに先に幽かに浮島原が見渡される。良経は東国への旅の経験はないのに、この眺望をどうやって詠んだのだらうか。

同様の疑問を抱かせる歌を叔父慈円も詠んでいる。文治三年（一一八七）十一月二日に、良経より出題があり、寂蓮とともに詠進した百首歌中の一首、

B あしがらの関をよるさへこゆるかな空行く月にこまをまかせて¹⁴

〔拾玉集〕・「文治三年十一月廿一日詠之、自九条殿給題与寂蓮禅門相共風吟畢」・八九〇・「夜過関路」

と、建久五年（一一九四）中秋以前に良経と二人で行った『南海漁夫北山樵客百首歌合』の歌、

C かよひなれてあづまもちかし足がらの関路はるかに思ひしかども

〔拾玉集〕所収、七十五番・右勝・一八五五・慈円）である。慈円もまた東路の旅の経験はないはずである。良経のAの歌、及び慈円のB・Cの歌は、他者の東路の旅の体験に基づくものに違いない¹⁵。

さてこの「十題百首」の一〇年後、建仁元年（一一二〇）の『千五百番歌合』の冬題に、次のような顕昭歌とそれへの定家の判詞が見える。

九百番 左

顕昭

あづまちをゆきにうちいでて見わたせばなみにただよふうき島がはら

（右歌省略）

左歌、ゆきにうちいでてといへる、浪にもことよりてをかしくは侍るを、すこしおもひいでらるる事こそ侍れ、作者は見およばずも侍らん、建久二年左大将家百首、あしがらの関路こえ行くしののめにひとむらかすむうきしまがはら、正治二年内大臣家歌合、こまなめてうちいでのはまを見わたせばあさひにさわぐ志賀の浦なみ、雖似昨今事、徐達遐邇之聴、打出見渡之詞、東路眺望之心、大略相同此兩首歟（下略）

〔千五百番歌合〕・冬一・九百番・左・一七九八）傍線部は「昨今の事に似たりと雖も、徐に遐邇の聴に達す」と訓める。「遐邇之聴」（遠く近くの風聞、の意）の語は、前掲のAの歌を含む波線部の二首の歌を受けている。定家のいう、Aの歌の「東路眺望之心」（文字囲い）、すなわち足柄関からの浮島原の眺望の心は、この歌を通して、実際の旅の体験の有無に関わらず、歌人の中の共有体験となったのであろう。

定家はAの歌を『新勅撰和歌集』に撰んでいる。その定家の歌枕観を窺わせる言説が藤原為家の「詠歌一体」に見える。

大方題に名所をいだしたらんに、読ならはしたる所ども、さらでは少よせありぬべからんをもとめて、案じつゞけて見るべし。花さかぬ山にも花をさかせ、紅葉なき所にも紅葉をせさせん事、只今其所に望て歴覽せんに、花も紅葉もあらば景氣にしたがひてよむべし。さらではふるき事をいくたびも案じつゞくべきなり。(中略) かくは思へども、今も又珍しき事どもいできて、むかしのあとにかはり、一ふしにてもこのついでにいひ出づべからんには、様にしたがひて必よむべきなり。ことひとつしだしたる歌は、作者一人のものにて、撰集などにも入なり。(傍線稿者) (『詠歌一体』)

Aの歌に詠まれたのは、伝え聞きではあるが、確かに傍線部にあるように「其所に望て歴覽」した風景である。この『詠歌一体』の歌枕観は、定家がAの歌を『新勅撰和歌集』に撰んだ事実とも符合しており、定家の教えに基づく為家の言葉と見てよいであろう。そしてその歌枕観こそは定家が九条家の良経・慈円の周辺にあつて学んだものではないだろうか。そのことを証するため、次にA・B・Cの歌が詠まれた背景について考えてみたい。

(2) 眺望詩の影響

旅の中の眺望を歌に詠むということは今日から見れば自然な発想のように思えるが、平安時代までの和歌では決してそうではなかった。たとえば目崎徳衛氏は、都と貴族社会に絶望し、陸奥国に下向した源重之が、当地で目にしたはずの現実の風景を一切歌っていないことを指摘される⁽¹⁶⁾。他にも、尾張国の受領大江匡衡の妻であつた赤染衛門の旅の歌(『赤染衛門集』・一六九―一八〇)についても同様のことがいえる。

それに対して、中国文学には眺望詩の古い伝統がある。日本でもその影響を蒙り、まず眺望題が一〇世紀に漢詩文に、一一世紀には和歌に現れた。⁽¹⁷⁾ 漢詩文が先行して眺望題を中国文学から取り入れ、和歌がそれに追隨した経緯が窺える。また日本の漢詩文ではたとえば『和漢朗詠集』「行旅」の句、

行行重行行 明月峽之曉色不尽 (行行として重ねて行行たり、明月峽の暁の色尽きず。)

渺渺復渺渺 長風浦之暮声猶深 (渺渺として復た渺渺たり、長風浦の暮の声猶深し。)

(行旅・六四二・源順)

のような羈旅の眺望詩も早くから詠まれた。しかし和歌では少なくとも平安時代には詠まれていない。

羈旅の眺望の和歌へ拡がりを考える上では、建仁三年（一二〇三）八月一日、良経の主催した「後京極撰政治家詩歌合」（散佚）で、はじめて「羈中眺望」の題が設けられたことが注目される。和歌史上初の詩歌合となった、和漢兼作の伝統を持つ九条家におけるこの歌会で詠まれた同題の歌は、諸歌集より次の八首が集成できる。

① かへりみる雲ゐのつまはこもるともやかばややかん武蔵野の原

② けふは又やまのはもなくなりにけりしらぬはまぢの夕暮の空
（『玉吟集』・旅・二六一・二六二）

③ 秋の日のうすき衣に風たちて行く人またぬをちのしら雲

④ かりいほやなびくほむけのかたよりに恋しき方の秋風ぞふく
（『拾遺愚草』・二六八三・二六八四）

⑤ むさし野の野べの草木はめもはるに空にみどりの色もわかれず
（『夫木和歌抄』・一七〇三・藤原有家）

⑥ にほの海をあふさかこえて見渡せば外山はなみのふもとなりけり
（『夫木和歌抄』・八七四〇・藤原道家）

⑦ 浪のうへにへだつる松の梢よりはまな橋に秋風ぞ吹く
（『夫木和歌抄』・九四〇五・慈円）

⑧ 雲かかる岩のまくらにあけにけりかたぶく月をなみに

まかせて

（『夫木和歌抄』・一六九五五・藤原隆信）

①の歌の初句の「かへりみる」の句は新古今時代以降に、このように旅にあつて故郷（ここでは都の配偶者）を思う心を眺望表現に重ねる形で盛んに用いられるようになった。②の歌では、盆地である京の「やまのは」のある風景とはかけはなれた、浜路の旅の縹渺とした眺望を表現しており、遠くまでやって来た感慨を「やまのは」に寄せて歌う点が、「やまのは」という歌語の用法として新しい。③の歌は、遠くの白雲が風に流されて、旅人がそこへ行くのを待たずに移ってゆくさまを描く。④の歌は、『萬葉集』の但馬皇女が穂積皇子に贈った歌、

但馬皇女在高市皇子宮時思穂積皇子御作歌

一首

秋の田のほむけのよする片寄りに君に寄りななこちたかりとも
（『萬葉集』・卷二・相聞・一一四・但馬皇女）

になぞらえて、故郷の恋しい人への思いを風景の上に託している。⑤の歌は、武蔵野の眺望の遙かなさまを、草木と空の緑の色の区別が付かない、という言い方で表す。

水や空そらや水とも見え分かずかよひてすめる秋のよの月

（『統詞花和歌集』・秋・一八四・よみ人しらず・「題しらず」）

に通う視点であり、それを陸上の眺望に応用したのではなからうか。⑥の歌の下句の「外山はなみのふもとなりけり」という独創的な措辞は、逢坂山からの眺望で、琵琶湖の湖面に外山の影が映り、湖岸に波が寄せるさまの見立てではなからうか。⑦の歌は、浜名の橋にむかつて秋風が、湖の波の打ち寄せる緑の松林を渡ってゆくさまを描く。白い波と緑の松の色彩の対比を「へだつる」の語で表すところが面白い。⑧の歌は、下句の「かたぶく月をなみにまかせて」という独創的な措辞で、岩根を枕に片敷き、月と波を一体的に感受する旅寝の心を表している。「雲かかる」高嶺の岩に旅寝した朝の、海あるいは湖の眺望の心か。

これらの歌に番われた詩を見つけることはまだできないが、和歌にはかなり清新な羈旅の表現が試みられている。憶測するに、これらの和歌はそれに番われた同題の詩との調和を図ることで、漢詩的表現に近づいたのではあるまいか。

(3) 政治的背景

(1) では他者の東路の旅の体験に基づいた良経の歌一首と慈円の歌二首を取り上げた。ここで注意したいのは、両歌に詠まれた「足柄」「浮島原」という歌枕と、藤原兼

実の代より、九条家が手を結んできた源頼朝との縁が深いことである。

まず「足柄」について述べる。足柄越(七五九^上)は東国と西国を隔てる境界として『萬葉集』にも多く詠まれ、古代から利用されてきた官道である。延暦十九年(八〇〇)六月の富士山の噴火で道が塞がれ、二年後に六里近い箱根越(八四九^上)が開通する。しかし、鎌倉時代初期には、箱根越ほど道が險阻でなく、宿駅の整備された足柄越の利用者が多かった。中世には東国と西国の境界として、その重要性が高まった。頼朝との関わりでいうと、まず『吾妻鏡』文治元年(一一八五)二月一六日条に、「今日。武衛歴覽山沢之間。於藍沢原。(下略)」とあり、頼朝は富士の東麓の足柄街道筋に狩猟関係で親しみがあつたと思われる。また建久元年(一一九〇)一〇月の上洛の際、足柄越の道を選び、同月五日、足柄山の麓の関本宿において、奥州の地頭などの所務を沙汰した(『吾妻鏡』・同日条)。

次に「浮島原」について述べる。まず頼朝の弟阿野法橋全成は駿東郡阿野、いまの沼津市西部の浮島原を中心とした地域に住んでいた。また治承四年(一一八〇)、平家追討軍を拳兵した際、頼朝は浮島原に陣営を置いた。同年の、浮島原の西端に位置する富士川での富士川の合戦で頼朝勢

力は京に迫り、その戦いは後に『平家物語』や『源平盛衰記』に語られた。

注目すべきは建久六年（一一九五）三月四日に頼朝が東大寺供養のため上洛し、五月まで在京する間に、慈円と詠み交わした歌の中に次のような贈答があることである。

又やうやうの事どもかたりしかば

ことの葉を見れば心もうき島のはらたつまじといふは
まことか

かへし

幕下

はらたたぬまことするがの身にしあれば心きよみが関
もりにとて

（『拾玉集』・五四七七・慈円、五四七八・源頼朝）

頼朝の歌の結句を青蓮院蔵本などは「関もりにとへ」に作るが、それでは解釈が難しい。両歌の歌意は、慈円「頂いたお言葉を拝見すると、心もつらいのですが、『腹は立てるまい』と仰るのは本当ですか。」、頼朝「私は腹など立てておりませんし、誠実に物事をする人間ですから、心の清らかな清見が関の関守であるあなたにいつて（贈った言葉は真実です。）」と解せようか。背景事情はわからないが、慈円が頼朝の怒りに触れかねない何らかのことを憂慮していた（「心も憂き」ところに、頼朝から「はらたつまじ」

という趣旨の「ことの葉」（書状か）があったのであろう。慈円はその「ことの葉」が頼朝の本心か確かめたかったのである。

また「浮島の原」を詠む慈円歌に対し、頼朝は浮島原の東辺の宿駅「原」、浮島原の所在国「駿河」、及び同国の歌枕「清見が関」と三つの東国の地名を詠み込み、切り返している。東国の覇者頼朝ならではの歌である。これは時を同じくして詠まれた、

副遣歌

思ふこといなみちのくのえぞいはぬつぼのいしぶみか
きつくさねば

たちかへりまた返しに

みちのくのいしはでしのおぞえぞしらぬかきつくして
よつぼのいしぶみ

（『拾玉集』・五四六九・慈円、五四七〇・源頼朝）

の贈答と同じく、政治的背景を持った贈答歌である。それを敢えて何気ない言葉遊びのように詠みなすことで、互いに平穩に事を収めようとしたのではないだろうか。このように、新古今時代の歌枕「足柄」「浮島原」の風景は、ある面において、京（あるいは九条家）と鎌倉の政治的關係を象徴していたのである。

四 おわりに

「鳴海」の干潟の道が満潮によって無くなる風景、「足柄関」から見える「浮高原」の霞む眺望など、現実的な旅の風景が新古今時代に詠まれるようになった要因として、東国との関わりを指摘してきた。ただし実景といっても、東国への旅の体験のない良経や慈円のA・B・Cの歌に象徴されるように、作者自身の現実の体験の有無とは必ずしも関係しない。旅の中の歌枕の風景を歌に詠み、文に記すことの意味は、体験の記録だけではないのである。

当初東国の人々との接触は、京の人々にとってはまったくの異文化との出会いであっただろう。しかし政治の世界における公武関係の進展と歩調を合わせるようにして、新古今時代の歌人たちの歌枕詠には、東国への意識が現れるようになったのではなからうか。それはまた、これ以降の中世の京・鎌倉間の旅を描く紀行文が、必ず歌枕に関する定型的な記述を行っていることの背景を考える上でも有効な視点である。その具体的な政治的背景を論じるには、紙幅が足りなかった。改めて別稿にて論じたい。

▽引用は『更級日記』は講談社学術文庫、『伊勢物語』は新潮日本古典集成、『詠歌一体』は岩波文庫（『中世歌論集』）、『文選』は新釈漢文大系、『和漢朗詠集』は講談社学術文庫（『和漢朗詠集全訳注』）、『東関紀行』『十六夜日記』は、新編日本古典文学全集『中世日記紀行集』、早歌「海道」は『早歌全詞集』（三弥井書店）、『吾妻鏡』は国史大系（新訂増補）に拠った。和歌の引用は『新編国歌大観』、私家集については『新編私家集大成』に拠った。但し私意に表記を改めた箇所がある。

【注】

(1) 榎原雅治『中世の東海道をゆく 京から鎌倉へ、旅路の風景』（中公新書、二〇〇八年）参照。

(2) 「更級日記」の世界―喪失感と基盤としての自然―（『国語と国文学』・第五二巻第七号、一九七五年七月）。

(3) 増基法師の家集『いほぬし』は、巻頭に三〇首の熊野紀行、巻末に五〇首の遠江日記を据える。また橋為仲は陸奥守として奥州に下った折の説話が『無名抄』『西行上人談抄』などに見える（但し『俊頼髓脳』『袋草紙』では藤原国行の話となっている）。

(4) 増基法師歌の場合は、「遙かなる身の恨み」と「遙か鳴海の

浦見」の掛詞、為仲歌の場合は、地名「鳴海」の一部「鳴」と「ず」の縁語としての「鳴る」の掛詞。

- (5) 『新古今和歌集』異本歌・雑部の一五八五番歌の次に入るよみ人しらずの歌（本論に後掲）も鳴海の千鳥の歌であるが、詠歌年次未詳。

- (6) 「なるみ（鳴海・なる身）」「かた（方・潟）」の掛詞、及び「ちどり」と「跡」の縁語などで、現実性の突出が抑えられている。

- (7) 拙稿「中世の旅と歌枕―浜名の橋を中心に―」（『国語と国文学』・第八六巻第六号、二〇〇九年六月）参照。

- (8) 第四句の「あひたに」は、底本の「あひたる」を他本に拠り校訂した。

- (9) 文永三年（一二六五）七月、將軍の地位を廃され、鎌倉から京へ送還された直後の宗尊親王の歌であり、「ありしにもあらずなるみ（なるみ（鳴海）」に「成る身」を掛ける」とは廢將軍となった身のことである。

- (10) 注7拙稿、第三節の【表】『障子和歌』『内裏名所百首』の題と紀行文に共通する東海道之歌枕」参照。

- (11) 「つれなきを思ひしづめるなみだには我が身のみこそうきしまがはら」（『肥後集』）及び後掲の西行歌の二首のみが見いだせる。

- (12) 「波のうへに一むらかかる白玉や雪にしづめる浮島の原」（『内裏名所百首』・「浮島原」・藤原忠定、「ふりしけみたまらぬ雪の浪の上にひとむらつもるうきしまの松」（『範宗集』）などはその影響を受けたものである。

- (13) 朝恵法師は、『栴葉和歌集』に入集し、『勅撰作者部類』に「法師興福寺」とあることから南都の歌人か。勅撰集では「千載和歌集』『新古今和歌集』に各一首ずつ入集する。

- (14) 『新編私家集大成』の底本（書陵部五〇一・五一一）には見えない。『新編国歌大観』（底本・青蓮院藏本）に拠る。

- (15) 後に藤原家隆はAの歌を踏まえ、「あしがらの関ちはれ行く夕日影みぞれにくもる浮島のはら」（『内裏名所百首』・「浮島原」・六七九）と詠み、Bの歌を踏まえ、「ただくれね関の戸ささぬころなれば月にもこえんあしがらの山」（『玉吟集』・二九五六・同（建保二年、稿者注）内裏にて詩歌合侍りしに、鞆中眺望）と詠んだ。

- (16) 「源重之について―撰関期における一王孫の生活と意識―」（『歴史地理』・第八九巻第三号、一九六〇年一月）

- (17) 近藤みゆき「見渡せば」と「眺望」詩―拾遺集時代の漢詩文受容に関する一問題として」（和漢比較文学叢書・第一一巻『古今集と漢文学』（汲古書院、一九九二年））参照。

- (18) 道家とすれば、当時一歳ということになり疑わしい。『夫

本和歌抄』作者名表記の誤りか。なお当該詩歌合からは他に「雪中松樹低」「花添山気色」「水辺涼同秋」「月明風又冷」の題が集成され、「羈中眺望」題の掲出歌の作者以外に、源具親の出詠が確認される（『夫木和歌抄』・一二二七）が、道家の詠歌は見出せない。

(19) 当時浜名湖は浜名川を通して、外海とつながっていた。浜名の橋は、浜名湖から浜名川が流れ出る地点付近に掛けられていたので、慈円歌の「波」は湖の波と考えられる。

(20) 多賀宗隼『慈円の研究』（吉川弘文館、一九八〇年）第一部

・第八章「九条家と源頼朝」参照。

(21) 久保田淳「頼朝の和歌」（『久保田淳著作選集』〈岩波書店、二〇〇四年〉第三卷・Ⅲ「中世の人と思想」、初出は『文学』・第五六卷第一号、一九八八年一月）参照。

〔追記〕本稿は日本文学協会第二九回研究発表大会（二〇〇九年七月一九日、於静岡大学）での研究発表の後半部に基づくものである。席上先生方より貴重な御意見を賜った。ここに記し心より御礼申し上げる。

秋成と医業

吉丸雄哉

はじめに

現代のわれわれは、上田秋成を、まず『雨月物語』『春
雨物語』といった小説の作者として認識する。同時代人は、
国学者、歌人の面を重視する。それ以外に秋成には茶人、
俳人の面もあるが、いづれにせよ、これらは秋成の文事へ
の評価である。

秋成は実業の面で医者であった。養子先であり、長じて
その家業をついだ紙油商島屋が三十八歳で類焼してのち、
医の修業をはじめ、そののち五十四歳まで、秋成は医を生
業とした。紙油商の主人になることは、養子であった秋成
にとって、定めであった。類焼後、秋成は商人としての再
出発は図らず、それまで縁のなかつた医業を自らの意志で

選んだ。また、その医業へ生活の中のほとんどの精力を注
ぎ込んだ。そして、ある時期になり秋成は医業から離れた。
秋成にとって実業であった医業は、一見して秋成の文事
と関係が薄いように思われる。しかし、医は科学であり、
その運用には思想が付帯する。よって、文事との相互の影
響関係は十分に考えられる。

本稿では、当時の医学状況を念頭に置きつつ、秋成と医
業についても一度整理し、秋成における医業の意義を検
討する。

秋成時代の医学状況

江戸時代の医学は、蘭方を除くと、後世派ごせいは（道三流）と
古医方（古方派）に大別できる。まず、主流となったのは

後世派である。安土桃山時代に田代三喜（寛正6―天文7）が明に渡り、金・元代の李東垣・朱丹溪の流れを汲む医学を十二年間学んで帰国し、日本の医学に革新を起こした。田代三喜に学んだ曲直瀬道三（永正4―明応4）がその教えを広め、一門を形成した。十七世紀の終わりまでに、大勢を占めた。田代三喜が伝えた李朱医学はそれまで日本にあった医学に比べて進んでいたが、陰陽五行説や五運六気説など、観念的な思想を土台に論を組み立てる傾向があったので、実証に欠けるきらいがあった。

そのため、唐・宋以降の書物を基礎とした金・元代の医学と違い、さらに古い『傷寒論』のような古文獻に学ぶことを主張する一派、古医方（古方派）があらわれた。名古屋玄医（寛永5―元禄9）を嚆矢とし、後藤良山（万治2―享保18）が継承、発展させた。

この傾向は、儒学における古学と軌を一にする。時間の経過とともに科学の発展がなされるといふ現代的な史観によれば、古い時代の医書より新しい時代の医書がすぐれていると考えがちである。だが、古医方が重視した『傷寒論』は観念的な要素が薄く、経験に基づき実証的であり、のちの中国医学が道教や仏教の影響で、観念的な色彩を増すのに比べると、『傷寒論』のほうが科学的といえた。

古医方は日本独自の流派で、医者風の風体も医論も独特である。古医方医の外見の特徴といえば、総髪である。後藤良山が僧形をやめて、総髪・平服にするまで、医者はすべて僧形であった。良山の影響のため、門人の香川修庵（修徳）や山脇東洋など古医方の医者は総髪が多い。

後藤良山の弟子の香川修庵（天和3―宝暦5）は、より実証性を重んじ、『一本堂行余医言』（天明8刊）『一本堂業選』（上編享保16・下編同19頃成・続編元文3刊）といった独自の医学書を記した。儒学と医学とその根本を同じとする儒医学一本論でも知られる。秋成の医学の師と目される都賀庭鐘は香川修庵門下である。

吉益東洞（元禄15―安永2）は古医方の集大成者であり、すべての病気の原因を一つとする万病一毒説を唱え、病因を知るために腹診を重視した。また、死体の解剖を行い『蔵志』（宝暦4成、同9刊）として、その所見を出版した山脇東洋（宝永2―宝暦12）も古医方の医者である。十八世紀後半の上方は、古医方が席捲していた。

浮世草子『諸道聴耳世間狙』『世間妾形氣』の 中の医者

秋成が残した浮世草子『諸道聴耳世間狙』（明和3刊）『世間妾形氣』（明和4刊）にも医者が登場する。当時の医学の状況を反映して、古医方の医者が多い。

『世間狙』四の三の中心人物である茨木屋の唐土大夫の父は「親はもと長崎の生れ司馬忠庵といふ儒医。不仕合せより大坂へ引越しておらんだ流の外料を仕かけしに。幾ほどもなく過ゆきければ」と古医方と蘭方を学んでいる。

『妾形氣』一の二で、浦嶋寿齋という老医の娘、お春の婿となった甚蔵は「甚蔵養父の医業を受つぎて。忌中の月代を其ま、に四方髪（注、総髪のこと）の厚びたい」と記される。総髪は、古医方の証しである。もともと寿齋が古医方であり、甚蔵もそれに倣ったのであろう。

『妾形氣』一の三、お春の四人目の夫も医者である。『成相寺の住持の甥多門。幼少より京学にのぼせしが。今年廿五才にて本国なつかしく下りしを。す、めこみて伯父坊の嬢。儒は宇野三平が書生。医門は古法を信じて。傷寒論に億説の見識自慢。爰らまれるなる博識に。上京風のいなり仕出しな男ぶり」と、古医方の儒医である。都で流行

の古医方を学び、意気揚々とした姿であるが、「されば医者とは干燕は若いうちには賞翫せず。汗吐下ばい毒の古方は人恐れて。後藤流とやらいふものは。荒療治てこわい物じゃげなど。田舎形氣にかてつけねば」と流行らない。

貝原益軒『養生訓』（正徳3刊）は、医学で十年、病功十年、合わせて二十年かけて良医となるとする。「医者と出家は老たるがよし」（譬喩尽）天明6序写）ともあり、経験を積んだ老医がよいとは通説であった。現代の老医がややもすれば新薬や新療法に疎く、名医とは限らないのと異なる。

「汗吐下」は『傷寒論』にある治療法で、発汗剤・吐剤・下剤を使つて体の老废物や毒素を出すこと。吉益東洞は万病一毒説をとり、「毒（薬）をもつて毒を制す」と、薬により毒の排出をはかった。積極的に強い薬を使うので、効果がやすい反面、体に負担がかかると不安がられた。後藤流の後藤は、後藤良山であるが、直接の弟子でない吉益東洞も含めた古医方全般をここではさすのだろう。

なお、永井堂亀友『笑談医者氣質』二の二（安永3刊）では、剃髪 of 医師がとつた婿養子が儒医で髪を剃らないが、儒医では堅苦しくて患者がつかない。そこで計略を用いて、剃髪させる。

江戸時代には患者に対して、医療行為以外で収入を得る、いわゆる幫間たいこ医者がいた。¹⁾ 幫間医者も秋成の浮世草子に登場する。

『世間狙』五の三には「黒くろ袖すその大豆あづき色。絵師ゑし共見ゆる山水さんすいな医者いしやが登場し、勘当かんたうされ隠棲する富太郎に「扱此間の一休きゅうの自画じくわ賛さんは塩梅あんばいよふはまつたが。芭蕉ばせの手紙てがみが文がうま過るといきかねる。もそつと御氣ごきを付られい。是は其割符わりひ」と割り前の金一兩を渡して、次の偽の書画づくりを依頼する。

のちに『胆大小心録』六十九（文化5成写）で「医になる始に、願心を立て、金口入、たいこ持、仲人、道具の取つぎはせまいといふて、一生せなんだ事じゃ」と秋成は述べるが、医業以外で利益を得ることに励む、いわゆる幫間医者の実態を秋成は早くからよく見知っていたと思われる。

『世間狙』三の二は、軽業で鍛えた口上をもとに売薬を成功させる男を扱った話だが、その冒頭は次の通りである。

国くにに宰相さいしやうとならずば儒医じゆいとなりて人をすくはんとあれど。其すくふといふ事あみだ如来にょらいの方かたへゆづりて。此度は愚老ぐらうも大切には存じたれど。是は全く昨夜の雨風あめかぜで時氣ときけをうけられたと見へますと。いはる、へり口

無理でなし。我ちから一はい是で癒らふとおもふた所はいかにも葉ちがひでない道理。十四経じゆじやう難経なんけいはよむとも脈みやくはめつたに見へぬ物じやげな。人の手とらまへて尺八ふき籟さいのゆびつかひ其間に心では。こ、は三分薬にして来れば。陳皮ちんぴ独活どくわつ桔梗きやうきやうの類たぐひをたんともらねばと。胸むねの内のそら露盤ろばんが二進も三進もゆかぬ段たぎになりて。医いはそも薬料やくりやうの官くわんなんぞ死命しめいの官くわんに預まかせんとは。さりとはい逃口にげぐちなれど。定業ぢやうごうといふ得心とくしんがあればこそ。親おやの敵かたきじや立上たてあつて勝負しやうぶせいといふてくる人もなし。

冒頭部は宋史崔与之伝「与之父世明、試有司連黜、毎日、不為宰相、則為良医、遂究心岐黄之書（注、医書のこと）」に拠る。続きの「此度は愚老」から「薬ちがひでない道理」は、診療中の患者の病気が治らないことへの言い訳である。「十四経、難経はよむとも脈はめつたに見へぬ物じやげな」は、医書は読んでも、臨床に疎そいこと。²⁾ 尺八を吹くときの指つきで、脈を診るが、心の中では、一服銀三分の薬でどうすれば効率よく稼げるかを考えている。「医はそも薬料の官……人もなし」は、古医方の中で特に影響力のあった吉益東洞の見解をまとめた『医断』を念頭におく。

吉益東洞の『医断』

『医断』は吉益東洞の医学観を記す。東洞の門人鶴元逸の名義で宝暦六年に出版された。陰陽五行説や五運六氣といった観念的な医説を退け、病理、診断、薬方に関して経験に基づく科学的見解を述べる。この書は畑黄山『斥医断』（宝暦12刊）をはじめ、諸家の反発を招いたが、特に問題となつたのは冒頭に置かれた「司命」と「死生」であつた。

東洞は「司命」の項において、医を「司命の官」とするのは扁鵲（古代中国の伝説的名医）の言にもとづき、「疾は骨髓に在り、司命と雖も之を奈如（いかん）すること無し」がそれにあつたと指摘するが、扁鵲自身が司命（生死をつかさどる）であると言つたのではないと述べる。「死生」の項は長いが重要なため全文を引用する。

死生

死生は命なり。天より之を作す。其れ唯、天より之を作す。医焉（いづ）んぞ能く之を死生せんや。故に仁を延ばすこと能はず。勇も奪ふこと能はず。智も測ること能はず。医も救ふこと能はず。唯疾病に因つて死を致すは命に非ざるなり。毒薬の能く治するところのみ。蓋し死生は医の与（あづ）からざる所なり。疾病は医の当（あた）りて治す

べき所なり。故に先生曰く、人事を尽して天命を待つと。苟（いやく）も人事を之れ尽さず、豈に命に委（ま）すことを得んや。この故に、術の明かならず、方の中（あた）らずして死を致すは、命に非ず。古の方を執て今の病に体し、能く仲景の規矩に合して死するは、命なり。諸（れ）を鬼神に質して吾愧（われはづ）ること無し。

「死生命なり」は言うまでもなく、『論語』顔淵篇の「死生命あり、富貴天にあり」に基づく。これは日本の儒家の常識でもある。たとえば太宰春台『聖学問答』（享保17序、同21刊）は「命尽ざるほどは、必死の地に居ても死せず。命尽れば、耆婆（古代インドの名医）・扁鵲が禁方にても、生身（しょうじん）の不動観音の加持にても、活すこと能はず」と記す。では、人間の死生が天命によって決まるとして医者は何をできるのか。それに答えを出したのが、東洞であつた。東洞は「死生命あり」という従来の儒説を尊重しつつ、「唯疾病に因つて死を致すは命に非ざるなり」「蓋し死生は医の与（あづ）からざる所なり」と述べた。つまり『医断』は、一見して天命の全肯定のようだが、実際は、死生を医療行為と切り離し、医者に「人事を尽くす」ことを勧めた。天命の存在を認めつつ、逆説的に医療に関して「死生は医の与（あづ）からざるところなり」と天命を医療の埒外に置いたのである。

『諸道聴耳世間狙』の「医はそも薬料の官なんぞ死命の官に預からん」も、この『医断』の内容が念頭にあるが、これを「逃口上」としたのは秋成のみの見解ではなかった。早く『医断』に論駁した畑黄山『斥医断』（宝暦12刊）をはじめ、東洞と同じく古医方で、後藤良山の流れを汲む山脇東門や亀井南溟も、「死生は医の与からざるところなり」という見解が医者者の責任逃れであると非難している。

「逃口上」に聞こえても、「定業といふ得心があればこそ。親の敵じや立上つて勝負せいといふてくる人もなし」というのは、結局、普通の人々が天命（寿命）の存在を認めていたことであり、またこれは秋成の見解でもあっただろう。なお、『医断』の浄書者は上田秋成という同名異人である。秋成が開業後に秋成を号としたことが、偶合か何らかの効果を狙ってか、関連は不明である。³⁾

『雨月物語』「菊花の約」と生死

秋成にとつて、天命（天が与えた寿命）は重大な関心事であったはずである。秋成は五歳のときに痘瘡に罹患し、生死の間をさまよった。秋成の養父母は深夜に加島稻荷（香具波志神社）に参詣し、秋成の助命を祈った。すると、「夢に神告げて曰ふ、汝が子の病篤し、汝の愛情の切なるに感

じ、当今死を免じ、且つ寿六十八を与へん」（『献神和歌帖』序）として、一命を取りとめたという。

なお、病弱であった秋成が自身の健康に関心を持ち、日頃より医書に関心を持っていただろうことは自然であり、浮世草子の内容からも十分考えられる。素人ながら自ら医薬の調査を行った経験があったのかもしれない。後年に医業を選択する下地があった可能性は高い。

秋成の小説のうち、『雨月物語』「菊花の約」には、病いと天命にまつわる内容がある。

簡単ながら、該当箇所梗概を述べる。

播磨国加古の丈部左門という儒者が、あるとき同じ里のある人のところで昔の話をしていると壁の向こうから人の苦しむ声が聞こえた。そこで左門は主人に聞くと、ある侍風の旅人を泊めたが、その夜から発熱し、起きることもできない状態になり、主人も困っているという。左門は旅人に同情して、その様子を見ようとするが、主人は「癩病（流行病）は人を過つ物」と止める。左門は笑って「死生命あり。何の病か人に伝ふべき。これらは愚俗のことばにて吾們はとらづ」と言い、患者を診た。その後も看病を続け、患者の男もしだいに回復した。

「死生命あり」が『論語』に基づくことは既述。また、「菊花の約」の粉本にあたる『古今小説』「范巨卿雞黍死生交」の張劭の言葉「死生命有、安有病能過人之理、吾須視之。（死生命あり、安んぞ病の能く人を過つの理あらんや、吾須つてこれを見ん）」に、左門の言葉と行動が拠るのもよく知られた事実である。

また「菊花の約」で、原話の農民を儒者に変えたことは、「信義を日常的なレベルから理念化された信義へと絞り込み、純化する」効果のためとする。原話の科挙に応じようとする農民が儒者になったことで、より日本での儒者の状況に即したといえる。

江戸時代では、古医書を読みこなすためには、儒書をよみこなせるの漢学の知識が必要であった。よって、儒者であり、医者である者が多かった。中江藤樹、荻生徂徠、伊藤仁斎、太宰春台といった著名な儒者が医者であったように、儒者が医術を修めるのは珍しいことではなかった。「死生命あり」と述べ、治療にあたる儒者は、日本での儒医の姿、さらに具体的には「菊花の約」の時代設定である戦国時代よりも、秋成と同時代の儒医の姿だといえる。ここで左門の行動も医者である以前に儒者の行動だといえる。

だが、左門は「死生命あり」を教条的に信じ、自分に病

気がうつるかは天にかかっていると信じていた、『論語』の「原理主義者」にとどまるのか。それとも、病気の感染の危険性を知りつつ、病人を見過ごしにできず、主人の制止をふりきるために「死生命あり」を口実に用いたのか。この場合、「死生命あり」と思いつつ、医術を知るものとして「人事を尽く」さねばならないとした古医方の医者として、左門が行動したといえるが、これには答えが出ない。

『雨月物語』の脱稿は明和五年三月である。秋成が火災で家財を失い、医業に進むのは明和八年のことである。「菊花の約」を書いた時点で、秋成はその後の人生を知るよしもないが、明和八年以降、『医断』が抱えていた、また「菊花の約」で描かれた死生と天命の問題に日々向かい合うことになる。

秋成の医学の師

秋成は明和八年に火災で家財を失ったのち、医業を選ぶ。当時の医者は、無免許で開業可能だったので、『万病回春』一冊を懐に医者名乗ることができた。しかし、秋成の場合、師を選び、その学舎で学んでから開業したようである。『胆大小心録』十四で「我社友の医家あつまりて、治する事なし」とあるのが証しである。師は今をもって不明だが、

旧説どおり、大田南畝『一話一言』四十(安永8—文政3成写)に「上田余齋は此人(注、都賀庭鐘)に学べりと云」にしたがい、大坂天満南木幡町の都賀庭鐘と見ておく。南畝が秋成を識つたのは、享和二年秋成六十九歳のときである。その後『一話一言』を南畝が記した時点で、南畝が秋成の医師の面をどの程度知っていたか不明である。医学の師が都賀庭鐘でない可能性も十分ありうる。ただし、阿刈葭論争に見られるように、実証主義・合理主義の思想をもつ秋成ならば、当時の医学界で実証的な古医方を選ぶと思われる。

秋成の学問のうち、『櫛の杣』一(寛政12刊)と『金砂』七(享和3成写)の「肝むかふ」「むら肝の心」の解説に、秋成の学んだ医師がうかがえる一節がある。

上古の人々が体内の臓腑の区分を細かく知らなかったのですべて「肝」と解釈したと秋成は見る。それに医者の説を補った。

黄岐の術に深く心を用ひし人の論に、五臓と云て名を分ちて付たる事のいぶかしき。人死ては必開臓すべき物ならば、名も有べし。是は西土にて牛馬を開きて廟に供ふるの事あれば、其それこそ名を付て、是は何、彼は何と呼も習はしけんを、刀圭の術さかしく成んで、

人の腹内をつばらかに云べき事と、此大牢の供へ物の名を、仮初言して云ならはせしにやといはれし。

今も開臓と云事して見し人のかたり言に、五臓とて色も何も分明にはあらで、たゞ紫色の物の屯ちんかりたるは、魚腸うまに異ならずと云り。さらは屯肝ちんかんの心と云文言も、おろくくに意得らる、也。(櫛の杣)

或医士の説に。肝胆肺胃腎等の名あるは。其本牛馬の臓を割出で。祭奠の供亨に用ひし故に。名もそれくにつけて呼たため。それを医家の仮托して。論を設たる也。人は割あばくべき用なければ。名を委しく云べきやうなしと云。見解ある師の言也。(金砂)

まず、『櫛の杣』から、秋成自身が古医方のうち、山脇東洋門といった臓腑解剖に積極的な学派に属さず、『蔵志』、さらには『解体新書』(安永3刊)といった臓器を描いた本を手にしていないことがわかる。だが、解剖が盛んになった医学状況も知っており、また臓腑解剖を行った医者者と相識であったこともわかる。

「黄岐の術(医術)に深く心を用ひし人」の「刀圭の術さかしく成」、また「或医士」「見解ある師」の「人は割あばくべき用なければ」はともに、解剖反対派の医者の意見である。山脇東洋は後藤良山門下の古医方の医者だが、古医

方の医者がすべて解剖に賛成というわけではなかった。吉益東洞は『医断』で臟腑分類は直接の治療と関係がないとその無意味を説いた。秋成の師と目される都賀庭鐘は『医王耆婆伝』（宝曆13刊）という小説を残す。福田安典によれば、インドの伝説的な名医耆婆の言葉を借りて、庭鐘の師香川修庵に批判的であつた山脇東洋と『藏志』への批判が述べられているという。

よつて、『金砂』『栢の柚』で秋成に自説を示した医者は都賀庭鐘あるいはその門下である可能性が高く、「見解ある師」という表現から、それらが秋成の医学の師だと思われる。

疑問を示すなら、庭鐘は香川修庵に学んだ古医方の医者なので、総髪と思われる。秋成が庭鐘の門人であれば、総髪での開業が自然だと思われるが、秋成は僧形であつた。これは古医方を気取るよりも、医者風の風体として、田舎の人々には慣れ親しまれていた僧形のほうが信頼を得やすかつたからと考えておく。

秋成の開業

秋成開業前後の基本伝記資料は『胆大小心録』六十九と『自伝』（文化五成写）である。それぞれ引用する。

『胆大小心録』六十九

翁商戸の出身、放蕩者ゆへ、家財をつみかねたに、三十八歳の時に、火にかゝりて破産した後は、なんにもしつた事がない故、医者を先学ひかけたが、村居して、先病をたんさく（たくさん）に見習ふた事じやあつた。四十二で城市へかへりて、業をひらいたか、不学不術のはつの事故、人の用いぬ事はしつてゐる故、たゞ医は意じやとこゝろへて、心切をつくす趣向がついて、合点のゆかぬ症と思へば、たのまぬに日に二三べんも見にいた事じや。いや／＼と思へば、外の医士へ転じさせても、相かわらず日々見まふた事じや故、病人もよろこぶ、家族もとかくうけがよかつたで、四十七の冬、家を買てさつぱり建直して、四十八の春うつつた。十六貫目入たが、なんでやら出きたことじや。医になる始に、願心を立て、金口入、たいこ持、仲人、道具の取つぎはせまいといふて、一生せなんだ事じや。それ故癩症がくるしめて、五十五の春から又医をやめて、二たびの村居、母が前へひたいをつけて、不孝の罪此上なし、と申たれば、はて、なんとしやう（と）あつて、姑母もひとつにして、草庵つくりて住た事しや。

『自伝』

紙の商ひ事をする中に、火にてやけて家亡びたれば、母と妻とをこ、かしことまどはせつ、四十よりあすみして、くす師を学ばんと思ひ立たり。

夜もねず昼はまして、やうく物よみならひ、其ころをも、師につきておろそげなからこ、ろ得ぬ。母にいさめられて難波にかへり、くす師と也、病ましこりてんなど、しらぬ事をこかましくいひの、しりて人をいつはるほどに、福の神のつきたるにや、四十七といふ年の暮に、家ひとつもとめて、あらたにつくりなをし、はしめて母のわらひ顔をたまへりき。されと、しらぬ業を心づかひしたれば、五十五と云歳に病をうれひて、又田舎にはい入たり。

家財を焼失後、秋成は師につき、医学を学んだ。四十歳の秋までに大坂郊外の加島村に移り、開業する。『自伝』では「四十よりあすみして、くす師を学ばんと思ひ立たり」と、加島住居ののちに医業を志したと記すが、いきなりの開業も考えにくく、『小心録』の内容を優先しておく。加島村は、秋成ゆかりの香具波志神社がある土地である。開業の際に、競争の激しい都市を避けることは珍しいことではなかった。秋成の号を用いたのも、加島住居の頃から。師について時期が短いこともあって、秋成は医学での門派

意識が希薄であったのかもしれない。また、木村兼霞堂をたびたび訪れているが、本草の知識をえることも目的の一つであった（あしかびのことば）。

四十三歳で大坂尼崎一丁目に移る。借屋での開業から、四十七歳の冬に大坂淡路町切町に家を購入し改築、翌四十八歳の春に移る。淡路町切町は尼崎一丁目の近辺である。『小心録』五十に秋成の貸家に住む人々が登場するので、貸家まで有した。晩学であったにもかかわらず、医者として順調な出世をしたといえよう。

医者としての秋成

大坂時代の秋成について、『胆大小心録』五からも様子がわかる。

我もその比はくす士の業をつとめて、日々東西南北と立走りしかば、又よき師につきてとも思はず、四十三歳より五十五歳まで怠りなくつとめしかば、稚きより習はぬ事にて、ついに病に係りて、田舎へ養生のため隠居せし。

「日々東西南北と立走りし」と忙しさがうかがえる。『文反古』上（文化5刊）にも「伊勢人末偶へ答市の中なるくすしは。日々東西南北の人と指さるるには。夜かけて立走

つ。御こたへ怠りはべる」との一節がある。なお、江戸時代は基本的に往診であった。

医業への態度は「たゞ医は意じやとこゝろへて……家族もとかくうけがよかつたで」からうかがえる。「医は意なり」とは『旧唐書』『許胤宗伝』に見える、名医胤宗の言葉である。人に著述を勧められた際、「医は意也、思慮精なれば則ち之を得ん、口の宜ぶる能はず（医は意である。思慮が精しければ医学を身につけられる。口で説明することはできない）」と胤宗が述べたことに基づく。医術は思慮と工夫により上達するのであり、話や本ではその奥義は伝えられないという、医術の奥深さを語った言葉である。日本でも亀井南溟『古今齋伊呂波歌』（天保10刊）「医は意なり意と云ふものを得とくせよ手にも取れず画にもかからず」と、原意どおり伝える例もある。

だが、誠心誠意患者の面倒を見ることが秋成の基本方針であり、採算を度外視して、患者を日に何度も見舞った。自分の力が及ばねば他の医者を紹介することも行ったが、それでも病気を知らするために患者を見舞うことを続けた。他の医者を紹介するのも、紹介後も患者を訪れるのも異例であった。

幫間医者

既に述べたように「医になる始に、願心を立て、金口入、たいこ持、仲人、道具の取つぎはせまいといふて、一生せんた事しや」（小心録六十九）が秋成の基本態度である。いわゆる幫間医者がたいへん多かったのが現実であり、そのような医者を秋成はよく見ていた。

『書初機嫌海』中（天明7刊）

我らが所業とてもその通り。病家と云がより親にて。薬の功驗はさしおき。心やすうてよいの。話がおかしいのと。皆あちのなぐさみになるからの。はやり医しや。大病になりてのしんせつと云は。出入婆なみの夜とぎの事。又は一種至来といふて時々の亭主ぶり。暑寒の付とゞけの外に。髪おきじやの元服じやの。年賀法事はさておき。かひ猫の子を産だまでぬからず酒さかなをおくる事の心がけ。傷寒金匱の考索よりも第一なり。又時々金銀の小無心。遠来の塩辛の所望。酒の乞飲などもあいそとなる。是らの事をたしなみてせぬは。療治の巧拙はさしおき。先は我医士也と云て。少名彦にも神農にも申わけは有べし。

『癩癖談』上（寛政3成、文政5刊）

医師もむかしもてはやされたぐひの人は。世にあらで。うちむかふに。賑はしく。ものよくいひとりて。病る人。看病の人のこゝろをも。うちのませ。人のいへの。よろこびかなしみ。人よりさきに使して。物を贈りつゝ。酒さかな調して。をりく呼むかへ。茶の湯などして。呼びよばれする門には。人の出いりおほく。家居ひろく住なし。蔵たかくつくり。薬種は。ときをはかりてかひいれ。其益を見る。さはかりならぬも。嫁とりのなかだち。茶器のとりうり。茶屋あげやの。ふみかよはする中やどするは。愛敬を専らとすれば。おのづから。にぎはしきぞかし。

二作品とも登場人物の口を借りて、当時の医者が描かれ、諷刺されるが、秋成の意見としてよいだろう。病気を治すことよりも、患者とその家族とのやりとりで流行医となることが批判される。

『養生訓』も「無学を開き直つて公言する一方で」人情になれ、世事に熟し、権貴の家にへつらひちかづき、虚名を得て、幸にして世に用ひらるる者多し」として、これらを「福医」「時医」と呼び、「良医」ではないとする。

だが、「心やすうてよいの。話がおかしいのと。皆あちのなぐさみになるからのやりにしや」（機嫌海）や「賑はし

く。ものよくいひとりて。病る人。看病の人のこゝろをも。うちのませ」る医者（痾癖談）は絶対的な悪と断じてよいのだろうか。

現在に比べて、秋成の時代の医療は確実性が低く、医療によつて治せない患者が大勢いた。現在でも、すでに治らないと決まった患者には医療よりも心の手当が必要のように、医療だけではなく、心の交流を患者とその家族が求めていたのも事実である。たとえ、技量面では未熟な医者でさえ、「流行医」となるだけの理由はあつた。

『春雨物語』「二世の縁」では「この里の長の母の、八十まで生て、今は重き病にて死んずる」に、死後のことを次のように医者に頼む。

やうく思知たりしかど、いつ死ぬともしれず。御薬に今まで生しのみ也。そこには、年月たのもしくていきかひたまひしが、猶御齡のかぎりは、ねもごろにて来たらせよ。我子六十に近けれど、猶稚き心だちにて、いとおほつかなく侍る。時々意見して、家衰へさすなと、示したまへ。

また、『胆大小心録』二十には「出入医者百舌春沢、日々の見舞、お茶いたゞきましよと、又ちとおかわり申しましょ、と手まへいと静也。」と、茶人めいた医者が記される。

おそらく、「二世の縁」の医者も百舌春沢も、患者とその家族にとって、心の助けになっていたであろう。しかし、秋成の筆致はあくまで中立で、それらを否定的に描きはしないものの、肯定的に描いているともいいがたい。『癩癖談』上は、次のように記す。

また医者。漢魏見識もおなじ事（身の程知らずの思い上がり）ながら。仲景。孫思邈。東垣。丹溪も。瘡をまじなふ八はらひのそろばん。爺も猿が餅に。なほすが正銘。それをおきては。引経運氣論も。病因隨症も。筆端辨正は。木太刀の芝居事。いづれ其のしるしを見ずには。信じられぬ事どもなりけり。

結局、秋成にとって医者は病気を早期に治すことが第一なのである。

『養生訓』は「一たび医となりては、ひとへに人の病をいやし、命を助くるに、心專一なるべき事」「凡そ医は、医道に專一なるべし。他の珍好あるべからず。專一ならざれば、業精しからず」と記す。これは世間に幫間医者が多かったためだろうが、秋成の医療に対する態度は『養生訓』を地でいく真摯なものであった。

医者をやめた理由

秋成は淡路町の家を売り、五十四歳にあたる天明七年四月二十日から、大坂近郊の淡路庄村へと移り住み、医者として第一線を退くことになる。

医業をやめた理由として有名なのは『自伝』の次の一節だろう。

我家を失ひて、くす師の業を十五年があひだつとめしに、若きより学ひし（ら）ぬ事なれば、さぐるくおほつかなき事のみなりき。行はれぬが幸ひなり。中に、走馬疝を見あやまりて、いたいけ（な）る娘ひとりころしたり。親は我見あやまりともしらずで、定業とて後々までもしたしく招かれしは、心中心とはづかしき事也し。拙業なれば、わづかの年をわたりてやめられては、世ののら者となり。

濱光治『浪速の町医者上田秋成』（思文閣出版、平成1）「秋成はなぜ医業を廃めたか……」によれば、走馬疝は稀な外科の病気で、いわゆる口内壊疽とする。水腫なので早いもので二、三日、遅いものでも十日で死亡するので、誤診としても医者をやめるほどではないと思うが、患者の病気が思うように治らなかつた場合に、生来潔癖であった秋成に

とって、医業をやめたいと思うことも多かったのだろう、とする。

現代の医療技術ならさておき、江戸時代の医療技術では、その病因すら察することができない病気が多く、走馬疔もその一つだった。秋成は早期診断ができなかったことを自分の誤診として、責任を感じたが、親は「定業」だと思ひ、秋成に罪を着せなかった。

『胆大小心録』(「幫間医者のようなことは)一生せんんだ事じや。それ故痲症がくるしめて」あるいは『自伝』「しらぬ業を心づかひしたれば、五十五と云歳に病をうれひて」とあるように、精神的な要因から医業を退いたと見るのは、『胆大小心録』『自伝』からすれば、もつともものように見える。

秋成の医業への真摯な態度は前項で述べたとおりである。診療の努力にかかわらず、治癒率の低い時代であったため、患者の治癒のみに専念していた秋成にとって、診療はただでさえ、心労が増すものであったと思われる。吉益東洞は「死生は医の与からざる所なり」と述べ、秋成もそれを信じれば、気鬱も晴れただろうが、『世間狙』以来の逃口上という意識は払拭できなかつたのではないか。

精神的な要素以外

もつとも、精神的な要素にすべての原因を求めるべきではない。高田衛は『痲癩談』下で秋成をモデルにした登場人物について「このあるじは、もとみやこの人なるが、うまれつきてこゝろせばく、世をわたらむとすれば、おひかりのおそろしく(借金がおそろしい)とあるので、負債の存在が市井生活を厭わせる一因となつた可能性を示す。また、先の『自伝』や『胆大小心録』五「四十三歳より五十五歳まで怠りなくつとめしかば、稚きより習はぬ事にて、ついに病に係りて、田舎へ養生のため隠居せし」から「中年から医業に従事したための過労や気づかれなどからきた病弱は、基本的な理由」とする。

また、高田は『自伝』および『小心録』五でも「医を廃したとはいっていない」「退隠は事実上廢業であらうけれども、それは医家であることを止めたことにはならない」として、曾谷字川編『浪華郷友録』(寛政二年刊)の「医家之部附録」に名が載ることをあげて、世間ではまだ医師として通っていたとみる。

以上のことから、治療がままならないことを気に病む生活が続き、ついに一つの事件をきっかけとして、医者をや

めた、とは断定できない。急患は救急車と当番医に任せればよい現代と違って、江戸時代の医者は夜中に呼ばれれば行かねばならなかった。「走り回る」と秋成が表現したのは、激務であったことを示す。体力的な問題、また生来病弱であったことも理由であっただろう。病気は病気でも心の病に一元化する必要はない。

秋成をもっともよく知る人物である妻の瑚璉尼は『藤篋冊子』に収められた「夏野の露」で「身の病はたさんほどもを、いとかり初なるいほりして住けり」と、具体的には述べないものの病気を隠棲の理由と見ていた。

『小心録』『自伝』、とくに『自伝』が示すのは、天命に對する人為の敗北である。自分の努力が天命に及ばないことと悟ったという物語である。そのように、天明七年の時点で認識されていたならば、秋成は医療行為そのものをやめてしまった可能性が高い。

一つにせよ、複数にせよ、事実として誤診だけが医業を廃した理由だとは思えない。それが理由ならば、天命に對する人為の敗北であり、天命に對する医業の無力を悟ったことになる。河喜多真彦『近世三十六家集略伝』（嘉永三年刊）には、難痘を病んだ子どもを治療できなければ、親と再会しないと秋成が述べたものの、治療できず、それを親

に詰問されたため、家具調度すべておいたままにして、飛び出し、医者をやめてしまったと記す。これは虚構とみてよいが、「治療がままならないことを気に病む生活が続き、ついに一つの事件をきっかけとして、医者をやめた」のが本当なら、そういったことがおきても、おかしくなかった。実際のところ、加島隠棲後も、秋成は医療行為を続けており、友人や病気の子に薬を出して、治療に当たっている¹⁰。

命禄と医業

ここにおいて、『胆大小心録』や『自伝』の内容を疑ってみるべきであろう。

秋成の思想や認識の中で「命禄」「遇・不遇」が重要な言葉であることはよく知られており、それが王充『論衡』の影響であることは長島弘明の論文が紹介する¹¹。

以下、長島論文を簡単に説明する。秋成の思想に影響を与えたのは「命禄」である。「命禄篇」には「凡人遇偶及遭累害、皆由命也。有_レ三生寿夭之命、亦有_レ貴賤貧富之命」とあり、「命」によって「_レ死生寿夭」「_レ貴賤貧富」が決まるとする。また、「命」は「人が最初から持つて生まれたものであり、「性」と同時に受けるものである」とする。「禄」は「盛衰興廢に関わるもの」であり、「命」と連接す

る、もしくは「命」に包摂される概念」と説明される。秋成が自己の不遇薄命を切実に悟ったのは五十七歳、寛政二年夏の左目の失明以後とされる。秋成に命禄を認識させ、自らの文事を「発憤」から「安不遇」のためのものとする見方へ移らせたのは、妻の死去、両眼の失明、迫り来る老いと貧窮だけではなく、分度意識に由来するという。晩年の秋成にとって、この「命禄」「遇・不遇」の論は、人間の境涯をはじめ、史上のあらゆる事物に及んで「歴史解釈の原理そのもの」となったという。『春雨物語』も「自らの境遇を通して『命禄』の存在を認識した秋成が、『命禄』とは何かと自らに問いかけた物語」であったとの見通しを長島は示す。

ひるがえって、秋成と医業を考えると、治療で患者を救えないことからくる焦りや心の痛みは当然あっただろう。また、人には命禄があり、おのれの医術ではいかんともし難いという無力感もあったと思われる。これらが医業を廃した要因のなかで大きなものとはいえた。しかし、秋成自身、そのような原因で医業を廃すのだとは、加島隠棲の時点でははっきり認識していなかったようである。

『医断』は天命を切り離し、人事を尽すことで、天命に抗する術を教えた。『胆大小心録』や『自伝』の内容をそ

のまま受取るならば、秋成の医業の挫折は「死生命あり」という命禄への敗北といえる。

秋成自身にとって、それが具体的に認識されたのは、むしろのちのことであろう。すなわち、秋成晩年の意識と同調し、命禄を悟ることでの医業からの撤退だったと、過去への理由づけが秋成の中でなされたといえる。秋成の最晩年に書かれた『胆大小心録』や『自伝』は純粹な事実を伝えるのではない。だとすれば、最晩年の秋成にとって、自分の過去ですら、『春雨物語』などと同じく、命禄にまつわる一つの物語として見えていたといえようか。

引用にあたり、『医断』は『近世漢方医学書集成』12（名著出版、昭和55）所収の影印本を読み下し、適宜ふりがなを振った。秋成関連の資料は『上田秋成全集』（中央公論社）を底本とし、引用にあたって、句読点ならびに濁点・半濁点を適宜おぎなした。

【注】

（1）吉丸雄哉「近世小説の中の医者」（『東京医科歯科大学教養部研究紀要』39、平成21・3）。

- (2) 「十四経」を森山重雄『上田秋成初期浮世草子評釈』（国書刊行会、昭和52・4）は「十三経に大戴礼を加えたもの」とし、経書と見る。だが、ここでは難経と並ぶので、中国元代の滑伯仁『十四経発揮』あるいは岡本一抱子『十四経絡発揮和解』（元禄六刊）といった、経絡に関する医書であろう。
- (3) 大磯義雄「上田秋成は二人いた」（『蕪村・一茶その周辺』八木書店、平成10・9。初出は「国語国文学報」13、昭和36・2）。
- (4) 長島弘明『雨月物語の世界』（ちくま学芸文庫、平成10・4）115頁。
- (5) 福田安典「都賀庭鐘『通俗醫王者婆伝』小考」（『読本研究』4上、平成2・6）。
- (6) 蕪村の安永五年二月十八日付正名宛書簡に秋成を「蚊しま法師」と呼ぶ例が見られる。『蕪村全集』5（講談社、平成20・11）参照。
- (7) 『享保以後大阪出版書籍目録』（大阪図書出版業組合編、昭和11）の『古今和歌集打聴』開板目録。
- (8) 高田衛『上田秋成年譜考説』（明善堂、昭和39）144頁。
- (9) 同右、146頁。
- (10) 同右書によれば、寛政五年四月に隣家の幼児の治療にあたる。寛政六年正月に小沢芦庵に薬を贈る。同年、神楽岡で山礬薬草）を採集。
- (11) 長島弘明「秋成と「命禄」」（『秋成研究』東京大学出版会、平成12・9）。

『例服會我伊達染』考

片 龍雨

はじめに

『例服會我伊達染』^{しきせものそがだてぞめ}は、文化十年（一八一三）正月、森田座初演の作品である。当時の森田座の作者連名をみると四世鶴屋南北（以下南北）を立作者とし、二枚目に二世桜田治助、その次に本屋宗七が座っている。この作は西尾市岩瀬文庫所蔵の台帳が唯一現存しており、『鶴屋南北全集』第十二卷（三一書房、一九七四年、以下全集）に翻刻が収録されている。その解説（郡司正勝執筆）には、次のような書誌事項が紹介されている。

半紙本十五冊筆写本。筆耕も、二、三人の手で写されている。すべて九行に書かれ、丁数は次の通りである。

二十七丁（一冊目） 二十三丁（二冊目） 二十七丁（三

冊目） 二十二丁（四冊目） 二十丁（五冊目） 二十丁（六冊目） 二十三丁（七冊目） 二十八丁（八冊目） 二十丁（九冊目） 三十丁（十冊目） 二十八丁（十一冊目） 二十三丁（十二冊目） 二十丁（十三冊目） 二十三丁（十四冊目） 二十四丁（十五冊目）

紙葉の数が分冊して、いちいち外題を付したもので、場割りと関係ないところから貸本と思われる。郡司正勝の説明通り、貸本屋本と思われる底本は十五冊になっており、一つの場の長さによって、一冊から三冊まで構成されている。底本と場割りを整理すると次のようになる。¹⁾

一冊目

二建目 発端

二・三・四・五・六・七冊目 序幕 三浦屋の場

扉外だんまりの場、高尾丸の対面の場

一冊目は二建目の発端だけで終わっている。そして序幕は三つの場で構成されており、二冊目から七冊目までの六冊からなる。二冊目は三浦屋の前を背景として始まり、場は三・四冊目まで続く。二冊目は、七世市川団十郎が演じた頼家の「その祐成といふは、曾我の十郎がことか。高崎そなたは知って居るか」の台詞で終わり、それに続く三冊目は、頼家の台詞を受けた高崎(岩井芳之介)の「わたしや、しらぬわいな」という台詞で始まる。四冊目の最後に道具を回して、五冊目から三浦屋の座敷に舞台が変わる。この場面は五冊目で終わり、舞台は六冊目の亭屋体ちんやたいになって、七冊目まで続く。冊と場の関係は以下同様で、底本は基本的には場割りに添って冊を分けているが、一つの場が長い場合、適当なところで分冊していることが分かる。

ところで問題になるのは、右に傍線を付した二幕目(八冊目から十一冊目)である。唯一の台帳である岩瀬文庫蔵本の冊順に乱れがあり、それを底本とした全集も冊順に乱れ

があるからである。底本の第九冊・十冊・十一冊・十三冊は題箋が剥がれており、表紙に墨の手書きで「九」・「十」・「十一」・「十三」と書かれている。全集の解説には、「いちいち外題を付したもので」とあるので、全集の編集当時はまだ題箋がはられていたようであるが、現在はなく詳細は不明である。おそらく校訂者は、この順番のまま翻刻したものと思われる。しかし其表紙の裏側には、表紙の文字とは他の筆跡で第九冊には「拾卷」、第十冊には「拾壹卷」、第十一冊には「九卷」、第十三冊には「拾参卷」と書かれていて、「九」・「十」・「十一」の表紙の番号とは相違する。結論からいうと、八冊目は二幕目ではなく序幕であり、十一冊目が二幕目、九冊目・十冊目は三幕目となるのが正しい。

台帳の冊順が正しくない例は、他にも報告されている。鈴木圭一氏は、国会図書館蔵の『劇場台帳』を調査し、「国立国会図書館・函架番号114番『劇場台帳』(『鯉城往來』第八号、二〇〇五年十二月)で紹介している。この論考では、『色一座梅椿』(文化九年正月、市村座)と『御国入曾我中村』(文政八年(一八二五)正月、中村座)の台帳の冊順の乱れが指摘されている。右の二作品については、国会図書館蔵本の他にも池田文庫蔵本(『色一座梅椿』)と東京都立日

比谷図書館蔵本（『御国入曾我中村』）が現存しており、各蔵本を照らし合わせて間違いを正すことも比較的容易である。しかし本作品は、前述の通り、岩瀬文庫蔵本が唯一であるため、校訂者はその順番の齟齬に気付きにくかったのであるろう。本作品は全集の第十二巻に収められ、それまでの全集の広告には題名が載せられていない。全集の解説には、第十二巻と一緒に収められている『梅曆うめごよみ曙あけぼの曾我そが』〔文政三年正月、玉川座〕と共に新しく発見された台帳であることが記され、全集の編集に間に合うよう急いだために、正しい冊順が見落とされたとも考えられる。また、第一番目二幕目の場面転換は非常に早く、二幕目だけでも八回舞台が変わる。『例服曾我伊達染』は、『伊達競阿国劇場』と『加羅先代萩』と、その裏を新作して、緋い交せて上演したのも（全集解説）であり、かなり複雑な筋である。その中でも二幕目は、曾我の対面や累など、以前の幕には登場していない新しい登場人物が出るなど、各場面の繋がりが弱い。そのため、台帳を読んでいるだけでは各場の順序が変わっても気がつきにくい。そこで本稿では、舞台書きと小道具を手がかりとして、正しい順番や場割を考えることにする。

一 冊順の問題

二幕目の場面の転換が多いことは前述した通りである。全集収録の台帳の場と、定本の分冊の現状に即して簡単に整理し、各場面に番号を付すと、次のようになる。

【第一番目 二幕目】

- ①幕の外（八冊目）
 - ②下駄店の前（八冊目）
 - ③床の間付の部屋（八冊目）
 - ④路上（八冊目）
 - ⑤相模川（九冊目）
 - ⑥花水橋前の茶屋（九冊目）（十冊目）
 - ⑦塀外（十一冊目）
 - ⑧曾我の対面（十二冊目）
- まず、⑤から⑧まで（九冊目以降）の正しい順番を考察する。各場面が変わるところの舞台書きを引用し、AからEまでにまとめた。
- A ④ ト三人おもいれ。ゴンくにて道具まわる。
ふたまくめ 式幕目、役触濟と、念仏太鼓の鳴物になり、
 ⑤ 舞台前は浪板をせりあげ、上の方に相模川といふ傍示杭を出す。

B
⑤

ト念仏太鼓の鳴物にて、(略)式度目のしらせにつき、通り神楽にかわり、幕開く。

⑥

本舞台三間の間、上の方、花水橋と書たる橋の欄檻を見せ、正面、杉皮屋根、葭簀張の茶屋、高雄茶屋と書し掛行灯(略)

C
⑥

ト木のかしら。力蔵、たれをおろすを式度目のしらせにて、捨鐘のおくり。兩人、かごかきあぐる見へにて、

ひやうし幕

通り神楽にて、つなぎ、ひきかへし。

⑦

本舞台、真中式間の間、座敷の飴り付、床違ひ棚(略)すべて三浦屋の奥二階。(略)上の方、唄、雪の独吟になる。

ト唄一くさりされる。屏風をあける。この床

のうへに、道哲、高尾、下着ばかりの形りにすまひ居る。

ひやうし満久

D
⑧ ⑦

本舞台、大船を誂へ通りに仕立、(略)時の太鼓にて、幕開く。

ト見へ。かけ入りにて、

満久

E
⑧

あとシヤギリ。

三幕目

本舞台三間の間、向ふ仏壇、(略)すべて道哲草庵の体。道哲(略)百姓町人にて珠数を取り付、百万遍の体。この念仏にて道具留る。

トかすめたる通り神楽、舞台は百万遍。(傍

線私意、以下同)

Aの⑤には「式幕目、役触済と」とあり、二幕目に入

て四回も場面が変わつてからようやく役人替名が行われたことが記される。役触れは、各幕の始まりに行われる舞台

口上のことで、⑤が幕の始まりであることが分かる。また④の終わりで「ゴン／＼にて道具まわる」と指示がある。

回り舞台で舞台を変えろということには、舞台を素早く替えて話を繋ぐ意図が感じられるが、そこで話の流れをい

たん止めて、舞台口上を述べては廻り舞台を使う意味もな

くなってしまふ。南北が劇の流れを損なわれないよう、他の作品では劇中の役者が拾った紙を読み上げるという方法で

浄瑠璃触れをすることを考慮すれば、④の次に⑤がくるとは考えにくい。

Cの⑥には、「通り神楽にて、つなぎ」とある。「つなぎ」

は、『劇場訓蒙図彙』(式亭三馬著、享保三年(一八〇三)刊)の唄の項に「俗に又つなぎ、一名うしろ共云。(略)はき

舞台にて、跡より役者出る迄の唄をツナギと云」とあるように、舞台を変える際、新しい舞台が用意できるまでに使われる音楽などを指す。⑥で使われている「通り神楽」は、「吉原の俄（仁輪加）の出の太鼓を骨子として創案されたもので、廓と通神楽は附物」（望月太意之助著『歌舞伎下座音楽』、演劇出版社、一九七五年）とあるように、賑やかな廓や町人の町を表現する。⑦の舞台は大磯（実は吉原）の三浦屋であるので、⑥から⑦への続き方には、一見何の問題もないように見える。しかし一方で、⑦は「道哲、高尾、下着ばかりの形り」とあるように、二人の心中の場面であり、「独吟」が使われている。このしんみりとした心中の場面には、複数が歌う「連吟」「両吟」ではなく「独吟」がふさわしいが⑥の賑やかな「通り神楽」からのつながりを考えると、「独吟」は不自然である。

ここでEの三幕目の「かすめたる通り神楽」に注目していただきたい。これは、三幕目の幕が開く前に「通り神楽」が使われたことを意味するが、⑧には通り神楽が使われていない。しかし、この問題はC⑥でいったん幕を閉じ、通り神楽を流しながら回り舞台で三幕目を用意し、幕を開けてからは、通り神楽の音を徐々に小さくした後、百万遍に変えると考えれば辻褄が合う。つまり、C⑥（十冊目）の

次は⑦（十二冊目）ではなく、三幕目（十二冊目）なのである。この冊順の乱れは、⑤、⑦、⑧の各場面に使われている小道具を追っていくとより明白になる。それは、五世岩井半四郎が勤めた高尾が着ている紅葉に鹿の小袖である。伊達騒動の世界の高尾は、紅葉の紋様を着ることが多いが、本作において紅葉に鹿の紋様になっているのは、曾我の世界と緬い交ぜになっていることによる。『曾我物語』の巻第三には、天下を取った頼朝が、自分に敵対した伊藤祐親の孫の曾我兄弟を処刑しようとする場面がある。命を受けた梶原源太景季が、幼い曾我兄弟の首を打つために引き出したとき、箱王（五郎）が着ていた衣装が「紅葉に鹿かきたる紅梅の小袖」であった。高尾が着ている「紅葉に鹿」の衣装は、二つの世界を緬い交ぜにする重要な役割を果たしているのである。それに加え南北は、場面と場面を繋げるために、この衣装を非常に効果的に使っている。まず⑤から該当箇所を引用する。

トすてせりふにて、累、おかや、手を引あふて川を渡る思ひ入れ。（略）この時、川のながれへ、前幕の紅葉の袖ながれ来る。累が足へからむ。累、杖にてむかふへながしてやる。またこの袖、川上ミへながれよつて、あしにまどふ。累、杖にて二、三度おもひ入れあ

つて、

⑤は相模川の場面であり、累が初めて登場する。南北は、新しい人物が登場するこの場面において、前幕に使われていた小道具を意識的に用いることで、場面が前幕とつながっていることを観客に印象づけようとしたのである。しかも、累は高尾の妹であるけれども、幼い頃に離ればなれになりお互いに顔を知らないという設定で、二役ともに半四郎が勤めていた。その累が川を渡ろうとした時、「前幕の紅葉の袖」が累の足に絡む。ト書きに「前幕」となっているが、⑤以前にこの小袖が川に流される場面はない。そこで、高尾と道哲が心中をした後の⑦をみてみる。

トおもいれ。物音するゆへ、そこらを見まわし、
たんすよりふるしきをとり出し、首をつ、み、せ
おひ、もみじの振袖を取るところへ、おくより天
川屋藤兵衛出て来たり、

藤兵 ヤア人ごろし。

ト道哲へとりつく。ふりきるひやうし、藤兵衛振
袖をもつたま、堀の外へ落る。道哲、ハツトおも
いれあつて、短刀をくわへ、柱へ片足ふみかけ
る。この仕組よろしく、

ひやうし満久

高尾と心中を約束していた道哲は、心中の直前に今まで開けなかった左の腕が開き、自分が伊達の泰衡であることを知る。弾正と官兵衛の謀反の誘いを思いだした道哲は、手に入れた山鳥の目貫を比企の頼員に持って行き、謀反に加担しようとして高尾を殺す。そして高尾の首を切り風呂敷に包んだ道哲が、高尾が着ていた紅葉の振袖を手にするところを、天川屋藤兵衛に見られてしまう。結局、藤兵衛は紅葉の振袖を手にしたまま堀の外の川に落ちてしまうが、この振袖は次の⑧の場面でも使われる。

本舞台、大船を詠へ通りに仕立、紫に笹龍胆の幕を打廻し、高尾といふ已前の額をかけ、(略)こ、に宇佐美三平、久須美の八平、足軽にて、紅葉の振袖をひつぱり居る。時の太鼓にて、幕明く。

右の⑧は曾我の対面である。幕が開き、川にいた足軽の二人が「紅葉の振袖」を引き上げる場である。振袖は、⑧の対面の場の内容とはあまり関係ないが、対面は他の幕との繋がりが弱いので、筋を論理的に繋げるために、幕開きにこの「紅葉の振袖」が用いられたのである。

整理すると、⑤に「前幕の紅葉の袖」とあることから考えれば、当然二幕目以前、あるいは少なくとも⑤以前に、振袖が川に流される場面があるはずである。しかし、実際

にはそれに相当する場面は見あたらない。そして⑤の累が姉の片袖を拾う行為や、⑧の足軽等が袖を引き上げる場面は、高尾が死んだ後でなければ成り立たない。しかし、高尾が道哲に殺される場面は⑦である。よって、紅葉の片袖に着目すると、天川屋藤兵衛が手にして扉外に落ちた片袖は⑦、対面の場面で川に流れて⑧、相模川の累の手に入る⑤という流れが自然である。つまり、⑦→⑧→①(一冊目)→⑤→⑥(九冊目、十冊目)の順番が正しいのである。

二 場割の問題

八冊目は①から④まで、全て短い場面で構成されている。前に倣って七冊目の終わりから④までの場が変わるところの舞台書きを引用し、アからエまでの記号を付す。

ア 七冊目 トかたなをさやへ納る。よろしく、

拍子満久

① トすが垣になり、幕の外へ、大場宗益、加羅の下駄をもつて出る。あとより、梅沢屋次郎吉出て、

イ トゆきにかゝる。やるまいとする立まわり。

① 次郎吉をつきのめし、宗益、下駄をもつて東へはいる。次郎吉、おつかけてはいる。曲撥

の鳴物にて、引返す。

② 向ふ下駄見世、上の方大門口、下の方に葭簀たてかけてある。こゝに、奴春の初平、初夢見た平、よいとや門平、とん平、虎が石力蔵に組ついている見得にて、幕明く。

② トとりにかゝる立まわりあつて、宗益、下座へ逃てはいる。力蔵、運八と一通と下駄をあらそひ、向ふへおつてはいる。この道具をひいてとる。

③ 向ふ式間の床の間付の部屋の道具、よろしく飾りつけ、すが垣にて、奥より、道哲、官兵衛出て来り、

③ ト兩人おもいれ。合方。時の鐘にて、道具まわる。

④ 向ふ、藪畳、柳の立木、この下に四ツ手駕直しある。ごんくにて、道具とまる。

④ ト禪の勤めにて、向ふより、力蔵、運八、下駄と一通をばい合つて出て来り、

まず、アの①の傍線部に「すが垣になり、幕の外へ」とある。七冊目の終わりは拍子幕で、いったん幕を閉じる。①は、大場宗益(桐島儀右衛門)が源頼家(七世市川団十郎)

の加羅の下駄を盗もうとするところを、梅沢屋次郎吉(市川新藏)に見つけられて争う場面である。全集では、右の①から二番目として、底本にはない役人替名が付されている。底本の八冊目の一丁オにも、「当ル西の春狂言 例服會我伊達染 第一ばん目二幕目 大磯繩手の場 高尾丸対面の場」とあって、半四郎・幸四郎・団十郎の順で役者名が記される。しかし、①の舞台書きを見ると、大道具の設定などがなされていないことに気が付く。

①の場面は幕の外での短い場面であり、下座音楽の「すが垣」だけが指定されている。「すが垣」は、「清搔」の当て字であり、「江戸の吉原の場面に限る合方で、「清搔」と云えば吉原の代名詞となるくらいで最も有名な合方である」(『歌舞伎下座音楽』、前掲書)とあるように、遊廓の雰囲気表現する下座音楽である。つまり、清搔きを使うことにより、舞台は第一番目序幕の大磯の三浦屋の外であることがはっきりする。下座音楽を使うことで、幕が三浦屋の壁に見立てられ、舞台は三浦屋の外へ簡単に変わる。

イの①から②の舞台変換は引き返しである。引き返しは、舞台をいったん閉めて下座音楽などで次の幕に繋ぐ演出を指す。ここでは、①の場面においてそもそも幕を開けていないので、そのまま①から②へ舞台を変えることができる。

②の舞台は、吉原の出入り口である大門の外である。①から逃げ出した宗益は、江戸の吉原を連想させる大磯の外まで逃げてきたのである。②の舞台の大道具は、下駄見世、大門、葎簀だけの非常に簡単なものである。②も、加羅の下駄と謀反の密書をめぐってのちよつとした立ち回りを見せるだけで、舞台は直ぐに③に変わる。

①から④までの中で、内容的に中心になるのは、③の三浦屋の部屋の間面である。③は、弾正に仕えている梶原村源太郎(二世坂東善次)と宗益が、道哲を謀反の一味に引き入れようと誘う場面である。道哲は、頼家への忠義と弾正への義理に挟まれ悩んでいるとき、許嫁であった高尾に「再会して心中を決める。ウの②に「道具をひいてとる」とあるように、②の立ち回りの場面には車が付いた引き道具を利用し、③への変換を容易にした。そして③の大道具も、回り舞台を使い④に変える。

④においては、①で下駄と密書を争っていた虎が石力蔵と連八が登場し、立ち回りを見せてすぐに退場する。二人の退場の後、今度は官兵衛と鬼貫が現れ、宗益から頼家毒殺の毒薬を受け取った後、口封じのために宗益を殺す。このように、④は全体の筋には大して影響のない部分で、前後の場面との繋がりを考慮した南北の工夫がうかがえる。

ここまで見ると①から④は、すべてが短い場面であり、前後の繋がり方が非常に緊密である。内容的にも、謀反の企てが中心であり、一番目序幕と密接に関わっている。前述した通り、八冊目の一丁オには二幕目と書かれてはいるが、「本舞台三間の間」の舞台書きが見えない点にも疑問が残る。ここで【資料二】の絵本番付を見ると、二幕目にダンマリの様相があり、上段の右に「民部 新七」すなわち「渡辺民部之祐・尾上新七」、左に「道てつ 幸四郎」つまり「道哲・松本幸四郎」とある。下段は立ち回りの模様で、真ん中の「とらが石 勘弥」は「相撲取虎が石力蔵・森田勘弥」、左に笠を被った「鬼貫 小二郎」は「安達兵庫鬼貫・松本小次郎」である。書簡を挟んで幸四郎と尾上新七が相対している上段の場面は、台帳からは確認できない。辻番付には「大坂下り立役尾上新七」と書かれており、新七が下ることを宣伝しているが、文化九年十一月の大坂山村内匠座の『けいせい佐野船橋』に出演しているの、正月の本作の上演には間に合わなかったようだ。ちなみに、文化十年三月に上演された『お染久松 色 読販』（森田座）には、中幕に山家屋清兵衛として登場している。渡辺民部之祐は、伊達騒動の世界の代表作である『伽羅仙台萩』（安永六年（一七七七）四月、大坂中の芝居）において、「室町幕府

の間注所^{まわしゆり}で外記左衛門方が敗訴になろうとするところに密書の片割れを持って駆けつける」（『歌舞伎登場人物辞典』、古井戸秀夫編、白水社、二〇〇六年）人物である。絵本番付のダンマリ部分は、この密書を争う場面を描いたと思われる。これに対応すると思われる場面は九冊目の⑥に見え、坂東善次が演じた梶原村源太と嵐新平の荒井和介が登場しているが、ダンマリではない。

そして下段の場面は、⑥の最後にある。これも伊達騒動を描いた『伊達競阿国戯場』（安永七年七月、中村座）において、相撲取りの峰山谷蔵と島原婦りの源頼兼を襲った謀反人達との立ち回りを書き換えた部分である。この場面は、森田勘弥の虎が石など、比較的正確に写してはいるが、左の鬼貫は舞台には出ていない。このような食い違いが起きたのは、やはり新七が下らなかったことと関係があると思われる。新七が下らないことを知った南北が急いで台帳を変えたために、番付と合わなくなるという現象が起きたのであろう。文化二年十一月に市村座で上演された『けいせい吉野鐘』の台帳にも、ダンマリで登場した役者が以後登場しなかったり、途中役者が変わったりする混乱が見える。これに対して古井戸秀夫氏は、「当初の予定が大幅に変更になって、一番目の重要な場面がすべて置き直されたからで

ある」(解説、叢書江戸文庫『文化二年十一月江戸三芝居顔見世狂言集』〔近藤瑞男・古井戸秀夫校訂代表、国書刊行会、一九八九年)としている。本作では、内容的にはそれほど大きな問題はないものの、前もって刊行した番付を修正することができなかつたものと考えられる。

以上のように、【資料一】の二幕目の場面は、一つは上演できなかつた場面で、もう一つは⑥の場面ということになる。すると二幕目の次は、曾我の対面、そして三幕目になるので、①から⑤までは絵本番付に描かれていないことになってしまう。ところで、絵本番付の序幕(【資料二】の左上を拡大した【資料三】)を見ると、道哲の幸四郎と高尾の半四郎が見える。この場面は、二人が心中を語り合う③の場面に相当する。そしてその二人の後ろに見える二人には、「宗益 儀右衛門」「源太郎 善次」と書かれており、密書のような書簡を手渡している。これは②の場面における、儀右衛門の宗益、善次の源太郎と市川栗藏の横山運八の、次のやりとりを描くものであろう。

宗益 そりやアあぶない事であつたの。

運八 シテ、その一通はどふいふ密書だ。

源太 コリヤア常陸坊からいつて来た泰衡やすひらの再来、山

鳥の目貫の一件、くわしくかいたこの一通。

右の場面は三浦屋の外であり、道哲と高尾の心中を語り合う場面は三浦屋内であるので、絵の配置としてもうまく収まったものと思われる。つまり②と③の場面は、二幕ではなく、序幕と見た方が妥当である。

そして、舞台上の時間の流れを考えると、九冊・十冊目は二幕目ではなく三幕目であると思われる。まず序幕において、工藤祐経の名代として登場する犬坊丸は、頼家に船の額の筆を貰って「こよひは、祐経、お船に通夜つかまつれば、すぐさまこの額持参任でござりませぬ」と言い、⑧の対面の場では、その額が掛けられた船を舞台に祐経と曾我五郎の対面が行われる。そして、いったん幕を閉めて九冊目からは、対面の後日の話になっている。そこで再び序幕を見ると、官兵衛は謀反のために源太郎に密書を持たせ大藤内に送る。

源太 箱根へ行くのはあすのことにして、今宵は廓で、

鬼貫さま。

鬼貫 色酒と出かける気か。

源太郎は、官兵衛に翌日大藤内の所に行くことの許しを得て、三浦屋で一晩泊まる。そして九冊目の⑥には、次の場面がある。

源太 ヤ、あなたは運八さまではござりませぬか。

運八 その方は百姓源太、ア、コリヤア、我はかねての書状を。

源太 さやうでござりまする。官兵衛さまのおさしづ

にまかせ、カノ吉備津の宮大藤内さまの旅宿をたづね、ひつじ稲のわらにて人形のこしらへかたをつくりと聞合せにまいる処。シテ、あなたさまは。

源太郎は、序幕の翌日に大藤内の所に向かうと言っているたので、右の場面(⑥)は、対面の後日ということになる。右の⑥の場面は、累が初めて登場する⑤の場面の後ろに繋がっていて、さらに全集に三幕目の始めとされている十二冊目とも繋がっている。⑥において雲助等に狙われた累が、道哲の隠れ家に逃げてくる場面が十二冊目の始めにあるので、⑥と十二冊目の舞台も同じ日であることが分かる。つまり、九・十冊目(⑤・⑥)と十二冊目は同日の出来事を描いており、⑤、⑥は二幕目ではなく三幕目なのである。

おわりに

以上の考察から、『例服會我伊達染』の正しい場割りは次のようになる。(括弧の数字は、「一。冊順の問題」において、各場面を分けたとき付した番号である。)

一冊目 二建目 発端
二・三・四・五・六・七・八冊目 序幕

三浦屋の場、①②③④
二幕目

十一冊目
堀外心中の場(⑦)

高尾丸の対面の場(⑧)

九・十・十二・十三冊目
三幕目

⑤⑥、土手道哲庵の場

十四・十五冊目
四幕目

豆腐屋の場

全集において、二幕目とされている①から④の場面を序幕の後ろに加えた。そして二幕目とされていた⑤と⑥を三幕目とみて、「土手道哲庵の場」前に変えた。結果的に二幕目は、⑦の「堀外心中の場」と⑧の「高尾丸の対面の場」だけが残る。このように順番を直すことにより、これまでつじつまが合わなかった箇所が通る。例えば、頼家への謀反の企てである。

鬼貫 飛札をもつて申遣し候。兼て申談じ置候御座船

の契略、万一相違の時は、頼家殿儀は、身持杖をいひ立、おし込申候間、公達鶴千代丸調伏の義、丹誠ぬきんでらるべく候。もつともこの

方にも毒殺之手段、且又しのびを用ひ殺害の儀
もはからひ置候へども、猶その方、調伏の法專
一に候。

右の引用文(序幕、三冊目)から、彈正の謀反の計画は、
船における調伏↓頼家の放埒の言い立て↓毒殺・殺害の順
であることが分かる。この三つの計画、調伏と言いつた
の二つは、序幕において同時に進められるが、御座船の計
略は対面の場面⁽⁸⁾で、放埒は道哲と高尾の心中の場面⁽⁹⁾
(7)において、それぞれ退けられる。そのため謀反人達は、
待ち伏せによる襲撃を執行し、その場面が十冊目の後半部
(6)にあたるわけである。もし全集の順であつたら、せ
つかく調伏の準備をしておいて、それが失敗する(8)前に、
頼家を襲撃(6)してしまうことになり不自然である。そ
れが冊順を修正することにより、謀反人達が対面の場での
調伏に失敗したため、頼家の廓帰りを待ち伏せて殺害を試
みるという自然な展開となる。

現存する歌舞伎の台帳は、貸本屋本が主であり、完本で
ないものも多いので、その完全な形を探ることは決して容
易ではない。また南北の作品は場面転換が早く、緋い交ぜ
の手法により内容が複雑なので、細かな筋の食い違いは目
立たない。歌舞伎は荒唐無稽なものであるという認識も一

役買っているかもしれない。辻褄があわない順序のまま翻
刻がなされたのも、そうした理由が大きいと考えられる。
しかし、本作の分析からも明らかになったように、南北の
作品は緻密に構成されていた。

【注】

- (1) 場割り名は、『鶴屋南北全集』十二巻の解説(郡司正勝執筆)による。以下同。本文の引用も全て『鶴屋南北全集』による。
- (2) 郡司正勝が所持していた底本のコピーには、九冊目の始まりに「前から[十一]に続くか?」というメモが残っている。郡司正勝も校訂中に、順番の問題に疑問を抱いたようだが、全集では訂正されていない。
- (3) 最近筆者が行った調査では、『鶴屋南北全集』刊行後、底本の順番も正しく直されていることが分かったが、いつ訂正されたかは不明である。
- (4) 『演劇百科大事典』(演劇博物館編、平凡社、一九一五年)の「つなぎ」の項には「歌舞伎演出用語。俳優がふん装を替える間とか道具転換のための時間を、他の俳優の演技、または音曲・拍子木などで埋め、つなぎこと」(加賀山直三執筆)とあり、音楽のことだけではなく、演出全般のことと説明さ

れている。

(5) 歌舞伎の場合、箱王で出るときは紅葉に鹿、五郎時致として出る場合は揚羽蝶の紋を使用した。

(6) 引用は、日本古典文学大系『曾我物語』（市古貞次、大島建彦校注、岩波書店、一九六六年）による。

(7) もちろん、幕のはじめに舞台設定がなされていない例はある。

例えば、文政十年（一八二七）閏六月に上演された『独道ひとみち中五十三なごじゅうさん駅』（河原崎座）の五幕目は、「しらせに付き、ふじのまく跡へよせる。時の鐘になり、向ふより北八以前の形

リ二面、衣の形リ二面出来る」という舞台書きで始まる。四幕目は、「トよろしくきざみにて、ひやうし幕。このまく

夏のふじをゑがきし幕を引。跡しやぎり」で終わっており、五幕目の始まりを告げる知らせと共に、この藤の幕を後ろ

へ寄せて、ちよつとした短い場面を見せたのである。服部幸雄は、『独道中五十三駅』の成功の理由の一つとして「ス

ピーディな場面転換」（全集の解説）を挙げている。幕と幕の間に見せる短い場面の利用は、幕間をなくすと同時に、

前後の内容を繋ぐ役割も果たしている。

(8) 本稿では、八冊目を序幕、九冊目を三幕目としているが、八冊目のその扉に「当ル西の春狂言」云々とあることや九冊目の始めの舞台書きに「式幕目、役触済と」と書かれて

いる問題は依然として残っている。そもそも底本には、一冊目（底本の発端・序幕）と八冊目（底本の二幕目）にか扉が付いていない。全十五冊の中に一冊目と八冊目に付いているので、二分して適当に付けたとも考えられるが不明である。本作が曾我狂言であることを考慮すると、二幕目の曾我の対面で一番目の大詰になり、三幕目からは二番目になるのが自然である。この考えに基づくと、八冊目の扉と九冊目の舞台書きは底本の間違いとしか考えられない。絵本番付には、六幕目の後に二番目として羽生村与右衛門内の方が描かれているが、底本は四立目までしか現存していないので、詳細は分からない。

(9) 全集では次のような順番になっている。

発端 二七三頁から二七六頁下段のト書きまで。

序幕 二七六頁下段「役人替名」から三〇四頁下段「ト三人おもいれ。ゴンゴン／＼にて道具まわる」まで。

二幕目 三一二頁上段「本舞台、真中式間（略）」から三二七頁上段「満久 あとシヤギリ」まで。

三幕目 三〇四頁下段「式幕目、役触済と（略）」から三二三頁上段「ひやうし幕 通り神楽にて、つなぎ、ひきかへし」、三二七頁上段「本舞台三間の間（略）」から三三四頁下段「シヤギリ」まで。

四幕目以下は全集と同一。

(10) 左に挙げるように、⑧の場面において、五郎は船で通夜をする祐経に会い、持っていた篝火を投げる。その篝火が額に当たり、御座船の計略の仕掛けが暴露される。

トカッリ火をとつてうちつける。高尾丸の額へあたり、こわれておちる。祐経とりあげ、

祐経 ム、この額のうちにこめしは大玄谷神の祕文の調

伏。さては御船をくつがへさんずくわだてあつたか。

(11) 序幕(六冊目)に「その頼家どの、目にとまつた新造高尾。外に忍び男があるといひたて、頼家どのに張はりをもたせ、大金をつかひすてさせるつもりのの談合」と、道哲を利用して

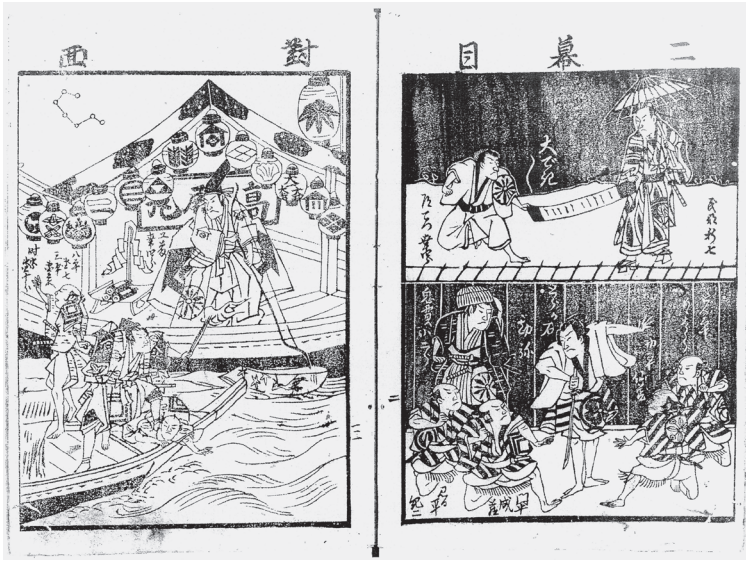
頼家を墮落させようとする台詞がある。しかし、高尾が道

哲により殺されてしまい、この計画も失敗に終わる。ちなみに『伽羅仙台萩』においては、源頼兼のために力士の絹川谷蔵きぬがわにやうが、頼兼が惚れていた高尾を殺す事になっている。

(12) ④の場面における宗益の台詞に、「時に鬼貫どの、先達て官兵衛どの、弾正どのよりおたのみの毒薬、ひそかに買と、のへ」とあり、毒殺のための毒薬が用意される場面が描かれる。

【付記】貴重な御教示を賜りました古井戸秀夫氏、および資料の閲覧・掲載のご許可を頂きました格所蔵機関に厚く御礼申し上げます。

【資料二】 絵本番付、二幕目・対面（東京大学総合図書館秋葉文庫蔵）



【資料二】 絵本番付、序幕（東京大学総合図書館秋葉文庫蔵）



【資料三】 資料二の左上の拡大



松亭金水の人情本における「伏線」

——『毬唄三人娘』を中心に——

崔 泰和

はじめに

松亭金水は、近世小説の一種型である模範的な善女を描くことにとりわけ力点をおき、その執筆方針を「不易体」と称して積極的に採用していた。⁽¹⁾そのため、金水の人情本の多くは、一人の善女を主人公として勧善懲悪を説くという構成において、一貫性を持つているといえる。

金水の最後の人情本である『毬唄三人娘』⁽²⁾は、文久二(一八六二)年から慶応元(一八六五)年にかけて刊行されたとされる作品である。この作品は、従来の金水人情本とは違って、勧懲構造をとりつつも、主人公は一人ではなく、複数の善女となっている。そして、各主人公の話をも一つの物語におさめるために「是より話説分兩頭る」(二編中三回)、

「夫れは休憩爰にまた」(三編上二回)、「こゝに桐生の呉服屋には」(三編下六回)、「まづこの話柄は休憩く」(同回)というように、他の金水人情本には見られない多くの場面転換が行われた。中でも注目されるのは、三編上巻第二回の、「偕またこゝに」から始まる場面で、後に起こった出来事を前に記すことで場面の順序をかえている。金水は、それについて次のように注記している。

作者いはく、この一段は中の巻に、濃染が身売の場より、二三個月後の事にて、一体その次にあるべきを、この所へ引挙げて、まづこゝに墨打をなす。著作の道にはこのことを、伏線と申すなり。看官これを得意て、前後を怪しみ給ふことなかれ。

(『毬唄三人娘』三編巻之上第二回)

金水は、出来事が前後している点が読者には間違いのように見えるかも知れないが、それは戯作の世界では当然の「伏線」という技法の一つであると述べる。本稿では、この金水の「伏線」と中国小説や馬琴の「伏線」の違いについて分析し、人情本の構成様式との関連を考察する。

一 『毬唄三人娘』の構成

まず、金水が「伏線」を用いているとした『毬唄三人娘』の構成について確認しておく。『毬唄三人娘』は、絹屋彦兵衛家の三人姉妹が悪人により悲劇に巻き込まれ、苦難の末、その敵討ちを果たすという、典型的な勧懲構造をなしている。絹屋家の長女お絹とその夫の安田幸八、次女のお民、三男の彦太郎と恋人の濃染、末女お富と夫の笹田要人の計六人が善人役として登場する。それぞれ悪役として、お絹には彼女をさらおうとする侍、幸八には、保管している主君の刀を盗んだ吉住伴吉が配されている。そして、彦太郎を殺して濃染をわがものにしようとするとする小源次や、お富と要人の仲違いを企む伴六も悪役である。

多くの主人公や悪人を登場させたのは、絹屋家を苦しめる悪人の吉住伴吉・小源次・伴六が、実は同一人物であるという設定のためであり、こうした設定は、金水の「いつ

も変らぬ不易体」(天保十二「縁結嬬色糸」三編序)が持つ、千編一律になりがちな構成の問題を補うために試みられた新しい趣向であった。

一人の悪人が、複数の善人を苦しめるという設定なので、金水は話のつじつまが合うように、各場面の日時を割り当てていた。最初に長女のお絹と悪人伴吉の場面が設けられ、そこでの出来事が原因で家族が離ればなれになる。七年後には、その伴吉が小源次という名前で、上州桐生の織元である呉服屋綾右衛門の召使いになり、信任を得る。小源次は、綾右衛門の娘の濃染をわがものにしようとたくらみ、濃染の恋人である絹屋の三男の彦太郎を殺す。そして、彦太郎が死んだ事実を知らない濃染を、彦太郎に会えたと騙し、家から連れ出す。しかし、途中の道で他の悪人たちに遭遇し、小源次は単身逃亡する。悪人らは、残された濃染を吉原に売ろうと相談する。

逃亡した小源次こと伴吉は、さらに名前を伴六にかえ、絹屋の末女お富の夫である佐々木家中の要人の下役になるが、本文ではこのいきさつを説明することなく、要人に雇われた伴六がお富を口説こうとする場面が、「二三個月後の事」として挿入される。前述したように、金水自身、これを「墨打」「伏線」と述べている。

七夕の夜、吉原の三浦屋に売られた濃染から、その日三浦屋には、要人と、要人が妹お富の夫であることを知らない長女お絹があり、三男の恋人であった濃染の事情を聞く。これによりお絹・濃染・お富・要人が、互いの素性を知ることになる。

その三ヶ月後、十月になり、悪人伴六は次女のお民に接近し、末女お富と夫の要人を仲違いさせる。翌年三月十一日、王子の扇屋でお絹と会っていた綾右衛門が、川向この海老屋にいた伴六を見かけ、小源次であることを知り、いよいよ幸八から刀を盗んだ吉住伴吉、小源次、伴六が同一人物であることが明かされる。数日後の十七日、幸八や綾右衛門が助太刀をして、三人の娘が伴吉を討ち、めでたく話は終わる。

以上が『毬唄三人娘』のあらすじである。金水は、主人公を苦しめた悪人達が実は同一人物であるということを経末において明かすまで、その趣向を読者に気付かれないようにしていた。その金水の工夫が最も顕著にあらわれているのが、彼が「伏線」の「墨打」であると述べた部分であろう。濃染が吉原に売られた七夕より前に、小源次は、伴六に名を変えて要人の下役になっているので、順序通りならば、七夕以前にその過程を描くべきである。しかし、そ

の過程を描けば、伴六が小源次であることを読者に知られ、内容展開の緊張感が薄れてしまう。そこで、金水は、小源次が伴六になるまでの場面を省き、突如「近來この屋敷へ、新抱へたる黒川伴六」と、伴六を素性がわからない謎の人物として登場させ、その謎が解ける場面まで読者の興味を持續させている。

読者の興味をひくために、金水がわざわざ、七夕の「濃染が身売の場より、二三ヶ月後の事にて、一体その次にあるべきを、この所へ引挙げて、まづこゝに墨打をなす」と注記をしている点も留意される。これによって、一見すると前後の内容展開とずれているように見える場面だが、ここに何か意図があることを読者に知らせているのである。兄弟を苦しめた悪人が同一人物であるという趣向は、作品の結末部分である五編下巻第五回において、次のように明らかにする。

▲「ライく伴さんく、久しく逢はねえの。 伴「誰だと思やア多蔵か、どうした。 ▲「お前さんなんだア、今ぢやア佐々木の家来と巢を替へて、四段目の岩水のせりふぢやアないが、当世流の長羽織で、お浦山吹日陰の紅葉だ。 伴「自己も種々漂泊して、しばし桐生で機屋の手代と住込んで、そこでも半間を働

いて、たうく今ぢやア佐々木の家来。

この会話によって、読者ははじめて、作者が三編上巻において「二三個月後の事」を引き上げて配置した理由を知ることになる。つまり、読者が小源次が伴六になるまでの場面を描かず、そのかわりに、小源次が伴六に既に転身を果たした後の話を配置し、後の趣向のための前置きにしたことに気付くのは、この五編下巻第五回になってからのことである。このように、金水の「伏線」（墨打）は、趣向の自身自体は後に種明かしをするまでは読者に隠しておくが、読者の好奇心を刺激し、その好奇心を趣向を明かすまで維持させることに、重点が置かれていると考えられる。

二 中国小説と馬琴の「伏線」

金水は『穂唄三人娘』に使った「伏線」について、「著作の道にはこのことを、伏線と申す」と、自身の創作だけではなく、普遍的に使われているとしている。「伏線」は中国小説からの用語であり、中国の批評書に多く見られる。例えば、金聖嘆は、『第五才子書水滸伝』第十二回で、「夫梁中書之愛三楊志一正為三生辰綱一伏線也」と、述べ、「伏線」という用語を使っている。楊志が梁中書の信任を得て生辰綱になるという出来事が、後に梁山泊の二代目首領となっ

た晁蓋が、楊志が管理する生辰綱の荷物を奪い、それをきっかけに楊志が梁山泊に合流することの「伏線」であるという説明であろう。

そして、徳田武氏によって、馬琴の「稗史七法則」の粉本であろうと指摘されている、毛声山の「読三国志法」には、馬琴が「伏線」と同じ意味で使ったという「伏筆」の定義がある。

三国一書、年ヲ隔テテ種ヲ下ロシ、時ニ先ンジテ着
ヲ伏スルノ妙有り。圍ヲ善クスル者種ヲ地ニ投ジ、時
ヲ待チテ発ク。突ヲ善クスル者一聞ヲ数十着ノ前ニ下
シテ、其ノ応ハ数十着ノ後ニ在リ。文章叙事ノ法モ亦
猶ホ是ノゴトキノミ。〈中略〉曹丕ノ漢ヲ算フハ八十
回ニ在リ。而シテ青雲紫雲ノ祚ハ、早ク三十三回ノ
前ニ于テ、一筆ヲ伏下ス。（第十七条・伏筆）

「伏筆」を後の実りのための「種」に例えており、「伏筆」の例として、『三国志演義』第三十三回の曹丕の誕生のときに青雲紫雲が現れたことを挙げ、これが後の八十八回で曹丕が魏の文帝になったことにつながったと述べる。囲碁の布石などのように、最初はその行為の意味がわからないが、後になって有効になるといふ、小説の「伏線」の特徴を説明しているのである。

馬琴は、このような中国批評本の影響を受けて、『八犬伝』九輯中帙付言（天保七年正月刊）にいわゆる「稗史七法則」を示した。

唐山元明の才子等が作れる稗史には、おのづから法則あり。所謂法則は、一に主客、二に伏線、三に襯染、四に照応、五に反対、六に省筆、七に隱微、即是のみ。〔中略〕又伏線と襯染は、その事相似て同じからず。所云伏線は、後に必出すべき趣向あるを、數回以前に、些墨打をして置く事なり。又襯染は下染にて、此間にいふしこみの事なり。こは後に大関目、妙趣向を出さんとて、數回前より、その事の、起本來歴をしこみ措なり。金瑞が水滸伝の評注には裕染に作れり、即襯染とおなじ。共にしたそめと訓むべし。〔唐山元明の才子等が作れる稗史には、おのづから法則あり。〕と、一見、中国稗史に由来する法則のように見える。この点について、浜田啓介氏は、馬琴の「稗史七法則」は中国の稗史批評に基づいてはいるものの、中国には「出来合の七法則」が存在しないので、結局、馬琴が馬琴流に規定した法則であると述べている。さらに馬琴が分けて使っていた「伏線」と「襯染」は、中国では同意として使われていたもので、その使い分けが馬琴の作為であることも明

らかになっている。

馬琴の「伏線」の具体像を知るために、馬琴が「水滸後伝」を批評した、天保二年成稿の『半閑窓談』を以下に示す。まず、馬琴が「伏線」の優劣について述べているところを挙げよう。

樂和が身のよすがを求めかねて、権且郭京の弟子になりて、健康なる王宣慰の府中にありしは、後に花孀シバウラウの秦孀シバウラウの表孀シバウラウ花逢春等を、拯ひとらせん為の伏線にて、樂和の人柄には、相応しからぬ趣向也。この伏線に巧拙あり。高手の作の伏線は、看官に心つかれず、劣作の伏線は、はやく待棋マチゴマと知らるゝ也。後伝には拙き伏線二三ヶ所あり。この段の樂和も、そのひとつと見るべし。

〔半閑窓談〕評十三

樂和が尹文和に名前をかえて郭京の弟子になるのは「水滸後伝」第七回の場面である。馬琴は、「伏線」が使われていることにすぐに読者が気付かないような「伏線」が、巧みな「伏線」であるとし、読者にとって、将棋で前もって打っておいた待駒が早々に知られるような「伏線」は、つまらないものであると述べている。馬琴が良くない「伏線」の例とする場面をもう一つ挙げておく。

李俊が縹緲峯に雪を賞して、石版の祥符を得たる、（中

略〕しかれども、梁山一百八人は、所伝豪傑也、縦か、
る祥符あらずとも、その身風雲の会に乗して、異邦へ
推渡り、且その国の内乱をうち治めて王になるとも、
さまで成しかたき事にはあらざるべし、しかるに先か
くの如き、祥瑞を写し出して伏線にしたる、(中略)是
又せつな細工にて、已ことを得ざる待棋なれば、看官
あかぬ心地すべし。

〔半閑窓談〕評十五

李俊が「石版の祥符」を得るのは、『水滸後伝』第九回の場
面である。李俊が「石版の祥符」を得たあと、「これは、明
らかに天が靈異を示したものだ。天に替わって道を行う、
という最初の句は、もと忠義堂の前になててあつた代赭色
の旗に大書した四つの文字、われわれのむかしやったこと
と符合する。とりあえず持ち帰って、家に供えておくとし
よう。後日、定めし靈験があるう。」と述べていることか
ら、それが天からの瑞兆であることが容易によみとれる。
したがって、馬琴は「已ことを得ざる待棋なれば、看官あ
かぬ心地すべし」と批判しているのである。

次に、馬琴が良い「伏線」が施されていると述べている
例を挙げよう。

その間、料らず王進に、対面の段も亦おもしろし。且
王進を説伏して、遂に梁山残余の隊に加はるべき、伏

線となる議論も亦妙也。

〔半閑窓談〕評二十六

「議論」とは、『水滸後伝』第二十五回に記されている、野
狐舖での燕青と王進の議論の場面を指している。そこには
次のようにある。

いまのご時世は、われらごとき細民の堪えられようは
ずはない。老将軍は難民と見れば、憐みをかけて然る
べきですのに、かえって刑を加えようとなさる。これ
こそ、人を責むるに明るく、おのれをゆるすにくらい
と申すものではありませんまいか。老将は、すじのとお
つたことばに、ぐつとつまり、まあ待て、ちとたずね
たいことがある。そちはどこの者か、していずれにま
いる。姓名はなんとという。本籍は東京で、捕虜となつ
た身寄りの者をもらい受けに大名府へ行くところだ
す。なにをかくそう、もと梁山泊なる浪子燕青とはわ
たしのこと。

〔水滸後伝〕第二十五回

若い燕青の道理にかなつた言葉に、八十万禁軍教頭の王進
が燕青に謝るといふ場面である。しかし、この場面だけを
読んで、「伏線」であることに気づくのは、とても難しいこ
とである。読者は、後に王進が「遂に梁山残余の隊に加は
る」場面になって、はじめてこの「議論」が「伏線」であ
ることに気付くことになる。馬琴は、このような「伏線」

を「妙也」と評する。したがって、馬琴が巧みな「伏線」とするのは、この燕青・王進の場面のように読者に気付きにくいものであることが確認できる。

「伏線」が読者に気付きにくいほど、良いものであるという馬琴の観点からすると、「伏線」として使った場面の最後に、それであることをみずから明かしている金水の「伏線」は、「劣作の伏線」といわざるをえない。しかし、「伏線」をあらかじめ言表化して読者の興味をひきつけようとする金水に比べて、趣向を明かす時に、はじめて読者がその存在に気づく馬琴の「伏線」は、難解にすぎて嫌われる恐れもあった。『八犬伝』第九輯卷之二十一では、「伏線」や「襯染」について述べているところがある。

自評に云、這前後二回は、上にもいへる如く、無異平和の事のみにて、且前回より此に至て、商議の段多ければ、看官歎しく思ふもあらん。遮莫皆是重要の事にて、内中に伏線（左注フクセン）あり、襯染（左注シンセン）あり。後に思ひ併さるべし。

「這前後二回」の「無異平和の事」の場面に、「伏線」や「襯染」がしこまれているので、読者が「歎しく思ふ」かもしれないが、後の趣向を明かすときに「思ひ併さ」れて、はじめて「皆是重要の事」だったことを読者もわかるだろう。

と述べている。読者が気付かないようにするのが巧みな「伏線」とした馬琴が、自評という形ではあるものの、回が終わってすぐ、「伏線」の存在を知らせている。馬琴が拙劣な「伏線」になるにも関わらず、みずから読者に「伏線」の存在を知らせなければならなかった理由の一つとして、馬琴の趣向を構える力そのものの減退が挙げられる。横山邦治氏は、『八犬伝』第九輯以降、馬琴の趣向が低迷していくことを指摘し、馬琴が「稗史七法則」をはじめとする小説論を整備していくのも、權威的な理論を持ち出すことによって、自身の趣向力減退を隠そうとしていたためであると述べている。

三 金水と「稗史七法則」

金水が、中国の小説批評文から直接「伏線」の語を知った可能性も否定できないが、管見の限り、その接点が認められる例は見当たらない。一方、金水が「伏線」という用語を使ったのは、馬琴が「稗史七法則」の一つとして、小説技法の一つとして定着させた後のことであり、金水と馬琴に直接的な接点があったことを示す例も少なくない。例えば、左に挙げる『馬琴日記』には、金水が『侠客伝』の「筆工」であったことが記されている。

昨日、丁子やより校合に差越候俠客伝四集二之巻、画つき六・七弐丁、筆工見たし壺丁、校訂。右ハ、浅草二罷候手習師匠金水といふ筆工ニ書せ候よし。はじめて此方筆工書候間、書ざま不宜処、多く候間、直し付札十数枚条有之、ことの外ひま入り、やうやく午時過に校し畢。(中略)要統一并ニ、八犬伝九輯すり本校合直し、付札いたし、右三種、丁子や使へわたし遣し畢。

〔馬琴日記〕天保五年九月二日
金水が筆耕の作業をしていた『俠客伝』について、馬琴は、「隱微は悟りがたけれども。七法則すら知らずして。綴るものさぞあらん。及ばずながら本伝には、彼法則に倣ふこと多かり。又但本伝のみならず。美少年録。俠客伝。この余も都て法則あり」(『八犬伝』九輯中帙付言)と、この作品も「稗史七法則」に沿っていたことを述べる。

これに加え、金水は、春水との合作読本『七国士伝』(天保四年)を刊行しており、その序に「馬琴著 里見八犬伝^ヲ大ニ鳴ル^ル千世^ニ項日^ニ書買某欲^下使^ニ狂訓亭春水^ヲ作^テ大内十杉伝^及ヒ^ニ子九牛伝^ヲ以^テ繼^中簗笠翁の八犬伝^ニ上^ニ」とあるように、明らかに『八犬伝』の影響を受けている。この『七国士伝』は逆に馬琴に刺激を与えたよう、馬琴が春水・金水を牽制するために「稗史七法則」を作ったという浜

田氏の指摘もある。また、春水の『増補外題鑑』(天保九年刊)には、「稗史七法則」を載せる『八犬伝』九輯中帙の内容が、「この巻は、上帙のつき富山の物がたり(中略)この九輯中帙七巻の尾とす。もつとも巻毎新奇妙談かぞへがたし」と、まとめられており、春水は「稗史七法則」を目にしていたと言つてよいだろう。

以上のように、金水は馬琴とも、「稗史七法則」を知っていたと思われる春水とも交流があり、また馬琴の作品に直接触れる機会も多かった。こうした馬琴との関係に加え、金水が「伏線」に言及するとき、「伏線は、後に必出すべき趣向あるを、数回以前に、些墨打をして置く事なり」(前掲『穆唄三人娘』三編第二回)と述べている馬琴と同じく、「墨打」(伏線)という語を同時に用いていることから、金水は馬琴から「伏線」の用語を借用したと考えられる。しかし、金水は「伏線」に言及しつつも馬琴については触れていない。その理由の一つとして、金水が馬琴に対して好意的ではなかったことが挙げられる。

因にいふ、時の流行にしたがひて、さまざまのわざくれを巧み出し、俗情に媚るものあり。近曾傾城水滸伝といふ草紙、世に普く行なはれて、人々これを奇とす。その作為通俗水滸伝の人物として、女とな

したるまでなり。いかにも婦人は紡績針線を勉め、親に仕え、子に従ふの道ありて、心も剛ならざるが常なるに、かの史進花和尚等、その外英雄に擬して、その所業さらに婦人の為す所にあらず。それを旨として編りたれば、見る人、是を妙案として、もてはやさざる者なしといへども、其実は却て風俗を乱るの患なからんや。既に或人の許に女子ありて、この草紙を索めん事を願ひしに、其父これを誡ていはく、汝等からんや。彼草紙を見ることなかれ。伊勢源氏の冊子だも、見やう悪ければ害となる。況や傾城水滸伝、たゞ是一時の戯れたりとも、婦人の見るべきものにあらずと、厳しくこれを誡めたる。嗟その心深いかな。

〔太平楽皇国性質〕下巻・天保六年刊

「近曾傾城水滸伝といふ草紙」とは、文政八年から天保六年まで刊行された、馬琴の合巻『傾城水滸伝』を指す。金水は、『傾城水滸伝』について、『通俗忠義水滸伝』の「英雄」を女性にして描いていることや、「英雄」のように猛々しい女性を善女として描いていることを理由に非難している。良妻賢母型の模範的善女を描くことが金水の一貫した方針であったので、その非難は当然のようにもみえるが、良妻賢母ではない「いき」な女性を善女とする春水のこととは認

めており、一概にそうとも言えない。且つ又、主人公の性別をかえるなど、原作に手を加えて新作を成す脚色についても、当時の小説では、頻繁に行われていたものであり、例えば、春水の天保十一年の読本『好文士伝』の自註でも、「唐山の小説を、摹擬して倭国の事に書換、過て及ぬ換骨奪胎」(卷之二末尾)とあり、原作を改作していることを明らかにしているが、これに関する金水の春水に対する非難は見当たらないのである。さらに言えば、金水自身も登場人物の性別をかえるなどの方法を試みていた例もある。

およそ書作者の用意に、換骨奪胎といふことあり。これは故人の佳作を種とし、男を女とし女を男とし、或は左を右となし、右を左と做すの類。その取捨の巧拙にて全くわが物となせるあり。己が物は三分にして、他人の趣向七分なるは、その劣れることいふべからず。然るに、この足利絹は、紫女が佳作の妙案をそのまゝに摘て、やまと文の幼童に解易からぬを、俗言にひき直したるまでなれば、作といふさへ烏譚なれど、(中略)かの旧句を焼かへして、新しくする俳諧者流とその趣を一つにするも、時の流行にしたがふといはん。

安政三丙辰歳孟春 松亭金水誌

〔足利絹手染紫〕第十八編序

「男を女とし女を男と」するなど、原作を大幅に改める方法を、金水はここでは「換骨奪胎」と呼んでいる¹⁰。金水が馬琴を『太平楽皇国性質』で、善女像や「換骨奪胎」を問題にしながら馬琴を非難していることは、小説技法にかかわる論理的な帰結というよりは、感情的な部分が大きな要因となっている。すなわち、金水の「伏線」は、馬琴に対する反撥から出拠を明示していないが、やはり馬琴の「稗史七法則」に由来すると思われる。

四 春水人情本の「伏線」

金水が「伏線」という用語を使いながらも、馬琴の名前を挙げていない理由としては、馬琴に対する批判的態度のほかにも、「伏線」のために前置きする「墨打」の仕方に違いがあることが挙げられる。

二節で述べたように、馬琴の「伏線」では、「墨打」の場面をすぐには気づかないようにした。その理由の一つとして、後に趣向が明かされるところではじめて、読者に前置きされていた「墨打」の場面があったことを気づかせ、このような作者の趣向力について、読者を感心させようする目的があったと考えられる。そうした馬琴とは違って、金水は「墨打」の直後に「墨打」であることをまず述べ、後

の種明かしまで読者の興味を引きつけようとした。金水にとって、読者の興味の持続の方が作者としての力量を誇示することより重要であったことがよみとれる。

金水が『毬唄三人娘』で使っている「墨打」の箇所の特徴として、「この一段は中の巻に、濃染が身売の場より、二ヶ月後の事にて、一体その次にあるべきを、この所へ引挙げて、まづこゝに墨打をなす」（『毬唄三人娘』三編巻之上第二回）とあるように、場面の順次を前後させることや、新しい登場人物を突如登場させることが挙げられる。金水の「墨打」で見られるこのような特徴は、「墨打」や「伏線」という用語こそ用いられていないものの、他の人情本にも多く見られるものである。

そのなかで、場面の順次をかえて読者の興味をひきつけようとする例としては、曲山人の『仮名文章娘節用』（天保二〜五年）の、お亀の恋人の金五郎が、死んだと思っていたお亀が吉原の遊女になっているのを見つけ、お亀の不貞を罵り、悪女のように描く場面がある。

金五郎「大かた男と墮落でもして、其の男に売られたのだらう。目八「旦那きついもの、お前さんの判断どほり、男とはるく／＼にげて来たが、その男にたぶらかされて、泥水へしづんだのでござえますッサ。

まな鶴「オヤ／＼あの子がかえ、どうもさういふやうすには見えいせんねえ。(中略)金五郎はなほこゑをあら、げ「コレ、あいさつしねへは面目ねへのか。エ、そのごまはマア誰ゆゑだ。定めしかはいい男のために、心がらのこの勤めか、よく物をつもつて見ろよ。犬猫でもそれ相應に、恩というふことは知つてゐるぞ。(下略)

(『仮名文章娘節用』前編中巻第二回)

そして、次回である前編の下巻三回で、「加茂川へ流れ着いたを近所の者に引き上げられ(中略)とう／＼この額俵屋へ、歌姫に売られて参りました」と、お亀が悪人の手によつて吉原へ売られてきたことが明かされる。順序としては、お亀が吉原に来るまでの話が前に置かれるべきであるが、場面を前後させることによつて、読者はお亀が悪女かどうかを判断しにくくなり、金五郎の怒りの場面が緊張感を保つたまま、次回に明らかになる、金五郎の怒りは誤解であり、実はお亀は善女であるという趣向が有効になる。曲山人は、これについて何の説明もしていないが、金水の「伏線」と比べて、ほぼ変わらない技法であることがわかる。新しい人物を突如として登場させ、読者に関心をもたせる方法も、特に春水の人情本で多用されていた方法であった。例えば、『春色梅曆』(天保四)第十七齣から第二十齣ま

でに並べられている、五四郎・お長・藤兵衛の話と丹次郎・米八・仇吉の話がある。

五四郎・お長・藤兵衛の話である第十七齣には、謎の悪者が登場する。

男「ハイチトおたのみ申します、千葉の藤さんは此宅にお出なさいますかトきいてお蝶ははしりいでお蝶「イ、エまだこちらへはお出なさいませんが、(中略)男「ハテこまつたものだ。わるくすると六ツヶ敷なるが、里長県ざたになつたら、藤兵衛さんでも、マア明白の立までは、聞き所へ行ザアなるめへ。(中略)表へ立掛り、台所を差覗く古温枹の破落戸が、わる者「アイモシ五四郎さんチヨツト、ト以前の男をよびいだす 男「ライ岡八か。何だ。頼んだ理ならモウ少し わる者「とても内々にはなりやせんぜ 男「ハテこまつたものだト立かゝるそもこの一事は何事ぞ。第十九齣を見て知るべし。

最後の「そもこの一事は何事ぞ。第十九齣を見て知るべし」という作者の言葉は金水の「墨打」の後の説明と同じ効果があり、その第十九齣まで読者の興味を持続させようとしている。やがて、第十九齣になって、謎の悪者が黒幕の松兵衛であることは明かされる。

五四郎と、彼岡八が袴がみを、つかんで投出す千葉の藤兵衛。

○そも／＼五四郎といへるは、元丹次郎が養子に行たる養家の番頭、松兵衛といふ悪漢にて、丹次郎以前の養家、唐琴屋の鬼兵衛となれ合、丹次郎をだまして主の養子となし、忽ちその家を押つぶし、借金其外を丹次郎になすり付、畠山家の私物を梶原家へ売、その金を取逃し、酒色とかけ事に遣ひなくして隠れまはり、近頃千葉の藤兵衛が方に番頭となりて有し、

この五四郎・お長・藤兵衛の話は、一つながりの話である。敢えて両齣に分けなくても済むものであるし、さらに、その両齣が続けて並べられているのでもなく、両齣の間に全く別の話である丹次郎・米八・仇吉の話（第十八齣）が挟まれているので不自然にもみえる。しかし、一つの話をご利用のように配置することによって、謎の悪者として松兵衛の名前を隠しておいた第十七齣が、前置きとして作用しており、読者の好奇心を刺激している。したがって、金水の「伏線」と、その方法と目的が同じであることがわかる。

五四郎・お長・藤兵衛の話の間に挟まれていた丹次郎・米八・仇吉の話も、一つながりの話であるが、先の第十九

齣を挟んで、第十八齣・第二十齣の両齣に分けるといふ全く同じ方法が使われている。それに、第十八齣において、何の説明もなく仇吉という新しい人物を登場させ、いきなり米八との葛藤を描写する点も、謎の悪者を登場させた第十七齣と共通している。次の引用は、丹次郎をめぐるお長との三角関係で悩んでいる米八にもう一人の恋敵として、はじめて仇吉が登場する、第十八齣の場面である。

丹次郎が宅の障子をそつと開、路次の左右を見かへりて、出るは歳齡二十一才、洗髪の嶋田の鬻、ほつれて少し横にまがり、湯あがりの素顔いやみなく美艶にて、眼の縁桜色にほんのりと、今猶逆上せし風情、溜息をついて完尔と笑ひ、鞆子をメながら捨てりふ。女げいしや仇吉「ヤヤその甚介はあべこべだヨトいいながら、浴衣をか、へしり褌、まじめになつて出かゝる路次、米八と行向ひ 兩人「ヤヤ（中略）小積にさわる仇吉が心の中のいがみ合、すれ違ひ行色と情、彼米八は丹次郎が障子の外から、出しぬけにぐわらりとあければ、丹次郎はうつむいて書物をして居たりしが、仇吉が小戻りせしと思ひ、見向もせず 丹「ヤヤ何ぞわすれたか 米「ア、まだいひ残したことが有はトいはれてびつくり丹次郎（中略）○作者

曰、此情人の喧嘩こんなことでは治らず。どうしたものの歟。

丹次郎の家の前で米八にばったり遇ってしまった仇吉は、少し「いがみ合」った後、この場を去り、場面は、素知らぬふりをする丹次郎と米八の小競り合いへと入っていく。ところが、この葛藤の結末は描かれず、「作者曰、此情人の喧嘩こんなことでは治らず。どうしたもの歟」と含みを持たせた終わり方をし、三角関係の行方について、読者の興味を煽っている。この話の続きは、先述したように、第十九齣を間に挟んで、第二十齣に次のように描かれている。

米八はいつぞやよりして、仇吉と恋の意恨のもつれにて、丹次郎とも毎度か口舌をせしが、此頃は浮名の立しのみならず、仇吉がために八幡の社内でうちやくされ、人前にて恥をうけ、其しかへしの覚悟をきはめ、今宵洲崎の弁天へ夜参りをする仇吉が、跡をしたふて磯づたひ、巳の日なれども夜なれば、人目あらぬを幸ひと、欠出し行うしろから、米八まちやト声かけて、帯引とらへる者あれば、これはとおどろく米八が、ふりかへつて顔見合せ、米「ヲやおまはんは藤兵衛さん、どふしてこ、へ、藤「ヲ、さだめてびつくりしたろうが、今途中で聞た喧嘩のやうす、くやしがるうがへ中

略）これ、今まで心を尽した丹次郎を、大事におもつて連運気ならば、芸者の意地や立引は、この藤兵衛に任しておけ。今桜川とも相談した。立派に手めへの顔の立つ、仕方はおれがて見せる。(中略)その後藤兵衛がはからいにて、大勢の芸者をあつめ、其うへ仇吉丹次郎が手ぎれ、米八が顔の立かた等、残る処なくはからいける。

第十八齣でのものつれのあと、「八幡の社内でうちやく」までされ、仇吉との葛藤が最高潮に達していた米八が、「其しかへし」をするために仇吉の跡をつけている場面からはじまっている。第十九齣を間に置くことによつて、第十八齣における、含みを持たせた終わり方が生き、この場面にまで読者の興味を持続させているのである。

ところが、藤兵衛も聞いたという米八が「八幡の社内でうちやくされ」た喧嘩の様子は描かれていない。ただ、この齣の最後に、

この喧嘩の前後はことながくして、なか／＼限りある丁数には説尽しがたし。よつて三編の口絵に、その風情を見せしのみ。近きにいとまあらば、此草子の追加として、くわしく貴覧にそなふべし。則ち外題は、梅ごよみの余興春色辰巳園。

と、続編に描かれていることを予告している。順序としては、先に置かれるべき喧嘩の様子であるが、それを続編に回すことによつて、続編にまで読者の関心を引き寄せようとしたのである。

以上のように、場面構成を複雑化し、新しい人物を登場させることによつて得られた、読者の関心の持続という効果は、春水人情本の特徴でもあり、金水の「伏線」の技法と共通する部分が多いと考えられる。

おわりに

『毬唄三人娘』は、一人の主人公と悪人の葛藤を中心とする勸善懲惡構造の単純な内容展開から脱皮し、複数の主人公を頻繁な場面転換を通じて交互に描いていく構成になっている。新しい人物の登場のさせ方において、金水と春水の間共通点があると第四節に述べたが、頻繁な場面転換を伴う構成は、春水自身「為永風の筆癖」であると述べると、春水人情本に多く用いられた構成でもあった。

因縁を爰へうつして清花が病気のいはれを前に解かけ、初に言べき段取を中途に挟で書加へ其又後に清花が悩床の物語を綴るは、いと入組て拙筆の歩みながら、これぞ為永風の筆癖と偏にゆるし給へかし。

（『春色田家花』二巻末尾）
このような春水人情本は、頻繁な場面転換を初めて試みた金水にとつて、もつとも参考にしやすいものであったと思われる。

この他にも、春水に倣つたと考えられる部分がある。繰り返される場面転換のなかで、場合によつては二つの場面を同時進行させる必要も生じる。場面が同時進行する場合、金水は紙面上に歌舞伎の「廻り舞台」のような効果を作り出すことで、読者がより臨場感を味わえるようにしていた。

作者曰く、是れより下、二段にわけ、上の段は海老屋の二階にて、下の段は扇屋の下坐敷なれば、其の心して読み給へ。

昼二階の場

昼下坐敷の場

〈中略〉

是れ戲場なら思入れありて、ぶん廻すともいふべき場なり。此の文中の巻へつゞく。

（『毬唄三人娘』五編上巻末尾）

周知のごどく「ぶん廻す」とは、歌舞伎において廻り舞台を利用して、二つの場面の異なった状況を交互に見せることで、観客に臨場感や緊迫感を与える演出である。金水は、歌舞伎の「ぶん回し」と同様の二場面同時進行の技法を、

春水人情本から取り入れていた。春水人情本で見える例としては、『明烏後正夢』(文政四) 第四編第十九回のところ
が挙げられる。

蝶五郎「おきやあがれト、折しも裏の空地に仕事をし
てゐる職人は、飯の知らせの拍子木

チヨンく。

此道具廻る。

本舞台三間ならぬ紙上の拘欄。九尺二間の棟割は、
彼の波吉が相借屋。

廻り舞台になぞらえることで、同時進行する場面を表現することや、読者に臨場感を与えようとするなどが、金水の「ぶん廻す」場面と一致している。『毬唄三人娘』の三人の主人公を苦しめる悪人達が実は同一人物であるという設定も、『春色梅暦』における米八や此糸などを苦しめる鬼兵衛と、お長を苦しめる古鳥左文太が実は同一人物であるという設定と共通するところがある。このように、金水は、春水人情本の多様な趣向を参考にしながら『毬唄三人娘』を作ったと考えられる。

第四節で述べたように、唐突に登場する謎の人物や、作者の言葉で読者の興味をひきつける技法も、金水は春水人情本を参考にするなかで「伏線」の一方法として習得していた。そのうえ金水は、場面の順序をかえる前掲の曲山人

の『仮名文章娘節用』趣向なども取り入れることで、後の趣向のための前置きとしても機能しながら、読者の興味をひきつける「墨打」を施すことが可能になった。

したがって、「はじめに」で述べたように、金水が「著作の道にはこのことを、伏線と申すなり」(『毬唄三人娘』三編第二回)とし、「伏線」が広く使われている普遍的な技法であると述べているのは、こうした多くの人情本の例が念頭にあったためと思われる。

【注】

(1) 拙稿「為永春水と松亭金水―人情本の「不易体」と「流行体」について」(『国語と国文学』、二〇〇九・十) 五五―五七頁。

(2) 村上静人氏は、『人情本略史』(人情本刊行会・一九二三年)に、『毬唄三人娘』の刊行年を文久二―慶応元年と推定しているが、それは次のような根拠にもとづくものであろう。すなわち、『毬唄三人娘』三編序に「今年はじめの発兌より、愛猷殊にいちじるく、先生しきりにはづみか来て、一イ二う三イ四ウ五編まで、稿を脱して過ぎし秋。蓮の花身に出でられしを」という文があり、初・二・三編が金水の没年

に刊行されたことがよみとれる。関根只誠『名人忌辰録』(六合館・一九二五年)によると、金水は文久二(一八六二)年十二月十二日に没しているので、初・二・三編の刊行年は、文久三年になる。四編序には、「乙丑」の干支が記されており、それは、三年後の慶応元(一八六五)年になる。五編の刊行年は不明のままであるが、初・二・三編が同年に刊行されたように、四・五編も同年刊行されたと考えられる。

(3) 徳田武「馬琴の稗史七法則と毛声山の「読三国志法」(上)」『文学』、一九八〇・六、十六頁。

(4) 浜田啓介「馬琴の所謂稗史七法則について」(『国語国文』、一九五九・八)。

(5) 引用は、早稲田大学中央図書館所蔵本に拠る。引用にあたっては、適宜口読点・濁点・訓点・振り仮名を施し、旧字体を新字体に改めた。

(6) 原文は、「李俊道、這分明是上天顕異。頭一句説替天行道、原是忠義堂前杏黄旗上四個大字、合着我們旧日的事。且拿

回去供在家裏、日後定有応驗」(『水滸後伝』第九回)。引用は鳥居久靖の訳(『水滸後伝』・平凡社・一九六六年)による。

(7) 原文は、「這幾個細民如何拗物得過。老将軍見了難民、還該矜恤、反要加刑。豈不是責人則明、恕已則昏了。老将見説得有理、没有半個字回答。更道、且慢、我且問称、是那裏人氏、到何処去、姓甚名誰。燕青道、本貫東京、要到大名贖回被虜的親戚。行不改名、坐下改姓、是梁山泊上浪子燕青」(『水滸後伝』第二十五回)。引用は鳥居久靖の訳(『水滸後伝』・平凡社・一九六六年)による。

(8) 注(4)と同じ、一四五頁。

(9) この「換骨奪胎」とは、「詞は旧きを以て用ふべし。情は新しきを以て先と為す。定家卿はしめしたまひ、山谷は換骨奪胎の法を立てたるに」(朱拙『けふの昔』(元禄十二年刊))とあるように、そもそも韻文の用語で、金水も「かの旧句ふるくを焼かへして、新しくする俳諧者流はいかいしやうりゅう」由来のものであることを認識していた。

二葉亭四迷『浮雲』論

多田蔵人

はじめに

二葉亭四迷は寡作な小説家である。処女作『浮雲』と次作『其面影』の間には二十年にわたる沈黙があり、小説作品と呼べるものは、他に『平凡』があるのみである。

この創作ペースについては、従来、二葉亭の作家像を通じた理解が多くなされてきた。「独り文人たるを良しとしなかつたばかりでなく、政治的方面にも実業的方面にも鳥渡首を突込んで見て直きイヤになつた」^①という回想が示すような、小説家としての自己に甘んじることのない性格が、小説執筆を妨げたという見方である。

言うまでもなく、こうした作家像が結ばれる際、大きな要因となつたのは、二葉亭のデビュー作『浮雲』が、小説

としては未成に終わっているという作品観であろう。作者の批評性の発露が主人公・文三の「自己矛盾」によって挫折し、小説執筆が頓挫したという認識である。二葉亭の作家像において、「批評が文学を食い破つてゆく」という「文学放棄」^②（中村光夫）の定式は、いまだに動いていない。

作家自身の証言を見ても、二葉亭が小説以外の職業に強い関心を示し、文学を放棄するに至った過程は確認できよう。^③しかし、高橋修が『小説神髓』を引いて指摘する通り、明治二十年当時には「作者と作中人物をストリートに重ね合せて理解することがありえなかつた」^④ことを、忘れてはなるまい。作家が長い沈黙期に入る事の理由、また、『浮雲』の（中絶の意義を含めた）同時代的意義は、ひとまず作品そのものが孕む内的論理の検証によって、示されなければな

らないはずである。

『浮雲』が作家に沈黙を強いる作品であるとして、また、明治二十年代初頭の文学状況に対して意義を持つ作品であるとして、それを可能にしたのは、どのような小説の論理だったのだろうか。言い換えれば、『浮雲』は、どのような点で批評的な作品であり、斬新であったのか。そのように考えるとき、『浮雲』に関してしばしば論及がある、近世文芸との関わりの様相が、改めて問題となる。

既に多くの論考・注釈が明かしてきた通り、本作の表現は、多くの部分で近世文芸の表現と「地続き」⁽⁵⁾ になっている。近世の語彙や語法を多く含む本作を、近世文芸の論理と弁別することは可能なのか。この検証を経ることで、本作が持っていた同時代的意義もまた、新たなかたちで浮かび上がってくるはずである。この論考は、右のような問題意識のもと、『浮雲』と近世文芸の関わりを、改めて問い直す試みである。

一

『浮雲』と近世文芸を関わらせる問題領域には、既に多くの先行研究が備わる。とりわけ論が集中してきたのは、主人公・文三に対して語りを持つ、諷刺的語り口の問題で

ある。第一篇に顕著に表れ、第二篇後半以降徐々に姿を消してゆく冷やかしの口調については、三遊亭円朝の速記や、落語論者・土子笑面との関連、また漢文風俗誌的な感性が指摘され、いわゆる「言文一致」の方法との類似性が、早くから明らかになってきた。

こうした語りの態度が、三篇に至って急に消失することも、既に指摘がある通りである。⁽⁶⁾ 内田魯庵が「最も油が乗っている」と評した二篇を経て三篇に入ると、進行中の物語から瞬時に身を引き離し、文三を揶揄していたような語りの態度は、文三に寄り添いはじめ、話芸の文体は影をひそめる。

しかし『浮雲』を文三一人の物語として見るだけでなく、複数の人物が織りなす物語として捉え直してみるならば、こうした近世文芸に通ずる言葉は、消えるわけではなく、別のかたちで残っているのである。以下、この変化に注目することで、本作が持つ、別のかたちでの近世文芸との共通性を探ってみたいと思う。

一篇における文三・お勢の恋愛関係の描写は、二葉亭の覚書『くち葉集 ひとかごめ』中、「馬琴の筆癖」と題する一文の前後に、類似箇所を見出すことができる。該当箇所

では、「とんだ馬琴だ、をかれよ〜」という自嘲を挟みつつ、馬琴『南総里見八犬伝』における秋篠広当の描写、犬塚信乃への恨みを述べる浜路の描写、『頼豪阿闍梨怪鼠伝』における木曾義高の描写など、馬琴小説を抜書し、模倣する、文体演習が行われている。『浮雲』における恋愛描写の文章は、こうした馬琴の模倣や改変による文章と通底しているのである。

『くち葉集』中、『浮雲』一篇と類似する表現は、女性的な美しさの描写に集中している。たとえば一篇第三回に限定してみると、「ふさやかなる前髪のはらりとこほれて白妙の不二の額をかくしたるうつくし」(『くち葉集』)という秋篠広当の描写は「瓜実顔にほつれ掛つたいたづら髪二筋三筋」(『浮雲』)に類似するし、「鼻筋口元共に尋常にしてさしてほむへきほどにはあらねど、た、眼はかりはハツチリと涼やかにて」という女性描写は、「パツチリとした涼しい眼がチロリと動き出して」に、結実を認めることができよう。

『浮雲』の語り手は、お勢を描く右の記述を、文三の視点に密着して語っている。文三から見たお勢の像に、馬琴模倣に通ずる文体が紛れ込んでいるという事実は、文三の恋愛観について、示唆を与えてくれる。馬琴読本における恋愛描写は、「八犬伝」の浜路が代表するように、かならず

しも肉体関係を前提とせず、約束によってのみ守られる操の論理を描き出している。二葉亭が秋篠広当の描写を模倣していることにも窺われる通り、それはしばしば同性愛的な若衆姿を題材とすることも妨げない。お勢を「ア、貴嬢は清浄なものだ潔白なものだ」と尊敬する、現実の肉体とは乖離した文三の恋愛観には、「女学雑誌」が標榜する男女同権説の恋愛観と、こうした馬琴読本における恋愛観が、⁽¹⁾ 緋交ぜになつているのである。

一篇における戯画化の対象は、あくまでお勢と一対一の関係に置かれた文三の心理である。文三の煩悶は、お勢との高潔な愛情の共有を前提としつつ、お勢への愛を告白できぬ自己への苛立ち、あるいは「居所立所」を見出しえぬ自己の状態に、苦しむ心理として描かれる。一篇における語りは、このような膠着状態に置かれた文三の、お勢を尊敬する恋愛観を、擬音語や「ア、ラ怪し」といった話芸の語法⁽²⁾を用いつつ、揶揄するのである。

これに対し、二篇の語りが言及する文三の心理は、お勢との一対一の関係にはない。

此処が妙で(略)文三は内心の内心では尚ほまだお勢に於て心変りするなど、云ふ其様な水臭い事は無いと信じてゐた 尚ほまだ相談を懸ければ文三の思ふ通り

な事を云つて文三を励ますに相違ないと信じてゐた

斯う信ずる理由があるから斯う信じてゐたのでは無く
て 斯う信じたから斯う信じてゐたので(二篇第十
二回)

お勢を「信じ」続けるかぎりで、お勢に対する文三の恋愛
観自体は、一篇と変わらない。しかし、ここでの心理説明
は、お勢への信頼を、「ヒヨツとしたら本田に：何しては居
ないかしらん」(同じく第十二回)という直前部分の内語が
示すような、本田昇との三角関係を想定した上で「信じ」
ようとする心理として説明する点で、一篇とは異なるとい
えよう。語りは、お勢が昇と連れ立って観菊に向かう第八
回以降、右のようなお勢の「心変り」を疑う独白をしばし
ば取り出し、読者に注意を促す。『浮雲』二篇以降におけ
る「心理の断面図」は、文三の心理を、昇に対する強烈な
ライバル意識のなかでお勢の愛情にこだわるという、三角
関係の構図へと変貌させているのである。

この三者の関係を明るみに出し、際立たせるのは、嫉妬
の対象となっている昇その人であるとも言えよう。本作の
語りは、文三の昇に対する嫉妬を、直接地の文で語ること
は少ない。また、昇がお勢と文三のあいだに介入すること
は、一篇の末尾、お政がお勢に「働き者を亭主に持つて洋

服などななんと拵へて貰うのサ」と述べる場面に、既に示
唆されてもいる。しかし、『浮雲』における三角関係の主題
は、昇が観菊の後、上野公園でお勢への愛を告白し、文三
の存在を当てこずることで、はじめて完成する。

「我輩には「アイドル」(本尊)が一人有るから／「ヲ
ヤ然う、それはお芽出度う／「所が一向お芽出度く
無い事サ／所謂鮑の片思いでネ(略)」「シカシ考へて
見れば此方が無理サ 先方には隠然亭主と云つたやう
な者が有るのだから(二篇第七回)」

昇もまた、一篇において、こうした言動を見せてはいなかつた。お政が文三の言動について昇に訴える際、昇は「それは勿論内海が悪い」と同調してはいる。しかし彼の発言は、お勢を誉め讃えることに終始し、文三を恋敵として追いつ落とす方向には、向かつていない。昇が陰に陽にお勢への思いを言葉にし、文三に対しても挑発的に振る舞つてゆくのは、右の第七回以降のことなのである。

いま、一篇から二篇にかけての変化を検討し、『浮雲』が、二篇に至つて三角関係の物語に変貌することを確認した。その際、注目すべきは、この三角関係が生成する過程で、昇の発話に、「同権論者でなければ何だと云ふんでゲス」絶交して仕舞ふ アラ恐ろしの決心ぢやなアぢやないか(第

十回、傍点引用者)など、落語家めいた口振りや地口が顕著に表れ始めることである。

「でゲス」という語尾を用いたり、悪洒落を言ったりする、通人・落語家ぶった口調は、明治二十年代初頭に書生の間で流行したものであるらしい。饗庭篁村『煩惱』や幸田露伴『迷霧』が描く通り、この言葉が若い書生の間で用いられたところに、流行の特徴があった。森銑三は、こうした「軽薄才子」たちの言葉遣いに注目し、「デゲスなどという言葉が、学生達にも行われたというのは、一時的な現象に止まったのではあるまいか」と註している⁽¹³⁾。明治二十年前後、講談落語の速記が流通しはじめ、一九・三馬が馬琴・春水とともにベストセラーになったことを考えれば、当時話芸・戯作の語彙が流行したことは裏づけられよう。本作は、尾崎紅葉『紅子戯語』などにも通じるような、登場人物が近世文芸の言葉を用いて洒落を言い合う、書生風俗の言葉の世界を、一方に置いているのである。

しかも、語り手が読者に向かって文三を滑稽に描く場合と、昇が文三を揶揄する場合とは、右のような話芸・戯作の語彙の機能は異なっている。昇がまぎれもない登場人物の一人である以上、昇の言葉は、文三に直接働きかけざるをえない。こうした昇の見立てや地口、通人めいた言葉

(いわゆる通言)を受けて、文三は、不可解ともとれるほどの怒りを覚える。本作における三角関係の構図とは、昇の言葉や態度への反発と、お勢への思いの間で、文三がますます再出発の可能性を狭めてゆく―そうした物語にほかならない。

第三篇が文三の心理へと内攻してゆく構造を持っているとしても、まずは、文三の心内語と昇の発話の関係をこそ、検討する必要があるだろう。文三の心理を掻き乱し、挑発する昇の言動は、本作にどのような効果を生んでいるのか。以下、この二つの物語の連関を明らかにするため、昇の言動の内実を追ってゆくことにしよう。

二

先に、『浮雲』の語り口が、馬琴模倣の文体を軸としていることを述べた。『くち葉集』との類似は、第二篇、昇とお勢が上野界限を散歩する場面にも存している。「不忍の池水」を「大魚の鱗」に見立てる『浮雲』の比喩は、「不忍の池水は星の光に薄明うきらめきて魚の鱗といふものにハ似たり」(『くち葉集』)と共通するのである。続く、馬見所の「大家根」が「翼然」と聳えるという表現は、『くち葉集』にはないが、これは「魚鱗」「鶴翼」の縁を用いて、調子

を整えたものであろう。

しかし、この場面における『くち葉集』との類似は、女性描写や恋愛描写にはなく、馬琴的な女性観を茶化すような語りもまた存在しない。言うまでもなく、こうした語りと登場人物の関係は、昇の人物造型に由来している。昇は、文三とはうらはらに、お勢に易々と愛を告白してしまうため、文三に対するような冷やかしの機能は成立しないのである。

前節に、昇がお勢に愛を告げる際の対話を引用した。この、昇とお勢が繰り広げる会話の様態については、為永春水『春色梅児誉美』シリーズに代表される、人情本との関連が多く論じられている。⁽¹⁵⁾異性を口説いてゆく際、ライバルの存在をあてこすりながら、嫉妬と自らの真情を綱い交ぜにして相手に接近してゆく語り口は、たしかに人情本にも頻出する発話ではある。しかし、先に明治期話芸との関わりを見た通り、この発話のコンテクストは、人情本に止まっただけではなく、昇の発話と行動を辿ってゆくと、このコンテクストによって生成された、彼の行動原理が見えてくるのである。

昇の発話を描くにあたって二葉亭が参考にしたのは、式亭三馬『辰巳婦言』をはじめとする、深川を舞台にした、

安永・天明から寛政期にかけての洒落本の表現であらう。⁽¹⁶⁾

洒落本は、遊里遊郭における客の振る舞いを戯画化するという性質上、初期には廓(また岡場所)の案内書としての性格を強く持っていた。しかし、時代が下り、安永・天明から寛政・享和期における洒落本の会話表現には、趣向の増加とともに、徐々に高度な地口や見立てが頻出するようになる。こうした「通言」と呼ばれる言葉の数々は、深川から起こることが多いとも認識され、時に深川言葉と呼ばれる。昇が口にする、「手は二本ぎり」「ありがた山の蜀魂」「白痴がくじゃないが」といった洒落の数々は、明治二十年前後の小説群よりも、三馬や芝全交、蓬萊山人の中後期洒落本・黄表紙に、多く見いだすことができるのである。

いま、本作における近世文芸のコンテクストが、洒落本の深川言葉にまでさかのぼることを述べた。本作に、洒落本が描くような遊びの世界が介在することは、語彙のみならず、対話のコードにおいても、跡づけることができる。昇がしばしば口にする、三角関係を明るみに出し、嫉妬を言い立てる言説は、深川を描く洒落本に、特徴的に見いだせるのである。深川遊びの特徴は、吉原と比較して「さつばつの地」などと呼ばれる通り、時間切りで娼婦が付く、客の回転の速さにあった。⁽¹⁹⁾この、いささか荒っぽい遊びの

世界を描くとき、会話の中心は、時間切りごとに他の客のもとに立ち去る芸妓たちとの、嫉妬をふくんだ遣り取りに置かれる。洒落本は、通客や半可通が娼婦に嫉妬を言いかけ、ライバルを追い落とそうとする様を、様々な趣向で描いてゆくのである。

昇が「お勢を芸娼妓の如く弄」んでいる、という文三の嫉妬の言葉は、昇の振る舞いの背後にあるコードを、意外なほど正確に穿っていると見えよう。二葉亭は明治二十年代初頭の流行を巧みに利用し、昇の通人ぶった口調を通じて、安永・天明から寛政年間の、深川遊びにおける対話のコードを呼び込んでいる。昇が通言を多用する言説に身を委ねるかぎり、彼の遊びは、たえずライバルとしての文三を追い落とす、排除の運動を現出するのである。

昇が担う、かかる言葉と遊びのコードは、園田の母子が暗黙裡に共有しているものでもあった。お政もまた、「犬川」や「土性骨」といった、通言を用いて会話する人物であり、また、お勢の台詞を辿ってゆくと、昇に馴染んでゆくに従い、「ですよ」「ですもの」という語尾が「だよ」「しまわア」といった「蓮葉」な言葉へと変化することがわかる。昇が園田の家に張り巡らせる、嫉妬と排除の言説と行動は、お政とお勢が巧みに呼応することで、完成するのである。

重要なのは、昇に反発する文三の心理が、実のところ、こうした昇が準備する三角関係の言説に乗せられる結果を生んでしまうという点である。昇の態度を「淫猥極まる」と侮蔑し、忌避する文三の恋愛観には、変容が訪れている。その際、文三はお勢に対して、ライバルに追い落とされる人物の役割を、演じかけてさえているのである。

お勢と口論になった文三は、彼女がふさぎ込んで夕食も食べていないという話を聞き（三篇第十四回）、後悔に苛まれつつも、「今に鍋焼饅頭でも喰度くなるだらう」と冷嘲する。この発話は、一篇第四回において、母親との口論に「品格」論を持ち出したお勢が、あべこべに「煮込みのおでんなんぞを喰度といはないがい、」と遣り込められ、「品格」のなさを指摘されることと対応している。文三はここで、一篇における「ア、貴嬢は清浄なものだ潔白なものだ：」という発話とはうらはらに、夜の屋台物を食べたがる「品格」のない女性として、お勢を捉えてしまうのである。先に見たような「相愛」者は「相感」するべきだという文三の信念が、お勢への尊敬によって担保されていた以上、一篇に示された恋愛観は、ここで危機にさらされていると言っている。

この、お勢への失望は、「本田さんは私の気に入りました」

というお勢の台詞によって導かれていた。実のところ、この対話においても、文三は昇とお政の用意した筋書きに、ある程度乗せられてしまっている。お勢は右の台詞を、お政の指示によって発している。お政の意図は、三篇における次の対話に明らかだろう。

「ときに、これは、」と昇はお政の方を向いて親指を出してみせて、「如何しました、その後？」／「居ますよ、まだ。」とお政は思ひ切って顔を皺めた。(略)「なにも、其様なに腹が立つなら、此所こゝの家に居ゐないが宜よろぢや有りませんか。私わたしならずぐ下宿げしゆくか何かして仕舞ひませア。」(三篇第十七回)

文三とお勢の会話を操作するお政の意図は、お勢を昇に馴染ませることばかりにはない。この対話の裏には、文三を園田の家から追い出そうとする、昇とお政の共謀がはたらいているのである。

この、昇とお政の共謀は、お勢の言葉を受けて憤慨する文三の姿が、三馬『辰巳婦言』などの、芸妓に愛想づかしを受け、茶屋を突き出される男性主人公の像に類似することにも関係がある。先に、深川遊びの特徴が、時間切りの回転の速さにあることを述べた。こうした遊びの性格と相即して、深川を描く洒落本には、お妻・八郎兵衛や小春・

治兵衛といった、縁切りと突き出しの劇が、趣向として多く盛り込まれる。⁽²³⁾文三の怒りは、後に「何か他の事でお勢に欺かれたやうな心地」と表現されており、洒落本が描く客と同じものではない。しかし、「その眼縁が見る見るうるみ出し」ながら「沢山：浮気をなさい」と呟く文三の身振りみぶりと発話は、「辰巳婦言」が描くような「愛想づかし」と「突き出し」の劇に、否応なく組み込まれてしまっていると言えよう。

以上、昇が園田家の母子を遊蕩の論理に取り入れ、文三を排除しようとする過程を確認してきた。二葉亭は、語り手が次第に文三に密着してゆく陰に、文三が洒落本や歌舞伎のコンテクストに巻き込まれ、園田の家から締め出される物語を、一方に置いている。文三は、昇が中心となつて準備する排除の劇に、ある程度まで乗せられてしまっているのである。

この、昇によって準備される物語が、洒落本や歌舞伎の語彙・趣向を組み合わせて成立していることは、『浮雲』が近世戯作の物語意識を、ある部分で共有していたことを示しているよう。早くから坪内逍遙が指摘している通り、⁽²⁴⁾既存の物語の語彙や筋をいったん解体し、再構築してゆく行為こそ、近世文芸における物語作法の前提であつた。

しかし『浮雲』は、近世的恋愛表現、洒落と見立てによる対話や、愛想づかしが代表するような表現類型への、退却を示す小説ではない。さらに言えば、本作は、文三が抱く恋愛観念の挫折と苦悶を描いた小説でもない。本作は、文三の持つ恋愛観が、昇によって誘発される恋愛観へと引きずり込まれるかに見えつつ、いずれの恋愛観をも逸脱しつづけることで、恋愛表現を持ち込みぬ場としての家を、指し示しているのである。以下、三篇における文三の心理と行動を分析し、そのことを明らかにしたいと思う。

三

二篇から三篇にかけて、文三の発話と行動を追ってゆくと、絶えず揺れ動き、逡巡を繰り返す彼の発話と心理に、ある共通するパターンがある事に気づく。他の人物が文三に向かつて対話を仕向ける時、文三は、ほぼ必ず、相手の意図や期待を裏切る形をとるのである。

たとえば、お勢と文三が口論になった後、お政が文三を論ずる場面。お政は、お勢と文三がもはや何の関係もないと匂わせながら、抗弁しようとする文三に「あ、なんだね、お前さん云ひ掛りをいふんだね？」と凄味を利かせる。お政の発話には、わざと口論を仕掛け、文三を締め出そうと

する意図が窺えよう。しかし文三は、終始「あ、わるう御座ンした」と平謝りに謝り、結果的にお政の意図を回避してしまふのである。

こうした文三の行動は、昇が担う、近世文芸のコンテクストを含む物語をも、回避する効果を持っていると言えよう。二篇後半以降、全ての状況と登場人物の態度が「下宿」を導いているにもかかわらず、文三は、お政が「づうくしく、のべんくらりと、大飯を食らって(略)何所まで押が重いんだか数が知れない」とこぼすように、園田家を立ち去る決心をしない。洒落本の表現を用いて繰り返し出される、文三を追い出す計画は、文三の行動によって破られてしまふのである。

文三が昇に「瘦我慢」を揶揄される場面でも、文三はひとたび「拳を握って歯を喰切」るものの、すぐさま「エヘ」と力なく笑い、座を白けさせている。文三が園田家を飛び出した後、再び怒りの身振りを示す箇所は、周囲が期待していた役割を、端的に示していよう。文三は「ト云ふも昇、貴様から起つた事だぞ ウヌ如何するか見やがれ」と叫び、「拳を握って歯を喰切ってハツタと計りに疾視付け」るのだが、彼が立っているのは「靖国神社の華表際」であり、怒りの身振りは、見当外れな対象(通りすがりの

巡査)に向かつてしまふ。神社の鳥居前に立ち、怒りを表す動作もまた、明治二十年前後の歌舞伎・草双紙において繰り返される類型的表現であった。⁽²⁵⁾しかし、怒りが滑稽化され、文三が「余熱を冷ま」す時、文三の怒りを掻き立て、彼を排除しようとする周囲の期待も、裏切られてしまふのである。

いま、文三の動揺する心理と行動が、近世文芸を用いて作り上げられた物語を回避していることを確認した。しかし、彼が逸脱するのは、近世文芸の表現が裏づける文脈だけではない。文三の逡巡は、明治二十年代日本が導入しつつあった物語の文脈をも、否定する作用を持っているのである。

たとえば、文三が三度目の下宿を思い立ち、憤然と飛び出す場面。先に見たとおり、この怒りもまた、昇とお政によつて誘発されたものにほかならないのだが、ここで文三の心理には、「どうしてよいか訳がわから」ず逡巡する意識とは異なる、無軌道な自己否定の論理が紛れ込んでいる。

遂に下宿と決心して、⁽²⁶⁾宿所を出た。(略)利害得喪、今はそのやうな事に頓着無い。只己れに逆らつてみたい、己の望まない事をして見たい。鳩毒?持ッて来い。嘗めて此一生をむちやくちやにして見せやう?…

(二篇第十三回)

「只己に逆らつてみたい、己の望まない事をして見たい」という自己反逆の意識は、戯作中の男性主人公にも、それまでの文三の逡巡にも、見ることはできない。「相愛する二ツの心」は「相感」すべきだという信念を持つ文三の愛が破れ、「此一生をむちやくちやにし」ようとする自己否定の意識が生まれる過程には、性格悲劇に通じるような、自己意識の物語を読み取ることができよう。

こうした自己否定の煩悶を描く例としては、たとえばシエイクスピア『リア王』における、リア王発狂から荒野放浪に至る発話と行動が挙げられる。もちろん、明治二十年代初頭における『リア王』の紹介は、「女学雑誌」の記事「理想の佳人」や依田学海『当世二人女婿』など、全てチャールズ・ラム『シエイクスピア物語』、またはジュブレール『三人令嬢』を下敷きしているため、リア王発狂のシーンを欠く。⁽²⁶⁾しかし、坪内逍遙が没理想論争の端緒を開く際、シエイクスピアの「性格」描写を絶賛すること、二葉亭が『リア王』原作の台詞を『其面影』に散りはめて使用していること、⁽²⁷⁾を考えれば、自己否定の意識を描くにあたって、少なくとも『リア王』のような人物造型を参照する素地は十分にあったと考えられる。⁽²⁸⁾

しかし、憤激から自己否定へと展開し、「下宿」探しのために飛び出す文三の意識は、こうした心理の連鎖をも、途切れさせてしまうのである。文三は、「叔父が聞いたら、さぞ心持を悪くするだらうなア」と思い至り、再び園田の家に立ち戻ってしまう。お勢に裏切られた怒りを苦しむことを貫徹できない文三は、一篇に示していた恋愛観を貫くこともできない。文三は、洒落本や歌舞伎だけではなく、自身の恋愛観の帰結たりうる、性格悲劇の物語までを、回避しているのである。

『浮雲』が第二篇以降、文三と昇のライバル関係を主軸に置いて描くことの意義は、この、既存の物語に基づく類型的な性格を逸脱し続ける人物造型にこそ、存していたと言えよう。文三がお勢との一対一の関係における愛に破れ、ひとたび自意識の崩壊と煩悶の物語を体現してしまえば、それは馬琴と性格悲劇を組み合わせた人物類型でしかない。文三の人物造型は、新しく紹介された物語をたえず取り込み、再構築するような、戯作の創作システムへと、収斂してしまわずである。『浮雲』は、昇が準備する幾つもの性格類型を、文三が逡巡によって否定し、回避するという構成によってこそ、既存の物語を組み合わせた小説作法に対する、アンチテーゼとなっている。幾つもの演じる

べき役柄を演じかけながら、絶えずその文脈を逸脱してゆく登場人物の造型は、近世的な物語作法による人物造型を、拒否し続けているのである。

もちろん、このように絶えず逡巡を繰り返す人物像が、戯作的な文脈に回収されてしまいかねない危うさを孕んでいることも事実である。文三を「明治の丹治」と呼ぶ、昇の言葉は、単なる流行語であつたとしても、本作の急所を衝く見立てになっていると言つて良い。たしかに、文三の逡巡は、『春色梅児誉美』の丹次郎が代表するような、人情本における男性主人公の心内語に通じるところがある。丹次郎や鳥雅といった、零落した若旦那は、複数の情婦たちの間に立ち、自らの身をどのように処すべきか、しばしば思い惑う弱さを示すのである。

しかし、人情本の主人公と文三の間の差は、まさに、この逡巡の内実こそある。人情本の「色男」たちが、絶えず思い惑う気の弱さによって情婦の愛を獲得してゆくのに対し、文三の逡巡は、お勢との恋愛から遠ざかり、愛を失う結果を生んでしまうのである。彼の恋愛行動の軌跡は、人情本のコンテクストからも、遠ざかるものであつたと言えよう。

それでは、一方の人物が近世的語彙や見立てによって振

る舞い、もう一方の人物が徹底して性格類型を逸脱し、ネガティブに振る舞い続けるという構成は、なぜ、描かれる必要があったのだろうか。作品の内的展開に立ち戻り、そのように問うてみる時、答えは、二人の恋愛行動の軌跡に、示されているように思う。

愛想づかしを受けて去る客であれ、狂乱の態で飛び出す性格悲劇の主人公であれ、ひとたび文三が「下宿」し、園田の家を離れてしまえば、彼はお勢との関係を失わざるをえない。言いかえれば、失職官吏たる文三は、幾度も思いとどまり、周囲の期待を裏切り続け、恋愛から後退してゆくことではか、園田家に留まることができないのである。

同じことは、昇とお勢の関係が辿る帰結にも、示されている。

「なんだろう大方おほかたかく申す拙者せつしやめ奴めに：ウ：ウといッたような訳わけなんだらう？大蛤おほまぐりの前まへぢやア口あが開あきかねる、—これこれやア尤もつともだ。そこで釣つ寄よせておいて：ほんありがた山の蜀魂ほくと、きず、一声漏ひとこゑらそうとは嬉うれしいぞへく。／と妙な身振りをして、／「それなら、実はこつち此方こちも疾とからその気きありだから、それ白痴こけが出来合靴できあひくつを買うのぢやないが、シツくり嵌はまるというもんだ。嵌はまるといえば、邪魔はいの入はいらない内だ。ちよツくり抱

ツこのぐい極めと往いきやせう。」(三篇第十四回)

二葉亭は、文三の恋愛が園田の家から後退してゆく様を描く一方で、戯作的な物語作法による恋愛が、園田の家から離れてゆかざるを得ないことをも、示している。昇の発話と行動は、右のように、お勢の肉体をのみ欲望する、性欲の論理へと下降してゆく。お政を「大蛤」と蔑称する昇の欲望は、「それだからこの息子は可愛いよ。」(傍点引用者)と呼びかけるお政の意図とは、乖離せざるをえない。

ここで、昇の発話と行動のコンテクストが、遊興空間を描く洒落本にあつたことを、あらためて思い起こしておこう。花柳世界を描く語彙と口調によって成立する恋愛行為は、お政が娘の相手に望む、結婚を志向することはできない。昇が園田家を離れる経緯が示す通り、昇の恋愛行為は、園田の「家」を場として展開することができないのである。恋愛から遠ざかることでしか園田家に留まれない文三と、恋愛の過程で園田家を離れざるをえない昇。この二人の行動の軌跡は、恋愛表現が成立しえぬ場としての、園田の家の姿を浮かび上がらせているのではないだろうか。園田の家が要求する、娘の結婚相手としての男性像を描く事は、一篇の文三によって示されていたような恋愛表現によつても、昇の発話と行動が担う恋愛表現によつても、描く

ことができないのである。

この、恋愛表現が成立しえぬ場の所在は、戸主・孫兵衛の帰還が描かれず、文三が決断とその中絶を繰り返して終わるといふ本作の設定によつて、より明確に浮き彫りになっていふと言えよう。お勢の婚姻決定権を握るのは、あくまで父・孫兵衛であり、文三を性格悲劇的表現から引き戻すのもまた、孫兵衛がお勢と文三の結婚を予定しているといふ、暗黙の了解である。孫兵衛が横浜にとどまるかぎり、文三・お勢・昇の恋愛劇は、常にモラトリアムの状態に置かれ、決して何らかの帰結に辿りつくことがない。したがつて、小説の言葉は、細緻かつ多様な表現で恋愛を描くほどに、それらの表現が入り込むことのできない場の所在を、明らかにしてしまふのである。

本作は、恋愛観の挫折に煩悶する明治知識人の物語でも、近世的な恋愛意識に立ち戻る物語でもない。さまざまに恋愛表現のパターンを示唆しつつ、それらの物語を不断に中絶する人物像を描き、恋愛表現を持ち込みえぬ場の輪郭を浮かび上がらせること。二葉亭は、近世と近代のはざまに置かれた小説言語を駆使しつつ、男女の物語を峻拒する現実―「家」―の所在を、指し示すことに成功していたのである。

おわりに

以上、『浮雲』の物語を、個々の表現が負っているさまざまなコンテクストを手がかりにして読み進めてきた。従来、本作は、「近代」的恋愛観念の挫折と煩悶を描く小説として読まれてきた経緯がある。しかし、文三の恋愛を描く言葉には、近世文芸と明治二十年代の新しい恋愛観が混在していた。また、文三を取り巻く人間関係の進展にも、近世的な恋愛表現が深く関わっている。そして、これらの表現は、文三の人物設定と、物語そのものの中絶という設定によつて、近世的な物語作法へと回収されることを回避している。この、個々の表現が導くはずのいずれの帰結も訪れないといふ物語構造は、個々の表現が描きえぬ場としての、園田の家の輪郭を浮かび上がらせているのである。

本作が示す、こうした小説の方法は、既存の物語パターンを用いることでこそ成立するものであったことを、あらためて指摘しておきたい。『浮雲』が二葉亭に沈黙を強いた理由は、おそらくこの点にあった。物語表現の限界を通じて現実の所在を示すという作業は、多様な小説言語に精通し、使いこなしてゆく能力を、たえず要求するのである。『其面影』や『平凡』までの沈黙期や、上記二作の方法も、

このような観点からの再検討を必要としているのではないだろうか。

右に見たような作品論理は、本作が同時代的な問題意識を共有していたことをも、明らかにしてくれる。既成の物語の解体と再構成、「コンビネーションとパームユテーション」(坪内逍遙⁽³²⁾)を大前提に置く物語観に対して、どのように振る舞うのかという問題は、明治二十年前後の小説界にとつて大きな課題であつた。同時代には、たとえば尾崎紅葉のように、戯作的物語作法を徹底して肯定し、推し進めることによつて、新たな表現を模索する作家も存在した⁽³³⁾。本作もまた、こうした問題系を共有していたのである。近世的な表現を縦横無尽に駆使しつつ、小説言語の限界を通じて現実を描く方法を提示したところに、『浮雲』の独自性が存していたのである。

※『浮雲』をはじめ、『二葉亭作品の引用は、全て『二葉亭四迷全集』に拠つた。その他の引用は、特に注記しないかぎり、初出に拠つた。

【注】

- (1) 内田魯庵「故二葉亭を想ふ」。
- (2) 『二葉亭の文学放棄』(『二葉亭四迷伝』所収)。
- (3) 「予が半生の懺悔」(一九〇八「明治四二」年六月)。
- (4) 「主題としての〈終り〉」(二)——『浮雲』未完の成立(一九九五「平成七」年二月、「共立女子短期大学紀要」)。
- (5) 十川信介「浮雲」の時代(二〇〇二「平成一四」年十月、岩波書店『坪内逍遙 二葉亭四迷集』解説)。
- (6) 前田愛「近代文学と落語——円朝の「身ぶり」と二葉亭」(一九七三「昭和四八」年三月、「国文学」)、亀井秀雄「感性の変革」(一九八三「昭和五八」年六月、講談社)。
- (7) 小森陽一「浮雲」の地の文——「ことば」の葛藤としての文体——(一九七九「昭和五四」年八月、「国語国文研究」)、前掲註(6) 亀井論文など。
- (8) 内田魯庵「二葉亭」『思ひ出す人々』所収。
- (9) 明治二十年代において馬琴の恋愛描写が注目されていたことは、明治三十年代の文例集が明らかにしてくれる。たとえば香夢迷仙『美人千姿』(明治四十年六月、立川熊次郎発行)は、近世後期から明治三十年代にかけての美女描写アンソロジーだが、巻頭には馬琴の文例が十一例置かれ、明治二十年代小説とともに並べられている。
- (10) 微風に揺れる後れ毛と、女性の微笑という形象は、国芳が

しばしば描いた「吹き流し」にも見える、類型的な構図である。ただし、後述するような文三の肉體性を欠いた恋愛観を考えれば、馬琴模倣を背景に置くのが妥当であろう。

- (11) このような馬琴観、恋愛観は、言うまでもなく、北村透谷「厭世詩家と女性」（一八九二「明治二五」）年二月、「女学雑誌」三〇三号の主張と一致する。

- (12) 「ア、ラ怪し」は、明治二十年前後、怪談咄における常套語彙だった。桃川如燕口演『百猫伝』（一八八五年一〇月、傍聴速記法学会）、懺悔坊『色欲大懺悔』（一八九〇「明治二三」）年一月、金泉堂）に、用例がある。

- (13) 『明治東京逸聞史Ⅰ』（一九六九「昭和四四」）年三月、平凡社。
(14) 明治十年代後半における戯作覆刻については、高木元「江戸読本享受史の一断面―明治大正期の翻刻本について」（一九九一「平成三三」）年二月「愛知県立大学文学部論集」、前田愛「明治初期戯作出版の動向―近世出版機構の解体」（一九七三「昭和四八」）年十一月、有精堂「近代読者の成立」所収に詳しい。両者の論は馬琴覆刻に重点を置いているが、十返舎一九『東海道中膝栗毛』や式亭三馬『浮世風呂』『古今百馬鹿』もまた、ボール表紙本・洋装本などで繰り返し翻刻されている。

- (15) 小森陽二「『浮雲』研究の今後―藤井淑禎氏の批判に答えて―」

（一九八五「昭和六〇」）年八月、成城国文学論集、高橋修「恋愛」以前の恋愛―人情本から『浮雲』へ」（一九九三「平成五」）年一二月、「年刊日本の文学」。

- (16) 二葉亭は『浮雲』を回想する際、「所謂深川言葉」を参考にしたと述べている（「余が言文一致の由来」）。同時代において広く読まれたのは『浮世風呂』『古今百馬鹿』といった滑稽本だが、坪内逍遙は「稗史家略伝並批評」中「式亭三馬の評判」（明治一九年五月二五日「中央学術雑誌」）のなかで、『辰巳婦言』『船頭深話』といった作品を称揚している。

- (17) 『龍虎問答』（安永八年蓬萊山人作）には、「今流行する所の風ぞく言葉は深川よりおこつて北におはる」という言及がある。

- (18) 「腹筋」は『登美賀遠佳』（豊川里舟作、天明二年）に「いっそもうはらすじでねへ」の用例あり。「山」という表現の、近世後期における流行については、松原哲子「草双紙における近世語の位置」（平成一〇年六月「近世文芸」）に詳しい。「手は二本切り」だと思つたら他に「手」管があつたという表現は、『大悲千祿本』（芝全交作、天明五年）などに見える。たとえば前掲註『龍虎問答』は、吉原（北国）通と深川通の論戦を描く洒落本であり、深川は一人の娼妓が幾人もの客を掛け持つ遊里として、特徴づけている。後述するように、

深川を描く洒落本が、しばしばお妻八郎兵衛（『鰻谷』）や小春治兵衛（『心中天網島』）の世界を下敷きとすることも、その例証となろう。

(20) 二葉亭は、昇の言葉や態度に洒落本の文脈が介在していることを、断片的な風俗に匂わせてもいる。昇がお政とお勢に仕出し料理を振る舞う場面、料理屋の名は「梅本」。この店名は『東京百事便』『東京流行細見』ほかの東京案内書には見えないが、「梅本」は『辰巳之園』にはじまり、『伊賀越増補合羽之籠』（蓬萊山人作、安永八年）、前掲『登美賀遠佳』など、多数の洒落本に名前が挙がる、深川の有名な料理屋であった。また、昇が園田家に持ち込む「花合せ」は、明治十年代後半以降、解禁され、家庭や書生間に大流行したが、もとは花柳界の道具だったことも注記しておこう（明治十六年、九春社、三木愛花『東都仙洞綺話』に言及がある）。

(21) 小原弘子「『浮雲』における江戸語について―会話文にみる音韻を通して―」（一九七六「昭和四八」年二月、「日本文学ノート」）は、動詞＋助詞や助詞＋助詞の音韻結合（連訛）を「江戸語」と定義し、『浮雲』における用例調査を行っている。論中の表を参照すると、お勢の「江戸語」が、二篇以降増加している様を読み取ることができる。

(22) 屋台の鍋焼餛飩は、もと大坂の流行物だったが、明治十年

代前半から東京に流入し、夜蕎麦売りに代わって大流行した。夜蕎麦売りがしばしば「夜鷹そば」と呼ばれ、私娼・岡場所の表象に欠かせないものだったことを考えれば、ここでの文三の台詞は、昇よりも手ひどくお勢を侮辱するものだとも考えられる。

(23) 三馬『辰巳婦言』、『仲町艶談』（戯家人作、寛政十一年）、『岡八幡鐘』（喜多かほきち作、寛政二年）など。『辰巳婦言』の本文を示す。「色青さめくわつとせきくる胸撫おろしおとまを見つめて身をふるわししばらくはらくことばもなかりしが（略）「コレおとまさん（略）けふの今で愛想がつきたモウくすつぱり思ひ切るコレすつぱりと手ぎれいに船宿前でつき出しねエ」。『黙阿弥全集』所収の黙阿弥『縮屋新助』（万延元年七月、市村座初演）脚本が示す通り、明治時代にも、深川と縁切り狂言を絡ませる意識は存していた。

(24) 「明治初年の文学」（一九二五「大正一四」年三月「早稲田文学」）。

(25) 『義経千本桜』「鳥居前」。また、「靖国神社の華表際」という舞台と、明治二十年前後という時代設定を考えれば、文三の怒りの身振りには、河竹黙阿弥『霜夜鐘十字辻笠』を重ねることができらるだろう。

(26) 明治初頭における『リア王』の翻案・紹介については、土

谷桃子「明治期シェイクスピア『リア王 (King Lear)』の受容」(二〇〇七〔平成一九〕年一月、「岐阜大学国語国文学」に詳しい。

(27) たとえば、『其面影』の主人公・哲也が時子の華美な服装をたしなめる場面では、リア王がリーガンに向かって「お前は貴婦人だ」と述べる台詞を、ほぼそのまま用いている。

(28) 文三が「痩せ我慢」や「明治の丹治」という昇の言葉を「侮辱」と取り、憤って飛び出す際の発話と行動を見る限り、ツルゲーネフ『曠野のりや王』(一八七〇年初出、原題「Степной Король Лир」)の主人公・ハーロフの描写が参照されているかも知れない。財産を分け与えた娘たちと婿に追い出されたハーロフ(曠野のりや王)は、「私」の館にひとまず落ちつくが、館に居候する「道化師のような役割の男」に、現在の境遇を嘲笑され、憤り、かつての我が家を破壊するために飛び出してしまおうのである。

(29) この点において、二葉亭の小説観は、逍遙とは逆の方向を示している。中村幸彦「近世的なるもの否定の諸相」(一

九七六〔昭和五二〕年八月「国文学解釈と教材の研究」)が述べる通り、逍遙は、「脚色」「趣向」といった、近世の物語機構を、必ずしも排除していない。

(30) 村上静軒「人情本略史」(一九二三〔大正二二〕年、人情本刊行会「一刻千金梅の春 人情本略史」所収)第三章に、この語について言及がある。『当世書生氣質』の例が示す通り、「丹治郎」という渾名は、色男という程度の意味で用いられることが多い。しかし文三は、昇の言葉を、「明治の丹治すなわち意気地なし」と受け取っている。

(31) 二葉亭が遺した『浮雲』結末の腹案を参照するかぎりでも、「お政孫兵衛をいひくるめる事」の条がある。お勢の配偶者を変更するには、孫兵衛が戻り、承諾するという手続を必要としていた。

(32) 前掲註(24)。

(33) 『二人比丘尼色懺悔』(「新著百種」一号。一八八九〔明治二二〕年四月、吉岡書籍店)など。二十年代初頭における紅葉小説の方法については、別稿を予定している。

泉鏡花「化鳥」小見

——回心の寓話として

梅山 聡

「化鳥」(明治30・4「新著月刊」)は由良君美・脇明子⁽¹⁾の両氏によっていわば発見された作品である。それまでは鏡花の最初の口語体小説としてわずかに知られていただけの短篇であるが、両氏の絶賛以来、鏡花独特の「幻想小説」の本質を示唆する初期重要作としてマークされるようになった。その後も多くの研究論文が書かれており、鏡花の作品の中では最もよく議論されたものの一つといえる。にもかかわらず「化鳥」は、甚だ特異な表現と謎めいた物語とによって、今なお問題作であり続けている。

先行研究においては次のような問題が議論の的とされてきた。

- ・ 作品を支配する少年の「語り」の性質について
- ・ 少年と母親の関係について

・ 「翼の生えた美しい姉さん」の出現に至る終盤の話の解釈について

本稿はこれらの問題点に関し、ささやかな私見を記してみたいと思うものである。先学諸氏の指摘と多く重複することは避け難いと思うが、しかしながら根本の問題は、「化鳥」という小説を結局どのような物語として理解するかにある。簡単にいって、この物語の主題は何か。どんな意図で書かれた作品か。そして「化鳥」が真に鏡花らしい「幻想小説」の嚆矢であるならば、どのような意味でそうなのか。近年に至る「化鳥」論の流れでは、そうした基本的な点に関しこの作品の意義がしだいに不明瞭にされている印象を受ける。本稿は「化鳥」の特異な表現が意味するものを問い直すことで、この小説をあらためて評価しなおしたいと

考えている。

一

「化鳥」は次のように始まる。

愉快いな、愉快いな、お天氣が悪くつて外へ出て遊
べなくつても可いや、笠を着て、蓑を着て、雨の降る
なかをびしよ〜濡れながら、橋の上を渡つて行くの
は猪だ。

菅笠を目深に被つて、激に濡れまいと思つて向風
に俯向いてるから顔も見えない、着て居る蓑の裾が引
摺つて長いから、脚も見えないで歩いて行く、脊の
高さは五尺ばかりあらうかな、猪としては大なも
のよ、大方猪、ん中の王様が彼様三角形の冠を被て、
市へ出て来て、而して、私の母様の橋の上を通るの
であらう。

トかう思つて見て居ると愉快い、愉快い、愉快い。

(一)

よく読めば異様な書き出しであることがわかるだろう。

《橋の上を渡つて行くのは猪だ。》猪としては大なものよ、
大方猪、ん中の王様が…》と言うのだが、《笠を着て、蓑を
着て》橋を渡っているのは実は人間なのである。人間をわ

ざと「猪」と呼び、どこまでもそれを押し通すという奇妙
な言辞でこの小説は始まっている。

全篇の語り手である廉(八、九歳の少年)は、《人も、猫も、
犬も、それから熊も、皆おんなじ動物だ》(二)、《人間も、
鳥獣も草木も、昆虫類も、皆形こそ変つて居てもおんな
じほどのものだ》(六)という特異な信念を奉じており、
徹底して人間と動植物とを同視しようとする。ために「化
鳥」の前半部分では、人間という人間が「猪」や「葦」や、
「小鳥」や「鮫鱈」に変容させられる奇怪なヴィジョンが次々
と開示される。人の言葉は雀や頬白が囀るのと大差ないも
のとされ、人間は鮎や金魚や菊の花よりもはるかに醜く劣
悪な生き物だと主張される。少年が母親から教え込まれた
というこの強烈な思想が、読者をまず驚かす。

同時に印象的なのは、書き出しを一読するだけでも明ら
かなこの作品独特の文体、というより「語り口」であらう。
子供の話し言葉を忠実に模したような奔放な口語体。それ
を由良君美は「少年の生きた口語を、そのままに、なれな
れしく展開した饒舌の文体の様式化」と評し、B・エイハ
ンバウムのゴーゴリ「外套」論を援用しつつ次のように分
析した。すなわちこれは「語り手が前面に出」た、《気ま
ぐれなシンタクスの配置》からなる、ことばの《作り顔》

や(身振り)からなる、(不必要な細部が飛び出す)、独自の(なれなれしい饒舌)の文体をつくりだすが、しかし世俗的な台詞(せりふ)の印象をけつして与えない、(常に様式化され)た、高度に芸術的な文体を(語り)として生み出すのである」と。

この鮮やかな分析は「化鳥」論としても、鏡花小説特有の「語り」への基本的アプローチとしても、今日なお価値を失っていない。だが由良論において問題を残したように見えるのは、「化鳥」作中の時間の構造に関してであった。その点を中心に由良論以後の研究史を概観してみよう。

山田有策氏の論は、作中で回想調の過去形が使われていることを根拠に、作中現在時とは別の「回想時点の現在」における語りという水準があることを最初に指摘した。一人称回想形式の小説である以上、回想して物語る主体が存在するわけであり、それは作中の現在よりも後の時点、おそらくすでに成人しているだろう「現在の廉」である。つまり「化鳥」の語りは厳密にいつて少年の語る言葉ではない。あくまで「物語る現在の廉」の作法的な言説として読まれるべきである。それゆえ由良の「化鳥」観、すなわち「少年の(内的独白)をそのままに生まの口語体に定着する(語り)」そのものを作全体の手法にするという、放胆

かつ斬新な技法上の実験」という見解は、一旦しりぞけられることになった。

山田論以降、「化鳥」を回想体小説と読むことは一種自明の前提とされるようになり、作品の背後に存在すると考えられる「現在の廉」＝「回想時点の語り手」を問題にする論が、近年に至るも研究上の主流をなしている。早川美由紀氏、川島みどり氏、山本梓氏はいずれも「語り手」＝「現在の廉」の回想意図を問うことでそれぞれの「化鳥」解釈を導いている。

その場合「現在の廉」の境遇や人物像が問題となるが、山田論文では「化鳥」の(語り手)について、「一人で母の残した橋の番小屋にこもりきっている孤独な少年(青年)の「私」を想起せざるを得ない。おそらく「私」は八、九歳の少年の意識のまま、自ら成熟を停止しているに違いない」といった解釈を示していた。そこから山田論は「化鳥」を、結局は社会的人格としての成熟を拒否した男性が、母親と二人だけの世界に留まり続けたいと願う自閉的な夢想を表現した作品なのだ⁽⁵⁾と結論づけた。

早川・川島・山本諸氏は右の山田論に対し各自の異説を立てているものの、それでもなお、現在時の「語り手」としてあまりにもネガティブな人物を想定していることには

共通した問題があるように思われる。なぜなら彼、「現在の廉」は、もはや信じてもない少年時代の空想や、愛せなかった母親のことを何故か執拗に回想し語り続けるといった、不自然な設定によつて読まざるを得なくなるからである。そこから導かれる「化鳥」観はともすれば甚だ屈折した暗澹たるものになり、ほとんど作品の生産的な評価を困難にする。

ここで私見を述べると、そもそも作品内には全くあらわれていないと言つてよい「現在の廉」を、どこまで解釈の上で重視すべきかは決して自明の事柄ではなく、先行論文でもその点には意見の相違がみられる。なるほど作中に「寒い日の朝、雨の降つてる時、私の小さな時分、何日でしたつけ、窓から顔を出して見て居ました。》(一)、《私は其時分は何にも知らないで居たけれども、母様と二人ぐらひは、この橋錢で立つて行つたので、》(二)、《私の見心にも、》(三)といった明白な回想調が散見するのは事実であるが、数えれば全篇でわずか数箇所に過ぎない上、ほとんどは第一章に集中して見られる。それは単に小説らしい体裁を整えるため避けられなかつた形式的表現とみなし得る程度のものである。脇明子氏のように技術上の不備と判断しても決して不当ではない。つまりこの小説で回想の過去

形には大きな意味はないと思われ、あえて「現在の廉」の語りという水準を仮定することが解釈上有益であるかどうかは疑問である。

「化鳥」は、仮構のものであるにせよやはり少年の「語り」と見なした方が適切である。そうでないとこの「語り」の特質を評価しにくいからだ。一見子供らしい風変わりな発想や潑刺とした語調、と同時に何か限りなく異様なものの噴出しているさまが読む者を圧倒する。その二面性に「化鳥」の主たる魅力があるのは確かである。

むろん、現実には八、九歳の子供が「化鳥」のような物語を口演し、その言葉を速記したものがそのまま小説になるといったことはあり得ない。小説における子供の言説は原則として虚構である。当然そこには子供らしく装つた言説を操る主体が存在している。だがそこで、より高い水準の「語り手」がテクスト内に潜在すると考えるか、または単純に小説家の拵え事であると見るかは、結局のところ小説一般の理論における立場の問題でしかないだろう。

ここで泉鏡花が「化鳥」の前後に執筆した「龍潭譚」(明治29・11「文芸倶楽部」増刊「小説六佳選」)、「鶯花径」(明治30・9、10「太陽」)等の作品を想起してみたい。これらには共通する作意が認められる。合理的な脈絡や整合性からさ

りげなく逸脱してゆく、子供の心理や発想を言語化し、あえて破格の語法・文体を生み出すことで、制度的な小説文体では語りえぬもの——逆説や背理、白日夢、狂気すれすれの神秘体験——を語ろうとした点である。それは鏡花が彼独自の幻想的小説の表現法を手探りで作り出していった過程そのものにほかならない。ゆえに「化鳥」の少年の「独白」が、実は大人の「語り手」による偽装された言説なのだとみなした瞬間、この小説の根本的な意味が見失われかねないのである。

では虚構の「子供の語り」を用いることで「化鳥」において試みられたもの、そして達成されたものは何であったか。以下ではそれを考えていきたい。

二

既に見た通り、「化鳥」の最大の特徴は廉少年がその語る言葉によって、眼に映る人や物を自由自在に変容（メタモルフォーズ）させていく際の言語トリックにある。中でも秀抜な奇想と思われる一例を次に引いてみる。

それから、釣つりをしてますのは、ね、（中略）あれは人間ぢやあない、草くさなんで、御覧ごらんなさい。片手かたて懐くわいつて、ぬうと立たつて、笠かさを被かぶつてる姿すがたといふものは、

堤防とてうへの上に一本占治茸ぼんしめぢが生えたのに違ちがひません。

夕方ゆふがたになつて、ひよろ長い影かげがさして、薄暗うすくらい

鼠色ねずみいろの立姿たちすがたにでもなると、ますく占治茸ぼんしめぢで、ずつ

と遠とほい／＼処ところまで一ひとならびに、十人じゅうにんも三十人さんじゅうにんも、小

さいののだの、大きいのだの、短いのだの、長いのだの、

一番橋いちばんはし手前のを頭かしらにして、さかり時は毎日まいにち五六十本ごじゅうにほん

も出来るので、また彼処あつちこち此方こちに五六人ごににんづゝも一団ひとかまり

なつてるのは、千本せんほんしめぢつて、くさ／＼に生はえて居ゐる、それは小ちひさいのだ。（三）

川端に居並ぶ釣客を占治茸に見立てて語つていくうち、しまいには本当に人と草の境目が揺らぐような幻想をもたらず効果は恐ろしいほどである。《小さいのだの、大きいのだの》から《短いのだの、長いのだの》へ平然と続けることで、《十人も三十人も》の人間を《五六十本》の草に変えてしまう。変容は言語トリックによって達成されている。第五章で、川端に繋がれた猿の来歴が語られるくだりにもそうした例を見ることが出来る。猿が様々な悪戯をした挿話が列挙される中に次のような表現が見られるが、

《あの、湿地しめぢみ茸たけのこが、腰弁当こしめぢあての握飯にぎりめしを半分かたやつたり、《時々悪戯わるごとをして、其紅雀そのにせうせきの天窓あままどの毛けを撈むしつたり、か
なりやを引掻ひつかいたりすることがあるので、あの猿松が

居ては、うつかり可愛らしい小鳥を手放にして戸外へ出しては置けない、》

《ひらく、と青いなかから紅い切のこぼれて居る、うつくしい鳥の袂を引張つて、遙に見える山を指して氣絶したこともあつたさうなり、》

波線部分は小説冒頭の「猪」同様、すべて人間（の男や女や若い女性）を指したものであることが前後の文脈からわかるようになってゐる。

言葉によるこうした変容が最高潮に達するのが「鮫鱈博士」の挿話（第八、九章）であろう。「鮫鱈博士」とは町の俗物名士に少年が密かにつけた渾名であり、

（前略）母様も御存じで、彼は博士ぶりといふのであらとおつしやつた。

けれども鮫鱈ではたしかにない、あの腹のふくれた様子といつたら、宛然、鮫鱈に肖て居るので、私は蔭ぢやあ鮫鱈博士とさういひますワ。（八）

その鮫鱈博士が、橋銭を置かずに橋を渡ろうとする。そこでの博士の外貌描写は《顔中帽子、唯口ばかりが、其口を赤くあけて》、《鮫鱈は腹をぶくくさして、肩をゆすつたが》、《といった時ふつくりした鼻のさがふらくして》といったシチュールでグロテスクなものになる。元はと言え

ば「ぶり」鮫鱈ではなくて鮫鱈だ」という駄洒落めいた言葉遊びから始まって、実際に博士が鮫鱈に化けてしまうかのような鬼気迫る効果に達しているのである。（この後さらに「七面鳥」に変形する。）

少年がこうして次々に変貌させていく世界の像は、いかにもメルヘンチックな童画の光景にも見え、一方で読む者をうそ寒くさせるような狂気や暗さをどこかで感じさせる。その両義的性格を端的に示しているのが、先行論でも取上げられているが少年の口にする「おもしろい」という言い方である。初めに引用したように「化鳥」の冒頭は《愉快的な、愉快的な》《愉快的、愉快的、愉快的。》という唐突なりフレイインで始まつており、作中でこの言葉が頻繁に使われる。

最初それは眼に入ってくるものを無差別に「おもしろ」がる子供の、無心に発する感嘆詞のようにも取れる。しかし小説を読み進んでいくうち、少年のいう「おもしろい」が相当に辛辣なアイロニーや多義的なニュアンスを含んでいることが、段々と明らかになっていく。

《で、人間だと思ふとをかしいけれど、川ん中から足が生えたのだと、さう思つて見て居るとおもしろくつて、ちつとも嫌なことはないので、つまらない観世物

を見に行くより、ずっとましなのだつて、母様がさうお謂ひだから、私はさう思つて居ますもの。》(三)
《人があるいて行く時、片足をあげた処は一本脚の鳥のやうでおもしろい。人の笑ふのを見ると獸が大きな赤い口をあげたよと思つておもしろい。みいちゃんがものをいふと、おや小鳥が囀るかたさう思つてをかしいのだ。で、何でも、おもしろくツツて、をかしくツツて、吹出さずには居られない。》(六)

ここでの「おもしろい」「をかしい」の意味は複雑である。一面では明らかに毒をもつた反語であり、語る対象への嘲笑や敵意を含んでいる。とはいえこの「おもしろい」を、専ら皮肉な意味にのみ一面化して読むのも正しくない。少年が人間を様々に変容させて「おもしろ」がるのは単なる悪意からすることでもないのだ。次の引用箇所では「をかしい」「おもしろい」が、最後には「うつくしい」「可愛らしい」という美意識へと通じてしまっている。

此節ぢやもう、唯、変な輩だ、妙な猪だと、をかしいばかりである、おもしろいばかりである、つまらないばかりである、見ツともないばかりである、馬鹿々々しいばかりである、それからみいちゃんのやうなのは可愛らしいのである、吉公のやうなのはうつくしいの

である、けれどもそれは紅雀がうつくしいのと、目白が可愛らしいのと些少も違ひはせぬので、うつくしい、可愛らしい。うつくしい、可愛らしい。》(六)

類白が囀るのを《チ、チ、チツチツてツて、おもしろさうに、何かいつてしやべつて居ました》(三)と語る例があり、《釣をして居る人がおもしろさうだと然う思つたりなんぞした》(六)ともいう。また小説冒頭で「猪」を見て《母様、愉快いものが歩行いて行くよ。》と嬉しげに話す少年には、幼児的な無邪気さも強く感じられる。

「化鳥」全篇を覆う少年の「語り」は、アイロニカルな辛辣さと同時に、やはり子供らしいイノセントな響きを伝えているのである。そこには大人の眼と子供の眼、嘲笑と無垢な陶酔が奇妙に同居しているように感じられる。つまりこの「語り」は徹底して両義的であることを特徴としている。

「おもしろい」という、主観的で意味の漠然とした形容語。まだ語彙の乏しい子供が何を見ても「おもしろい」としか言えないような、一種の幼児言語を逆手にとって、その裏にアイロニカルな多義性を仕掛けていく言語上の戦略が「化鳥」という小説の根底にある。冒頭から意味の曖昧な「愉快い」の連呼で始まるのは、他でもないこの言葉の多

義性こそが作品のキーノートになることを予告しているのと同時に、作品開始早々から意味上のサスペンスを生み出すトリックにもなっている。少年の語りは幼児的言語と痛烈なアイロニーの間を揺れ動く二面性をもつ。ではその二面性は一体何に由来するのだろうか。

三

ここで少年とその母親の関係という問題が一つ浮び上がる。そもそも少年は幼時より母親から《犬も猫も人間もおんなじだつて》ひたすら叩き込まれて来た結果、今の特異な世界観を抱くようになったのである。《母様がさうお謂ひだから、私はさう思つて居ますもの。》(二三)、《※母様がさうお謂ひになるといつちやあ、アノ笑顔をおしなので、私もさう思つて見る故か》(六)といった言葉は、少年の思想が母の教えと切り離せないものであることを語っている。

そこで母親の側の事情を窺ってみると、そこにはきわめて厳酷な状況が存在している。母親は、かつては御殿のような大廈に暮す身分であったのが、零落して今は橋の番小屋に住み、僅かな橋銭をとって糊口をしのいでいる。彼女は世間から足蹴にされ、言句を絶する恥辱を味わつたらし

い末に「人間はみなケダモノと同じだ」という処世哲学を作り上げ、そこに閉じ籠った人物なのである。ゆえに世間の人間たちへの激烈な呪詛を隠さず、感情的な交流を一切拒絶している。少年が、人他の生物とを自在に混同する眼差しを獲得していった背景には、この母親が自身の経験から得た哲学を少年に伝授するため、飽くことなく教育を施したという事情が横たわっている。

多くの先行論は「化鳥」の「語り」が孕む二面性の原因をそこに求めている。すなわち「化鳥」にはA少年の感性と、B母親の酷烈な思想とが混濁して語られているのであり、AとBの齟齬や落差がしばしば露呈することにこの小説の要点があるとするのが、近年の「化鳥」論にほぼ共通する見解といつてよい。

しかしここでは、二面性よりもしばしばBの側面がクロージアップされて論じられる。というより大半の論者が、この母親のあまりにも「忌まわしい」「人間憎悪」にも似た教えや、「明らかに尋常でない」彼女の人格を問題視するような論調をとっているのである。そこから一つには、少年は母親の思想のおぞましさを理解できず鵜呑みにして語っているという、「子どもの現実認識の誤り」を利用した語りの仕掛けに作品の狙いをみる論が出ている。また、普通

に考えれば少年はこの「異常な」母親に対する不満や反撥をどこかで隠せないはずであり、少年の「語り」にそのあらわれを見ようとすると論も多数あつて有力な説をなす。「化鳥」の主題をそうした母子関係の問題に求める議論が、現在も主流をなしているように思われる。

しかし「化鳥」の発見者である由良・脇の論を振り返ってみると、彼らは全く違ったものをこの小説に見出していたという感が強い。由良論文にも「人間即野獣という厳しい世界観に諦観した母親」といったBへの言及がないわけではないが、由良はむしろAに西欧ロマン主義的な「素晴らしき汎神論的感性の世界」や独特のユートピア観を認め「化鳥」を激賞したのである。由良論を継承した脇氏も「(母親の) 苦い処世術を幸福感に似たものへと昇華させた」少年の感性に高い価値を与えていた。だが今日の「化鳥」論の大勢は彼らの発想からあまりに遠ざかつており、そこには「素晴らしき」「汎神論」「幸福感」といった言葉を容れる余地がほとんどない。

この解釈の対立を克服するためには、まず少年の「語り」の中でA・Bをはつきりと弁別できるのかどうかを考え直してみたい。それは同時に、少年と母親の關係に亀裂や乖離を見るのが本当に妥当であるかという問題でもある。

《だつて、私、おつかさん 母様のおつしやること、うそ 虚言だと思ひ
ませんもの。私の母様おつかさんがうそをいつて聞かせますも
のか。》(四)

《それでちゃんと教へて頂いて、其をば覚えて分つて
から、何でも、鳥だの、けだもの 獣だの、草だの、木だの、
虫だの、草だのに人が見えるのだから、こんなおもしろい、
結構なことはない。しかし私にかういふい、こ
とを教へて下すつた母様は、とさう思ふ時は鬱ふさぎま
した。》(六)

「化鳥」の、少なくとも中盤までの「語り」は右のような調子で一貫しており、これを素直に受け取れば、少年の母親に対する信頼・帰依は絶対的なものである。この母親は秘密の教義(《かういふい、こと》)を共有することで並の親子以上に結びついており、ゆえに母と子というよりも師と弟子、教祖と信徒のようにみえる独特な関係にある。この母子の關係で興味深いのはむしろそうした点である。

仮に少年と母親の間に埋めがたい溝があるとするとならば、母への信仰告白のような言辞の一切を意識的な反語ととるか、または少年の「語り」自体を他の話者による偽装的な言説と見なすはかなくなるだろう。後者に関しては既に述べた通り、本稿はそうした読み方を採らない。前者に

関してはたとえば小川武敏氏の論が、まさにそのような解釈を主張している。小川氏は、少年が母への心酔を繰り返して言明するのはかえって彼女の教えに心服できない証拠であらうという。また少年の口にする「おもしろい」はすべて反語であり、その真意は不満や退屈や母親への苛立ちであるとして読んでいる。だがこれは明らかに行き過ぎた解釈である。前述の通り少年の「おもしろい」をすべて皮肉だとして一義的に読むことは出来ないであり、かつそうした読みは「化鳥」の「語り」から豊かな多義性や曖昧さの価値を奪ってしまうことになる。

本稿は、少年の「語り」の二面性を母親との齟齬に起因するものとは考えず、別のところにその由来を求めたいと思う。それは少年自身の意識と存在における二面性由来しているのである。このことは「化鳥」終盤のストーリー、すなわち「翼の生えた美しい姉さん」に遭遇した少年が、その正体を尋ねて彷徨する物語をどう読み解くか、ひいては「化鳥」全体のプロットをどう捉えるかという問題を考察することで、やがて明らかにできるだろう。

四

「化鳥」は第十章以下の終盤で急に話が動く。ただしそ

こでは主に、作中現在の雨の日からは半年前のある日の出来事が回想されている。

その日、少年は猿と戯れていて誤って川に落ち、溺れて死にかけてののだが、何者かに救い上げられ体が空へ浮いたように感じて、《大きなうつくしい眼》をした者をそこに見た。少年はその晩、自分を救ったのは誰なのかと母親を問い詰めるのだが、母親は常になくうろたえて、《それはね、大きな五色の翼があつて天上に遊んで居るうつくしい姉さんだよ》と答えた。

その「うつくしい姉さん」にもう一度会いたく思った少年は、町の方々を捜し回るが見つからない。そこで川向この《あの、梅林のある処》《あの桜山と、桃谷と、菖蒲の池とある処》へ赴く。日が暮れるころ少年は、寂寥感とともに奇妙な感覚に襲われる。あくびをして《赤い口をあなたんだなど、自分でさうおもつて、屹驚した。》《自分の身体を見ようと思つて、左右へ袖をひらいた時、もう、思はずキヤツと叫んだ。だつて私が鳥のやうに見えたんですもの。何んなに恐かつたらう》という、異様な変身恐怖を体験したのである。

このとき母親が探しにやって来たので、少年は思わず縋りつくが、その瞬間ふと気が着いた。《何うもさうらしい、

翼はつの生えたうつくしい人は何どうも母おつかさん様であるらしい》。

半年後の今日（作中の現在）、そのことを思い出していた少年は、もう一度川に溺れてみようか、そうすればまた「うつくしい姉さん」に会えるかもしれない、と考える。《見たいな！羽の生えたうつくしい姉さん。だけれども、まあ、いい。母おつかさん様が在いらつしやるから、母おつかさん様が在いらつしやつたから。》⁽¹⁵⁾という眩くらきで作品は閉じられている。

以上の話をどう解釈すべきだろうか。問題は、「翼の生えたうつくしい姉さん」とは何者なのか、このような存在が小説の末段に至って出現することにどんな意味があったのか。そしてそれは作品の前半部に語られたこととどういう脈絡で繋がるのか、といった点に絞られるだろう。

従来しゆらいの論では「化鳥」終盤のストーリーを、「少年の関心が、現実の母を離れ、幻の姉さんへと全面的に傾いてゆく話の流れ」⁽¹⁶⁾と捉える読み方が大枠で共有されている。脇氏わきしが導入したフロイトのファミリイロマンス論ファミリイロマンス論⁽¹⁷⁾などを参照すれば、現実の母親に対し無意識のうちに不満や嫌悪を感じている少年が、理想の母親像を深層心理の中で作り出したのが「うつくしい姉さん」の幻であったとする解釈(18)は一応の説得力をもっている。またこれは、少年の母への不信・反撥を「化鳥」の主題とみなすことともうまく整合する説

明である。結果として「化鳥」は、少年が「うつくしい姉さん」との出会いをきっかけに母親との閉じた世界から離脱していく（しかし結局は挫折する）物語として読めることになるだろう。

だがよく吟味すると、この解釈にはいくつも疑問が残る。「うつくしい姉さん」の事件は（作品構成上はラストに置かれるもの）時間的に半年前の出来事なのだから、それを機に母子の間に亀裂が生じたのなら、そもそも作品の始めから亀裂があらわれていなければおかしいのである。だがそうなると少年の「語り」を、最初から母親への批判を意図したネガティブな言説であったと読まざるを得なくなるが、前述のようにその読み方はやはり不自然であろう。

また、人間を次々と猪や葦や鳥に変容させることや、「人間もケダモノも同じだ」という激越な主張が一体何のためになされるのか、その意味が説明できない。少年の思想や言語行為を積極的に評価できないとしたら、作品の統一的な解釈としては無理があると言わざるを得ないだろう。

少年は「うつくしい姉さん」を追いかけて母親から離れていったわけではない。逆に最後は抱きとめられて無事に帰還したという話なのである。少年は母親と「うつくしい姉さん」が一体であるという至高の夢を抱くことで、現在

の境遇に満ち足りていると考えられる。ならば「うつくしい姉さん」の一件とは、むしろ少年が母親への帰依を一層強めることになった契機だったのである。この事件で重要なのは、少年が最終的に母親「うつくしい姉さん」という洞察を手に入れたことにある。そして実は作品の中盤までにも、この母親のどこか超越的な性格が何度も少年の「語り」によって仄めかされていたのである。

「あら〜流れるよ。」

「鳥かい、獣かい。」と極めて平気でいらつしやる。

「蝙蝠なの、傘なの、あら、もう見えなくなつたい、

ほら、ね、流れツちまひました。」

「蝙蝠ですと。」

「あ、落ツことしたの、可哀相に。」

と思はず歎息をして呟いた。

母様は笑を含んだお声でもつて、

「廉や、それはね、雨が晴れるしらせなんだよ。」

此時猿が動いた。

九

一廻くるりと環にまはつて、前足をついて、棒杭の上へ乗つて、お天気を見るのであらう、仰向いて空を見た。晴れるといまに行くよ。

母様は嘘をおつしやらない。

(略)

十

母様はうそをおつしやらない。博士が橋銭をおいで通じて行くと、しばらくして雨が晴れた。

最初の「あら〜流れるよ。」という台詞で少年は、鯀博士の持つていた「蝙蝠傘」が川に落ちて流されたことを報告している。ところが続く母親との応答の中で(動物の)「蝙蝠」なのか「蝙蝠傘」なのかの区別が曖昧になつてしまふ。これは「ぶり」鯀ではなく鯀鯀と同じく言葉遊びに基く変容であるが、ここではさらに驚くべき展開が次に待ち受けている。

母親のいう「蝙蝠が流れるのは雨の晴れるしらせ」という奇怪な予言が、《しばらくして雨が晴れた》ことで本当に成就してしまう。ありえない因果関係が現実¹⁹に成立してしまふのである。そして問題は少年がこの超現実的な飛躍を当然のこととして受け入れ、平然と語っていることである。少年はここで《母様は嘘をおつしやらない》を呪文のように繰り返す。右の対話における母親の受け答えは確かに尋常ではなく、彼女の魔術師的な相貌が際立っているといえる。

次に引く一節はさらに解釈上の問題を含んでおり、「化鳥」の難読箇所の一つといつてもよいだろう。それは傍線部の意味をどうとるかに関してである。

今、市の人が春、夏、秋、冬、遊山に来る、桜山も、桃谷も、あの梅林も、菖蒲の池も皆父様ので、頬白だの、目白だの、山雀だのが、この窓から堤防の岸や、柳の下や、蛇籠の上に居るのが見える、其身体の色ばかりが其である、小鳥ではない、ほんたうの可愛らしい、うつくしいのがちやうどこんな工合に朱塗の欄干のついた二階の窓から見えたさうで。(五)

傍線部が語るのは、身体の色は(今私がここから見ている)小鳥のそのように綺麗だが、しかし小鳥ではない(おそらく人間でもない)、もつと本当に可愛い美しいものなのだという何かについてである。

由良論文は早くこの箇所に注目しており、「この故意にシタックスを破壊して表現した〈其〉、鳥ならぬ〈其〉」とは、少年の脳裡に刻まれた「母のイデア像」にほかならないと論じた。おそらく由良は傍線部を零落以前の若く美しい母親のことと解し、その姿がかつて彼女の住む御殿の《朱塗の欄干のついた二階の窓》に見られたという意味でこの箇所を読んでいる。だが前後の文脈から検討するに、ここ

はかつて母親自身が御殿の《二階の窓から》外を眺めていたおりに、傍線部のものが見えたということではないかと思われる。ならば彼女が自分の「イデア像」を見たというのもおかしな話であり、由良の解釈は肯い難い。だがいずれにせよ由良がここで何かしら超越的なものの隠見を指摘したのは鋭い読みであった。

母親がかつて見ていたという《ほんたうの可愛らしい、うつくしい》とは何か。私見によれば、それは鳥でも人間でもない第三のもの、すなわち超自然の存在を示唆しているのだと思われる。往時の彼女はそうしたものの姿を見ることができたのであり、ならばその暮す御殿や花園にしても地上のどこかではない、天上の楽園であったのかもしれない。由良の言うようにここではシタックスを崩した破格の語法が故意に使われ、それによって物語の根幹に關わる謎を慎重に、曖昧に仄めかしているのである。

五

少年の「語り」の中で、母親は翼ある天人であり、かつては天上世界の住人であったという半身をもたされている。それは「うつくしい姉さん」の正体は母親その人であると観じた洞察が今も少年の心裡で生き続けていることを

意味し、少年はそれをもとに彼独自の世界観を組み立てているのだということがわかる。

母親が天人であるならば、その子である少年も美は同種の存在であつて、少年自身がそれをそうと察してもおかしくはない。「化鳥」終盤の話の流れは、少年が母親および自分自身の神的血統をおぼろげながら自覚することで、ある種の精神的転回を遂げる物語だと考えられる。

少年の意識と存在に最初の転機をもたらししたのは死の体験であつた。彼が水に溺れる場面(第十章)の長大な述懐は、奇妙に詳細で生々しい、臨死体験の記述さながらに読める。少年はこのとき本当に一度死んだのではなかったかとさえ思えるのだ。そこへ《燦と糸のやうな真赤な光線がさし》たとあるのは、明白に超越的なものの介入を意味している。超越的なものでなければ、ここで死に限りなく接近した少年を救うことはできなかったのである。

多くの先行論が説いてきたように、この場面は鏡花の小説に類見する水死の幻想の一例であり、いうまでもなく「死と再生」の儀式を示唆している。水をくぐり死を体験した少年は超越的な光によつて救済され、もう一度この地上の生へと帰還する。それは彼の意識と存在のありかたや、世界への眼差しを根本的に一新させる類の体験であつた。「化

鳥」は少年の回心の劇をプロットとした小説なのである。

ただし少年はその一度の体験で生れかわつてしまへたわけではない。一度だけ垣間見た超越者に再びめぐり会おうとして、彼は番小屋の外の世界をさすらうことになる。それは根底から揺らいだアイデンティティーを再建するための「遍歴の旅」だったと考えられる。その拳句に自らが鳥と化そうとする恐怖を体験するのだが、このことの意味は様々に解釈し得る。なぜなら「化鳥」においては「鳥」というものに多層的な意味が与えられているからである。鳥は「おもしろ」がって見物すべき「人間Ⅱケダモノ」の一種であるが、その中では「うつくしい、可愛らしい」ものとして少年には見えている。ゆえに「翼の生えた美しい姉さん」を少年は鳥に似たものとして類推する。

自分が鳥と化してしまうことは、ケダモノとしての鳥類への転落を意味するとも考えられ、あるいは母親同様「翼の生えた」天人である自分の正体を見たのだとも考えられよう。その点で次の母子の問答はきわめて意味深く思われる。

(鳥なの、母様。)とさういつて其時私が聴いた。

此にも母様は少し口籠つておいでであつたが、
(鳥ぢやあないよ、翼の生えた美しい姉さんだよ。)

何うしても分らんかった。(十二)

少年には鳥と「翼の生えた美しい姉さん」との違いを理解することができず、母親もそれを説明する言葉を持たない。「化鳥」という小説はその両者（自然の生き物と、超自然ないし超越的な存在）を区別する論理を明示できない立場からしか語られていないのである。にもかかわらず「化鳥」は、作中に超越的な存在を曖昧な形で呼び込むことに成功している。鳥に似るが決して鳥とは言えない、《ほんとうの可愛らしい、うつくしい》ものが存在する、だがそれについては明確に語れない、という語りの不可能によって、間接的に超越的存在を指し示しているのである。ここに到って、人間をケダモノに変容させる「語り」のトリックが、鳥という多義的なモチーフを経由することで、超越性を隠微に指示するための語法に化けたといえるだろう。

しかしそうまでして、なぜ超越のないし超自然の存在を召喚せねばならなかったか。それは少年と母親の抱く世界観が必然的に要請するためである。人間はみなケダモノだという彼らの世界観が、論理上のパラドックスであることは以前から指摘されている。彼ら自身もまた「人間⇨ケダモノ」ではないのかと問われれば破綻してしまう論理だからだ。しかし少年と母親は自分たち二人と世間一般の人間

たちとの間に絶対的な差異を設けており、ならば彼ら二人だけは一切が「人間⇨ケダモノ」ですべて同じである自然世界を脱した地点にいななければならない。ゆえに彼らは何らかの形で超自然の世界と相渉らざるを得ないのである。

実は由良論文は独特な用語でこのことの説明を試みている。由良によれば「化鳥」の少年の語る世界は「至福の汎神論的水平の価値観」が支配するが、そこへ天上的な「イデア像」のイメージが再三出現してくることで「汎神論的」な安定が破られる。そこに天上―地上の垂直軸と、「汎神論的」水平軸との間に「危うい均衡」が成り立つという。由良は「化鳥」の「語り」が提示する世界観の論理構造といふべきものを、西欧型ユートピア幻想の構造と重ね合せながらも、的確に把握していたのである。

さて少年は死の体験に始まる一連の出来事によって、曖昧にはあるが自らの超越性を自覚し、一種の回心を遂げたと考えられる。彼はそのことで世界への半ば超越的な視角を獲得している。少年の「語り」の二面性の由来はそこに求められるだろう。彼は人であると同時に、半神的な存在として地上的なるもの一切を眺め下すことができるからだ。あらゆるものを、人間的な感情移入を伴うことなく形や色に還元して純粹に「おもしろ」がれる眼差しを根拠と

は、神的存在の「非人間性」（肯定的な意味でいう）にはほかならない。「化鳥」の前半で語られた異様かつ燦然たる世界変容のヴィジョンはそのような性質のものである。少年にとつてそれは回心によつて立ち現れた新たな世界の光景であった。《ねえ、母様、だねえ母様、いまに皆分るんだね》（二）と、母親の教えを信仰しつつ、さらに悦ばしい悟りの予感の裡に少年は生きていく。

「化鳥」はそうした回心のドラマを寓話的に語った小説ではないだろうか。そして回心の真実を保証する超越者を作中に呼び入れるための、独特な論理と言語表現のトリックを編み出したことにこの小説の獨創性がある。ただし、超越性は最後まで明確には提示されない。少年は母親の正体に関しても未だ半信半疑であることを告白している。《しかし何うしても何う見ても、母様にうつくしい五色の翼が生えちやあ居ないから、またさうではなく、他にそんな人が居るのかも知れない、何うしても判然しないで疑はれる》（十二）。この曖昧な懷疑によつて、少年の認識外にある真実はついに留保されたままである。だがこのことが逆に、「化鳥」を前近代の驚異譚とは異なる近代的な「幻想小説」にしているともいえる。

「化鳥」において達成されているのは、虚実の定められ

ない両義的な語りの透き間に超越者・超自然的存在の影をちらつかせるといふ、極めて技巧的な言語表現であり、それはまさに「幻想小説」の語法そのものである。鏡花はその最初の口語体小説の試みにおいて、非常識な論理を主張する「子供の語り」を奔放に展開させていくうち、期せずして「幻想小説」の表現技法を獲得していたのである。その点に「化鳥」の画期的な意義があつたといえるだろう。

【注】

- (1) 由良君美「鏡花における超自然——『化鳥』詳考」（昭和49・3「国文学」）
- (2) 脇明子「泉鏡花と夢野久作」（芳賀徹・平川祐弘・亀井俊介・小堀桂一郎編『講座比較文学2』日本文学における近代』、昭和48・7 東京大学出版会。および脇明子『幻想の論理』（昭和49・4 講談社現代新書）。
- (3) ボリス・エイヘンバウム（1886-1959）「ゴーゴリの『外套』はいかに作られたか」（1918）。小平武訳が『ロシア・フォルマリズム文学論集1』（昭和46・9 せりか書房）に収録。
- (4) 山田有策「未成熟と夢——『化鳥』論——」（昭和58・6「文学」）
- (5) 早川美由紀「泉鏡花『化鳥』の文体——語り手の人物像をめ

ぐって―」(92・11「稿本近代文学」17)

(6) 川島みどり『化鳥』論 偽装する(語り手)／仮構された《聖性》(02・2 明治大学大学院「文学研究論集」16)

(7) 山本梓「泉鏡花「化鳥」論―語り手による操作―」(07・2 明治大学大学院「文学研究論集」26)

(8) 大野隆之「鏡花調」の成立・I―「化鳥」の表現―(90・11「語文論叢」18)は、「既に小さくはない「私」が存在する」という考え方は、全く合理的であるといえようが、「化鳥」全体から受ける印象は、そのような解釈を拒んでいる」とする。須田千里『化鳥』の語りと構造(92・10「日本近代文学」47)は、「厳密に言えば内的独白ではなく、成長した少年が過去を回想して語っている」が、「物語る現在の廉は、少年時代の廉を読者に受け渡す一種の装置と化しており、年齢も人格も空無化されている」としている。

(9) 脇『幻想の論理』(前掲) 37頁。

(10) 作中で「けだもの「獣」」「けだもの「動物」と二様に表記されているが、意味上の使い分けは認め難い。本稿ではケダモノと表記する。植物や川の水といったものもそこに含まれる。

(11) 小川武敏「泉鏡花『化鳥』試論」(86・5「日本近代文学」34)等。以後、川島論など諸氏の論に受け継がれている。

(12) 須田千里「子どもがたり―明治二十年代一人称小説一斑―」

(98・4「文学」)。および注8の須田論文。

(13) 脇明子「幻想の楽園を求めて―泉鏡花の楽園神話」(91・7「日本の美学」17)

(14) 注11の小川論文。

(15) 従来問題視されてきた結びの一文であるが、本稿はこれに關して、注8の大野論文が指摘するように「堅パン」(明治30・5「文芸倶楽部」)の結びと共通する様式的な同句反復であると考ええる。最後に《在らつしやつたから》で突然過去時制がとられたとはやや考えにくい。なお自筆原稿ではおよそ左のように書かれている。(二重傍線部が墨で抹消されており、下の「母おつか様が居らつしやつたから。」は推敲時に書き足されたように見える。)

《だけれども、まあ、可い、母おつか様が居らつしやるから澤山だ。母おつか様が居らつしやつたから。》

(16) 小林弘子『化鳥』詳考―運命の凋落みた亡母への尽きせぬ鎮魂歌(昭和59・11「鏡花研究」6)

(17) フロイト「神経症者たちの家族ロマン」道籙泰三訳(『フロイト全集9』、07・10 岩波書店) 参照。および脇「死者の棲む山―鏡花のファミリー・ロマンス―」(昭和58・6、10「文学」)。

(18) 脇『幻想の論理』(前掲) 43頁。「それはおそらく、母の中

にある棘を無意識に感じとった少年のとまどいによるのだ。少年は母を熱愛しているが、完璧に優しい母の幻である「うつくしい姉さん」の方にもひきつけられる。」

(19) 種田和加子「イロニーとしての少年——『化鳥』論——」(昭和61・11「文学」)が、母親によるこの「奇跡」に言及している。

(20) 由良君美「想像力とユートピア(楽園・幸福の島・高貴な未開人)——(昭和44・12「伝統と現代」) 参照。

(21) 従来論では母親の「聖性」などが問題にされる場合、「橋姫的存在」というチームが常に用いられて来た。これは境界の橋の番人であることや両面神的性格などを、民俗学上の「橋姫」概念を借りて説明したものである。また作中の種々

のモチーフを聖なるシンボルとして文化記号論的に意味付けることも多く行われた。しかし本稿が問題にしたいのは、少年の「語り」の言葉自体が密かに超自然的存在を浮び上げさせている構造についてである。由良論文も主としてそのような構造に言及していたのだと思われる。

* 「化鳥」の引用には定本として流布している岩波書店版『鏡花全集』の巻三(昭和49・1 第二刷)を用い、適宜初出や自筆原稿(慶応義塾図書館蔵)を参照した。また引用文は適宜パラレル・通行字体に改めた。

「科学」という信仰

——夏目漱石「琴のそら音」を視座として——

神田祥子

一 はじめに

夏目漱石は、明治三十八年に最初の創作活動を開始する直前、後に『文学論』という題名でまとめられる講義によって、「文学」というものを定義しようとしている。そこでの「文学」は、具体的なジャンル分類のなされない包括的概念として提示されており、それはよく知られる「 $F+f$ 」の数式として表わされる。漱石によれば、「文学」は原則的にこの F と f の両者を備えていることによって、その条件を充たすのであるが、 F が例外的とはいえ欠如を許容されているのに対し、 f の欠如は許されていない。むしろ「文学」としての必須要素はあくまで f なのであり、そしてこの f で表わされる「情緒」の多少によって、文学的内容と

しての位置——すなわち〈価値的等級〉も決定されるのである。

この欠くべからざる必須要素である「情緒（ f ）」は、どのような性格を持つており、どのようにに漱石の「文学」の可能性を広げていくものであるか。この問題は前稿^{〔1〕}でも触れたことであるが、この同時期に漱石が最初の創作として発表した『漾虚集』所収の諸作品、そして「吾輩は猫である」から発する、その後の作品史を通見すると、それは「死」という問題と密接に関わるものであることが見えてくる。

この「死」という要素を漱石が「文学」に持ち込んだ経緯については、すでに多くの議論がなされている。漱石が関心をよせた十八世紀芸術のロマン主義的要素からの影

響、そして同時代の日清・日露戦争という社会的状況、そして漱石の個人的な経験の問題にいたるまで、その来歴は枚挙に暇ない。しかしここでさらに、その来歴のひとつに科学という要素を含めて考えてみたい。

漱石は『文学論』でも、「文学」と科学を比較し、その相違を検討している。ここでは、科学はあたかも「文学」の対立項であるように扱われており、後に寺田寅彦が説くような、科学と文学の楽観的な融合はそこにはない。むしろ「科学者は形ある者の形を奪ひ、味あるもの、味を除く」第三編第一章」というような懷疑——たとえば「倫敦塔」(明38)で描かれるような、実証できないものを幻想として切り捨て、ある意味で無味乾燥な合理的価値判断を迫る「二十世紀」への漱石自身の懷疑——を透かして見せる。しかし、こうした点から漱石の科学観を彼自身の近代文明批判精神に回収し、科学の持つ合理性や客観性に対する漱石の無言の敵意だけを読み取るのは早計であろう。

近代科学は実証と合理性を柱として発達してきたのであるが、それが科学の枠を超えて多くの分野に敷衍され、様々な近代的価値観の形成に深く関ったがゆえに、本来の科学から離れたイデオロギーとして一人歩きする傾向を持つた。²⁾すなわち、科学は全ての事象を合理的に説明できると

いう、もはや信仰とでもいうべき科学万能への賛美である。だが、それでも科学の領し得ない領域は残り続ける。「死」はその最たるものといえよう。

この科学への信仰が生み出していく、現実との様々な齟齬が漱石の「文学」において「情緒(f)」の性格を具体的にする要素の一つであろうと思われる。本論では、漱石がこの問題を念頭において、「文学」の可能性を探っていた形跡が見える「琴のそら音」(明38)を中心に検討し、漱石の「文学」の実態に接近することを目指したい。

二 「科学」という信仰

漱石の「文学」における科学の位置づけと、「情緒(f)」を喚起する文学的要素としての役割を考える上で、同時代の科学に対する姿勢を改めて参照しておきたい。「琴のそら音」における合理と非合理の描かれ方には、こうした当時の科学観が反映されていると考えられるからである。

近代科学は十九世紀に目覚ましい発展をとげるが、漱石が留学した当時のイギリスは心霊学が興隆している最中であった。心霊学の台頭やオカルトへの関心は、科学が合理性と客観性を軸に全ての事象を認識し、そこから逸脱するものを排除していく風潮の中で生まれた、科学万能主義への

反動形成として捉えられるのが一般的であるが、それは他ならぬ科学自身の側からのアプローチとして始められた。

一八八二年に設立されたSPR (Society for Psychological Research、心靈研究協会) が中心となり、以後、催眠術や交霊、超常現象などの一見して非合理的な事象に対して、科学の方法論に基づく「科学的」検証が行われていくようになる。参加したのは、ウィリアム・ジェームズ、ユングなどの心理学者に加え、物理学のウィリアム・クルックス、オリヴァー・ロッジ、哲学のベルクソン、生物学のウォレス、医学のコナン・ドイル、生理学のリシェら、多様な分野の科学者であった。漱石の所蔵本にも、これらSPRに関った科学者らの著作がいくつか散見される。

心靈学は、いわゆる正統の科学からは傍流としての扱い、もしくは多分にいかかわしさを含むオカルトとして軽視される傾向にあったが、SPRを形成したのはそうした正統の科学からの参加者である。しかし彼らの根底的な目標は、科学によって世界の全てを完膚無きまでに合理化することではなく、(宗教を近代科学の文脈の中に位置付け、科学がキリスト教の基本的教義に対して投げかける脅威を和らげる) ことであった。³⁾むしろこの時代において、(科学者の多くは有神論者であり、キリスト教的靈魂不滅説の影響下に

あった。自らが発展させている科学によって、よりどころとする信仰が掘り崩されてゆくのを手をこまねいて見ていくことはできなかった。心靈研究こそ、科学的方法によって靈魂の实在を立証し、自然科学と宗教とを矛盾なく統合してくれるものとみえたのだ⁴⁾。という複雑な状況が発生していたことを考える必要がある。

しかし合理性と実証性によって事象を判断するのが近代科学的な発想であるとすれば、彼らの抱く目標とは、かなりの矛盾とねじれを孕んだ科学への信頼というほかはない。本来的にみれば、合理性と実証性から逸脱するのが宗教の本質であり、人知を超えた非合理であればこそ、それは宗教として機能するのだといえる。むしろ科学の文脈に宗教を位置付けるのは、人知に存在を脅かされつつある宗教を、二重に人知の枠に回収しようとすることに他ならない。

しかしそれでも、人知を超えた存在としての宗教をやはり信仰し得ず、科学の解明力に必要な以上の重きを置いてしまふことこそが、近代科学の時代においては「宗教」としての役割を果たすのである。人知を超えた非合理は、もはや救いではなく、恐怖と不安を煽るものでしかない。だが当然のことに、科学が全てを合理的に解明できることなど

実際には有り得ない。逆に、科学は追求すればするほど、科学の限界を露わにしていくのであり、安斎育郎が述べるところの（世の中には「科学で扱うことができる問題」と「科学で扱うことができない問題」がある）⁽⁵⁾ことをふまえて、この二つを精緻に腑分けしていくことこそが、実際には科学の本質であろうと思われる。

そもそも「合理的に解明できないものがある」ということがクローズアップされたのは、「全てが合理的に解明できる」という対立項が出現したからこそである。しかし後者があまりにイデオロギーとして強力であるがゆえに、前者は否定されるべき欠点として捉えられることになった。だが「全てを合理的に解明できない」という恐怖と不安にとられ、それらを克服すべく「全てが合理的に解明できるはずだ」という新たな非合理に取り込まれていくことは逆説的なロマンティズムを生んでいる。合理的に解明できるはずであるという幻想を「信じ」ることによって、それが解明し難ければし難いほど、その事象はさらなる幻想の深みに人々を誘い込もうとするからである。そうしたある種の宗教的な陶醉に絡め取られていくことを、近代社会は「科学」的合理性と「信じ込んでいく」にすぎない。

しかし、この「科学」の持つ逆説的なロマンティズム

は、「文学」に土俵を移したとき、よりそのロマン的な可能性を発揮したと言える。漱石が考える「文学」の必須要素「情緒（f）」の根は、おそらくこうしたロマンティズムからも伸びていると思われる。そして「琴のそら音」は、漱石の「文学」が近代日本の置かれた状況の中で、必然的な方向へと発展を遂げていく上での、萌芽というべき重大な出発点として位置付けられるのではないか。以下、その点を作品に即して考察していきたい。

三 「琴のそら音」と近代的知性

「琴のそら音」という作品は、漱石の作品史の中でも位置付けの難しい作品とされている。当該作品の収録された『漾虚集』は、一見すると雑多な習作を無造作に収めた作品集であるともいえるが、その中でもこの作品はどこか異質な印象を与える。山田有策氏はこの作品を評して（読者をスムーズにその世界に誘うように行文されている）⁽⁶⁾と述べ、他の重厚で難解な文体を持つ六篇との差異を指摘している。

しかし、文体や同時代を舞台とする設定の「読みやすさ」に比して、この作品の意図するところはそれほど明確であるとはいえない。「琴のそら音」のテーマは、様々に付度

されてきたものの、未だに決定的と呼べる解釈は存在していないし、そもそもこの作品を単独で捉え、作品史内での位置を確定するという方向での検討はほとんどなされない。ただ、確かに「琴のそら音」が〈間奏曲的作品〉⁽⁷⁾という印象を与えることは否めないにせよ、以後の作品に繋がる要素の欠如した走り書きでしかないという判断は、言うまでもなく早計であろう。むしろ前述したようにこの作品は、初期の「文学」概念を模索する中で漱石が生み出した、不可避の道筋の一つであったと考えるべきではないか。

「琴のそら音」の梗概は、主人公〈余〉が、友人の津田君に心霊現象にまつわる話を聞かされ、おそらくはその話に影響されて帰る道すがらに不安にとりつかれ、恐怖に満ちた一夜を体験するが、翌日それが単なる思い込みであったことに気づき、大団円を迎えるというものである。〈余〉が不安にとりつかれる経緯を描くに当たって、作中ではいくつかの「一見して非合理的なもの」と「一見して非合理的なようであるが、合理的に見えてくるもの」が対比されていく。

前者は〈余〉の雇った〈婆さん〉の〈迷信〉であり、後者は津田君が〈研究〉している〈幽霊の話〉である。〈余〉は、〈婆さん〉が信奉する「一見して非合理的な」〈梅干に

白砂糖〉をかける厄病除けのまじないや、〈伝通院辺の何とか云ふ坊主〉の言い分を一笑に付し、困ったものだと閉口した様子を示す。しかし津田君の言うことを同じように聞き流すことはできない。無学な〈婆さん〉の言うことは根拠のない世迷い言にしか聞こえなくても、〈頭脳は余よりも三十五六枚方明晰に相違なく〉、〈頭脳には恐れ入っている〉文学士・津田君の言うことは耳を貸すに値する言葉なのである。〈知らぬ事には口が出せぬ。知らぬは無能力である〉と考える〈余〉は、津田君の言動自体が真に合理的かどうかではなく、彼の知的なステータスに信頼をおくがゆえに「合理的に見えてくるもの」を、信憑性があると判断し、〈盲従〉したにすぎない。

だがこの二人の言い分は、当初には〈余〉の理性の中で厳然とした知的ステータスによる階層化がはかられているにも関わらず、恐怖にとりつかれた〈余〉の意識では同列に置かれ始める。〈幽霊を研究する丈あつて心理作用に立ち入つた質問をする〉と津田君を評価した〈余〉は、不安に襲われながら帰宅した後、自分の顔色に異変を読みとる〈婆さん〉に対して、〈伝通院の坊主を信仰する丈あつて、うまく人相を見る〉という、同じ構文で表現された評価を彼女に与え、〈婆さん〉の迷信じみた言動によってさらなる

不安を煽られてしまう。

結局は〈余〉の感じた恐怖や不安が、翌朝まったくの杞憂であったことが明らかになるに至って、〈婆さん〉の〈迷信〉も、津田君の〈研究〉に基づく〈幽霊の話〉も、〈余〉の体験に無関係であるという点において同価値なものとなる。そもそも、どちらも判断の絶対的な根拠とはなり得ないという点において、もしくはどちらも〈余〉の不安や恐怖を解消する信頼性は持ちえないという点において、初めから同等のものでしかないのである。

しかしそれでも、〈余〉はまず津田君の話によって〈常識〉で判断していたはずの合理的な世界観を揺るがされる。〈婆さん〉の言うことがもつともらしく聞こえてくるのも、津田君がそれに賛同するような言動をみせたからであろう。何故、〈余〉は津田君の言葉に翻弄されざるを得ないのだろうか。

軍人の細君の話から作品発表時と同時期と考えられる小説内現在において、大学を卒業して勤め始めたと思われる〈余〉と、同級の津田君の年齢は、この時点で二十代後半くらいであろう。彼らが高等学校や大学で学んだものであろう学問は、すでに近代的合理性に大きく支配されたものであったはずである。おそらくは彼らと同世代であろう「それ

から」(明42)の代助は、〈高尚な教育の彼岸に起る反響の苦痛〉として〈頭脳の人として、神に信仰を置くことの出来ぬ性質〉を獲得し、「彼岸過迄」(明45)の敬太郎も現実離れたものに興味を持ちはしても〈加持、祈祷、護符、虫封じ、降巫の類に、全然信仰を有つ程、非科学的に教育されてはゐなかつた〉のであり、時として〈多数の文明人に共通な迷信〉にとらわれる「門」(明43)の御米もまた〈平生は其迷信が又多数の文明人と同様に、遊戯的に外に現はれる丈〉に留まっている。

法学士である〈余〉は、文学士である津田君と対等にわたりあえる知識人として設定されているが、実用的な〈常識〉の持ち主として読者の視点に立っている人物である。しかしそうした近代的知性に裏付けされていないながら、彼は一方で〈流行りもせぬ幽霊〉を研究するような文学士の、実用的でない知性の領域には全く無知である。それでも「学士」として同じ近代的アカデミズムに権威づけられた知性を共有するがゆえに、〈余〉は〈幽霊に関して法学士は文学士に盲従しなければならぬ〉と感じ、津田君の言動に翻弄される。津田君の弁じる「一見して非合理的なようであるが、合理的に見えてくるもの」が〈余〉に不安を感じさせ、その帰り道での恐怖体験に繋がるのは、むしろ〈余〉が近

代的な知性を充分に内面化してしまっていたからであると
いう、皮肉な状況が見えてくる。

そもそも津田君が〈余〉に語る「軍人の細君の話」に、
まったく合理的な根拠はない。ほとんどの文末が〈そう
だ〉で終わるこの話は、津田君が伝聞で間接的に得たもの
であることは明らかであるし、〈要するにさう云ふ事は理論
上あり得るんだね〉と結論を急ぐ〈余〉に、〈つまりそこへ
帰着する〉と述べる彼の論理は、真の意味で合理的な説明
が尽くされたものとはいえない。だが、津田君はたまたまか
けるかのように〈実はこういふ話がある〉〈いや実際行つ
たんだから、仕様がなない〉〈事実だから仕方がない〉と繰
り返し、〈有り得るといふ事実は証明されさうだよ〉と〈例
が沢山ある〉本を片手に話を締めくくることが、それが実
際に起こったことであるという点を強調する。

こうした実例偏重志向は、「従来の〈知〉から逸脱するよ
うな心霊現象や宗教における個人の内的な事実・経験」を
科学的事実として重んじ、従来の客観的合理性を相対化し
ようとする当時のモデルネ運動に多く見られる傾向である
という。「白樺」でオカルト的な超常現象を論じた柳宗悦
の「新しき科学」(明治43)でも、そうした実例紹介がなさ
れており、(今此科学の世に供給し得るものは抱負なる実例

と実験とである、理論は其割に比して甚だ不十分であるが
今だ日浅き此科学にとりて、それは止み難き傾向である、然
し吾等によりて須要なるものは寧ろ事実である、而して特
に実験的事実は此科学に対して大なる価値の存する処と信
じる)(傍点原文)という指針が示されている。

このとき津田君が読んでいた〈例が沢山ある〉本のモデ
ルであろうと指摘されている。⁹⁾『The book of Dreams and
Ghosts (夢と幽霊)』(1899)は漱石の蔵書中にも見られ、著
者アンドリュー・ラングはSPRに参加していた。同書も
またさまざまな怪奇体験の実例を集めたものである。〈to
entertain people interested in the kind of narratives here
collected〉(ここに集められた類の話に関心を示すような読者を
楽しませることを目的として)を基本的な方針とするこの本
は、決して学術的な目的で書かれたものではないが、〈This
book does not pretend to be a convincing, but merely an
illustrative collection of evidence.〉(本書は信憑性を装った
ものではなく、単に実例となる根拠を収集したのみである)とす
る態度にも、こうした実例依存に陥りつつある当時の合理
性の在り方が反映されているのであろう。ラングは続けて、
こうした〈illustrative collection of evidence〉(実例となる
根拠)は心霊研究が証明できないものであっても、少なく

と も 〈perceive the fallacies which can impose on the credulity of common-sense〉(常識の陥穽につけこんだ誤謬を知覚させる) 役割を果たすと述べている。

確かに、「琴のそら音」で〈余〉が陥る状態は、こうした状況と共通していると言わざるを得ない。〈余〉の信奉する〈常識 = common-sense〉は、まさに津田君が挙げた「実例」によって揺らいでいるからである。事実にするがろうとする傾向の不確かさや、十分な理論的分析を経ないまま事実の存在だけを根拠とする彼らの態度は、むしろ逆説的な意味で、「常識の陥穽につけこんだ誤謬を知覚させる」というラングの方針を実現しているといえるのである。

こうして、〈余〉が津田君毛からの帰途で体験する恐怖は、〈今迄は気が付かなかつたが〉〈今迄つい気が付かなかんだ。気が付いて見ると〉〈始めて覚つた様に思ふ〉などという表現が頻出する形で描写される。彼の恐怖は、未知であったことを思い知らされるといふ形で増幅されていくのである。未知であることが恐怖となるのは、まさに「未知なるもの」の恐怖を「既知なるもの」に変えることで克服するという方針で発展してきた、近代の科学的合理性の呪縛によるものである。全て未知なるものは克服できるはずであり、むしろ克服されねばならないという観念が、逆に未

知に対しての恐怖を増幅させるという一種の本末転倒した状況へと繋がっていくのである。

しかしそのような状況が、却って新たなロマンティズムを生み、全てを知悉しようとする近代の合理性の下でも、決して知悉されることのない「死」というものに即してクローズアップされる。「琴のそら音」の中で〈余〉が感じる恐怖は、「死」のイメージと常に分ちがたく結びついて、次々に連想を喚起していく。

それはまず、〈極楽水〉の陰気さ、静かさが〈實際死んで居るのだらう〉という言葉と共に、暗く静止した「死」のイメージに結び付くところから始まる。そして〈白い巾〉のかかる小さな棺桶に入れられた乳飲子らしき葬列に遭遇して、〈昨日生れて今日死ぬ奴もあるし〉という言葉を聞くとき、〈余〉の中で〈死ぬと云ふことが是程人の心を動かすとは今迄つい気が付かなかんだ〉という思いが湧きあがる。

この場面は「三四郎」(明41)の中で三四郎が、美禰子の画を描く原口の家を訪ねる途中で目にした〈美しい葬〉と評される子供の葬列の場面と多くの類似点がある。しかし〈夭折の隣れ〉を〈美しい穏やかな味〉として描く「三四郎」とは違い、「琴のそら音」の子供の葬列は、〈人間は死ぬ者だとは如何に呑気な余でも承知して居つたに相違ない

が實際余も死ぬ者だと感じたのは今夜が生れて以来始めてある。(中略)死ぬとしても別に思ひ置く事はない。別に思ひ置く事はない。死に度ない。死ぬのは是程いやな者かなと始めて覚つた様に思ふ(傍点原文)と、(余)が今まで気づかずしていた、未知なる「死」への恐怖を増幅させるものとして表現されている。そしてさらには(余が未来の細君)である露子にも「死」のイメージは繋げられていく。津田君の話に聞いた、死してなお夫の元へ赴こうとする軍人の妻の凄絶な情念は、同じインフルエンザを患う露子にも投影され、(露子の青白い肉の落ちた頬と、窪んで硝子張の様に凄眼)という、怪奇的な彼女の姿を(余)の脳裏に浮かび上がらせる。しかし第三者の死として感傷的な美しさと共に眺められる「三四郎」の「死」も、自分自身と親密な人間へ降りかかる不可避の不条理として描かれる「琴のそら音」の「死」も、漱石が「文学」の必須要素とする「情緒(f)」を喚起しうる要素としては、双方ともに同様の役割を果たしている。前者を「文学」と結びつけることはたやすいが、一見グロテスクなものに見えがちの後者もまた漱石が『文学論』で述べた、強い「情緒(f)」を伴う「超自然的F」に含まれうる要素であろう。

「死」に対する恐怖が、強い「情緒(f)」として漱石に認識されていたことは、彼が「倫敦塔」で処刑や暗殺といった不条理な死へ向かう人々の姿を徹底して描いた点からも窺える。しかし「倫敦塔」での「死」の恐怖が、十六世紀末のシェイクスピアや十九世紀前半のエインズワース、ドラローシュといった「二十世紀」以前の作家・画家たちが描く、中世的な世界を舞台に描かれ、歴史人物たちの運命との葛藤や、信念を貫く決意といった悲劇性が生む抒情的な甘美さと混淆されながらロマンティズムを表現するのに対し、「琴のそら音」で描かれる「死」のロマンティズムとは、実に「二十世紀」的な側面をもっている。

すなわち、近代科学が全ての事象を合理的に知悉できるという、信仰にも似た強いイデオロギーをもたらしたがゆえに、最終的に未知の最たるものとして残される「死」は、どこまでもその正体を見極めねばならないという強迫観念を永遠に生み続けることになる。それは知悉しようとする人間をどこまでも深みに引きずり込んでいく呪縛にみちた存在であり、同時に決して正体を見極めきれないという絶望的な恐怖の根源である。

しかし俗に「怖い物見たさ」という言葉に表されるように、人間は恐怖を忌避する一方で、抗いがたく恐怖へと惹

きつけられる。それは「未知なるもの」が、知悉したいという欲望を満たしてくれる余地を無限に内包しているからであり、未知であるということそれ自体が根源的に刺激する好奇心や探究心に基づくからでもあろう。だからこそ「二十世紀」の科学界では、しばしば死や死後の世界を検証しようとする心霊学やオカルティシズムが流行することになった。そして同時代文学もまたこうした科学と非科学のあいにあるロマンティシズムを、その「情緒」のゆえに作品中に多く拾い上げることになっていったのである。

漱石もまた、初期作品中に「死」を多く描いている。その理由の一つが「二十世紀」以前の文学や美術が描いてきた「死」の持つ感傷的な荘嚴さや甘美さに注目し、そこに芸術としての「文学」がめざすべき「美」との不即不離の關係性を見出し出していたがゆえであることは前稿で論じた。しかし「二十世紀」にあつて、「死」は近代科学と対比されることにより、さらに新たなロマンティシズムを生み、「二十世紀」の読者に訴えかける「情緒（f）」を喚起しつづける「文学」的要素として再発見されることになる。こうした「二十世紀」以前のロマンティシズムと、「二十世紀」にしか生まれ得ないロマンティシズムが混然一体となることによつて、漱石の「文学」概念はより時代に即した形で

動き始めたということにならう。

四 漱石作品における「科学」

こうした「二十世紀」的な「科学」への「信仰」にも似た内面化が生むロマンティシズムは、時代を経るにしたがつてさらに新たな局面へと移る。それは漱石作品でいえば「行人」（大正元々）に顕著に見られるような、合理的な知性に特権化された繊細な神経を軸に発展していく近代知識人の精神的苦悩であり、また近代科学に基づく合理性と客観性が、科学以外の分野——特に倫理的価値観に敷衍されていくことにより、新たに浮かび上がってくる道義的問題である。

この両者は、職業的作家となつた漱石が「虞美人草」（明40）以降の全作品を通じて追求する主題となつていくが、その萌芽はすでに「琴のそら音」で描かれる、近代的で合理的な知性を盲信する〈余〉の中に存在していたといつてもよい。最終的に津田君のアカデミズムも、〈婆さん〉の迷信も、床屋に集う庶民たちの与太話も全てが均質化されてしまふことによつて、一度はリセットされたかに見えた「科学」への「信仰」は、精神や道義の問題として語られるに至つて、天下の春を七円五十銭の借家に集めた程陽氣に

は笑い飛ばせない真の恐怖として主人公たちを襲い始める。

この問題は、まず科学がもたらす近代的な合理性・客観性が、倫理的価値観にも影響を及ぼしていく状況として扱われる。職業作家としての開始を告げる「虞美人草」や、それに続く「坑夫」（明41）では、近代的な法で合理化しうる倫理観と、そこから逸脱する倫理観の葛藤が描かれている。

「坑夫」で、主人公の先輩格にあたる坑夫（安さん）は、坑道に入らざるを得なくなつた自分の過去について（もとより酔狂でした事ぢやない。已を得ない事情から、已を得ない罪を犯したんだが、社会は冷刻なものだ。内部の罪はいくらでも許すが、表面の罪は決して見逃さない」と説明する。ここでは近代的な法が合理的に規定できるのは（表面の罪）に過ぎず、人間本来の道徳心に関わる（内部の罪）は、そこから逸脱せざるを得ないという倫理観が示されている。むしろ（おれは正しい人間だ、曲つたことが嫌だから、つまりは罪を犯す様にもなつた）と述べる安さんにとって、法のもたらす合理的な規定は、個人的な善悪の基準と間逆に位置するものとなっている。「虞美人草」で（法律上の問題になる様な不都合はして居らん）という安心の

元に、恩師の娘との結婚を避けようとする小野と、（法律上の契約よりも徳義上の契約を重んずる）という信念をもつ恩師・井上孤堂が対比的に書かれ、孤堂側に加担する甲野・宗近がかかげる「道義」が絶対化されるのも、これと根を同じくするものであろう。

こうした人間の個人的・主観的な倫理観念の称揚は、決して合理化できないはずの人間の内面を無遠慮かつ強引に裁断し、それぞれ異なっているべき個をあたかも暴力的に圧殺しながら一般化しようとするかみえる「科学」的倫理観への反発といえる。しかしその二項対立的な両者の捉え方や、「科学」に対する一種の敵愾心すらも、近代的な「科学」を享受するまでは決して生まれ得なかつたものに違いない。むしろ個人的な倫理観念といえど、実際には「義理」「世間」のような外面的な社会によつて一般化されつつ規定されてきたはずなのであるが、科学的な合理性が浸透すればするほど、そのアンチテーゼとしての面がクローズアップされていくという状況が生じる。

多くの場合、「虞美人草」には失敗作であるという評価が与えられてきた。その失敗作たる所以も原因もさまざまに論証されてきたが、何らかの破綻が生まれたとすれば、本来は決して対立関係にないはずの「科学」的な合理性によ

る倫理観と、合理化できない内面的な倫理観を、明確な対立項であるかのように書いてしまう意識が漱石の中に存在し、読者の側にも、それをあたかも勸善懲悪のような短絡的な図式にはまったものとして読みとらざるを得ない意識があったことに原因の一端があるだろう。「虞美人草」は、のちに「近代文明批判」^[1]の小説として再評価されるが、近代と過去が道義的に対置されるとき、その意識にはすでに、批判されるべき近代の文明がある程度内面化されているというジレンマがそこにある。

結局、「虞美人草」における、倫理観の「対立」は、藤尾の死によって終結する。それまで〈我の女〉として高慢さを否定的に強調されてきた藤尾は、死によって〈美しくい〉ものへと変化する。そして妹の死を受けて書かれる甲野の悲劇論は、〈生か死か。是が悲劇である〉〈人もわれも尤も忌み嫌へる死は、遂に忘る可からざる永劫の陥穽〉と、一連の事件の本質にあるものを、いささか牽強附会な形で「死」に収斂させる。〈只死と云ふ丈が真だよ〉と述べる甲野の論理が、「死」を絶対化する形で「虞美人草」を締めくくるのは、「死」こそが最後まで合理化され得ることなく残る、最後の聖域であるからに他ならない。

これ以後の漱石の作品においては、黒白を決するような

あからさまな二項対立は設定されないが、合理的に規定される倫理観と、そこから逸脱する倫理観の軋轢はつねに追求され続ける。そして、世界の全てを合理的に知悉できるという、近代科学がもたらした「信仰」は、漱石の中期作品に直接的な形で再浮上し、再検討される。

たとえば「行人」の一郎をして、妻お直との関係を築く上で〈現在自分の眼前に居て、最も親しかるべき筈の人、其人の心を研究しなければ、居ても立つても居られないといふやうな必要〉という異常な執念を抱かせるに至るのも、こうした「科学」への極端な「信仰」によるものであろう。〈いくら学問をしたつて、研究をしたつて、解りつこない〉ものですら、未知のままに留め置くことができないう強迫観念である。他者の心を〈テレパシー〉や〈スピリチュアリズム〉といった、当時アカデミックな関心の対象となっていた「学問」を通して〈研究〉しなければ満足できないという境地にまで追いやられた一郎は、まさに妹のお重によって〈コレラに罹るより厭〉と評されるような、呪われた存在として描かれている。

しかし、〈人間の不安は科学の発展から来る〉と述べ、それを〈脈を打つ生きた恐ろしさ〉として実感する一郎の描かれ方には、あきらかに近代科学によって迫害される悲劇

的な殉教者としての陶醉がある。それは「倫敦塔」で逃れられぬ不条理な死を待ちうける囚人たちの感傷的で美的な描かれ方とどこか重なる部分をもっている。囚人たちの悲劇が末尾の宿の主人によって客観化されていったように、存在も実証できぬ伝説上の囚人たちを排除してきたはずの近代科学に基づく合理性は、しかし皮肉にも同時にどこか甘美で哀切な死のイメージを知識人たちの上に投影する。一郎はいわば、不条理な運命にとらわれた囚人たちが死への道を歩まされるように、不条理なる近代科学にとらわれて悲劇的な結末への道を示されるのである。

漱石作品の中期以降に類出する苦悩する知識人たちは、しばしば自己の繊細な精神的苦悩を、すぐれた知力の代償として受け止める。「それから」の代助は「自分の神経は、自分分に特有なる細緻な思索力と、鋭敏な感応性に対して払ふ租税である。高尚な教育の彼岸に起る反響の苦痛である。天爵的に貴族となつた報に受る不文の刑罰である」と述べ、「彼岸過迄」の須永は「白状すると僕は高等教育を受けた証拠として、今日迄自分の頭が他より複雑に働くのを自慢にしてゐた。所が何時か其働らきに疲れてゐた。何の因果で斯う迄事を細かに刻まなければ生きて行かれないのかと考へて情なかつた」と述べ、「私なんぞ別に何も考へる

程の事が御座いませんから（中略）智慧が御座いませんから、筋道が立ちません。全く駄目で御座います」と言う下女の作に「仕合せだ」と答える。

彼らの苦悩は、すぐれた知力を教育によって享受しているがゆえに（しかも高度な教育を受けられる社会的・経済的な優越を共に獲得していることを前提に）、そこから逸脱するものと、未知であることの恐怖を感受できるといふ優越の上に成り立っている。科学への「信仰」は、感受性までも特権化することによって、悲劇の主人公を選民化する。「倫敦塔」において、ロンドン塔に幽閉された王侯貴族出身の囚人たちが、高貴な身分でありながら、それゆえに深く政争に巻き込まれて不条理に処刑されるという落差によって、より悲劇性を高めるように、漱石作品の知識人たちは高度な教育を受け、社会的な優越を獲得したにも関わらず、それゆえ精神的苦悩から逃れられないというジレンマを背負って悲劇の主人公となりおこせる。こうして、漱石は「科学」という「信仰」に、より深く帰依したがゆえに生まれる悲劇性という「情緒（*em*）」を彼らに見出し、非常に「二十世紀」的な「文学」の要素を生みだしていったのである。漱石は文芸創作を開始する以前に、シェイクスピアの『マクベス』に登場するバンクォーの幽霊を、非科学的であつ

でも感興に訴え得る以上、文学の題材として妥当であると述べる、呪詛やジプシーの妖術といった超自然的要素を題材とする、ワッツ・ダントンの長編小説『エイルウィン』を高く評価する。(「理は馬の如く先へ行き、情は牛の如く鞭ども動かぬ¹⁵⁾」と述べる漱石は、「文学」の必須要素である「情緒(f)」が科学の領し得ない非合理的なものを通して喚起されることを主張しながら、「理」が先行して「情」を置き去りにする合理性偏重の近代を間接的に批判していた。しかし漱石の中で、こうして人間の意識が「理」と「情」の領域に分かれたものとして認識されたとき、すでに彼は一方で合理性偏重の近代に深く取り込まれていた自己と向き合っていたといえる。そして「琴のそら音」の(余)が、津田君の下宿に足を踏み入れた時には、科学は信仰としての「科学」が持つ逆説的なロマンティズムによって、対極にあると思われる「文学」と背中合わせに結合し始めていたのである。

【注】

- (1) 拙論「文学」による救済」(「国語と国文学」平20・6)
 (2) 村上陽一郎氏は当時の合理的科学性の代名詞として扱われ

る傾向にあった進化論について(専ら生物学上はすでに問題のない真理として、極めて恣意的に多くの分野で自分の好みの価値観や理論を補強し支持する道具になりおさせた)「生物進化論と社会思想」(初出「科学と思想」五、一九七二)『日本人と近代科学』新曜社、一九八〇)としている。

- (3) ジャネット・オッペンハイム著、和田芳久訳『英国心霊主義の抬頭』、工作舎、平4
 (4) 渡辺恒夫・中村雅彦「オカルト流行の深層社会心理——科学文明の中の生と死」ナカニシヤ出版、平10
 (5) 安齋育郎『科学と非科学の間』筑摩書房、平14
 (6) 山田有策「小説の美学的完成——「琴のそら音」(熊坂敦子編『迷羊のゆくえ』漱石と近代)翰林書房、平8)
 (7) 内田道雄『濛虚集』の問題」(「文学」昭41・7)
 (8) 西山康一「主体を透明化させるための論理——柳宗悦初期の(科学)をめぐる言説の持つ意味」(「日本近代文学」平成15・5)
 (9) 塚本利明『漱石と英文学——『濛虚集』の比較文学的研究』改訂増補版、彩流社、平15(初出「ロード・ブローアムの見た幽霊」について)『専修大学人文科学研究所月報』88、昭58・6)
 (10) 漱石手沢本は、A. Lang “The book of Dreams and Ghosts”.

London : Longmans, Green & Co. 1899。なお引用等は東北
大学図書館蔵「漱石文庫マイクログラフ集成」80・1011による。
本論中の日本語訳は神田による。

(11) 漱石は『文学論』第一編二章において、「ハムレット」や「マ
クベス」の亡霊や死にまつわる場面が喚起する「恐怖」を「文
学的内容の基本成分」としている。

(12) たとえば、森鷗外は「金毘羅」(明42)で、我が子たちの急
病死と生還という両極端な状況に接しながら、金毘羅信仰
に基づく迷信的な信仰と、医学を中心とした科学を対比さ
せ、結局どちらにも完全な信頼性を感じられず葛藤する学
者を描いている。その上で、翌年に発表した「里芋の芽と

不動の眼」(明43)において、あえてどちらかに決着をつけ
ぬまま双方を共存させるという立場を、科学者の言葉とし
て表現している。

(13) 拙論前掲(1)

(14) 平岡敏夫「虞美人草」論(『日本近代文学』昭40・5)

(15) 「マクベスの幽霊に就て」(『帝国文学』明37)

(16) 「小説『エイルキン』の批評」(「ほと、ぎす」明32)

【付記】漱石の引用本文は『漱石全集』全二十九卷(岩波書店、
平5~11)に依る。なお旧字は適宜新字に改めた。

文章の論じかた

——小林秀雄の谷崎潤一郎論

中村ともえ

一 谷崎評価史と問題の所在

谷崎潤一郎の評価は、「思想」の一語をめぐって行われてきた。佐藤春夫は、「秋風一夕話」〔随筆〕大13・10・12で谷崎を「思想のない芸術家」と規定し、続く「潤一郎。人及び芸術」〔改造〕昭2・3では彼の「悪魔主義」を「思想上のポーズではあつても（略）思想そのものではない」と結論した。この観点は「谷崎潤一郎」〔中央公論〕昭6・5の小林秀雄、『谷崎潤一郎論』（昭27 河出書房）の中村光夫へと継承された。

これに対し、中村光夫と前後して思想家としての谷崎像を打ち出したのが、伊藤整である。伊藤の議論は、後に「谷崎潤一郎の芸術と思想」の題を付されることになる『現代

文豪名作全集 第二巻 谷崎潤一郎集』（昭27↓普及版昭28 河出書房）の解説によつて反響を呼び、やがて『谷崎潤一郎文庫』（全十巻 昭28・29 中央公論社）と谷崎の自選による新書版『谷崎潤一郎全集』（全三十巻 昭32・34 中央公論社）の全巻の解説を担当するに及んでその地位を揺るぎないものとした。伊藤が示した思想のある作家という方向性は、野口武彦『谷崎潤一郎論』（昭48 中央公論社）に受け継がれ、現在に至るまで影響力をふるっている。平野謙は、昭和三十年を前にしたこの谷崎評価の転換を、「中村光夫のそれを前期の集大成とすれば、後期の評価史は伊藤整によつて開始された」と整理する。中村光夫から伊藤整へ、思想のない作家から思想のある作家へと、谷崎の評価史はこの時大きく屈曲を描いたのである。

ただし、平野謙が「谷崎潤一郎評価史を前後に区切るにたるエポック・メーカーキングなもの」、「佐藤春夫から中村光夫にいたる谷崎潤一郎評価の強力なアンチ・テーゼ」と位置付ける伊藤整の見解は、それ自体必ずしも斬新なものではない。伊藤の没後、彼が新書版全集に寄せた解説を中心に『谷崎潤一郎の文学』（昭45 中央公論社）を編んだ瀬沼茂樹も、「谷崎潤一郎が「思想のない作家」であるか、或いは「思想のある作家」であるかという問題は、文学の思想あるいは作家の思想をいかに考えるかによって、いずれにもきめることができる。すでに当の佐藤春夫の言説にも、或いは伊藤君の主張にも、うかがわれるとおりである」と公平に述べている。なるほど佐藤春夫の「秋風一夕話」には「耽美主義官能主義だつて一つの思想なのだ。（略）この意味で潤一郎を思想なき芸術家と呼ぶのでは決してない」との断りがあるし、伊藤も「如何に生きるべきか」を示さないという意味では思想がないとの批判も「決して間違っていないし、正しいと思う」と譲歩していた。思想の有無は、「思想」の語をどのように規定するかによっていずれとも決定される。野口武彦の言葉を借りれば、それは「批評用語としての「思想」」の定義の違いに帰せられるのである。

ところで、この一連の議論において見落とされているのが、文章という項である。谷崎評価史の転換点を象徴する、その名も「谷崎潤一郎論——思想性と無思想性」と題された座談会がある（『中央公論』秋季増刊文芸特集 昭28・10、伊藤整・河盛好藏・白井吉見・中村光夫）。『谷崎潤一郎文庫』の刊行を記念したこの座談会で、中村光夫は伊藤整の説を「谷崎思想家論」と呼び、「伊藤さんを弁護人ばかりするのは悪いから、何か悪口を言うことはないですか」と意見を求めた。伊藤はこれに「自分のつくった文体のために首にされて、物の効果を滅殺しているのは、これは欠点どころか罪悪ですよ。（略）文章を信じすぎた」と強い口調で応じている。伊藤は「谷崎潤一郎の芸術と思想」でも次のように述べていた。

この作家は文章において練達であった。そして潤一郎自体、文章を重視して、それを芸術の力というものの、かなり中心的なものと考えた形跡がある。たとえば「盲目物語」（昭和六年九月）などにその考えが生かされている。「文章読本」（昭和九年）を書いた頃は、作者に特にその気持が強かったようだ。しかし私には、そういう文章尊重意識がむしろ、この作者の元来持っていた思想の新鮮さや強さを窒息させる役目をしてきたよ

うに思われる。

永井荷風によって「文章の完全なる事」⁽⁵⁾との讃辞を贈られ文壇デビューを飾った谷崎の、その文章の練達⁽⁶⁾が、ここでは作家の思想を「窒息させる役目をしていた」とさえ貶められている。伊藤の議論の新しさは、思想のない作家と言われてきた谷崎を思想のある作家と規定しなおしたことで、「思想」の語の定義を変更したことでもなく、文章を思想に対する抑圧として位置付け、その抑圧から思想を解放しようとした点にこそあったと考えられる。文章を恃むことを糾弾するこの伊藤の議論は、昭和三十年前後に顕在化する文章軽視の風潮と連動し、谷崎を同時代文学として読みなおす土壌を整えるものであった。⁽⁶⁾だが「谷崎思想家論」と要約される彼の説は、「思想」の部分だけが取り上げられ、それが文章を否定するところに成立していた点を見落とされてしまう。

谷崎評論史は、単に思想のない作家から思想のある作家へと屈曲したのではない。また、野口武彦の所謂「批評用語としての「思想」」の定義が変更されたばかりではない。「思想家」としての谷崎像を提示するために、伊藤は「文章家」としての谷崎を否定しなければならなかった。そして彼の議論において否定されるべきものとしてあった文章

という項は、以後の谷崎論においてその位置付けを見失われていく。文章の特徴や表現効果が作家の様式^{スタイル}として説明されることはあっても、それは小説における文章の布置を見るものではない。小説の文章を如何にして評価するか。私見では、そのことを問題化していたのが、昭和五、六年から十年過ぎまで、一九三〇年代の小林秀雄による一連の谷崎論であった。本稿は、谷崎評論史において位置付けを見失われた文章という項を、小林の谷崎論に遡ることで再び浮上させ、小説の文章を論じる方途を探る試みである。

二 小林秀雄の谷崎論(一)——「谷崎潤一郎」

小林秀雄の谷崎論と言うと、「谷崎潤一郎」を挙げ、この一篇をもって代表させるのが通例である。だがこれ以外にも、谷崎の随筆「芸」について⁽⁷⁾、「改造」昭8・3・4、「芸談」と改題の長い引用から書き起こす「故郷を失った文学(文芸時評)」⁽⁸⁾、「文芸春秋」昭8・5⁽⁹⁾、生田長江の評論「谷崎氏の現在及び将来——小説を捨てたか、小説が捨てたか」⁽¹⁰⁾、「中央公論」昭10・5を反駁しつつ「盲目物語」⁽¹¹⁾、「中央公論」昭6・9以来の谷崎の「大改革」に言い及ぶ「私小説論」⁽¹²⁾、「経済往来」昭10・5・8など、小林は自身の代表的な評論で谷崎の仕事を参照している。この事実は意外に軽視さ

れている⁸⁾。また「永井荷風氏の近業について」（「改造」昭6・11、「つゆのあとさき」を讀む」と改題）や『文章讀本』（昭9 中央公論社）といった、発表当時話題を呼んだ谷崎の評論への時評的な言及も目につく。小林自身、氏の最近の評論や小説は仔細に見ると評家にとつて随分豊富な複雑な問題を呈出してゐるやうだ¹⁰⁾と谷崎の中でも小説より評論を先に挙げており、この時期の谷崎の問題提起的な性格に高い関心を寄せていたことががわられる。とすれば「谷崎潤一郎」もまた、一篇だけで独立させるのではなく、これらの時評との関連において読まれるべきものである。

ただし「谷崎潤一郎」は、谷崎の近作を取り上げる小林の一連の時評的な評論の中にあつて、例外的に大正期の諸作を対象とする。「中央公論」に掲載されたこの評論で、小林は「中学にはいつたか、はいらない頃」に「今迄大人の讀む本と決めてゐた中央公論に「人魚の嘆き」を見つけて逆上した」と、自身の谷崎作品との出会いを語る。「むかし／＼、まだ愛親覺羅氏の王朝が、六月の牡丹のやうに榮え耀いて居た時分、……」。小林はこの『^{長編}人魚の嘆き』〔中央公論〕大6・1の冒頭の一節を「ふと気がつけば今まだ暗誦出来る」と告白しさえする。だがこの評論は、個人的な読書体験を懐かしく回顧するていものではない。

最後の章には次のような一節が見える。

私は、今、氏の作品を讀みかへして、氏の作品が、嘗つて私を動かした処には、何の興味も湧かなかつた。そして、きらびやかな諸作の裡に看過した「悪魔、続悪魔」、「異端者の悲しみ」の裡に氏の初期制作の傑作をみるのだ。そこには決して古くならないものがある。

「今」「讀みかへして」發見した「決して古くならないもの」、それは「人間の汚らしさや意地穢なさまことに美しい表現」だと小林は言う。『異端者の悲しみ』（中央公論）大6・7では「まだ怖づ怖づしてゐた」この「人間的自覚」は、『鮫人』（中央公論）大9・1・10、未完）で「確信をもつて噛みしめられる」。そして『愛すればこそ』（「改造」大10・12、「中央公論」大11・1（原題「墮落」）等に至つて、その表現は「殆んど無類の美しさ」に達する。彼自身かつて魅了された「きらびやかな諸作」、『刺青』（「新思潮」明43・11）や『人魚の嘆き』の作家ではなく、『悪魔』（中央公論）明45・2）『続悪魔』（中央公論）大2・1）『異端者の悲しみ』の作家として谷崎を評価しなすこと。正確には、両者を同じものとして見る視座を持つこと。小林はこの一篇の評論を通じ、初期から大正末期までの谷崎について以上のよくな見通しを提出したのである。

小林はここで「詩的散文としてもつとも世に迎へられた」「刺青」の評価を、「飽くまで、「悪魔、続悪魔」(略)を書いた同一人の手になるもので、本来の意味で詩的でもなければ幻想的でもない」と修正している。これは「刺青」を「一篇の詩の如きもので、詩人の書いた散文」だとする「潤一郎。人及び作品」の佐藤春夫、あるいは「刺青」の谷崎氏は詩人だつた。が、「愛すればこそ」の谷崎氏は不幸にも詩人には遠いものである。／「大いなる友よ、汝は汝の道にかへれ。」と忠言を寄せた「文芸的な、余りに文芸的な——併せて谷崎潤一郎氏に答ふ——」(「改造」昭2・4)の芥川龍之介への、彼らに代表される従来の谷崎評価への異議申し立てを含蓄していたと考えられる。仮にかつてそうであつたとしても、「今」評価するべきは詩人としての谷崎ではない、と小林は主張する。少なくとも「刺青」に「かへれ」と言うのではなく、そこから出発して『痴人の愛』(大阪毎日新聞「他大13・3・20・14・7」)まで来たつた谷崎の道程を、小林は擁護してみせたのである。その意味で、次に引く「谷崎潤一郎」の結語は重要である。

扱て、約束の枚数を超過してゐるので、もう止めねばならぬ。「痴人の愛」以後、最も見事な作だと信ずる、「蓼喰ふ虫」と「出」とを語る暇がない。こゝではも

う氏の人間的自覚は、全く血肉化して、装飾を脱した氏の文体は抑へてもモクモクと動き出す様な力を蔵してゐるなどと、書けたとしても徒らな讃辞をつらねるに止まる様にも思ふのだ。では、一先づこゝで愚論を終る事にする。一先づだ、氏はまだ澁刺と制作してゐる作家である。

この一節は、枚数の都合を口実に「一先づ」論考を締めくくる決まり文句以上の意味を持つはずである。『出』(「改造」昭3・3・5・4)に関しては、小林は短い言及ながら既に別の論考で高い評価をもらして(1)おり、『蓼喰ふ虫』(大阪毎日新聞「他昭3・12・4・4・6・18」)の名前も、谷崎の転機になつた作として以後何度か言及される。(2)だが二作が近作として彼の議論の対象にのぼることは二度となく、旧作として改めて「語る暇」を見つけられることもない。「一先づだ、氏はまだ澁刺と制作してゐる作家である」の言葉通り、小林は以後、谷崎の近作にのみ、時評的な言及を寄せていく。そしてこれらの議論の核をなすのが、ここで「装飾を脱した」と形容されている谷崎の文章であつた。

実は小林は、はやく「アシルと亀の子(文芸時評)」(「文芸春秋」昭5・6)で、志賀直哉や佐藤春夫とともに、近年の谷崎の文章の変化を指摘していた。

一体読み易い名文などとは意味をなさぬ言葉である。名文に難解は付きものだ。例へば志賀氏の文章の明確を見る事は易い、だが、この明確な文章の朗然たる響きを聞く事は難いのだ。最近谷崎氏や佐藤氏の文は淡々として流れる様な姿になつた、だが、そこに漾ふ無限の陰翳を掴むには、又、無限の陰翳を蔵する感受性を要するものである。

谷崎の文章は最近「淡々として流れる様な姿になつた」。それは一見平易に見えるが実は難解なのだ、と小林は注意を促す。彼は「谷崎潤一郎」の直前の「文芸時評」(「文芸春秋」昭6・2)でも、連載中の『吉野葛』(「中央公論」昭6・1・2)に触れ、「名文といふものには、みな解析が到底及ばない態の息吹きが通つてゐるものである」と同じ趣旨のことを述べている。小林によれば、「名文」の難解さは以下のように説明される。

ジャン、コクトオが(略)文体といふものに就いてこんな事を書いてゐた。「文体といふものは、まづ大概の人々にとつては、非常に簡単なものを複雑に言ふ術だが、われわれ作家には複雑なものを非常に簡単にいふ術なのだ」と。これを約言すれば、人々にとつて文体とは事物の演繹的装飾に過ぎないが、作家にとつて

は事物の帰納的理論に外ならぬと言ふ事なのだ。

人々は文章には「色々な修飾が必要だと考へる」が、作家は「反対を行く」。すなわち「作家の文章製作の苦心は、抽象化の苦心である。どう粉飾しようかではなく、どう着物をぬがうかといふ点に存する」。「装飾」「修飾」「粉飾」といった類いの語句が繰り返し用いられていることに注意したい。この「文芸時評」は、たとえば「アシルと亀の子(文芸時評)」のように印象的な正題があつて副題を「文芸時評」とするほかの時評と異なり、正題に当たるものを欠く。小松伸六は「おくそくするに、このエッセイは、文芸時評というよりほかに題名がつけられなかつたのではなからうか。(略)小林の心のうごきが、これほど、よくもわるくも、赤裸々にあらわされている傑作(?)は、ほかにない」と述べている。この時評を踏まえたとき、「アシルと亀の子」で「淡々として流れる様な姿になつた」、「谷崎潤一郎」の末尾で「装飾を脱した」と説明される近年の谷崎の文章の変化が、小林には文章が事物と結ぶ関係について問題を提起するものとうつていたことが確かめられる。つまり単に文章の様式が装飾的であるかどうかではなく、文章が事物に対する装飾として働くかどうかである。小林は、近年の谷崎の諸作において文章が事物の装飾たること

を脱したこと、小説の文章が事物と結ぶ関係の変化をこそ問題化しようとしていたと考えられる。

すなわち「谷崎潤一郎」は、『蓼喰ふ虫』『卍』以来変化した谷崎の文章、この評論中に言及はないが恐らく直接的には『吉野葛』の「名文」に触発されたことを契機として、初期から大正期までの谷崎の諸作に遡り、自身の読書体験を含めた従来の谷崎評価を清算する試みであったと考えられる。その証拠に、旧作を読み返して発見したという「人間の汚らしさ」の「美しい表現」など、以後の小林の谷崎論において論点にのぼることがない。それは詩的散文として初期作品を評価し、以後の諸作をそこからの後退と捉える従来の谷崎評価を覆すための論理に過ぎない。「谷崎潤一郎」での彼の真意は、その論旨よりも結語にあったはずである。小林は以後、時評的な言及を通じ、ただ一つのことを、すなわち「装飾を脱した」谷崎の文章、その「名文」の難解さを繰り返し主張し続けるだろう。次節では、『春琴抄』（『中央公論』昭8・6）への言及を中心に、小林の一連の時評をたどり、彼が提起した問題の射程を検討する。

三 小林秀雄の谷崎論（二）——名文とは何か

昭和四年、「様々なる意匠」（『改造』昭4・9）で文芸批評

家としてデビューした小林秀雄は、「世の若く新しい人々へ」の副題を持つ「志賀直哉」（『思想』昭4・12）等の評論で、当時老いて古いとされていた作家たちを擁護する論陣を張った。小林は谷崎への言及に際しても、「老大家」の呼称を添えるのを常としていた。中村光夫は、出発期の小林が「既成文壇」としてジャーナリズムの中心から遠ざけられていた大正期の作家たちをあえて称揚する戦略をとっていたことを指摘し、「氏の老大家への讃辞が、心からのものでないことはないが、時代の勢いにたいする反撥という要素がかなり強く、多くの留保がふせてあった」¹⁶点に注意を促す。小林の讃辞に含みを取ることの指摘は重要である。では「老大家」谷崎に関して「ふせてあった」「留保」とは、どのようなものであったか。私の考えでは、それが最もよくあらわれているのが、『春琴抄』に対する評である。「文芸時評1／寂しい批評商売／然し楽しく読んだ『春琴抄』」「文芸時評2／老成した人の力／華美な技巧を棄てた谷崎氏」（『報知新聞』昭8・5・30・31、以下「文芸時評1・2」と略記）でこの作品をいちはやく取り上げた小林は、開口一番「面白く読んだ」と確言を与えつつ、「特に心を動かされたわけでもなし、深く考へさせられたといふのでもない、面白く読んだといふのは消極的な意味なのだ」と微

妙な口ぶりで補足した。小林は年末の総括においても、今年度の最高傑作は『春琴抄』だと皆が言い自分も「言下に」そう答える、だがそのような時代に生きることを「馬鹿々々し」く思う、と最上の評価を与えながらも手放しの称賛でないことを強調した。『春琴抄』に対するアンビヴァレントな評価は、正宗白鳥や川端康成らにも共有されており、小林に限ったことではない。だが諸手を挙げての称賛をためらわせる微妙な不満をどのように説明するかは、評者によって異なる。小林は、谷崎を「心理家」Ⅱ「分析家」Ⅱ「観察家」に対する「文章家」と規定し、称賛と不満をもにこの「文章」に由来すると説明した。

美意識が混乱して、といふより美意識など、いふものに大して興味が持てなくなつてしまつた今日の若い作者達、美しく書くよりも先づ正しく描かうといふ強い念願を持つ若い時代の人達が、文章家と作家とが、けぢめがつかず協力して育つて来て今日の成熟をなした谷崎氏の表現に何かしら反ばつ、するものを感じるのは当然の事だ。私などもまさしくさうである（『文芸時評 1・2』）

美しく書くより正しく書く、正しく書くより正しく見ようとする若い作家たちの傾向を、小林は他の評論でも繰

り返し指摘している。「言語の問題（言葉の問題）」（『文芸』昭11・9、「小説と言語」と改題）や「現代作家と文体」（『東京朝日新聞』昭12・7・17・20、「文体について」「現代文章論（2）」と改題）の言葉を借りれば、「独特な文体の代りに正確な観察を置き代へることにより、作家達は、言語を観察者と観察対象との単なる中間項の様なものにしてつた¹⁹」というのである。その彼らにとつて谷崎の表現への「反ばつ」は自然であり、自分も例外ではない、と小林は告白する。谷崎の名前こそ見えないが、断章風の「小説の問題」（『文芸春秋』昭7・6、「小説の問題 Ⅱ」と改題）にも、「現代日本の一流小説家に（略）老いて益々不安な、益々執拗な分析家を見付けるのは殆んど絶望だといつてよい。大家の名文章にうつとりし乍ら、自分の知的不安の嬌え^{あま}処が全くみつからぬとはやり切れない事だ」と不満をこぼす²⁰だりがある。彼は「老大家」の「名文」に「うつとり」しつつも満たされず、「何かしら反ばつ、するものを感じる」。この「うつとり」と「反ばつ」の間を揺れ動くところに、小林の『春琴抄』に対するアンビヴァレントな評価が生じるのである。

「文芸時評1・2」には、「谷崎氏の文章は名文に相違ないが、ちと名文過ぎるといふ説がある。熟達した大文章だが切実な感じに乏しい、強い即物的な味ひがない、生々し

い感触といふものが不足してゐるといふ説である」という一節がある。この「説」は、直前の「手帖」（「新潮」昭8・4、「手帖C」と改題）で名前を挙げていることから、深田久弥の「谷崎潤一郎氏の文章（文芸時評）」（「文芸春秋」昭7・12）を指すと推測される。深田はそこで志賀直哉の文章を引き合いに出し、谷崎の文章への不満を表明していた。この時期、『日本現代文章講座』（全八巻 昭9 厚生閣）の刊行、雑誌「月刊文章講座」の発刊（昭10・3）など、文章論の流行の機運があつた。原子朗は、明治四十年代以来忘れられていた修辭学が、昭和十年前後に文体論として装いを新たに流行したと整理する。そこでは谷崎の文章がしばしば志賀のそれと対照されて俎上に載せられた。深田の「谷崎潤一郎氏の文章」や小林の「手帖」を参照する波多野完治「谷崎潤一郎氏と志賀直哉氏」（『文章学——創作心理学序論——』昭11 文学社）はその代表的なものである。谷崎自身、『文章読本』で自身の文章の対極にあるものとして志賀の文章を挙げ、「源氏物語派」＝「流麗な調子」に対する「非源氏物語派」＝「簡潔な調子」として説明してみせている。

小林の議論は、こうした文章論の前提を問うものであつた。彼は「手帖」で深田に反論する代わりに以下の問いを

提起している。

かういふ説に異存があると言つてみた処で、ないと言つてみた処で、大して面白い事だとは思へない。一体名文とは何か、これ位今日徒に難解な問題はあるまい。深田のように、谷崎の文章を志賀直哉のそれと比較し、「天来の名文」に対する「熟練の達文」、「鋭敏切実」に対する「技巧の豊富」などと説明してみせたところで、あるいはそれに反論して別の整理をしたところで「大して面白い事だとは思へない」。深田は連載中の『蘆刈』（『改造』昭7・11・12）前半部を例に、「淀みなく流るるやうな谷崎氏の文章の美しさ」が、「語尾とかテニヲハとか句読点とか」の「文法的な細心の注意から来たもの」であることを指摘し、「果してかういふ信条のみが文章を美しくするものかどうか」と疑問を呈していた。「同一語が重複することを丹念に避け」る谷崎のそれより、かえって同じ言い回しを反復する志賀の一種の「悪文」、その「切実感のにぢみ出た文章がおのづと不思議な美しさを漂はせてゐる」というのである。だがこのような「美しさ」を判断する基準の不確かさこそ、小林が問題化したところであつた。すなわち、「一体名文とは何か」。

名文か名文でないか、それは趣味の問題だ。成る程趣

味の問題だものだから、いくらでも新しく言ひ争ひを始めたがる。それは好き好き、と言ひ乍ら、理窟はいくらでも深みにはまつて行く。理窟の方でひねくれれば、趣味の方でも負けずにひねくれる、巧いが巧すぎると、この拙さが何んとも言へない——等々。(「手帖」)

「名文か名文ではないか」は「趣味の問題」である。各人は好みに理窟をつけ、それが名文である所以を説明しようとする。だが美意識が混乱し、「修辭学といふものを見失はざるを得ない」今日において、名文を名文として評価することは如何にして可能か、と小林は問いを投げかける。彼は谷崎の文章を「名文」として挙げつつ、「名文とは何か」という問いが趣味的判断の根拠を持たない現代において「徒に難解な問題」であることをあわせて述べている。これが名文である、しかしそれが名文であると判断する根拠を我々は持たない、というのである。『刺青』の出発期から文章家として鳴らした谷崎の、近年の「装飾を脱した」文章をいちはやく「名文」として評価するとともに、現代では「名文」を評価する基準が見失われていることをあわせて示したこと、これが小林の一連の谷崎論の功績であった。

小林が同時代の日本の文学を議論の対象にしなくなるこ

と、また谷崎自身、『源氏物語』の現代語訳に取りかかりしばらく小説を離れることもあって、小林の谷崎への言及は、昭和六年の「谷崎潤一郎」の前後から昭和十年過ぎまでのわずか数年間、一九三〇年代にほぼ限定される²¹⁾。小林の谷崎論は、『蓼喰ふ虫』『卍』以後の「装飾を脱した」谷崎の文章に「うつとり」しつつも「反ばつ」を抱く自身のアンビヴァレントな反応を手がかりに、「名文とは何か」を判断する基準を持たない同時代の文学を問題化するものであった。このような問題意識は、文章を話題にするものではないが、谷崎の随筆「芸」についての長い引用からはじまる「故郷を失つた文学」にも通底していよう。小林は谷崎への言及を通じて、趣味的判断の根拠——比喩的に言えば「故郷」——を失った、同時代文学の姿を浮き彫りにしたのである。

四 小説の文章

さて『蘆刈』を例に、谷崎の文章を「切実感」に欠けると評した深田久弥に対し、「文芸時評1・2」の小林は次のように反論していた。

『春琴抄』のシラブルの長い流れるやうに柔らかな文章を読み読みこの事をもう一ぺん考へ直してみた。／さ

ういふ説は確かに正しいとは思ふのだが、さういふ性質を欠陥と感じたら氏の文章は氏の文章たる生命いのちを失つてしまふのではないかといふ風にも考へられる。／志賀直哉氏の簡潔な即物的な文章は、文章として独立してるといふよりむしろ文章がその描く事物と協力して一つの世界をつくつてゐるやうに感ずるが、谷崎氏の文章は文章が一人で歩いてゐる、一人で己れの觀念上の世界をつくつてゐるといふ風に感じる。惟ふに氏にあつては文章を駆つて独立した文章の人工天国を築かうといふ念願は非常に強いので切実感がないといふやうな消極的な見方をしてたのでは氏の文章の根幹は見極める事が出来ぬのである。

深田が「切実感」がないとする谷崎の文章を、小林は「文章を駆つて独立した文章の人工天国を築かうといふ念願」の「切実」さにおいて捉え返す。ここで『春琴抄』の文章は「シラブルの長い流れるやうに柔和な文章」と形容されている。小林は「アシルと亀の子」でも、近年の谷崎の文章を「流れる様な姿」と評していた。これらの形容は、深田が『蘆刈』の文章について言う「淀みなく流るるやう」と変わるところがない。ただし右に引用した小林の議論において、そのような谷崎の文章の様式上の特徴は、後半の

議論——文章が独立して世界をつくる——の条件をなさない。つまり、流れるような文章だから、文章が自立して世界を構成するのではない。文章の様式上の特徴として指摘されていることと、文章が世界をどのように構成するかという議論の間には、論理の飛躍が、むしろ積極的な切断が認められるのである。この飛躍ないし切断は、文体論と小説論の間の径庭として一般化することも出来よう。小説の文章とは如何なるものか。文章という項は、小説の中にもどのように位置付けられるか。「文芸時評1・2」の結論部は以下の通りである。

氏はこの表現で、以前の文章上の華美な技巧や裝飾をすつかり捨て、ゐるばかりではなく、ことさら平俗尋常な語法を用ひてゐる。一部分を読むと何の生氣もない文章だが、通読するといかにも生きてゐる。描写らしい描写もないが、春琴の面影はあざやかに心に浮ぶ。彼女の心持ちなどもほとんど書いてないが、充分に女の気持ちにもなつてみられた。文章といふものが円熟するとかういふものかと思ふと、春琴の墓所を低徊する作者の姿が眼に浮んだ。

小林はここで『春琴抄』に「描写らしい描写」が欠けていること、人物の容貌も心理も書かれていないことを指摘

した上で、逆接を重ね、描かれずともそのすべてがこの文章において表現されていると述べている。この「ことさら平俗尋常な」文章は、それ自体を詩的散文として味わうべきものではないが、何かを描き出すためのものでもない。『春琴抄』は、描き出された事物とそれを描き出す文章とによって構成されているのではない。「文章といふものが円熟するとかういふものか」という言葉のうちには、小説の世界が文章のみによって構成されていることへの小林の感嘆と困惑が見てとれよう。『春琴抄』に「うつとり」するのも「反ばつ」するのも、視界を覆うこの文章ゆえである。

私の考えでは、『春琴抄』には、このような文章のあり方を助けるささやかな仕掛けがある。『春琴抄』の文章は、小説内の設定としては、「私」が「鴎屋春琴伝」をはじめ文体の異なる様々な文書や証言を引用し参照しつつ書き記したものとすることになる。なるほどそれは、小林秀雄が言うように、かつて人々を魅了した初期谷崎作品の詩的散文とは異なり、それ自体は平凡なものである。特別な語彙、語法が用いられているわけではない。特異な点があるとすれば、センテンスの区切りに応じて入れるべき句読点が大

幅に除かれている点くらいである。谷崎は『文章読本』で『春琴抄』の一節を引用し、それに句読点を「センテンスの構成と一致するやうに打ち変へ」てみせていた。「打ち変へ」られた句読点を括弧内に注記する形で示そう。

女で盲目で独身であれば() 贅沢と云つても限度があり() 美衣美食を恣にしてもたかが知れてゐる() しかし春琴の家には主一人に奉公人が五六人も使はれてゐ() 月々の生活費も生やさしい額ではなかつた() 何故そんなに金や人手がかつたかと云ふと() その第一の原因は小鳥道楽にあつた() 就中彼女は鶯を愛した。今日啼き() 鶯の優れた鶯は一羽一万円もするのがある() 往時と雖も事情は同じだつたであらう。尤も今日と昔とでは() 啼き() 鶯の聴き分け方や、翫賞法が幾分異なるらしいけれども() 先づ今日の例を以て話せば() ケツキヨ、ケツキヨ、くくくと啼く所謂谷渡りの声() ホーキーパーカコンと啼く所謂高音、ホーキーパーカコンの地声の外に() 此の二種類の啼き方をするのが値打ちなのである() 此れは鶯では啼かない() 偶々啼いてもホーキーパーカコンと啼かずに() ホーキーパーカコンと啼くから汚い、(↓) ペカコンと、コンと云ふ金属性の美しい余韻を

曳くやうにするには(一) 或る人為的な手段を以て養成する(二) それは藪鶯の雛を、まだ尾の生えぬ時に生け捕つて来て(三) 別な師匠の鶯に附けて稽古させるのである(四) 尾が生えてからだ(五) 親の藪鶯の汚い声を覚えてしまふので(六) 最早矯正することが出来ない⁽²⁾。

括弧内に注記したように句読点を「打ち変へ」たところで、意味や文体は変わらない。だが『春琴抄』の文章は、句読点を加えたそれとは別のものだと言わざるを得ない。あるいはこう言ってもいい。『春琴抄』の文章は、小説内の設定としては書き手の「私」に帰属するはずだが、「私」が句読点を極端に排したこのような文章を書く必要はない。必要がないばかりでなく、不自然ですらある。このような文章があるべき必然は、少なくとも小説の中にはない。『春琴抄』のこの仕掛けは、何事かを表現しまたそれ自体を表現として提示した上で後退していくべき文章を、なおそこにとどまらせ、現前させるだろう。小林が見ていた谷崎の文章とは、文章を事物の装飾とも観察者と事物の間項ともしない、この小説における布置のことではなかったかと考えられる。

小林秀雄の谷崎論は、『蓼喰ふ虫』『卍』を画期とし『吉

野葛』を経てやがて『春琴抄』に極まる「名文」の難解さに注意を促すことで、現代における趣味的判断の根柢の喪失を浮き彫りにした。それは谷崎の小説の文章を手がかりに、同時代の文学の抱える問題を浮かび上がらせる批評であったが、翻って谷崎の小説における文章の所在、その現前をも指し示すのである。

【注】

- (1) 平野謙「谷崎潤一郎論」(「群像」昭42・9) ↓ 「わが戦後文学史」昭44 講談社。千葉俊二「解説」(中村光夫『近代作家研究叢書39 谷崎潤一郎論』吉田精一監修 昭59 日本文書センター)も同様の整理を行っている。
- (2) 瀬沼茂樹「あとがきに代えて」(伊藤整『谷崎潤一郎の文学』(前掲))。
- (3) 伊藤整「谷崎潤一郎の芸術の問題」(「婦人画報」昭25・4) ↓ 「谷崎潤一郎の文学」(前掲)。
- (4) 野口武彦「谷崎潤一郎——批評用語としての「思想」」(「国文学」昭55・2)。野口は「谷崎潤一郎をもって「思想のない作家」とする定評」の「元凶は小林秀雄氏である」と思いこみ、かたく信じて疑わなかった」と告白し、小林の谷崎

論が「狭義の」思想の欠落を指摘したものであって「広義の」思想に関してはその限りでなかったことを証明しようとした。『シンポジウム日本文学16 谷崎潤一郎』(昭51 学生社、他に大久保典夫・笠原伸夫・出口裕弘・野村尚吾)にもこの論文につながる発言がある。

(5) 永井荷風「谷崎潤一郎氏の作品」(『三田文学』明44・11)。

(6) 拙稿「谷崎潤一郎『夢の浮橋』論——私的文書の小説化——」(『国語と国文学』平21・1) 参照。

(7) 谷崎の名前はないが、「小説の問題」(『文芸春秋』昭7・6、「小説の問題 II」と改題)にも「芸」についての感懐らしい一節が見える。

(8) たとえば「別冊国文学 小林秀雄必携」(吉田照生編 昭58

・2)の「事典・小林秀雄と日本近代文学」(亀井秀雄編)の「谷崎潤一郎」の項(担当は越野格)は、小林の谷崎への言及を整理したものが、文献一覧に「私小説論」を漏らしている。

(9) 「永井荷風氏の近業について」に関しては「純粋小説といふものについて」(『文学』(『岩波講座日本文学』7) (昭6 岩波書店) 附録) や「批評について」(『都新聞』昭7・2・12・20)、『文章読本』に関しては「谷崎潤一郎の『文章読本』」(『文学界』昭10・1)で言及している。

(10) 小林秀雄「文芸時評2／老成した人の力／華美な技巧を棄てた谷崎氏」(『報知新聞』昭8・5・31)。傍点引用者。

(11) 「アシルと亀の子(文芸時評)」(『文芸春秋』昭5・5)、「物質への情熱(文芸時評)」(『文芸春秋』昭5・12)。また「既成芸術派検討座談会」(『近代生活』昭5・6、他に雅川澁・舟橋聖一・久野豊彦・吉行エイスケ・龍胆寺雄)でも「正」への評価を口にしてている。

(12) 「文芸時評2／老成した人の力／華美な技巧を棄てた谷崎氏」(前掲)、「私小説論」(前掲)、「槍騎兵／潤一郎の近作読後感」(『東京朝日新聞』昭11・7・12)。

(13) 全集では、「一体」は文頭ではなく、「流れる様な姿になった」で文を切って「そこに漾ふ無限の陰翳を掴むのは、容易ではない。名文は安易な読者の眼に、安易に理解されまいと身を守り、抵抗してゐる様なものである」と続く。またこの後の二段落余りを削除している。

(14) 全集では、コクトーの引用に続く箇所言い回しが異なり、「演繹的裝飾」「帰納的理論」「抽象化」の単語は用いられていない。

(15) 小松伸六「時評家としての小林秀雄」(『解釈と鑑賞』昭36・11)。なお、小林が「文芸時評」の副題で「文芸春秋」に連載していた評論の正題は、順に「アシルと亀の子」(昭5

・4・8)、「文学は絵空ごとか」(昭5・9)、「文学と風潮」(昭5・10)、「横光利一」(昭5・11)、「物質への情熱」(昭5・12)、「マルクスの悟達」(昭6・1)、「心理小説」(昭6・3)。

(16) 中村光夫「人と文学」(『現代文学大系 第四十二巻 小林秀雄集』昭40 筑摩書房)。小笠原克は、出発期の小林が「明治大正期作家を逆説的に賞揚することで足掛りを模索し」

たと指摘する(『小林秀雄と明治大正文学——志賀直哉と菊池寛——』(『国文学』昭44・11))。

(17) 小林は「今年の問題と解答」/「春琴抄」その他/文芸批評と作品(三)「(大阪朝日新聞)昭8・12・15」批評家の悪癖(より)と「文学界の混乱(文芸時評)」(『文芸春秋』昭9・1)で同じ趣旨のことを述べている。引用は共通部分より。

(18) 拙稿「虚構あるいは小説の生成——谷崎潤一郎『春琴抄』論」(『日本近代文学』平18・5)参照。

(19) 引用は「言語の問題」より。表記や語順の違いはあるものの、引用箇所は「現代作家と文体」と同じ文面である。

(20) 原子朗『修辞学史的的研究』(平6 早稲田大学出版部)。

(21) 『細雪』(『中央公論』他昭18・1・23・10)を話題にする「年齢」(『新潮』昭25・6)など、戦後にも若干の言及はあるが、例外的である。

(22) 読点を句点に変換したものは、↓を付した。

〔付記〕

・小林秀雄の評論は、同一タイトルが多く紛らわしいが、時評であることを考慮し、初出の表題に統一した。改題は『書誌 小林秀雄 図書新聞双書4』(吉田熙生・堀内達夫編 昭42 図書新聞社)で「変更度合の著しいもの」(『作品・文献年表 凡例』)として特記されているものに限り、異同は現行の全集(『小林秀雄全集』全十四巻別巻二 平成14 新潮社)と対照し、引用箇所が目立った異同がある場合のみ、それぞれ注記した。これにあわせて谷崎の随筆・評論の表題も、通例に従わず、初出時のものを用いた。

・引用は初出を原則とした。ただし旧字は新字に改め、ルビは適宜省略した。傍点は断りがない限り原文による。

執筆者一覧

松野 彩 (まつの あや)	本学博士課程学生
尹 勝玫 (ゆん すんみん)	本学博士課程学生
木下 華子 (きのした はなこ)	東京大学史料編纂所学術支援専門職員
木村 尚志 (きむら たかし)	本学博士課程学生
吉丸 雄哉 (よしまる かつや)	順天堂大学非常勤講師
片 龍雨 (びよん よんう)	本学博士課程学生
崔 泰和 (ちえ ていふあ)	本学博士課程学生
多田 藏人 (ただ くらひと)	本学博士課程学生
梅山 聡 (うめやま さとし)	本学博士課程学生
神田 祥子 (かんだ しょうこ)	本学博士課程学生
中村ともえ (なかむら ともえ)	女子美術大学・日本大学非常勤講師

編集後記

『東京大学国文学論集』第5号をお届けする。今号には、十一本の論文を掲載することができた。いずれも各自の課題に正面から取り組んだ力作であると思う。今後もしつそうの内容の充実をはかるべく、努力を続けたい。

なお、本誌既刊の掲載論文は東京大学学術機関リポジトリにおいて公開されている。一部資料の性格上公開できないものも含まれるが、インターネット上において閲覧可能である。東京大学総合図書館のホームページ <http://www.lib.u-tokyo.ac.jp/sogoto/>「レクシオン」の項の「東京大学学術機関リポジトリ」↓「紀要」↓「大学院人文社会系研究科・文学部」↓「東京大学国文学論集」へと進まれば、既刊分を閲覧することができる。ぜひこちらもご利用いただきたい。

(わ)

『東京大学国文学論集』第6号投稿規程

- 資格 東京大学国文学研究室に所属する学生・研究生・研究員・教員を原則とする。
- 内容 論文を基本とするが、それ以外の形式も可とする。
- 枚数 四百字詰め原稿用紙四〇枚を基準とする。四百字程度の要旨およびフロッピーディスクを添え、原稿とそのコピー一部を提出のこと。
- 締切 平成二十二年十月三十一日
- 刊行 平成二十三年三月
- 応募先 東京大学文学部国文学研究室
- 採否 原稿の採否は、東京大学国文学論集編集委員会が査読の上で決定し、投稿者に通知する。なお、採否の問い合わせには応じない。
- 公開 本誌に掲載された論文は、東京大学学術機関リポジトリ (UT Repository) での公開を原則とする。

東京大学国文学論集 第5号

非売品

平成二十二年三月二十五日 印刷発行

編集及発行者 東京大学国文学研究室

代表者 多田 一臣

〒113-0033 東京都文京区本郷七-31-1

東京大学文学部国文学研究室内

電話 〇三-五八四-一三八一八

印刷所 (株) 平河工業社

〒162-0814 東京都新宿区新小川町三十九

電話 〇三-三二六九-四一一二