

京伝の読本文体

一 はじめに

山東京伝の読本作品は寛政十一年刊『忠臣水滸伝』前編から文化十年刊『双蝶記』まで十作品を数える。京伝は、各作品において読本文体とは何かを常に模索していったが、その文体の変遷を明らかにし、後期読本文体の成立過程、そして京伝が理想とした読本の在り方を提示したい。

二 京伝読本と七五調

まず京伝読本について、七五調の利用の点から考察を始める。京伝の読本作品を通覧すると、七五調の使用頻度が次第に増加していくことが判る。ここで「七五調である」とみなした箇所は、多少の破格も含みつつ、七五が二回以

上繰り返されている箇所である。

- ・『忠臣水滸伝』(寛政十一年)……なし
- ・『安積沼』(享和三年)……一箇所
- ・『優曇華物語』(文化元年)……二箇所
- ・『桜姫全伝 曙草紙』(文化二年)……四箇所
- ・『善知安方忠義伝』(文化三年)……四箇所
- ・『昔話稲妻表紙』(文化三年)……六箇所
- ・『梅花氷裂』(文化四年)……六箇所
- ・『浮牡丹全伝』(文化六年)……二十九箇所
- ・『本朝酔菩提全伝』(文化六年)……四十五箇所
- ・『双蝶記』(文化十年)……十七箇所

まず『忠臣水滸伝』であるが、本作品は周知の通り白話小説『水滸伝』と浄瑠璃『仮名手本忠臣蔵』を綯い交ぜに

佐藤 藍子

した構成となっている。京伝は、『忠臣蔵』から筋立てだけでなくその文言をも取り込んでいるが、浄瑠璃文体の一特徴である七五調を、『忠臣水滸伝』の中で一度も使用していない。では、『仮名手本忠臣蔵』から語句を取り入れている箇所を見てみよう。

熱慮ねつりょに。上に賢明けんめいの君きみ在いますときは必かならずしも下に忠良ちゅうりやうの臣しんあり。しかにはあれど緯へいの変へんにのぞまざれば。忠臣ちゅうしん義士ぎし顕あらはれず。国家こくか昏乱こんらんして忠臣ちゅうしんありといへる。老冊らうたんの言ことば宜哉うけるな。只満空ただまんくう（左訓さくん：そら、以下同）の星辰せいしん（ほし）白日はくじつ（ひる）に光ひかりなく夜来やらい（よる）ひかりをはなつに一般おなじ

『忠臣水滸伝』巻之一・第一回

国治こくちてよき武士ぶしの忠も武勇ぶゆうも隠ひそるゝに。たとへば星の昼見しるみへず夜は乱みだれて顕あらはるゝ。例れいを爰こゝに仮名書かみがきの太平たいへいの代の政せい。

『仮名手本忠臣蔵』大序

傍線ぼうせんを施ほした箇所が、共通する文言である。『忠臣蔵』大序は七五調であるが、それを取り込んだ『忠臣水滸伝』の方では漢語を使用して文を作り変え七五調を採っていない。七五調を取り入れなかった理由は、京伝の主たる興味が『水滸伝』の文体を模す所にあつたからだと考えられる。漢語、白話語彙を多用し、『水滸伝』の文体を取り入れながら、京伝は新しいジャンルである後期読本の文体を作り上げよう

としたのである。このことに関して大高洋司氏は、「寛政十一年の時点において、読本の文体に最も自覚的だったのは山東京伝である」と述べている。後期読本の嚆矢こほしとされる作品を著した京伝は、以後もこの読本というジャンルが持つべき固有の文体を模索し続けていくが、『忠臣水滸伝』はその最初の試みと見ることができる。

『忠臣水滸伝』は白話語彙を多用した和漢混淆文で書かれているが、前編に比べ後編ではその使用頻度が落ちていることが指摘できる。これは、前編の文体が一般読者にとつて難しすぎたため、後編では白話語彙の使用を抑えて読みやすい文体に変更したからである。だが、後編では白話語彙の使用頻度が落ちているとはいえず、以後の作品と比較すると、まだその使用頻度は高い。このような白話語彙を多用した文体は、京伝の以後の作品に受け継がれることはなかった。このことは、次作『復讐／奇談』安積沼あせくぬまにおいて、白話の使用を避けた平易な文体を用いたことから窺うことができる。

『安積沼』の文体に関しては、大高氏が本作の文体特徴を詳細に考察している。その特徴は次の三点にまとめることができる。

・『孝肅伝』を典拠としている部分では、文章を逐語的

に踏まえているが、白話語彙は和語へと変換されている。

・『根無草』を典拠としている部分では、七五調を崩し自然な会話体に移し変えられている。

・『雨月物語』を典拠としている部分では、より平易な表現に改変されるが、『孝肅伝』『根無草』のような変更は施していない。

『安積沼』では、まとめ第一点目にあげたように、前作『忠臣水滸伝』後編同様白話語彙を敬遠する姿勢がうかがえる。読者の需要によったのであろうか、本作品では『忠臣水滸伝』前編とはがらりと文体を変え、平易な表現が使用されている。この『安積沼』の文体は基本的に、京伝のその後の作品にも受け継がれている。また、第二点目にあるように、七五調の文体を極力避ける努力が行われた。これは前作から共通した京伝の文体に対する意識である。しかし『安積沼』以降の作品では、七五調の頻度が、僅かずつではあるが増加する傾向が見て取れるのである。

では、演劇作品から詞章とともに七五調の韻律を取り込んだ例を見ていこう。一例として以下に『善知安方忠義伝』と、その典拠を掲げる。この時期から、主に愁嘆場やそれに類する場面において七五調が使用されていく。

此時やうやく月の出たるに乗じて此あたりをながむれば、蒼々たる松原の、下枝にまじる塩蘆の、波打よする渚にて籬が島とはこゝやらん、崩かゝりし苦ぶきの、壁のかこひもまばらにて月の為には外がはま、見るも哀の住居なり。

(『善知安方忠義伝』巻之二・第十条)

所は陸奥の。〳〵。奥に海ある松原の。下枝に交じる汐蘆の。末引きしをる浦里の籬が島の苦屋形。圍ふとすれどまばらにて。月のためには外の浜心ありける。住居かなこゝろありける住居かな。

(謡曲『善知鳥』)

傍線を付した箇所が引用部分である。京伝は七五調を崩さずに、独自の言葉添えたり、表現を言い換えるなどして本文を綴っている。このように演劇、主に謡曲から七五調の調子とともに詞章の引用が行われ始める。次に愁嘆場の例として『昔話稲妻表紙』から一場面を取り上げる。この場面は、六字南無右衛門が主家の若君月若を匿うが、月若は妖鼠によって僧侶のごとき姿となつてしまい、そのことを南無右衛門が嘆くという場面である。

妖鼠の為に髪の毛をくひ尽され、剃髪ていはつの姿となり、頭に似合ぬ振袖の、綾の小袖の模様さへ、ゆたのたゆたの捨小舟、薄縹うすはなだの奴袴も、涙の痕のしみとなり、身すばらしげに出玉ふ。(略) 奸臣佞者の為に世をせばめら

れ、かゝる貧家にしのばせ玉ひ、粟の飯椀の粥、わづかにおん命をつなぐのみ、蔵のおどろ紙ぶすま、夜の物さへ薄着にて、壁もる月の灯火に、くらきおん身となり玉ふ、いたはしさよ」（昔話稲妻表紙 卷之三十一）それでも七五調の用例は、『梅花氷裂』までは作品ごとに六箇所ほどに抑えられている。ここまでの作品では、七五調は一、二の例外はあるものの、ほぼ全て愁嘆場及びそれに類する哀れさを強調しようとする場面を描写する為のものであった。

しかし、文化六年刊行『浮牡丹全伝』では、この七五調の利用が大幅に増加する。本作品では第三回と第四回（上下）に集中して、実に二十九箇所にて七五調の文体が確認できる。

第三回は、京都に遊学中の瑤島磯之丞が、物堅い性格であるにも関わらずある女性と遊興に耽り始め、家僕が不審に思い後をつけたところ、その女性は既に死んでいることがわかり、磯之丞も本心に立ち返るという内容である。この回は『剪燈新話』中の「牡丹燈記」と、謡曲『女郎花』を典拠として書かれている。また、第四回は浮牡丹の香炉を奪われた罪により一家あほうばりとなった磯之丞親子は、かつての腰元水草を頼りに丹後へ下り、磯之丞は父親の敵討ちに諸国をめぐり、水草はかつての主人に忠節をつ

くす、という内容である。

では、七五調の例を見ていこう。まず第三回から本文と典拠を引用する。

深き誓もあらたにて、月のかつらの男山、さやけき影は所がら、木ぐの紅葉も照そひて、日もかげろふの岩清水、苔の衣も妙なれば、みつの袂に影うつる、しるしの箱ををさむなる、法の神宮寺、げにありがたき靈地なり。岩松そばだちて山聳、谷めぐりて諸木枝をつらね、いと神さびたる鳩の峯、越来て見れば三千世界もよそならず。千里もおなじ月の夜の、あけの玉垣みとしろの錦かけまくもかたじけなしと伏拝て、

（卷之二・第三回）

久方の、月の桂の男山、くく、さやけき影は処から、紅葉も照り添ひて日もかげろふの石清水、苔の衣も妙なりや、三つの袂に影うつる、しるしの箱を納むなる、法の神宮寺ありがたかりし靈地かな。巖松聳つて、山聳え谷廻りて諸木枝を連ねたり、鳩の峯越来て見れば、三千世界もよそならず千里もおなじ月の夜の、朱の玉垣みとしろの、錦かけまくも、かたじけなしと伏拝む、

（謡曲『女郎花』）

少々長い引用であるが、右に明らかなように、この箇所

はそっくり謡曲『女郎花』から詞章、七五調ともに引用している。『善知安方忠義伝』とは違い、表現を言い換えるなどの操作は何も行われていない。本作品ではこのように、ある程度の長さに渡って典拠をそのまま引用している箇所が少なくない。その原因として考えられるのは、執筆が遅れたこと、また構想が途中で変わり、刊行間際に第四回が書き直されたことがあげられる。③時間のなかでの執筆であり、勢い引用に頼った執筆方法になったと思われるのである。

その中で、第四回では次に掲げるような例も見える。丹後国与謝の海に近い藻屑村での、磯之丞たちの生活と憂いを描いた愁嘆場である。本文と典拠を両方引用する。傍線部は引用箇所である。

かくて四人の者は此日(このひ)を始(はじ)めとして、しばらく此家(このや)にとまりけるが、海士(あま)のたく藻(も)の夕煙(ゆふけぶり)、身をたくべきにあらねども、住(す)は所(ところ)による浪(なみ)の、音(おと)かしましき海辺(かいべ)にて、松濤(しょうとう)の風声(ふうせい)花(は)の月(つき)にあらぬも思(おも)ひやる、耳(みみ)にふる、も目(め)に見るも、なれぬ住居(すまひ)の鬱悵(いふせ)さを、忍(しの)びておくる月日(つきひ)貝(かい)、世(よ)に出(で)る時(とき)を蛭貝(まてがひ)に、常世(とこよ)の浜(はま)と思(おも)ふ子を、水松(みずまつ)かはゆき鹹濁(しほひがた)や、弥生(やよひ)も過(こ)て人間(にんげん)の、四月(しづわつ)も爰(こゝ)は浜風(はまかぜ)の、寒(さ)さをかこふ薦屏風(むしろびょうぶ)、折焼葦(おりやうぶ)の終夜(しゅうや)、臥佗(ふしわ)ぬれ

ばおのづから、過來(すきこ)し方の悲(かな)しさを、忘(わす)る、ひまも波(な)らで、干時(はつき)もなき海士衣(あまごころも)、身(み)の秋(あき)いつとかざらねば、藻(も)に住虫(すむむし)の我(われ)からと音(おと)をのみ鳴(な)めあかしつ、只水草(ただみくさ)が誠心(まことこころ)を尽(つく)してまめやかに仕(つか)ふを、沖漕舟(おきこぐさね)の楫(かぢ)とおもひて、憂日(うれひ)を爰(こゝ)に過(す)しけり。

(巻之二・第四回上)

海士(あま)の焼(や)く藻(も)の夕煙(ゆふけぶり)、身(み)を焼(や)くべきにはあらねども、住(す)めば処(た)による波(な)の、音(おと)もかはるか、聞(き)き給(たま)へ(略)海士(あま)の刈(かり)る、藻(も)に住虫(すむむし)のわれからと、音(おと)をこそ泣(な)かめ、世(よ)をば恨(にく)みじ、

(謡曲『阿漕』)

この部分は、謡曲からの引用の間に「貝尽くし」の表現を挟みこんだ構成になっている。この貝尽くしは京伝の独創であろう。彼は寛政四年刊行の黄表紙『桃太郎発端話』の中でも貝尽くしの台詞を書いているのである。『浮牡丹』では、そこに『阿漕』の詞章を巧みに取り込んだのである。例に掲げた箇所は、磯之丞たちが腰元水草の元にやってきた場面と、数日後の磯之丞が敵討の為に旅立つ場面との間に挿入される一節である。謡曲と貝尽くしを使用しながら、佗(わ)び住(す)まいの様(よう)と次の旅立ちの場面への時間経過を表現しているのである。

本作品では、七五調の用例のほとんどが男女の恋愛場面と愁嘆場である。加えて与謝の海を場面としているので、海・

魚の縁語を使用したレトリカルな場面描写が見える。土地柄と修辭を巧みに絡ませた言葉遊び的な面白さが、今までの作品に見えない新しい部分である。単純な引用も多いが、貝尽くしの例のように、これまでの読本とは異なり、七五調の中にレトリックを含ませるようになって注目に値する。

さて、次の作品『本朝酔菩提全伝』は、文化六年刊行『昔話稲妻表紙』の続編にあたる作品である。この作品は文体において極めて特徴的である。先に示したように七五調に關しては、本作が前後編と長編であることも要因となり、四十五箇所もの用例が見える。またそれまでの作品のように特定の巻に集中しているのではなく、全編にわたって使用されている。

右にかゝるを野曝は、「しやくしやくなり」とよばはりつゝ、身を閃て撞的蹴飛し、後に組を雌手をのぼして腰車、弓手をはかせて幻が、首筋つかんで人車、起あがつて又むかひ来る舍利弗が、(中略)「どつこいさせぬ」と身をしづめ、くるくまはす腕車、或は臂あて小手返し、後矢筈にしめあぐるを、心得腕首刻返し、「エイ」と一声まつさかさま、なほ舍利弗が取つたをそつ首とらへて頭転倒、起る所を踢返して、泥下駄にて両

人を、踏付く踏飛し、手ばたきをして立たるは、げに冷眼掙扎なり。
(『酔菩提全伝』巻之三・第六)

この例は立ち回りの場面である。七五の調子に乗って、野曝悟助が舍利弗・幻の悪者二人を投げ飛ばす場面が、戦いの勢いそのままに描き出されている。「しやくしやくなり」「どつこいさせぬ」といった短い台詞が途中挿入されるが、それらも七五調の韻律の中に溶け込んでおり、読者は調子よくこの場面を読みまきることができる。

『酔菩提全伝』では、愁嘆場と、例に挙げた立ち回りの二種類の場面において、特に七五調が使用されている。これは七五調がもともと演劇文体に由来していることと關係している。浄瑠璃中、登場人物の感情を切々と語る「口説き」の場面を思い出せば判り易いのではないだろうか。七五調の韻律に乗った言葉は日常語からはかけ離れたものとなるが、それが逆に豊かな感情を観客に伝え得るものとなっているのである。

また、律文のテンポの良さは、立ち回りのような登場人物が入り乱れて動く様を描くことにも適していると考えられる。丁々発止のやりとりをただ説明するよりも、一定のリズムに乗せて語るほうが、より調子よく緊迫感を伴って描写し得る。一見愁嘆場と立ち回りという性格の相反する

場面に七五調が用いられるが、それは七五調の文体が持つ特徴をそれぞれに引き出した使用方法なのである。

また、この作品の特徴として口語を多用することが挙げられる。

「これ御亭主、五つになる児をいれる早桶をもらひましょ」「幼き人の不幸でござるか。死に別れはいづれ悲きものながら、とりわけ小児をなくしては、さぞ愁傷でござりましょ」「未お若によういふてくださりました。

(略)

「最早念仏もすみましたか、おん身独りで嘸ないそがはしくありつらん。今夜は空に雨気がみゆれば船には苦をかけました。」

(『双蝶記』卷之六)

『醉菩提全伝』では、不破名古屋狂言を構成の中心に据えており、そのために七五調及び口語が多用されたと考えられる。

このような口語体の例は文化十年刊行『双蝶記』においてもいくつか見える。更に本作品では掛け合い、庵点の使用例もあり、演劇文体からの影響が大きい。まず掛け合いの例を典拠である浄瑠璃『山崎與次兵衛寿の門松』の該当箇所と共に挙げる。

略又は打笑ひ、「昨日星の御堂の軒下で、さしかけた将

棋の勝負せまいか。」「ヲ、昨日の駒組おぼえて居る。銭がとれいで此方も退屈。」「ヲ、慰みにさして見やれ。」

(中略) ならべをはりて塵兵衛いはく、「ゆうべから盤上をとくと見さだめ、工夫した相手とさすはちと強もの、先手は和主か。」「イヤさしやれ。」「まづ飛車さきの歩をつかう。」(中略) 幣又は胡盧ひ、「イヤさういやるな北朝方の足利家、今は盛んにほこれども、此方の手にも駒がある。どこのいづくに名将が、かくれあらんもはかられず。金将や銀将が、王城をいかほど堅固にかこつても、歩も成金の時を得て、官軍の桂馬をかう打込んだらなんとする。」「イヤ香車の槍の野猪武者、桂馬の高飛び及ばぬ事。」「ところをおれが。」と打込む駒、

「歩であしらうて。」せかす駒、「なむさんこれは。」と退く駒。

(『双蝶記』卷之二)

サアござれ。然らば勝つても負けても是一番。昨夜から盤の上とつくと見定め。工夫した相手とさすは恐物。お手は此方サア遊ばせ。先づ飛車のさきの歩をつきませう。ヤ此の成金してやらうでの。かう寄りませう。浄閑頭を叩いて。ハア、南無三。此馬落ちた深田に馬を駆落し。(略) 金銀は手放さぬ。歩あしらひで見知らせう。

(『山崎與次兵衛寿の門松』中之巻)

引用箇所傍線を付したが、掛け合い部分はほぼ形を交えることなく引用していることが判る。また立ち回りと掛け合いが同時に行われる場面もあり、七五調で描写されている。『本朝醉菩提』と同じ利用方法がここにも見えるのである。

次に庵点の例である。

釘打詞の理につまり、「イヤ其儀は」とくちごもるへ心をくみて蟻右衛門、「もしましたくなどにさしつかへてのことなるか。

（『双蝶記』巻之二）

「それは告てすむべきか」「すまぬと思はうけひきたまへ」といふに娘は口ごもるへこなたはせきていはいかにくとはいはれて娘は胸に釘、（『双蝶記』巻之六）

庵点を読本において使用するの、京伝読本に限って言えば『双蝶記』のみである。演劇色を出すための一手法として、京伝は庵点を使用した。例に挙げた庵点は、会話のはじめを示し、また読点としての役割も果たしている。浄瑠璃正本では、庵点は節の初めを示す際によく使用される。例えばヲロシ、フシ、三重などの出だしに記されている。『双蝶記』の例は節の出だしというよりは、主客の交代にあわせて使用した例と考えられる。また、この部分は愁嘆場でもあり、庵点を使用することで、浄瑠璃の節回しを読者に

想起させようとしている、とも考えられる。

柳亭種彦もまた、文化十年刊行『もてずりむかしんぎよう観手摺昔木偶』の中で、数場面において庵点を使用している。種彦は京伝とは違い、庵点によって会話の冒頭を示している。京伝、種彦ともに演劇的色彩の強い読本を著述しているが、庵点は、彼らが新たな演劇的要素として、読本文体に取り入れることを試みた一例である。共に数箇所にとどまる使用ではあるが、様々な演劇的要素を取り込んでいこうとした姿勢が表れている箇所である。

三 馬琴・雅望・種彦の文体

京伝と同時代に読本作品を刊行した、他の作家はどうであらうか。曲亭馬琴、石川雅望、柳亭種彦は、それぞれに個性的な文体を作り上げた。彼らと京伝の文体を比較し、読本文体の特色を考察する。まず取りあげるのは曲亭馬琴である。彼の文体変化は次のようにまとめられる。⁴

・文化四年まで 七五調の利用は少ない。

・文化五年 七五調の利用は増加傾向にあるが多い

というほどではない。ただし

さんしちぜんでんなんかのゆめ『三七全伝南柯夢』がその中でも多い。

・文化六年 七五調利用が増える。

・文化七年

『常夏草紙』が最初の総七五調作品か。馬琴の七五調は文化四年までは試行段階、五年に本格化し七年に完成した。

・文化十一年

『南総里見八犬伝』初編において、全体に渡って七五調を基調とした文体が完成する。

野口隆氏は、馬琴の読本文体を構成する要素の一つとして七五調の韻律が想起されるが、それは初期の作品においては必ずしも顕著ではなかった、と指摘している。

また、麻生磯次氏は、馬琴は一般に感情的内容の表現に七五調を用い、更に句読点を必ずしも文意の切れ目に置くわけではなく、無理な切り方をしてまでも強いて七五の調子を踏ませようと努力している、と指摘している。このような例を二例挙げておこう。

・留め給ふはおん慈み。過てあまりに情なし

〔『南総里見八犬伝』第十三回〕

・いふはまこと歟飽までに。めでいくま慈愛せ給ふなる

〔同右〕

馬琴読本特有の七五調を基調とする和漢混清文は、文化四、五年を境として作り出されたものであった。そして、文化七年を経て文化十一年の『南総里見八犬伝』において総七五語調の文体が確立されたのである。

次に石川雅望の読本について簡単に触れる。雅望の読本『天羽衣』あまのはろも『近江県物語』おみあがたものがたり『飛驒匠物語』ひだのたくものがたりを調べた結果、『飛驒匠物語』にのみ七五調の例が見つかった。以下、その例を掲出する。

「わかき娘をさきだ、せ、老さらばへるしれ物の、世にもこよひて、何かせん」と、位牌をつと身にそへて、いざち泣たる血の涙は、秋の深山の紅葉ばを、時雨の染るにことならず。

（巻之四　〇よめの君）

山人はたゞ打ふして、「かはゆの人のこゝろや。かたみにあはんと契りにし、浅からぬこゝろざしも、浅草野辺の露ばかり、こともかはさで、別れてき。猶こりずまに忍びつ、うきを宮戸の川つらに、芦わけ小舟思はずも、つなでとともに、玉のをの、絶えはてしこそかなしけれ」とて、声もそゞろに泣めたり。老母もともに袖をしぼりて、「さる真あるこゝろざしを、百がひとつも、さとりなば、又せんかたもあるべかりしに、いとほしの身の果や」とて、位牌を取て、仏壇に居れば、山人立て涙ながら、金碗かなわに水をたゝへ、香炉にくゆらす一たきのけぶりのすゑもなつかしと、むせかへれば、母親は、

（同右）

雅望の三作品の中で、七五調で綴られた部分はこの二箇

所のみであった。場面はどちらも愁嘆場である。また文章量もそう長いとは言えない。

京伝や馬琴と比較してみても、雅望読本には七五調がほとんど見られない。文化五、六年は京伝や馬琴の読本において七五調の使用頻度が高まっていく時期である。その時期に刊行されたにも関わらず、まったくと言って良いほど七五調を使用していない。

『飛騨匠物語』の典拠を考えると、雅望は浄瑠璃『妹背山婦女庭訓』『飛騨内匠』などを利用している。『飛騨匠物語』に七五調が見える理由として、典拠に浄瑠璃を使用したことが挙げられるだろう。それゆえに愁嘆場において浄瑠璃文体、つまり七五調が顔を覗かせたと考えられよう。

また雅望は三作品全てにおいて建部綾足の『西山物語』を随所に利用するなど、彼が読本を著述する際に、綾足を意識していたことは既に先行研究でも指摘されていることである。綾足の作品においても七五調はほとんど認められない。更に、綾足・雅望の文体は、雅語や古語を使用した「和文体」と言われる文体である。何故和文体では七五調が利用されないのか。雅望にとって七五調とは、和歌の韻律ではなく、演劇文体をより強く想起させるものだと認識されていたのではないだろうか。和文、それも雅語、古語と

演劇文体は相容れないものと考えたために、彼は七五調を読本作品に取り入れなかったのではないだろうか。

では、最後に柳亭種彦の読本を見ていく。文化八年刊行『せたのはしりゅうにのほんじ勢田橋竜女本地』の代腎の中で種彦は、自らの作品を「浄瑠璃読本」と位置づけた。それは馬琴のような硬質な和漢混淆文でも、雅望のような和文体でもない、浄瑠璃と読本の要素を併せ持つ独自の読本文体を提示しようという意欲が表れている。

では、どのように種彦は浄瑠璃の要素を読本作品内に反映させていったのであろうか。二つの例を以下に挙げる。

△「こは思ひがけなき宗郷公、いつの間に此の処へ」
△「オ、兄秀郷が不行跡、実否を正すその為に」□「大竹五郎がお供して、最前よりの概略は、あれにてとつくと」

△「見届けた」×「ア、御両所の手前といひ、面目もなき此の場のしぎ。此の上のお情には、御かいしやくを」と許りにて、刀逆手にとり直す。

（『勢田橋竜女本地』中）

顔見られじと曲者くせものは、笠ひつかうで二足三足ふたあしのみあし、もどるこなたに海神わだつみが、曲者やらぬととむる手さき、払へば

つけ入る手練と手練、ぢり、くとつけ廻す、梅と桜の花くらべ、老木おいきの待つもひとこぶし、「シヤめんだうな」と振切るはずみ、笠ひつちぎれて折よくも、雲間を出づる月かげに、顔見てびつくり、「やあおまへは、コレ」

(拍子まく)

(同作 中)

前者は渡り台詞の例である。一繋がりの文章を、二人以上の人間が分担して述べる台詞術である。更に各台詞の初めに印をつけ、発話者が誰であるのかを明示している。このような印を読本内で使用することは珍しい。種彦の演劇趣味がここに反映されている。後者は最後の傍線部に注目して欲しい。本文の中に突如として「拍子まく」というト書きが現れる。読本を読んでいた読者は、ここへ来て台帳を読んでいるかのような、または舞台を見ているかのような錯覚に陥ることになる。このように種彦は、意表をつく演劇的要素の使い方を随所に行っているのである。

また、種彦は文政十二年十月門弟宛ての書簡で次のように記している。

よみ本は京伝の桜姫が かきぶりよきやうにおぼえ申候。同人の作にても稲妻表紙はおとり候やうに見え申候。しかし今は曲亭のかきぶりをまなび候かたが徳なるべし。小子が今かき候へば桜姫のおもむきへ今すこし漢

学者文章をくはへ申候。

種彦は門弟に対して馬琴の作風に学ぶべきだと教えている。しかしその一方で自らは京伝の『桜姫全伝曙草紙』の作風を高く評価している。本多朱里氏はこの書簡から、種彦にとって京伝作品の存在がいかに大きかったかということに言及している。京伝作品に見える演劇趣味の強い作風を種彦も追いつけたのである。それは合巻に転向した後も変わることはなかった。種彦が「浄瑠璃読本」という新たな読本の路線を提示したのも、ひとえに京伝風の読本執筆方法を学び、更に強調しようとした結果と受け取れる。

四 結論

以上、山東京伝の読本文体についての考察を行ってきた。作品を追うごとに京伝は七五調を様々な場面に使用していった。七五調利用の最たるものは『本朝酔菩提全伝』である。それは演劇趣味を前面に出すことを一大趣向とした作品だったからである。しかしこの演劇色の強い文体は『酔菩提全伝』一作で終わった。京伝最後の読本『双蝶記』では七五調の利用は比較的少なくなる。浄瑠璃作品を典拠とした本作であるが、それは口語と筋立て、人物設定に利用されたのである。京伝は七五調を、作品の基調とはしなかった。

逆に愁嘆場や道行など、演劇を彷彿とさせる場面においてのみの使用にしたのである。京伝にとって七五調は、演劇趣味を読者に示す一つの方法であったと考えられる。また、まるで舞台を見ているかのような場面描写、正本を読んでいるかのような感覚を読者に与える庵点の使用、役者似顔絵の使用など、様々な方面において演劇的要素を取り込んだ。それが演劇と読本との融合、というものである。

最終的に『双蝶記』は、馬琴が『近世物之本江戸作者部類』に記すように、売り上げが伸びず、失敗作の烙印を押されることとなった。しかし、京伝が馬琴とも雅望とも違う独自の方向へ読本を引っ張っていったその試みは評価して良いのではないだろうか。

元々読本には京伝や種彦に代表される演劇趣味の強い、口語や七五調を場面に応じて使用したもの、馬琴に代表される総七五調をとる和漢混淆文を使用したもの、綾足や雅望に代表される擬古文による和文体のものと、三系統の在り方があった。結局馬琴読本の在り方が残ったわけであるが、だからといって京伝や雅望の読本の在り方が間違っていたわけではない。それぞれの作家がそれぞれに読本文体を模索し、独自の文体を作り上げていったのである。

例えば山東京伝は後期読本というジャンルを切り開いた

人物であった。その彼が十作目となる最後の読本作品『双蝶記』において、更に新たな読本文体の在り方を提示したのである。

【注】

- (1) 大高洋司、「江戸読本の文体と『安積沼』」(『読本研究新集』第二集 二〇〇〇)。
- (2) 大高洋司、前掲論文。
- (3) 執筆の遅滞、及び第四回増補に関しては『浮牡丹全伝』後編予告に、「○此稗史、全部九冊なれども、著述遅滞して、発兌のときにおくるゝにより、書肆^{まち}且四冊を刻し前帙となして、発兌(左訓：うりいだし)せんことを乞。これによりて俄に、連印鈕号第四回の条^{すぢ}をつくりかえて、彫刻の時に迫ぬれば、(以下略)」とある。
- (4) 野口隆、「椿説弓張月」の七五調」(『近世文芸』第七二集 二〇〇〇)を参考に、私にまとめたものである。
- (5) 麻生磯次、『江戸文学と中国文学』(三省堂 一九五五)。
- (6) 佐藤悟、「柳亭種彦書簡集」(『近世文学俯瞰』汲古書院 一九九七)。
- (7) 本多朱里、『浅間嶽面影草紙』論―京伝読本との関係から―

〔京都大学国文学論叢〕第五号 二〇〇〇〕。

【付記】

引用に際して、山東京伝の読本は『山東京傳全集』（ぺりかん社）に拠り、他の作品は諸版本に拠った。また、適宜濁点等を補い、ルビは一部省略した。尚、本稿は二〇〇六

年度日本文学協会第二十六回大会（於 東北大学）での口頭発表に基づく。発表席上またその前後において御教示、御意見を賜りました二村文人氏、風間誠史氏、近藤瑞木氏、大高洋司氏に深謝申し上げます。