HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	寓意と文学史 : 『小説神髄』研究 (三)
Author(s)	亀井, 秀雄
Citation	北海道大學文學部紀要, 39(1), 121-172
Issue Date	1990-11-10
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33561
Type	bulletin (article)
File Information	39(1)_PR121-172.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

寓意と文学史——『小説神髄』研究（三）——

亀井秀雄

序　寓意小説という概念の問題

『小説神髄』の第二章「小説の変遷」が、ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA の第八版（一八五三～六〇年）の ROMANCE の項に拠っていたことは、すでに柳田泉[註一]が指摘している。坪内逍遙はその記述のなかで、ローマンスの項にはみられない「浮ヘイブル（寓言の書）」の文学史的位置に言及していたが、これもブリタニカ第八版の FABLE の項から借りたものであることを、森田実歳[註二]が明らかにした。

本論は両氏の教示によって考察を開始するわけだが、しかし私のねらいはいわゆる比較文学的な材源研究にあるのではない。後述するように、フェイブルの項を逍遙が借りたのは、「浮ヘイブル（寓言の書）」に続いて「亜ルレゴリイ（寓意小説）」というジャンルを設定し、さらに続けて勧懲小説の文学史的な位置および意味を明らめたかったからであろう。ブリタニカ第八版によれば ALLEGORY はレトリックの一方法であって、どの文学ジャンルにも認めることが出来るが、FABLE は物語の一ジャンルであった。それにもかかわらず逍遙があえて寓意小説（アルレゴリイ）というジャンルを設けた時、かれはどのような文学史的認識を強いられていたのか、寓意と勧善懲悪との関係をどうとらえていたの

か。それを検討するのが本論のねらいであり、やがてそれは寓意性を消去する形で生れた近代の小説がかえって背負い込んでしまった政治性の解明に及んでゆくはずである。

もっとも、逍遙が「所謂浮くイブル次第におとろへ亜ルレゴリイ（寓意小説）おこる」と語った、文学史的認識の原因は、ブリタニカのフェイブルの項にも見られないわけではない。ゲーテの『ライネケ狐』がヨーロッパの狐物語の伝承を踏まえた一達成であることを説明した箇所に、次のような記述がみられる。

It (Reinecke Fuchs) is really a very remarkable piece. In it the Æsopean fable received a development which was in several respects quite original. We have here no short and unconnected stories. Materials, partly borrowed from older apologues, but in a much greater proportion new, are worked up into one long and systematic tale, so as to form what has been quaintly called an animal-romance. The moral, so prominent in the fable proper, shrinks so far into the background, that the work might be considered as a mere allegory. Indeed, while the suspicion of its having contained personal satires has been convincingly set aside, some writers deny even the design to represent human conduct at all; and we can scarcely get nearer to its signification than by regarding it as being, in a general way, what Carlyle has called "a parody of human life."

逍遙はこの動物物語という概念からヒントを得て、わが国における『猿蟹合戦』や『舌切雀』などのおとぎ噺を「浮くイブル」にあてはめてみたのかもしれない。そしてこれらのおとぎ噺の寓意性が次第に分かりにくくなってき

た結果、「是みな進化の自然にして所謂浮ヘイブル次第におとろへ亜ルレゴリイ（寓意小説）おこる」新しい動きが始まった、と見たのであるが、これはブリタニカにおける、寓話の際立った特徴である道徳的教訓性が背景のほうへ後退してしまい、代って登場した『ライネケ狐』のような作品は単なる寓意――カーライルのいわゆる人間生活のパロディ――として受け取るほかはなくなった、という説明と対応する。この、単なる一種の寓意という言い方を、かれは、物語の一ジャンルをあらわす用語と見なしたのである。

しかし私たちはこれを逍遙の誤読と見るべきではない。このとらえ方はかれがわが国の勧懲小説を射程に収めていた結果であって、かれが言う「亜ルレゴリイ」は道徳的教訓性という制約からは解放されたのだが、「皮相に見えたる物語と隠微の寓意」という「二様の脚色」を条件として負わなければならなかった。その意味でこの「亜ルレゴリイ」は制作方法上の概念であると同時に、むしろそれ以上に解釈学上の概念だったと言えよう。

> 今一例をあげていはゞ彼の有名なる西遊記のごときハすなはち此類の的例なるべし其皮相なる脚色につきて彼の物語を評するときにハ奇異荒唐架空無稽たゞよのつねなる羅マンス（奇異譚）と相異なることなきに似たれど細かに嚼読なすにいたれバ頗る隠微の寓意もしられて彼の幽玄なる仏道をも窺ひ見るべき便機となる一種の深妙不可思議なる脚色の別に存ずるをバ正可に穿鑿なすを得べし

そしてこのような「亜ルレゴリイ」から「羅マンス（奇異譚）」的な脚色、つまり荒唐無稽なストーリィを否定したところに勧懲小説が生まれ、さらにその勧懲的な「粧飾」を除去してゆけば近代の小説を出現させることが出来る

はずであった。

されば所謂亜ルレゴリイ（寓意小説）と勧懲主義の小説とハ其源淵ハ相おなじく浮へイブルよりいたでれども其性質ハ大にたがへり其故ハいかにとなれバ寓意小説ハ勧懲をもて主眼となし物語をもて方便とせりしかるに勧懲小説にハ物語をもて本尊とし勧懲をもて粧飾とせり故に寓意の小説にハいかなる不条理の脚色ありとも何等の荒唐なる話ありとも寓意の塩梅妙なりせバ之をそしるに及ばざれども若し勧懲の小説にして其本尊たる物語に咄々奇怪の脚色ありなバ勧懲の主旨ハ通ずるとも之を巧妙の小説とハ決して稱へがたかるべし我東洋の勧懲作者ハ此変遷の次第をしらねバひたすら勧善懲悪をバ小説稗史の主眼とこゝろえ彼の本尊たる人情をバ疎漏に写すハをかしからずや是しかしながら亜ルレゴリイと勧懲主眼の小説との差別をしらぬに出たることにて物にたとへて之を譏らバ我軒下を借うけつゝ勧懲といふ主義を売る辻商人の風にならひてわれまた軒下に店をいだして人情といふ品物をバ其本店にてひさぎながらかたはら勧懲をもあきなひつゝいつしか店売の本務をおこたりひたすら勧懲をバ売らまくほりして覚にハ店を閉すにいたりし嗚呼あきびとにひとしといはなむ

勧善懲悪を主眼とするか粧飾とするか。そのいずれかによって逍遙は二類型の勧懲小説を考えていたわけだが、別な面からみればそれは咄々奇怪、不条理の脚色（すぢ、しくみ）を第一義的に重視するか、それとも……、しかしかれはもう一つの場合を説明していない。読者の意表を衝くプロットは否定し、しかも物語を本尊とするとは、どういうことであろうか。

材源論的にみれば、かれはここでRomonceに対するNovelを念頭に置いていたのだと言えよう。というのは、ブリタニカのROMANCEの冒頭に、ローマンスは尋常ならざる驚異的な事件で読者の興味をつなぐ物語であるが、ノヴェルに描かれる出来事はごく当り前の日常的な人間的事件や、現代社会の状況に見出さなければならない、という意味の定義が見られるからである。

と同時に私たちは、逍遙が「本尊たる物語」という言い方をさりげなく、「本尊たる人情」と巧妙に言い換えてしまったことに注意する必要がある。前回の「正史実録と小説稗史」でも取りあげた逍遙訳の『慨世士伝』の「はしがき」、これは『神髄』上巻の先蹤形とも言うべき長文の序文であったが、かれはそのなかで曲亭馬琴の『八犬伝』を批判しつつ、他方、為永春水の『八幡鐘』（正しくは『春暁八幡佳年』）や『春色梅児誉美』などについては、「是なかなかに物語のまことの主旨にいとよくかなひて人情の髄を穿ちしもの也」と評価した。かれが本尊視した物語や人情は、おそらく為永春水の人情本がモデルとなっていたのである。

このことからも分かるように、逍遙の理解した寓意性とはもっぱら勧善懲悪のことであった。春水もまた当時の言説空間に向けて勧善懲悪を標榜し、狂（教）訓亭と自嘲的に名乗るほどだったが、馬琴のようにプロット全体に生かすことが出来ず、いかにも取ってつけたような「作者」のコメントとして表明するしかなかった。そういう粧飾めいた、物語性から浮き上ってしまった勧善懲悪を、逍遙はあえてポジティヴに評価することにしたのであろう。この浮き上った粧飾を取り除けるならば、現代社会の風俗と人情だけで物語を構成する近代の小説の方法を拓くことが出来るからである。

だが、物語の寓意性は勧善懲悪に尽きるものではない。馬琴の読本でさえも勧善懲悪はある意味では粧飾でしかな

く、それを超えた寓意をかれは「隠微」と呼び、それを解読するコードまでも作品そのもののなかに仕組んでおいた。春水の人情本についても同様のことが言える。この内在するコードによって読み解いてみるならば、そこに一種の文学史が現われてくるはずであって、それは逍遙の「小説の変遷」のような進化論的文学史観とは異り、その後わが国で支配的となった現実反映論、あるいはその訂正版たる状況と作家主体との葛藤に主眼を置く文学史観とも異っていた。逍遙はそれを見えなくさせてしまったのである。このことと、前回分析した『当世書生気質』におけるようなテクストの時間存在化（形式の文学史化）とはどのように関連するのであろうか。

もう一つの問題は、当時の逍遙が参照したブリタニカその他の材料には、しばしば to moralize the theme（主題の道徳化）とか to point a moral（教訓性の強化）とかいう言葉がみられ、もちろん文学にとってマイナスの要件としてではなく、むしろノヴェルにおいてさえも不可欠の条件と主張されていたことである。それがわが国では勧善懲悪と訳されたわけだが、けっしてネガティヴにとらえられてはいなかったことは言うまでもない。それに対して逍遙は馬琴的な勧善懲悪を否定するとともに、この十九世紀イギリス文学の基本理念の一つとも言うべきモラリティをどう評価するかという問題に直面せざるをえなかったはずであるが、必ずしも論理的にそれを処理することは出来なかった。一方では目的論的な発想を小説からきびしく排除しながら、他方では偶然の作用として「人質を尚うする」裨益のあることを主張する。この両面を同時に充たすのが、美術（芸術）というキーコンセプトだったわけで、しかもその美術（芸術）概念は進化論という一種の目的論的な観念に支えられていた。その意味で逍遙の考える寓意性を解くことは、やがてその対照的概念たる美術（芸術）概念を裏側から照らし出すことにつながるであろう。

第一章　曲亭馬琴における寓意

ところで逍遙はFableを「寓言の書」と訳し、代表例に『莊子』をあげていたが、これは『莊子』の寓言篇を念頭に置いてのことであろう。その説明によれば寓言とは、「藉外論之、親父不為其子媒、親父誉之、不若非其父者也」。つまり他事にこと寄せて述べる方法であって、例えば血縁の父がその子のために媒酌をしないのは、父が誉めるよりも、他人が誉めたほうがよいからである。

とするならば、「親父……」以下の譬えもまた寓言を説明する一つの他事（「藉外」の「外」の一つ）だったわけだが、この譬えを額面どおり受け取れば「藉外」の「外」は他事であるとともに、他人の口（を借りる）という意味をも含んでいたことになる。盗跖篇の場合、孔子と盗跖の対話を他事とするならば、「子之道、狂狂伋伋、詐巧虚偽事也」と孔子を茫然自失させ、反論の余地を残さぬまでに論難した盗跖の科白に、語り手のモチーフがより強く託されていたことになるだろう。その意味で寓言は物語の方法であった。漢詩には風雅頌の三体と、賦比興の三法があり、賦とは目に見、耳に聞いたことを詠じ出すこと、比は直接にそのことを言うのに何らかのさし障りがあるため、他のことになぞらえて表現すること、興はある対象に触発された想いや感興を、その対象とともに詠むことであって、寓言は比にやや近い。ただし比はなぞらえることとなぞらえられるものとの間に、客観的または主観的な類似性のあることを前提としているが、寓言はそれ自体で一篇の説話的構成を持ち、それにこと寄せられた意味は隠されているのである。そして寓言と対立する表現法は直言、すなわち他事にかこつけず他人の口を借りずにまっ直ぐに言うことであった。

それでは寓言は直言を回避した好ましからざる、より劣った表現法とみられていたかと言えば、かならずしもそうではない。少くとも日本の文人や物語作者はそう考えてはいなかった。それは漢字という文字そのものが寓言的だったからであろう。漢字はふつう象形文字と呼ばれているが、象形という絵文字だけでは十分な言語システムとなりがたい。白川静[註三]が指摘したごとく、文字の発声の仕方、つまり音それ自体に注意が向けられ、不や非のように、もとの意味が忘れられて否定や打消の助辞として音のみが使われたり、東西南北のように、おなじくもともとの意味から離れて、方角だけを抽象的に表わすような使用法が生れた時、言語システムとしての条件が整ったわけである。荻生徂徠ふうに言えば、目に見え耳に聞える具象的な対象のことばは民衆が作ったものだが、五官を超えた抽象的な概念のことばは聖人が与えたものであった。後者はいわば全てが寓言なのである。

とりわけわが国においては漢字の音読みに訓読みが加わり、文字の寓言性は一そう複雑になっていった。それを物語の構成に利用したのが曲亭馬琴である。『南総里見八犬伝』（文化一一～天保一二、一八一四～四一年）の発端の章で、里見義実の前に、狸に育てられたという一匹の仔犬が連れて来られた。かれは「狸といふ文字は、里に従ひ、犬に従ふ。是則里見の犬なり」と喜んで、八房と名づけて、幼い伏姫の魔除けとして飼うことにする。これは狸という文字を偏と旁に分解してその寓意性を読み解いた一例だが、狸は別名を玉面と言い、訓読みすれば玉面となるわけで、玉面と玉梓とは「訓読近」い。つまりこの仔犬には狸を通して毒婦玉梓の怨霊が取り憑いていたのであるが、その寓意性を見抜けなかった義実は、愛娘の伏姫を八房に娶せなければならなくなってしまった。しかも伏姫という名前は、三伏の季節に生れた娘である理由でつけたのだったが、人と犬とを合わせた伏という文字を選んだことによって、すでにかれは娘を犬の嫁にするまがまがしい運命を作ってしまっていたのである。

このように馬琴は漢字の偏と旁、あるいはその音読みや訓読みの寓意性をフルに利用してプロットを仕組んでいった。この解読コードを知っているか否かによって、読者の楽しみ方は決定的に異ってくるであろう。ただし漢字の作り方のなかには、もっともシンプルな象形文字とみられる日や月の場合でさえ、たとえば日のなかの横線（古くは点）はただ他の文字と区別する示差的な要素として加えられただけで、意味作用はないのであるが、馬琴にはそういう言語学的なとらえ方がなく、そのため偏や旁にこじつけめいた意味づけをしてしまうことが多かった。もっとも、その種の誤りは馬琴だけでなく、新井白石のような学者にもみられる当時の限界であり、それはそれとして私たちがいま重視しなければならないのは、右のように漢字の要素分解と訓読による寓意性の把握という二重の連想展開を方法化しえたことであろう。それをもう少し抽象化して、一方の統辞論的使用と他方の範列論的な「隠微」附与の利用ととらえてみるならば、それは単に文字レベルだけで試みられていただけではない。一つの場面の語り方そのもののなかにも方法化されていたと言うことが出来る。

『近世説美少年録』（文政一二～天保二、一八二九～三一年）の次の場面は、その典型的な一例である。

有如之程に。陶瀬十郎興房は。一日十禅寺村の辺に。私の所要ありて。赴きしかへるさ。夏の日の癖なれば。御廟野の辺にて。猛に夕立の雨ふりそゝぐに。雨具をもたせざりければ。只一箇なりし従者に。傘を借りて来よとて粟田口なる。相識許走らしつ。われはこゝにて俟んずとて。路の傍に荒傾きたる。円通堂の檐を仰上て。遽しく走り入るに。われより先にこの処に。笠やどりするものありけり。と見れば。年紀は十八九にやとおぼしき。一箇の女子の。人待貌に立りける。顔は暮春の桜花の如く。雨に窶れ。風に悩める風情あり。（中略）瀬十郎はわれにも

あらぬ。胸のみ頻りにうち騒れて。問よるべくもあらざりしを。女子も亦瀬十郎が。儁多からぬ男子風流に。はやくもこゝろありげなる。秋波に見てうち微笑み。やよ殿。是方へ入らせ給へ。其処は湿吹の被るべし。けふは朝よりよく晴たるも。虚憑めにて侍りき。と狎々しげにものいひし。声は宛鶯の。初音に似たり。（中略）妾は名を夏と喚れて。宿所は三条大橋のあなたに侍り。借屋住ひの無造作なる。留守するものゝ侍らねど。母屋は名たゝる酒楼にて。いと熱閙して商賈なるに。背門の地尻がわが宿なれば。さる用心にも及ばず侍り。

実際は延々とこの場面は続くのだが、この程度の抄出でも分かるように、二人はお夏と清十郎をすぐに連想できるように、いわば訓読近くネーミングされていたのである。男は周防の国の大守、大内義興の近習、陶瀬十郎興房。女は当時都で評判の高かった、女歌舞伎の太夫、笠屋阿夏。この身分設定の点では西鶴の『好色五人女』と異り、近松の『おなつ清十郎五十年忌歌念仏』とも異っている。だが、こちらの阿夏に笠屋という屋号を名乗らせたのは、西鶴と近松のいずれの作品でもお夏狂乱の場面で引用されていた当時の流行歌、清十郎節を読者に喚起させるためであったのだろう。「向ひ通るは清十郎ぢゃないか、笠がよく似た、菅笠が」と。馬琴はこのようにして阿夏と瀬十郎がやがて恋の物狂いとも言うべき不義不倫の地獄に堕ちる——阿夏はすでに夫持ちであった——悪因縁を予告していたのである。

その意味でこのネーミングは二人の運命の寓意を読み解くコードだったと言えよう。

ところがこのコードは、実は半ば見せかけのものでしかなかった。たしかに恋の物狂いめいた地獄の予告としては機能しているが、それ以上ではなく、二つの先行テクストのストーリーはこの『美少年録』のプロットにほとんど取り入れられていないのである。おそらく馬琴がこの見せかけのインターテクスチュアリティの下に隠していたのは、

上田秋成の『雨月物語』中の「蛇性の婬」との関係であった。

阿夏と瀬十郎は日野西兼顕という公家のはからいによって、ひそかに一夜をともに過すことが出来ることとなった。「されば世の常言にいふ。焦材には移り易き。火と木の相生相歓びて。恰も是漆のごとく。膠にも似たるべし」。こうして二人はしばらく眠りにおちたが、瀬十郎が厠に立って庭を見たところ、まっ白な小蛇がいる。驚きあわてて部屋にもどってみると、

いと美しき少年の。齢は二八可なるが。阿夏と枕を並べて臥たり。ある事とも覚ねば。復うち驚訝りながら。晴を定めて再見るに。少年は掻滅す如く。忽地耗てなかりけり。（中略）怪しと思ひて又よく見るに。いと大きなる蛇の。阿夏が腰を巻締めて。頭を抬げ舌を吐きて。胸下を舐りてをり。

雨やどりで偶然に出合った、身分違いの男女が恋に陥るという設定は、中世のお伽草子から近世初期の仮名草子のいわば常套的な手法であった。が、このように蛇の因縁がからんでくる展開からみて、先ほどの二人の出合いが「蛇性の婬」を踏まえていたことは明らかであろう。ともあれこのように結ばれた二人の間に生れた子供は珠之介と名づけられ、生長してのち陶晴賢と称して大内義隆に仕えるが、奸智と策謀をもって主君を自殺にまで追いつめ、結局は毛利元就に滅されてしまうのである。

だが蛇の因縁はまだそれだけでは終らない。阿夏と少年の珠之介は江戸へ流れてゆく途中、山賊に捕えられ、かろうじてそこから逃げ出した。その折、山賊の一人がどこからか盗んできた五色の玉を持ち出してきたのであるが、こ

れは「その色各々同じからで。玉の裡には人物宮殿。山水花鳥の種々なる。鏤れるが如く透徹りて。定かに見ゆる」という不思議な宝玉であった。たまたま宿を借りた家の人の話によれば、村の長者がその玉を探していると言う。というのは、もともとこの玉は、かつて長者がある日野良仕事に出たところ、蛇の群がっている塚を見つけ、「是なん世にいふ蛇甑にて。甑の中には宝貨あり」といふ言い伝えを想い出し、欲に怖さも忘れて蛇群のなかに手をさし入れて探り当てたものだったからである。長者はそれをただ一人の、可愛い孫娘の守り袋に入れてやったのだが、何かのはずみで孫娘がなくしてしまい、ひどく悲しんでいる。それを知った阿夏は、長者に玉をとどけ、お礼の百金を遠慮して受け取らなかったおかげですっかり信用され、しばらく珠之介ともども長者の世話になることになった。のちに長者の孫娘、黄金は、堺の貿易商浮宝屋の嫁となるのだが、珠之介と再会して、「朱之介が浮薄なりしは。又論ずるに足らねども。黄金も亦是不貞の婦。旧焦木には移るにはやき。火と土性の相生あり。只是のみにあらずして。朱之介とは幼稚き比より。一所に育ちし親み深く。年歴て再会しつるに及びて。艶冶妖麗相歓びて。法曹借さず。禽獣に等しき罪人」となってしまう。そして別れるに当って、その五色の玉を二つと三つに分けて想いを通わせ合うことにした。小人玉を抱きて罪あり。この二人の密通は、その表現の類似性からみても明らかに阿夏と瀬十郎の密会の再演であり、淫蕩な蛇性は依然として崇っていたのだと言うべきであろう。

もっとも、この時の珠之介は朱之介と改名していた。それはかつて一度だけ珠之介は陶瀬十郎と会うことができ、父親（叔父と名のってはいたが）から「珠之介の玉を除きて。末朱之介晴賢と名告るべし。されば道家の教にも。小人罪なし玉を抱きて。罪ありとなもいへりしに。玉扁を除かば。この意に稱はん。只是のみにあらずして。末と陶とは文字異なれども。和訓は等して是須恵なり」という理由で、朱之介と改名させられていたのである。玉は霊に通ず

る。父親は道家の教えに基づいて珠から偏の王（玉）を除いてやったわけだが、かえってそのために珠之介は玉（霊）の資性を失ってしまった。そして蛇の呪いのかかった五色の玉を抱え込み、朱に混われば赤くなる、朱之介は悪しき境遇に染まりやすい青年となってしまったのである。

ある意味で近世は言語への認識それ自体が作品を生んだ独特な時代であって、荻生徂徠や本居宣長などに始まった音声面の関心が近世後期の洒落本や滑稽本などの会話体小説を生むエネルギーとなった。このことは以前指摘したが、馬琴は漢字における偏と旁という言わば文字素に注目し、それを概念素として駆使する方法を拓いたのである。それによって一つのことばの字面が喚起する概念展開と、その音読や訓読が惹き起す言語連想との二重構造を、物語のなかに仕組むことが出来るようになった。おなじ発想は場面の語り方にも導入され、一方では人名の字面のほうから『好色五人女』や『五十年忌歌念仏』を明示し、他方では雨やどりの出合いという範列論的な類話を含意しながら、「蛇性の婬」との関連を浮び上らせる展開をはかっていたと言えるであろう。

それはしかし近代的な方法意識というよりは、むしろ漢字の規範性の神聖視と呪術的な言霊信仰との習合と言うべきかもしれない。『椿説弓張月』続編（文化五、一八〇八年）にこんなエピソードが語られている。

琉球の尚寧王は、忠臣毛国鼎の諫言をも聞かず、王室の始祖が虬を討って封じ込めたという旧虬山頂の墓をあばかせてみたところ、雷鳴とともに仙人めいた人物が出現した。この仙人はよく幻術を使うので、曚雲国師と尊称して崇めていたが、ある日王が冗談半分に「われおもふに。名あれば必形あり。夫名あつて形なきものは。禍と福とのみ。国師の神術に因て。その形を見ることを得つべき歟」と聞いてみた。曚雲は一くさり「名あるものは形あり。形

あるものはかならず名あり」という講釈を語り、王の催促を受けて印を結び呪文を唱えると、

忽地筑登之侶五七人。怪き獣を鉄の鎖もて繋つゝ。牽て庭上に参れり。さてまうすやう。臣等目今。御苑の中に于て。かゝる獣を獲たり。そのさまいまだ見なれず。名をだにしるものゝなく候へば。直に尊覧に備奉る也。と聞えあぐれば。（中略）形は牛に似て。頭は虎に類せり。（中略）曚雲うけ給はり。これ則問し給へる禍なり。

この曚雲、もともとが虻の化身であって王家に仇なす下心を抱いていたのであるが、積極的な王位簒奪の行動を始めるのはその禍なる怪獣を得てからであった。それを招いたのは、尚寧王の不謹慎、不用意な望みであって、祭政を行なう者の心すべきことが寓されていたわけだが、ここにはもう一つ、『八犬伝』の里見義実に対したのとおなじく、言葉をもてあそぶことへの戒めが寓意されていたと言えよう。形なきものに聖人が名を与えて、人間の思考の対象と化す。換言すれば観念を文字の形に封じ込めておくことにほかならないが、あえてそれを超えた具体的な形象を求めるならば、その語に籠められたエネルギーが解放され、時には人間の制御も及ばないまがまがしい怪獣として出現してしまうのである。

とはいえ、形なきものにも名が与えられている以上、人間の想像力はその形象を喚起せずにはいられない。『弓張月』や『美少年録』のような物語を作ること自体がそういう形象化の想像力の運動なのであって、とするならばそれは言葉への戒めと矛盾する行為となってしまう。だが、そうであればこそ馬琴は一たん善悪いずれのエネルギーをも解放したのちに、善が悪を鎮めるプロットによって言葉への信頼を回復しようとした。それが言語観上の勧善懲悪で

あり、あるいは勧懲のプロットに託した「隠微」であった。

さてところで『弓張月』のデテールスは、馬琴が複数の『保元物語』の伝本を参照したことを語っているが、鎮西八郎為朝が伊豆に流されたのち鬼が島を征伐し、朝廷の軍兵が寄せて来るのを見つつ、これ以上殺業を重ね、人民を悩ますことの無益を悟って自殺してしまったことは、『古活字本保元物語』と呼ばれるテクストに拠っている。

馬琴はその鬼が島伝説を徐福伝承と結びつけて、じつは大児（おに）が島の訛伝だったのだと「合理」的に説明し、まだ権力なき自然のユートピア状態にあった伊豆諸島に生産技術と人倫の道を教えた文化神として為朝像を作り変えた。馬琴の為朝も自害を決意しないではなかったが、おなじくば讃岐の国の崇徳院の御陵の前で、と考えを変え、その御陵に詣でた夜の夢に崇徳院の霊が父親の為義以下の武将を従えて現われて、為朝の自殺を思い止め、肥後の国へ渡るべく告げた。かれは肥後で志を同じくする者を集め、平清盛を討つために船を漕ぎ出すが、俄かに天候が荒れて船は琉球のほうへ流されてしまう。これも崇徳院の霊の導きであり、海へ落ちた為朝の嫡男舜天丸（すてまる）と従者の八町礫紀平治を救ったのも崇徳院の霊力であった。琉球においてもその霊は為朝たちの危機を救い、さらに菅原道真の霊もそれに加わっていたのである。

菅原道真の霊が祟り神として怖れられたことは今更説明するまでもないであろう。崇徳天皇は父鳥羽上皇の命によって、異母弟の體仁（なりひと）親王に皇位を譲らせられ、その體仁親王（近衛天皇）の死後は息子の重仁親王が即位するものと期待したが、上皇はおなじく崇徳院の同母弟の雅仁親王（後白河天皇）に皇位を与えた。崇徳院はそれを憤って兵を挙げ、源為義・為朝の親子がそれに加担したが、上皇側についた源義朝（為義の嫡男、為朝の兄）と平清盛の連合軍

に敗れてしまった。崇徳院は讃岐の松山に流され、為義は斬られ、為朝は伊豆に流される。松山の崇徳院は後生菩提のために五部の大乗経を筆写して都へ送り、どこかゆかりの寺に納めてもらいたいと願うが、「御とがめおもくおはしますゆへ、御手跡なりとも、都ちかくはおかれがたし」と送り返され、再び怒りを新たにして、それほど自分を忌みきらうのならば「此の経を魔道に廻向して、魔縁と成つて遺恨を散ぜん」と怨念の鬼と化してしまった。院の霊もまた祟り神だったのである。『古活字本保元物語』によれば、源義朝と平清盛とが争った平治の乱は崇徳院の怨念のいたすところであり、勝ち残った清盛が晩年不思議な高熱の病いに悩まされたのも院の祟りのためであった。だが、『弓張月』で崇徳院が為朝の妻白縫姫に語る、次のような平家一門の滅亡の予告は、『古活字本保元物語』には見られないのである。

> いざさらばこの経文を魔道へ回向し。われ生ながら魔王となりて。憎しとおもふ義朝信西等はいふもさら也。雅仁にもうきめ見せんと誓をたて。（中略）すべての讐の過半は剿しつ。今は清盛が氏族親族のみ残れり。見よ〳〵。久しからずして。彼等をば当国へ引よせて。海原の水屑となさん。

これは上田秋成『雨月物語』の「白峰」において崇徳院が西行に語った言葉「かの讐敵ことごとく此の前の海に尽すべし」を踏まえた表現であろう。

こうしてみると為朝は祟り神たる道真や崇徳院の加護を受けていたわけで、かれ自身もまた祟り神たる可能性を秘めた人物だったのである。馬琴は為朝が伊豆で自害を遂げたという『保元』的な「正史」的記述を批判して、かれ自

身の考証によれば為朝が琉球へ渡ったことは確実であると主張した。そこに小説稗史を正史と拮抗させようとする意欲が籠められていたわけだが、実際に右のような書き方から判断するならば、流人のままで伊豆で死んでは祟り神と化しかねない為朝を生き延びさせ、その志を果させることによってその霊を鎮魂し、それと合せてかれを庇護した崇徳院や道真の霊の鎮魂を試みたのだとみるべきだろう。もっとも、馬琴の時代にはすでに崇徳院や道真は鎮魂のために御霊として祭られていた。その点からすれば、馬琴はその御霊の仲間に加えるべく為朝の鎮魂の物語を構想してみたのである。

ただし為朝の遺恨は平家一門の滅亡によって晴らされるものではなかった。保元の乱において父と自分たち兄弟に叛いて、平清盛と結んだ長兄義朝が残っている。その義朝は平治の乱で清盛に討たれ、そして清盛の子孫を滅したのは崇徳院の怨念であったかもしれないが、それを実現するには義朝の遺児の頼朝および範頼、義経の手を借りねばならなかったわけである。義朝の血統によって鎌倉幕府が開かれた以上は、義朝の名誉は依然として続いていたことになるであろう。

『弓張月』によれば、しかし義朝の家系はけっして栄えはしない。やがて頼朝兄弟に不和が生じて、範頼と義経は兄の手で伐れるはずであり、頼朝の死後、頼家は伊豆の修善寺で殺され、実朝はその頼家の子、公暁によって暗殺され、結局このように凄惨な骨肉の争いによって義朝の血統は絶えてしまうであろう。崇徳院の霊が為朝に予言する。

「見よ。頼朝一旦武運めでたくて。平家を追討し。賞罰その手に出づといへども。これが親の義朝が。父を殺すの悪報。その余殃子孫に係」るのだ、と。為朝が院の御陵に詣でて自害をはかり、不思議な力によって押しとめられた、その夜の夢に院が現われた場面である。

こうして一まず因果応報、勧善懲悪の理法が「自然の理」として貫ぬかれたわけであるが、馬琴はもう少し執拗だった。義朝の家系が絶えて以後は、平家の流れを汲む北条氏が朝廷から迎えた将軍の執権として威勢を振った。この北条氏を討ち、鎌倉幕府を終らせるのは為朝の子孫でなければならない。それはこういうことである。伊豆に流された為朝は、大島の代官三郎太夫忠重の娘、鵜江との間に、為頼、朝稚という二人の子供を設けた。二男の朝稚が七歳になったある夜、それは朝廷軍が為朝討伐に寄せてくる直前のことだが、下野の国の足利義康の郎党、梁田二郎時員が主人の密書を携えて忍んで来た。義康は八幡太郎義家の三男義国の子、為朝は義家の嫡男義親の四男為義の子であって、義家から辿れば孫と曾孫に当る関係であるが、その密書は、義康に子供がなく、かつ為朝の血統が絶えるのを憂えて、二人の子供のうち一人を養子に貰いうけたい、という依頼だった。為朝はこれを諒とし、敵の眼をあざむくために二男朝稚を下田に棄てる形を取るから、時員が拾って下野へ連れてゆくようにと取り計らう。その朝稚が生長して足利太郎義包（義兼）と名乗り、足利学校を充実させ、鑁阿（南）寺を建立し、武将としては佐馬頭、治部大輔を経て従四位下にまで累進した。この人物から義氏、頼氏、泰氏、家時、貞氏の五代を重ね、そして貞氏の子、尊氏に至って北条を倒し、新たに幕府を開くのである。

朝稚を養子に与えることを決めたのは為朝自身の判断であるが、その子孫が天下を治めるだろうことを予告したのはやはり崇徳院であった。「これ（朝稚）が子孫をもて天下の武将と仰がし。又為朝が未生の末子をもて。某の国の君となさん」と。この「未生の末子」とは、もちろんその予言の場面ののちに、為朝と白縫姫の間に生れた舜天丸のことであって、やがて琉球に新たな王朝を興すことになる。つまり為朝の子孫が一方では日本を治め、他方では琉球の王となる将来を予告して、この作品を為朝の霊の鎮魂としたのであった。

小説稗史が正史の裏を穿つとは、けっして道遙が考えたように正史中の人物の隠された内面心理を描いて人間的な親しみを読者に抱かせることではなく、歴史のフラストレーションを解消することだ。これは一人馬琴のみならず、読本の作者に共通する信念だったらしい。その信念が読み取られる、最も早い作品は、都賀庭鐘の『古今奇談英草紙』（寛延二、一七四九年）の「紀任重陰司に到つて滞獄を断くる話」である。

簡単にその内容を紹介すれば、後宇多天皇の弘安年間、紀任重なる秀才がいたが、いっこうにその学才を振う機会を与えられず、不満に耐えかねて、ある夜、天ははたして公平であろうか、閻魔王は勧善懲悪、因果応報を正しながら死人を再生させると言うが、自分についての裁きは公正でなかったのであろう、と鬱憤を洩らさずにはいられなかった。するとその夜の夢に青鬼が現われて、かれを閻魔王の法廷に連れていった。閻魔王は、それほど自分の裁きに疑問があるならば、長年滞っているやっかいな訴訟を裁いてみよ、と命ずる。もし見事に裁くならばお前を来世富貴の家に生れ変わらせてやるが、裁けない時は永久に地獄に堕して二度と人間には生れ変われないようにするであろう。

そこでまず法廷に喚び出された原告は安徳天皇であって、訴えられたのは清盛の妻二位尼（安徳天皇の祖母）であるが、その理由は平家滅亡の折、まだ幼い自分をだまして入水自殺の道連れとしたことである。自分は帝位についていたのだから、たとえ源氏にとらえられても命を奪われることはなかったはずだ、というのが原告の言い分だった。次に喚び出された原告は源範頼と義経で、被告は頼朝と大江広元である。この告訴理由はとくに紹介するまでもないであろう。原告の二人は平家追討に功ありながら、兄頼朝に討たれてしまい、広元は兄弟の仲を裂くようなことをし

たためだった。次の原告は畠山忠重、被告は北条時政とその娘の政子であり、訴えの理由は、功大きく何一つ落度のない忠重を、北条父娘が策略を用いて謀叛の疑いをかけ、滅ぼしてしまったことである。

分かるように、いずれも後世の人間が史書を繙いて感情的に納得しがたく、不条理の想いを抱かれてしまうような事件であって、私が先に歴史のフラストレーションと呼んだのはこのことにほかならない。近代の知識人はこれを歴史の非情と見てニュートラルな認識の自己訓練材料としてきたが、近世の文人にとってそれでは歴史を論ずる意味が失われてしまう。是非善悪の判断がむしろ積極的に加えられるべきであった。

紀任重はそれらの訴えと被告の反論を明快に取りさばいた上で、以下のような判決を下した。安徳天皇は公卿安野公廉の家に生れて後醍醐天皇の寵愛を得て准后に至り、後には南朝の国母と仰がれるようになるが、二位尼は西園寺家に生れて入内し、后とはなるものの、寵を失って空しく深宮にうずもれることになるであろう。義経は上野の国の新田義貞、範頼は河内の国の楠木正成として生れ変わり、ともに北条氏を滅亡させて一たんは帝の親任を得るが、義経は不道徳な行為も多くて陰徳を欠き、範頼は弟義経への嫉妬に駆られた行為があったという科によって、義貞と正成はついに天下を治めることはできない。それに較べて畠山忠重は「功有つて罪なし」、よって下野の国の足利高氏（尊氏）として生れ変わる。北条時政は再び北条家に入って高時となり、政子は後醍醐天皇の宮女となって大塔宮を生むが、一生不遇であって、最後は高氏（尊氏）の弟、直義に殺されてしまう。頼朝は最も罪重く、ために護良親王に生れ変って、北条家に圧迫され、北条滅亡の後は征夷大将軍となるべき身分でありながら、かえって直義の命令で首を刎ねられてしまうだろう。

そして任重自身は、このような明快公平な裁きで閻魔王に感銘を与え、新田義貞の弟、脇屋義介として生れ変わら

せてもらうのである。

『太平記』の主要人物を、『平家物語』の主要人物の生れ変わりに見立てる。生れ変わりのアイデアは中国の『古今小説』から借りたものだが、都賀庭鐘はそこに見立てという近世独特の認識遊戯を重ねて、歴史のフラストレーションの解決を試みた。まだ三歳にしかならない安徳天皇が外祖母を殺人の罪で訴えるとはまことに意表を衝く趣向であるが、その主張にはたしかに一々もっともなところがあって、一族剿滅という源平時代の合戦のむごたらしさが改めて喚起される。任重がそれをどのように報いてやるか。そこに読者の興味をつなぎながら、庭鐘は、閻魔王と任重とが交わす天国と地獄や因果応報をめぐっての論議と、被告の反論に対する任重の反駁などに託しく道義の観念を明らかにし、勧善懲悪の理にかなった見立てを作ってみせた。安徳君はじつは女の子だったが、清盛が男の子に仕立てて帝位につけたので、その虚偽を隠し切るために海に沈めてしまったのだ。安徳天皇が阿野公廉の娘に生れて南朝の国母となる、これがその理由であるが、ともあれこの作品は安徳女体説の始まり、とまでは断定できないにせよ、少くともそれを文字に記した最も早いテクストだったと言えよう。それに較べて新田義貞じつは義経の生れ変わり、というのは何の変哲もない見立てのようにみえる。が、ただの判官びいきではなく、義経の狷介で自負驕慢だった欠点をもとらえて、信賞必罰、ついに天下を取りえなかった義貞への附会にとどめたところに、任重の（つまりは庭鐘の）見識が主張されていたわけである。

このように着眼の妙と、信賞必罰の見識をもって歴史上の人物に因果応報の運命を与えて正史にみられる不条理を正すこと、それが都賀庭鐘における読本の存在理由だった。閻魔王と任重との間のディスカッション・ノヴェル的な要素は秋成『雨月』の「白峰」における崇徳院と西行の緊迫した対話として再演されたが、馬琴の場合、正史の記述

とは別様な歴史がありえた可能性を探り出すことが同時に因果応報の理法を明らかにすることでもあり、併せて鎮魂のモチーフを籠めておくという方向で発展させたのだと言えるだろう。

ちなみに『弓張月』もまた中国の『水滸伝』に構想を負っているところが多い。が、後世に与えた影響の面からその魅力を推測するならば、わが国では珍らしい海洋冒険小説の要素と、為朝が伊豆諸島における文化神、琉球においては人民を苛政から解放する行動者として描かれていたことをあげることが出来る。ジュール・ヴェルヌの空想科学小説に刺戟されてこれらの点を復活させたのが、矢野龍渓の『浮城物語』（明治二三、一八九〇年）だったと言えるからである。故国の権力から疎まれ、それを嫌ってアウトロー化した人間が、結局は故国の版図拡大に貢献してしまう点でも共通し、その意味では国家膨脹主義小説の先蹤と言えなくはない。ただしそれが剝き出しになるのは近代に入ってのことであって、さしあたり馬琴をとらえていたのは、権力との関係を、貴人捨て児説話とも言うべき民間習俗に寓意してその逆転をはかる、という構想上の興味だった。あらかじめ打ち合わせてのことだったが、朝稚は父為朝に捨てられ、下野の足利家の郎党に拾われる。舜天丸は、馬琴ふうに言えば、捨て丸に訓読近い。いずれも貴人捨て児の形式にこと寄せて、朝廷と為朝の関係を象徴的に再演したと言える。敗北者であり流人として疎まれた為朝の血が皇室へ入るというプロットこそ回避されたが、いわば二人の捨て児が結果的には日本の武家の棟梁と琉球新王朝の始祖となるという逆説によって、勧善懲悪の稗史が正史の根幹に迫ってゆくあり方を示しえたのである。

第二章　為永春水と政治小説の場合

作品にその読みの方法を含めておく。さらにもう一歩進めて、むしろ読みのシステムを作り出すために作品を実験

してみること。これを物語の方法意識と呼ぶならば、馬琴はわが国で最も意識的な物語作者であった。本居宣長が神典解釈の学問として『古事記伝』（寛政二～文政五、一七九〇～一八二二年）を完成し、物語解釈のシステム化を目指して『源氏物語玉の小櫛』（寛政一一、一七九九年）を著したのと並んで、馬琴の『八犬伝』や『美少年録』は解読方法の物語化の点で画期的な文化的事件だったと言えよう。

またそのように馬琴の読本の基本性格をとらえてみるならば、逍遙の『神髄』における『八犬伝』批判は全くその読みどころを逸した批判であった。馬琴のシステムは、漢字の組み立てやその音読み、訓読みにおける意味作用のレベルから始まって、人名の解読の仕方や、先行テクストとのかかわり方を経て、正史というテクストの相対化にまで及んでゆくのであるが、それとはほとんどかかわりのない、人間性という観点から逍遙は批判してみせたわけである。犬塚信乃以下の八犬士は、仁義八行という道徳の鋳型にはめられて、少しも人間らしく描かれていない、というような逍遙の批判は、テクスト全体のなかでの八犬士というキャラクターシステムの働きをことさら無視したに等しかった。

この傲慢さ、あるいは鈍感さはおそらく方法観の違いによる。『神髄』における逍遙の関心は、作中人物のネーミングにはなく、主人公の役割および作者との関係に向けられていた。先行テクストへの言及の仕方にでなく、世態風俗の描写に向けられ、作中人物の行動原理ではなくて内向的な心理またはコンプレックスに向けられた。逍遙以後の文学者によってかれの考え方の未熟さはもちろん批判を受けたが、関心の方向だけは一度も疑われたことなく、むしろ方法意識に固有の関心のあり方として固定観念化されてきたため、馬琴のような別様の方法意識のあること自体が理解できなくなってしまったのである。

逍遙に始まった偏向はそれだけではない。作者、現実、心理学を主要な方法上の概念とすることは、テクスト内容をそれら外部的なものに還元してしまう。言葉を換えればそれらの外在的概念をマスターコードとしてテクストを読み解こうとすることにほかならない。内部に解読システムを組み込んでおくこと、がテクスト自律化の基本条件だとするならば、逍遙以後の近代の努力は目的論的発想からの解放をもって文学に固有の価値を実現できると信じながら、かえって外在的なものに表現志向や読みの方法を従わせる傾向を強めてしまったのである。文学史という史的な認識の仕方もそのような外在的なもののマスターコード化とともに始まった。先行テクストへの言及の仕方から史的な関係を見出す方法が生れなかったのもそのためであろう。

しかし、いまインターテクスチュアリティの方法を導入すればこの偏向がさっそく是正できるというはずはなく、本論の目的もそこにはない。ここでのねらいは馬琴なり逍遙なりがそれぞれのテクストに組み込んでいたコードを見出すとともに、それぞれのコードそれ自体の意味をその時代の文脈のなかで読み解いてみることである。本論のはじめで比較文学的な材源研究に疑問符をつけておいたのも、材源のなかに新たなキーワードを探し出してそれをマスターコードとして『神髄』を読み解く常套的なやり方に陥るのを警戒したためであった。あえて言えばコードによってテクストを読むと同時に、むしろそれ以上にテクストによってコードを読もうというわけである。その一つの手続きとして逍遙が言う寓意や勧善懲悪を馬琴の作品から読んでみようとしたのであるが、次には為永春水を検討しなければならない。

春水の『春色梅児誉美』（天保三～四、一八三二～三三年）のなかで、そのテクスト関係やジャンルの特質を最も明瞭に浮び上らせているのは次の箇所である。必要上引用は長いが、それに先立って簡単に説明をしておくならば、

米八は唐琴屋の芸者で、この家の若旦那丹次郎とはいい仲だったが、丹次郎は番頭鬼兵衛の悪だくみにはまって借金返済の催促に追われて身を隠さざるをえなくなり、いまは中の郷の裏借家にわび住いしている。それに同情した朋輩芸者の此いとは、わざと自分のなじみ客藤兵衛を米八が奪ったと喧嘩をふきかけ、米八が唐琴屋にいられないようにし向ける。米八が自前になって芸者屋へ通う立場になれば、丹次郎へのみつぎもしやすくなるだろうとの配慮からである。ところが藤兵衛は米八にも気を移して、しきりに口説く。米八は此いとの恩を仇で返すわけにはゆかず、だが二人の間が妙な噂となり、此いとも気をまわし始めた。米八は此いとに会って事情を説明し、じつは藤兵衛は此いとの本当の間夫ではなく、此いとにはもう一人半兵衛という男がいるのを知るのだが、だからと言って藤兵衛の口説きに従う気にはまだなれない。そういう微妙な感情のもつれを含んで、次の場合が描かれていたのである。

見ればたゞ何の苦もなき水鳥の足にひまなき思ひとは、人間さま〴〵の活業、あるが中にも他見には、楽で小いきな風俗と、うらやましくも思はるゝ、その身になりて見るときは、松坂縞の花色裏、紫太織に黒八丈の鯨帯せし娘にも、おとる気がねは、世の中を渡る三筋の糸はかなき、妓女の身こそやるせなし。（中略）これはそれにはあらねども、苦界は同じ米八が、義理と情の柵に、舟をもやひて、比良岩の座鋪の一ト間、藤兵衛がいつも長柄の橋柱、くちても残る恋の意地、言しらけして、無理のみに酔て倒れし転寐の、ひぢ枕せしかたはらに、しよんぼりとして見かへれば、誰がおきわすれし一冊の小本をとりて、繰かへし小声に読は女の癖〇これよりは米八がひとりよみする小冊と見給ふべし

（中略）此方のざしきのおいらんは年ごろ十八九、きりやうは故人の路考を生うつし、髪は割唐子に結て、さしものも立派に見え、衿元雪より白く、あらひ粉にて磨きあげたる皃へ、仙女香をすりこみし薄化粧は、こ

とさらに奥ゆかしく、唐更紗の額むく、黒びろうどと白茶北京毛織の平帯をしめ、夜具をたゝみて、座敷きれいに片寄〳〵畳の上に片ひざ立て居る。客は息子株、尤妻子のある身分、風俗はこゝに暑す。はやくも九ツの時至り、家内何となくそふ〳〵しく、番〳〵の新造、内しやうの床を延て閨をつくろふ。亦も聞ゆる外の浄るり〳〵無量寿の仏のをしえ聞くならく、さればはかなき朝見も、千年の松に枯残る。無常の風の吹とぢよ、お花をつれて半七が△客「アレある浄るりはお花半七が情死のところ、名も似寄たるおめへは花山　女郎「ぬしも似た名の半兵衛さん　半「ア、身につまされた文句じやアねへか　花「他に知られイせんうちに、早く殺しおくんなんし　半「ホンニそれ〳〵、人の見ぬうちちつともはやく、少しの苦痛しんぼうしやト屏風を手ばやく引廻し、刀を抜て半兵衛は、既にこうよと見えたる所にたれとも知れず障子の外にて「了簡ちがひさつしやるな。死で花は咲ませぬ。これを見たうへ兎も角もト、障子ほそめにおしあけて、二人が中へ投込一通、これ花山が年季状、半兵衛は手に取上、とツくと読ではツと息　半「こりやこれ、そなたの年季状　花「たしかに今のしはがれ声は、花町さんの客人で、宵に上ツた番頭風俗、私キのことをいろ〳〵と聞なましたお方でござんす　半「ハテナア、それじやア忠七があいもかはらぬ信切か　花「その人さんはなんざんすへ　半「家内のしまりの重手代、親父が秘蔵の白鼠その名も忠義の忠七が、ハテ心得ぬ此場の始末　花「この證文が有イすれば、死なでもよふおす半兵衛さん　半「ホンニこれで死ずとも誠にこれは、作者曰めでたし〳〵

是より後編にくはしく入御覧ニ㆑

ト読おはつて米八が　米「ヲヤにくらしい。作者の癖だヨ。モウ此あとはないのかねへト独言いひ、藤兵衛を見れば、酒ゆゑ正躰なくねむるいびきの声ばかり　米「ア、此本を見るにつけ、心がゝりは此糸さん。アノ気性だけ、

今更に引もひかれぬ絵岸の半さん、お二人ともにひよツとマア、この本に有やうなことが　藤「サアあるめへともいはれめへ　米「エ、藤さんお目が　藤「とふから覚て聞てゐた。よし聞かずとも知つてゐる。アノ此糸が突出しから世話にもなツた絵岸の半兵衛、零落しても突出さず、義理と端手とは二道に、諸分を知つたおいらんと、気性を買た此藤兵衛、そふして見ればコウ米八、マア此糸へ義理はいるめへ　米「よもやと思ふことまでも行届たおまへさん、心は惚ても女の意地、どふも返事の出来ない義理と、相かはらずだが堪忍して　藤「成程情のこはい子だぞ、トいふときしも堤の上にて子どもの声

「おツかアや、御免だヨウ引

作者狂訓亭がこの草稿をつゞるの日、わが草庵にあそび、うしやの駕向越の舟の文段をよまれて、友人のざれうた

琴通舎主人

枯野見て牛島かへる舟さむみ乗かへたきは馬道の駕籠

金龍山人

春水再識

奇妙に分かりにくい表現であるが、それはいわば劇中劇の形で、作中に別な作品が引用されているためである。その引用は小本を取りあげて小声で読むところから始まり、「是より後編にくはしく入御覧ニいれそうろう」で終っている。米八の読み方をわざわざ「小声に読むは女の癖」とことわっていたのは、当時の女性の物語享受形態が黙読ではなくて音

読だったからで、だから米八のその読み方は当時の女性読者がこの『梅児誉美』を読むよみ方の再演だったことになる。人情本という新ジャンルを興そうとしていた春水にとって、米八がわが身につまされて小本を読み耽る姿は、『梅児誉美』が世に迎えられる様子の引き写しであってほしかったのであろう。

多分そのために、米八の読んでいる本の形式と内容が奇妙な関係になってしまった。春水の人情本は読本の流れを汲んで、中本（読本などの半紙本と小本との中間の大きさ、美濃紙四つ折）と呼ばれる板型だったが、米八が手に取ってみたのは、わざわざその模型図を本文のなかで紹介していたように、小本（半紙四つ切）であって、これは洒落本の板型だった。ここに登場する息子株（むすこかぶ）とは、まだ親がかりの富家の息子のことであり、洒落本の作者が好んで用いたキャラクターである。山東京伝の洒落本『青楼昼之世界錦之裏（にしきのうら）』（寛政三、一七九一年）は、遊女と客とのしんみりとした会話に、隣座敷から聞える百人一首や浄瑠璃のことばがからんで二人の感情を後もどり出来ないところまで押しやってゆく、絶妙な展開だったが、春水はその趣向をこの小本の内容に借りたのかもしれない。あわやこれまで、という瞬間、二人の危機を救いに現われたのは、遊女と朋輩の芸者の客、じつは忠義な番頭だったという結末も同じ趣向であった。

このように米八の読む小本は洒落本の特徴もしっかりと備えているのであるが、しかし微妙に異ったところがある。洒落本のねらいは人間関係のもつれ、つまりストーリイにはなく、遊女と客との間で交わされるさまざまな痴話を巨細に描き出すことであった。そのなかで息子株が主要なキャラクターとして好まれたのは、通人ぶった男がまだ女遊びにウブな息子を無理やり遊廓へ誘ってゆき、ところが半可通は遊廓の鼻つまみ、じっさいにモテたのはウブな息子のほうだったというオチが面白かったからである。それ故この息子の敵娼（あいかた）にふさわしいのは、おなじ京伝の『傾

城買四十八手』（寛政二年）における年十六七のつき出し間もないような、初々しい遊女であり、稚な恋めいた情緒てんめんたる会話が展げられるはずなのだが、ここに登場した息子は「妻子のある身分」、親がかりだからとて女房子供持ちであってはならぬ法はないと言うものの、そりや約束が違うと読者を白けさせてしまう設定だった。

それだけでなく、二人が覚悟をきめて刃物をかざし「既にこうよ」と突き立てようとした時、番頭忠七が止めに入るわけだが、そういう言いまわしを洒落本は使わない。これは読本から借りた、すなわち読本めかした言いまわしであろう。先ほども指摘したように、洒落本のねらいはさまざまな遊女と客のことばの駆け引きを穿つことであって、それぞれの会話場面は互いに独立した一挿話として描かれ、それらをつなぐストーリイは重視しなかった。もちろんその会話のなかにおのずから二人の関係が浮んで来て、物語的な興味を喚起しないわけではなかったが、にもかかわらずその場面にオチがつけられて一件落着、「作者」のコメントとともに話は閉じられる、いわば読み切り形式だったのである。右の米八をくやしがらせたような、「是より後編にくはしく入御覧ニ入」という続き読み物めいたことわり書きは、むしろ読本の常套的な形式だったと言えるだろう。

分かるように、春水の仕掛けは意外に複雑だったのである。一面でそれは、初編巻之二第三齣の附言で「作者曰この草紙は米八お長等が人情を述るを専らとすれば、青楼の穿を記さず。元来予は妓院に疎し。依て唯そのおもむきを畧すのみ。必しも洒落本とおなじく評し給ふことなかれ」とことわっていたのとおなじく、先行ジャンルと『梅児誉美』そのものとの相違を顕在化してみせる操作だった。ただし相違を示すだけが目的ならば、作中作の部分をもっと洒落本の典型的な表現に近づけて、地の文は割り註の形で書き、口語性の強い文体で科白のことばと同質化させてゆくべきだったであろう。そうではなくて、右に分析したような読本的要素を持ち込んでいたのは、春水の不用意といくべきだったであろう。

うことも あったかもしれないが、結果的にはかれの目指す新ジャンルの性格をあえてイロニカルに顕示してみせたのである。そして「ヲヤにくらしい。作者の癖だヨ。モウ此あとはないのかねへ」という米八の不満を、この『梅児誉美』そのものの読者もおなじく味わうであろうような形で、その第三編巻之七の場面は終っていたのであった。

米「よもやと思ふことまでも行届たおまへさん、心は惚ても女の意地、どふも返事の出来ない義理と、相かはらずだが堪忍して　藤「成程情のこはい子だぞ、トいふときしも堤の上にて子どもの声

「おツかアや、御免だヨウ引

洒落本の常套は、その場の色恋沙汰にオチがついて一件落着、そこへ「作者」の口上が入ったり、自鳴鐘や鳥の鳴き声などが聞えてきてその回を閉じることになっていた。この藤兵衛は式亭三馬の『辰巳婦言』（寛政十年）を継承したキャラクターで、春水は一見その終り方に似せてはいたが、米八と藤兵衛の色恋はまだ膿んだとも潰れたともいっこうに煮つまってはいない、にもかかわらず母親のせっかんを詫びる子供の金切声を響かせて、強引に断ち切ってしまった。この作品がストーリイを追う続き物であることを、このように意志表示してみせたのである。

そうしてみると、先ほどの米八の独言「ヲヤにくらしい。作者の癖だよ」の「作者」は、もちろん米八の手にした小本の作者であるが、それと同時に『梅児誉美』の作者自身をも含意していたとみるべきであろう。この作者は、いわば自身の作中人物たる桜川善孝から、「モシわたくしやア此本の作者に憎まれてでも居りますかしらん、野暮な所

といふと引出してつかはれます」と不平を抱かれているような「作者」でもあった。作中に登場しない作者が、作中人物からその書き方の批判を受けているのである。

この桜川善孝は、時には善好ともじって書かれることもあったが、当時実在した太鼓持ちでかつ噺し家だった。春水はその善孝のみならず、遊興の芸達者と知られた同時代人を藤兵衛の知人、取り巻きとして登場させた。先ほどの引用に出てきた琴通舎主人こと琴通舎英賀もその一人で、当時よく知られた狂歌の判者だった。その点でかれは現代の文学者が作品中に仕事仲間や自分自身まで登場させるやり方の先駆者であり、グループ製作の創始者だったわけで、いわば作中の役どころに関する仲間の冗談半分な不平を、そのまま作中に取り込んでみせたのであろう。

だが、一方ではそういう現実的な契機があったにせよ、他方では米八に小本の「作者」を批評させるという、書く過程での実験があり、それが多分右のような着想の表現化に踏み切らせたのであった。それまでの洒落本や読本にも「作者」がしばしば出現して看官（読者）に語りかけたりはしていたが、あくまでもその「作者」は作中人物とは次元の異なる、一種超越的な立場に立っていた。ところが春水の「作者」は、作中人物から批判的に相対化されている。この新しいタイプの語る主体は、先行ジャンルの形式を批評的に模造しつつ新たなジャンルの特徴を浮び上らせようとする書き方が生んだ「作者」だったと言えるのである。

そこで新しく起ってくる問題は、このような書き方のテクストの場合、どこまでが物語内容、つまりストーリイの本文なのかということである。丹次郎が許婚者のお長とうなぎ屋の二階で逢っていたところを、米八と梅次に見つかってしまい、お互気まずくなって別れてゆく。

よね「ナニ丹さんが居ざア、二人でゆるりとやらアな、梅の字サアあがんナ　うめ「さきへ行な　よね「ナニ小用か。おいらもいこふや　○下りかゝりたる丹次郎、続ておりるお長がこゝろ、そも米八と落合て、いかなるわけとなるやらん。作者もいまだ承知せず、嗟かゝる時は好男子も、また人知らぬ難渋あり。必竟この後何とかせん。看官よろしき段取あらば、はやく作者に告給はんことをねがふ而已。

ぽち／＼とひろゐよみする梅ごよみ花の香かほれごひゐきの風

清元延津賀

馬琴の読本における「作者」はさまざまな伏線を張りめぐらせて、読者がどこまでその仕掛けを見抜けるかを試していた。その意味で「作者」は読者と作中人物に対して超越的であり、その言説はあらかじめ構想されたストーリイラインに干渉することのない、いわば補助的なコメントと言える。洒落本の「作者」もほぼ同様なのであるが、右の引用における○以下の言説は、まだ決定されていないストーリイラインへの看官（読者）の参加、協力を求めている。もちろん構想が立っていないはずがなく、右のような言説自体がすでにその構想のなかに含まれていたのだと見ることも出来るが、少くともその言説は読者の知恵を借りて物語を展開してゆく意図を語り、そのかぎりではストーリイライン、または物語内容の一部分となっているのである。

それに続く歌と延津賀という署名にも同様な機能が認められよう。延津賀は山谷堀の舟宿若竹の女将で、清元の名人として知られたが、早くから春水の手伝いをし、のちには為永津賀女と名乗った。先ほどの琴通舎英賀とおなじく為永連の有力メンバーであって、作品づくりに参加し、桜川善孝のように作中人物化されることもあった。その意味

では「作者」が呼びかけた看官の代表と言うことができ、しかもそれが「作者」の仲間、もっと端的に言えば為永連という共同製作グループの総称たる「作者」の一人として、看官の支持を請う歌を附していたわけである。そういう楽屋話の言説をも物語の一環に取り込んでいたのが、この『梅児誉美』というテクストなのであった。

このような性格と、米八と一緒に「ヲヤにくらしい。作者の癖だヨ」と言ってみたくなるような場面の打ち切り方とは、一見矛盾するように見える。春水は人情本を読本の伝統にアイデンティファイする意識が強かったらしく、続き物として読者の興味をつないでいこうとする手口に対して批判的であることはなかった。だがいずれにせよ、話に筋道をつけてゆく操作そのものに読者をこだわり続けさせようとした点で、両者は共通の仕掛けだったとみることが出来る。

じっさいこれほど何かにつけて読者に働きかけているテクストは珍しい。教訓的な言辞もその一環であって、「且筆のついでに申す。此一条お長が苦心のくやしきを見て、父母のことを大事になし、必ずしも仰にそむき給ふな」(初篇巻之二)。これは唐琴屋の養女お長が、養父母亡きあと番頭の鬼兵衛に威張られ、抱えの芸者から同情されている場面だが、そこでさっそく「作者」は父母のありがたさを読者に教えているのである。「元来予著す草紙、大畧婦人の看官をたよりとしてつゞれば、其拙俚なるはいふにたらず、されど婬行の女子に侶て、貞操節義の深情のみ。一婦にして数夫に交り、いやしくも金の為に欲情を発し、横道のふるまいをなし、婦道に欠たるものをしるさず。巻中艶語多しといへども、男女の志清然と濁なきをならべて、(中略)なほ満尾の時にいたりて、婦徳正しくよく其男を守りて、失なきを見るべし」(三編巻之七)。丹次郎はおちぶれて箱持ちとなり、お長は蝶吉と名を替えて女義太夫となり、偶然あるお屋敷に呼ばれて顔を合わし、離座敷で人目を忍び情を通わせた場面である。この作品、色街の人

間のみだりがわしい行為を好んで描いているように見えるだろうが、しかしそういう世界の女のなかにこそかえって惚れた男に操を立て通す女がいるのだ。この主張の裏側には、別な場面で暗示していたごとく、むしろ素人の女のほうに婬奔なのが多いのだと、のちに永井荷風が後生大事とありがたがった認識が託されていたのであるが、ともあれこの時の「作者」は、遊女の貞節が証明される形で大団円を迎えるだろうことを予告していたわけである。

これが春水の勧善懲悪であった。

馬琴の勧善懲悪は漢字構成のレベルから歴史の運行にまで及んでいた。あえて言えば人間界の諸現象を支配する秘された法則であるとともに、それを読み解くコードなのでもあって、だから物語のプロットそのもので伝えればよく、ことさら教訓的言辞をそのなかに執拗（しつこ）く織り込んでゆく必要もなかった。『美少年録』には「識者」の口を借りた説教めいた言辞が比較的多くみられるが、これはさしあたり珠（朱）之介という「悪少年」が主人公役を演じていたからで、勧悪小説の誤解を防ごうとしたのであろう。春水も勧淫小説の非難を防ぐ必要があったわけだが、自己弁護と心学的な説教臭とがあまりにも短絡的に結びついていた上に、くどく繰り返される割にはプロットとのかかわりが乏しかった。つまりあまりに生まな形で物語内容化されていたため、かえって逍遙が見抜いたように「粧飾」として浮き上ってしまったのである。

ただし以上のような整理だけで逍遙の言う寓意性や勧善懲悪の検討に移るのはやや早計であろう。というのは、かれの眼の前には新たに寓意性を標榜する政治小説が興ってきて、しかもその多くは人情本とおなじ色街を舞台に選んでいたからである。かれがこの同時代文学への判断を寓意小説（アルレゴリイ）観に託していなかったはずがない。

政治小説の嚆矢と現在見られているのは、戸田欽堂の『民権演義情海波瀾』（明治一三、一八八〇年）であるが、馬琴ふうな名詮自性の寓意性と、人情本的な設定とを端的素朴に結びつけた作品だった。若い実業家和国屋民次は、魁屋の阿権という芸者と深い仲になっていたが、その阿権に横恋慕したのが日本橋の大尽、国府正文だった。かれは何とかして民次と阿権の間を裂こうと、二人の幇間を使って、民次は以前から比久津屋の奴という芸者となじみだったというスキャンダルを言いふらさせた。だがそれが逆効果となって民次は奴と縁を切り、阿権と夫婦約束までしたために、国府正文はついに我を折って二人の媒約人となり、両国の会席で祝宴を開くことになった。この簡単な要約で分かるように、和国屋民次こと日本の人民は、卑屈な奴隷根性を棄てて、阿権こと人権思想と結ばれねばならず、日本橋の国府正文なる日本国政府もそれを認めて、両国の会席を開くべきだという主張を寓意していたのである。

その後の政治小説はもちろんプロットは複雑に、細部の表現も豊かで洗練されていったが、意外に多くの作品が律義に右のパターンを踏襲している。芸者の境涯は、自由を奪われ無権利の悲惨な状態に縛られた民衆を喩えるのに都合がよかっただけでなく、その作者たる志士気取の民権運動家たちにとって馴染みの世界だったからでもあろう。名詮自性的なネーミングに固執したのは、読者に寓意を悟らせる最も容易なコードだったためだと思われる。

近世末の滑稽本や人情本の流れを汲む、三世柳亭種彦の高畠藍泉、二世為永春水の染崎延房、そして仮名垣魯文や武田交来、彩霞亭柳香たちは明治に入っていわゆる実録小説を積極的に書きはじめた。実事を重んずる風潮に従って戯作性を克服し、婦女子教訓的な寓意性から脱皮しようとしたのである。それに対して政治運動の一環として小説の筆を取った人たちのほうがむしろ寓意的な機能に注目した。「遮莫レ一家自由ノ奇想ヲ聚メ、之レヲ筆硯ニ上セテ、以テ漢土ノ荘爺欧洲ノ伊蘇普翁ニ擬シ、寓言自ヅカラ世ヲ諷セント」（『情海波瀾』の序文）というように、

改めて作り話への仮託という方法を重視するに至ったのである。

この系統の作品で代表的なのは小室信介の『自由艶舌女文章』（明治一七、一八八四年）であるが、そのヒロインはあづま屋の小たみと言い、貪欲無道な抱主の主母をおかんと言った。東海の国日本の民衆と、官吏（または藩閥政府）の寓意であることは言うまでもない。その小たみの耳に、隣の家から「二十三まで苦界の闇夜路たよりますぞへ自由燈」という都々一（逸）が聞えてくる。この作品が連載された、自由党の機関紙『自由燈』の宣伝をかねて、明治二十三年の国会開設までの状況をうたったわけだが、この寓意の仕方もさることながら、メディアとそこに発表される作品とのあけすけな補完関係の作り方も含めて、為永春水の流儀を取り入れていた。

そしておかんの手から逃げ出した小たみをかくまったのは、大塩平八郎の残党、人見権平なる人物の娘お信であるが、彼女が戊辰戦争の直後思い立って江戸へ向った、その途中で女盗賊の笛吹のお力と知り合い、さらに高崎では常陸の豪農の娘お金と智次という姉妹と肝胆相照らす仲となった。分かるように信、智、金、力の四人が手を結んで民衆を権力の束縛と圧迫から解放してやるのである。ただしうまく腑に落ちないのは、小たみがまだ会ったことのない、片おもいの「情郎」が古井由次郎と呼ばれていた点である。「元は西海の産にて由緒は尊きものにあらず、或る山林の片山野にて侘びしく暮すものゝ子なりしが、生得活潑にして大いなる志を抱き、（中略）且つ其容貌は玉のごとくして愛嬌あり、（中略）然れば小民も未だ由次郎とは相見て言葉をかはせしことはあらざれど、其の写真または絵双紙にて其の名を知り、其の姿を覚へ、其の人と為りを知りにければ愛恋懸想の念たえがたく」と紹介されているところからみれば、西海から伝わってきた人権と自由の寓意ではあったのであろう。それとは対照的に、江戸でも指折りの金満家の若旦那、新貝熊次という男が金と男前を鼻にかけてしつっこく小たみに言い寄ってくる。この新貝は

訓読が新開に通じて、多分新たに開けた時勢に乗って財をなした西洋かぶれの実業家を寓意していた。文明開化には同調的だが人権思想などには無縁なのである。とするならば、由次郎の古井は新貝と反対の意味と価値がかけられていたはずで、「由緒は尊きものにあらず、或る山林の片山里にて侘びしく暮らすものゝ子」という民衆への根差しの深さを寓していたのかもしれない。

どうやら小室信介は「元は西海の産」というところに土佐をかけていたらしい。というのは、かれもその一人だった土佐民権派の『土陽雑誌』第七号（明治十年十月二十五日）に、「土佐国民俗一班」という題でこんなことが書かれていたからである。

> 嗚呼此ノ山間ニシテ此ノ佳謡（よしや武士）アリ欧人ノ誇称シテ自由ハ独々逸（ドツコイ）独逸ノ深林ニ萌出シタリトナスモノハ抑モ亦タ故アル哉
>
> 明治十年暮鏡秋川北畔ノ南洋亭ニ識ス　小鱗逸人
>
> 二上り
> よしやみやまの片ほとりでも卯月はわすれぬ不如帰
> よしや亜細亜の癖じやと云ど卑屈さんすなこちの人
> しよや真葛はからんで居よがうらみゝゝゝの秋の風

歌曲の節と武士とをかけて、〇〇武士と称する俗謡が明治には数多く作られたが、よしや武士はその最も早いもの

であったようだ。『情海波瀾』においても、魁屋の阿権が夢から覚めたところへ、隅田川の遊舫から次のような歌が聞えてきた。

「よしや猿じやと、いわざるとても、みざるきかざる猿じやない、よし、よふし、よふし、よし。
（二上り）
「よしやカードハ禁ぜられよが、マグナカルタで遊びたひ。
「よしやあじやの癖じやと云へど、卑屈さんすなこちの人。

先の『土陽雑誌』の記事によれば、近頃高知県下でよしや武士なる「俚謡」が流行し、暁鴉山人（安岡道太郎？）の編集で出版された。知識人ならぬ民衆の思想や感情を養うのにうってつけの謡詞であって、「之ヲ花柳界ニ唱フレハ能ク冶客ノ醜態ヲ釐革シ能ク淫婦ノ蕩神ヲ改正シ之ヲ市井田野ノ間ニ奏スレハ則チ販夫モ自ラ奮興シ耕夫モ亦タ能ク震起セシムルニ足ル（中略）嗚呼此ノ山間ニシテ此ノ佳謡アリ」と、人心の改革、自由の鼓吹のうたが土佐の山間に興ったことを誇っていたのである。そういうたをまず花柳界で流行らせること、それはうたの伝播のためだけでなく、芸者自身の意識変革をも期待して「よしや鴛鴦やはなれるとてもはなれまひのは我権理」「よしやシビルはまだ不自由でもポリチカルさへ自由なら」というような歌詞が作られた。色街が政治小説の舞台に選ばれやすかった理由もそこにあり、あづま屋小たみのまだ会ったことのない憧れの恋人、由次郎とはこのよしや武士の喚起する自由の寓意だったと言えるのである。

もっとも、ここまで踏み込んで解釈しなければならないとすれば政治小説のネーミングはほとんど判じ物と等しく

なってしまうわけだが、以上の分析で政治小説のもう一つのテクスト的性格が見えてくる。それはうたと小説との関係、とりわけ自在に替え歌を作ることの可能な俗曲を取り込むことで改めて照らし出された、小説というテクストの新たな特徴のことである。『自由艶舌女文章』は、歌沢節の「忍ぶ恋路は」のヴァリエーションの引用で始まっていたが、この導入形式それ自体は『梅児誉美』の踏襲だった。「野に捨てた笠に用あり水仙花」（巻之一第一齣）、「初といふ名に客人はあくまでに、跡をつけたる雪の中」（巻之三第五齣）、「若鮎や釣らぬ柳へ舁て行」（巻之四第八齣）、「鳥一羽濡て出けり朝桜」（巻之六第十一齣）という具合に、『梅児誉美』は新しく場面を始めるに当ってしばしば発句や和歌をまず引用している。そしてその部分だけを辿ってゆくと、冬の終りから早春の柳が芽ぶき、梅がほころぶ季節の景物を詠み込んでいたことが分かる。つまり物語（ストーリィ）自体は数年に及んでいるが、各回の始まりの発句や和歌の配列は早春から晩春、初夏までの数ヶ月にわたっているだけであって、いわば二重の時間の流れが仕組まれていた。後者の配列が寓意しているのは、おそらく若い娘が春情きざしてから恋を知り、嫉妬することのつらさを覚える変貌の過程であり、そこに『春色梅児誉美』と題した作者の主題が託されていたとするならば、この作品のヒロインは米八ではなくて、お長だったことになるであろう。

『自由艶舌女文章』はその形式を模した始め方をしていた。が、発句や和歌ではなく歌沢節のようないわゆる端唄を冒頭に置いたことで、この作品に重要な転換を与えてしまったのである。

（唄）忍ぶ暗世はさてつらいもの、秘密逢ふのは命がけ、照らす自由の燈の、光りを見せよ慈悲なさけ」と、声やゆかしき小座敷の、障子越しなる爪びきは、仇な姿容と見ぬ恋に、心なやます心地なり。

これに続いて、この初めの唄は「自由党のくり原さんとやら云ふ人」が作った「忍ぶ恋の替唄」であると説明されているのだが、歌沢能六斉の校正した『改正哇袖鏡』（安政六、一八五九年）の「しのぶ恋路は」は次のようであった。

しのぶ恋じはさてはかなさよ　今どあふのが命がけなみだでよごす白粉の　その貌かくすむりなさけ。

ちなみに『女文章』の第五回も「色気ないとて」の替歌の引用から入っていたが、その部分と『哇袖鏡』の唄とを次に紹介しておく。

（唄）いろけないとて苦にせまひもの、野辺の石碑に月がさす、見やれ苔にも花がさくひとやもどりに袖つまひかれ、今宵あはふと目づかひに、招くあひづのはたじるし、薄に交るされかうべ、こゝろとよんだがむりかいな」。ヲヤ〳〵姉さん珍らしい唄をおうたひだねへ、何処で誰に教へてもらひなすつた（『女文章』）

色気ないとて苦にせまい物賤が伏家に月がさす見やればらにも花がさく田植戻りに袖つまひかれ今宵逢ふと目遣に招くあいづのこむろぶし薄にのこる露の玉かしくとよんだがむりかいな。（『哇袖鏡』）

歌詞の巧拙だけで言えば、「色気ないとて」のほうは田舎娘の恋をことさら風流めかして表現しようとした無理があり、すすきにかかった夜露のさまを「かしく（かしこ）」の草体の略し書きである〽に見立てたところは、

判じ物あそびが過ぎてかえって面白味を削いでしまった。『女文章』の替え歌はその風流性をも捨てて、牢獄もどりの男との逢う瀬という破滅的、あるいは反社会的なイメージへと引きずってゆき、枯れすすきの間にされこうべを転がしてみせたわけだが、それを「こゝろ」と読むのはとうてい無理であろう。よほど屈託した想いが託されていたと見なければならない。それに較べて「しのぶ恋じは」の替歌は、「その貌かくすむりな酒」が「慈悲情け」と救済的なイメージに変えられているだけでなく、「しのぶ恋」のせっぱつまった想いを政治活動のそれへと転化するやり方にも無理がない。いわば寓意的な俗曲として程がいいのである。

ただし右の引用はうたの出来不出来を論ずるためではない。むしろここで指摘しておきたい問題は、このような端唄俗曲における替歌はかならずしもオリジナルとその模倣という関係では律しきれないということである。一見オリジナルのようにみえる元歌（いわゆる本歌取りにおける本歌ではない）もじつは別な類歌のヴァリエーションだったかもしれない。『女文章』の序文は、これもまた「恋が浮世かうき世が恋か、恋がうき世であるならば、世間の義理も何のその……」と俗曲的な表現で始まり、その元歌と思われるものを端唄集に見出すことはできないのだが、『新編長唄集』（明治三、一七六六年）のなかに「星が娘が娘か星か、思ひ違ひの畜生め……」（一星長者の倉入）といった表現が見られる。これらは一定のリズム形式におけるある種の言いまわしのヴァリアントととらえるべきだろう。発生的にはもちろん誰れかの手によるオリジナルがあったにはちがいないが、ヴァリアントが作られてゆくにつれてオリジナルもヴァリアントの一つに変わってしまう。このようなうたの享受＝サーキュレーションの場合、大切なのはオリジナルを守ることではなくて、むしろ即興的にヴァリアントを作ることだからである。いわばヴァリアントであることによって新たなヴァリアントを促すあり方こそが、口づてにこの種の表現が急速に伝播してゆくエネルギー

源だったのであろう。

先ほどのよしや武士の場合、文字に書き留められる際にかえって捨象されてしまった囃しことばがあったらしい。暁鴉山人編集の『よしや武士』では落ちているが、『情海波瀾』の引用には「よし、よふし、よふし、よし」という合いの手の囃しことばがみられる。もともとはヨシ〳〵節とでも呼んでいたのかもしれない。『よしや武士』の結びの歌詞が「よしや野暮でもヨシヨシ節はなまけ野郎の夢ざまし」だからである。この推定は多分間違っていないが、とするならば、もと色街の座敷歌だったヨシ〳〵節が、士族民権家の手に移って「よしやシビルはまだ不自由でもポリチカルさへ自由なら」などのヴァリエーションを盛んに楽しみ始めるとともに、うたの呼び名までがよしや武士というざれ歌めいたヴァリアントに変わっていったことになる。そのヴァリアントがあたかもオリジナルであるかのように現在まで伝わってきたわけである。

この見方からすれば『自由艶舌女文章』の舞台設定は、自由を奪われた人間の寓意として都合がよかっただけでなく、民権自由のための替歌が作られ流布させられる最初のサーキュレーションの場でもあった。『梅児誉美』の各回の冒頭に引かれた発句や和歌は、春水自身の作のほかに稲津祇空の句や備前新太郎光政の詠などを引用していたが、いわば主（ぬし）あることばとしてそのオリジナルな形が尊重されていた。洒落本という先行ジャンルとの関係も本歌取り的であったし、それだけに他方では人情本という新ジャンルの起源（オリジン）であろうとする意識も強烈だったと言える。『女文章』はそういうあり方に対しても批評的であって、替歌というヴァリアントの非固定性、流動性をテクスト化しようとした。それはテクストという概念自体とも矛盾するかもしれないが、ともあれ『梅児誉美』の替歌であり、八犬士の仁義礼智忠信孝悌を信智金力の四賢女に変形させてしまったという意味では『八犬伝』のヴァリアントでもあるよ

うな形で、固定したジャンル観にゆさぶりをかけていた。政治小説にはもう一つの流れとして、東海散士の『佳人之奇遇』のように漢文訓読体による知識人向けのものがあり、人情本的な男女関係を超えて、政治的志望を基盤とした人格的敬愛による新たな恋愛観が芽生えていた、と評価されてきた。一面では確かにそう言えるのだが、人情本的残滓とみられた作品群のなかにも右の『女文章』のようにしたたかなトリックスター性を発揮し、上のごとき「近代文学」観的な評価をも撥無してしまうテクストが生れていたのである。

第三章　二つの文学史

坪内逍遙は寓言の書と寓意小説を形式上の相違とみて、その本質は変らないと考えた。

> 畢竟ずるに寓意小説（亜ルレゴリイ）ハ彼の単純なる浮ヘイブル（寓言の書）の次第に進化変遷して発達なしたるものならむ歟亜ルレゴリイと浮ヘイブルとハ其皮相より之を見れバ一ハきはめて単簡なり一ハ頗る複雑にて相類似する由なけれど其含畜せる本意を探れバ此彼ほと〳〵同一にて別種のものとは思ひがたかり

なぜ両者は「其含畜せる本意が」同じかと言えば、いずれの場合もある道徳的教訓を伝えるのに譬えばなしを借りる物語方法だからである。その隠された教訓的意図が読み取れない時、寓言の書は単なるお伽ばなしめいた作り話と変わらないし、寓意小説は「奇異荒唐架空無稽だゞよのつねなる羅マンス（奇異譚）と相異なることなき」物語とし

か見えないだろう。その意味で寓言寓意とは読む方法、技術、力倆によってしかとらえられない、いわば解釈学的対象であるが、ともあれこれを作る側から整理してみれば、寓意小説は皮相に見える物語と隠微の寓意という「二様の脚色」で仕組まれている。例えば『西遊記』についてその「皮相なる脚色」だけを辿れば単なる奇異譚にすぎず、しかしていねいに読み込んでゆけば「隠微の寓意も知られて彼の幽玄なる仏道をも窺ひ見るべき便機となる一種の深妙不可思議なる脚色」が現われてくるはずである。（逍遙がおなじ脚色という熟語をきゃくしき、すぢ、しくみと三様に訓み別けていた点は注意すべきだろう）。換言すればそれは一つのテクストを、表層の筋と、隠された仕組みとの二重の構造として把握することであった。

もう一つ注目を促したいのは、逍遙が寓意小説を寓言の書から区別する特徴とした奇異譚性が、そのまま寓意小説を勧懲主義の小説から区別する指標ともされていた点である。その箇所はすでに序章で引用しておいたが、寓意小説は「いかなる不条理の脚色」「何等の荒唐なる話」、つまり奇異譚的な要素が勝っていたとしても、「寓意の塩梅」が巧妙であるならば一向にさしつかえない。ところが逍遙によれば、勧懲小説は「物語をもて本尊とし勧懲をもて粧飾と」するものであるから、その物語が「咄々奇怪の脚色」などであってはならないのである。

勧懲主義の小説にとって勧懲は粧飾でしかなく、物語を本尊とするとはローマンス的な物語性を捨てることだ。これは奇妙な矛盾だと言うべきだが、序章でも指摘したごとく、逍遙は馬琴の『八犬伝』のように勧懲的意図が濃厚な伝奇物語を寓意小説に分類し、それと春水の『梅児誉美』などの人情本を区別したかったのであろう。たしかに春水の作品はストーリイが平明で、超自然的な力が人間界を支配するような「咄々奇怪の脚色」はなく、その教訓的言辞は如何にも取ってつけたような粧飾めいたものでしかなかった。ただし春水的人情本は必ずしも馬琴的読本と交替し

て現われたという時代的な前後関係にあったわけでなく、政治小説の例でも分かるように、いずれも明治十年代には依然として支配的な、二つの共時的なジャンルであった。そこに逍遙は小説としての成熟度という時間的測定法を導入し、関係を通時化する文学史を構想してみたのである。

それは一面では逍遙の既存ジャンルに関する価値判断の現われだったわけだが、別なモチーフとして、Novelを人情本と限定して訳してきた従来のとらえ方を訂正し、Novelを小説と訳し直すことによって近世的なジャンルを超えた一種の普遍概念を明らかにする、と同時に人情本をその小説に脱皮させようという意図があったと思われる。

次に紹介するのはCHAMBERS'S INFORMATION FOR THE PEOPLE (1867)という家庭用百科事典の、RHETORIC AND BELLES-LETTRESの項の一節と、それを翻訳した菊池大麓の『修辞及華文』(明治一二、一八七九年)の当該部分である。

Plot-interest is the life and soul of the epic, of whatever country or time. A narrative of stirring transactions, with hairbreadth 'scapes, and moving incidents by fire or flood, full of breathless interest and painful suspense, with trials and difficulties getting thicker and thicker around the path of hero and heroine, to be triumphantly and marvellously dispersed in the end ——these are the magician's materials for engrossing minds young and old, and for converting sober reality into a fairyland of day-dreams. The wide variety of this species of literature, and the changes that it has undergone between Hormer and Virgil, and downward through medieval romance to the novels of the day, would require an elaborate delineation, which has been repeadedly attempted in the more lengthened works on the history of

literature. The greatest and most important peculiarity in the recent course of such productions, is the endeavour to make what is exciting in plot and character coincide more and more with what is real in life.

時ノ新古ヲ論セス国ノ東西ヲ問ハス凡ソ記事ノ本色ハ必ス其詩史ノ精神骨髄タルナリ即チ心志ヲ鼓舞激励スル事業ノ説話或ハ辛クシテ虎口ヲ脱シ水火ノ変故ニ遭遇シ注眸手ニ汗スル如キノ状或ハ読者ヲシテ痛惋腸ヲ断タシムルノ境或ハ初メニ艱難辛苦ヲ経歴シテ終リニ康楽ヲ享クルニ至ル男女離合ノ情話等ハ能ク人ノ心意ヲ奪ヒ其本境ヲ脱シテ夢境ニ入ルノ想アラシム真ニ此ノ術ヲ変幻百出ノ妙ニ到ラシムル良器具ト云フヘキナリ而シテ此種ニ属スル詩文ノ各状幷ニホーマーヨリバヤジルニ至ル間ニ発顕セシ文体ノ沿革及ヒ中古ノ小説ヨリ近時ノ人情話ニ移レル実況等ハ皆精密ノ詳解ヲ要スヘキモノナレトモ此等ハ別ニ文学史ニ於テ論究スヘキノ大業ニシテ茲ニ詳説スルニ遑アラス然シテ此種ノ著書ノ方今近体格トシテ尚トフ所ノモノハ専ラ其本色ト人物トニ於ル活潑ナル状ヲシテ益々人生ノ実事ニ適合セシメ以テ世上万物ノ消長並ニ人間日常ノ情偽ヲシテ読者ノ心胸ニ了然トシテマタ事実ニ相違セル考思ナカラシムルニ在リ

いきなり Plot-interest が「記事ノ本色」と変わって出てくる翻訳であるから、かならずしも分りやすい訳文とは言えないが、これまで検討してきた逍遙の概念に合わせてみるならば、右の引用の前半部は奇異譚（ラウマンス）の説明、The greatest 以下、あるいは「然シテ此種ノ著書ノ」以下は小説（ノヴェル）の説明とみてさしつかえないだろう。ところがこの翻訳にお

いては前半部分に対応する medieval romance を「中古ノ小説」とし、後半部分にかかわる novel を「人情話」と訳している。別な箇所でも romances, novels, and unversified plays が「小説、人情本、詩体ニ上ラサル綺語」となっていた。

逍遙が原文を見ていたかどうかは分からないが、菊池大麓訳に眼を通したことは確実であり、多分かれは読本や黄表紙、洒落本、人情本の一つにすぎないものがそれらの総称に用いられている点に混乱を覚えたにちがいない。そこで『神髄』では小説を総称に使うことにし、小説と訳された Romance については形式と内容から割り出して奇異譚という訳語を当てたものと思われる。総称としての小説に想定できる普遍的概念を到達目標として、読本や人情本を文学史的に位置づける、という操作を『神髄』のなかに読み取ることが可能だからである。

その意味で『神髄』は Romance や Novel などの基礎的な用語の訳語を新たに選定する仕事でもあったが、ともあれこのように整理してみれば、結局かれの文学史観は Romance から Novel への「発展」を基本図式にしていたことが分かる。論理的には、勧善懲悪のような教訓性や寓意性がローマンスとだけ結びつく要素だとはかぎらない。ただし当り逍遙の認識に従ってみるならば、かならずしもそれらはローマンスの本質的要素ではないにしても、少くともその主導的な要素、時にはローマンスを手段に貶しめてしまいかねないほど目的意識性の強い要素であった。それはノヴェルとはなじまない。強いてノヴェルに持ち込んでも、粧飾のようなものとして浮いてしまうのである。そしてこのような逍遙の認識が、芸術と非芸術との区別を楽しみ（プレジャー）と実利性（ユティリティ）の二分法で説明するイギリス的発想によって補強されていたことは言うまでもない。勧善懲悪の教訓性や寓意性は小説を実利性という非芸術的意図に従わせる、外在的要素以外ではないというわけであるが、この考え方は近代の偏執として私たちの時代にも及んでいる。

しかし逍遙も認めるように、物語に仮託された寓意は読む側の解釈方法や技術、力倆に応じてしか実現されえない。読む側が全くそれらを作動させずにテクストを読み通すことはむずかしく、仮にそれが出来たとしても最も貧しい享受しかもたらさないだろう。すでに見てきたごとく、馬琴以下の近世的テクスト（『自由艶舌女文章』のような政治小説もそれに含める）はそれぞれの釈義方法をコードとして内在化させ、勧善懲悪はその一部分以上ではなかったのであるが、逍遙の文学史観はそういう内在的なコードそれ自体を読み取る眼までも閉してしまう方向で構想されていた。それを促したのがリフレクションの理論であった。

リフレクション理論とは、ブリタニカの記述と『神髄』とに共通する基本理念をいま仮に私が呼んでみた言葉であって、簡単に言えば現実の反映（リレクス）と、それを鏡として作者や読者が自分たちのあり方を反省（リフレクト）することとの、二重の機能を含んだ表現理論のことである。この理論がどの程度文学史の方法論としての妥協性や可能性を持っていたかは、ブリタニカの二段組四〇頁にも及ぶ記述の検討とともに次稿にゆずらざるをえない。だが、以下のことだけはその論証を欠いても確実に言える。つまりその理論が、馬琴以下のテクストの内在的な読み方を阻害してしまったのである。見方を変えれば、それは内在と外在という二分法の決定的な転換であった。

馬琴にとって勧善懲悪はけっして外在的要素ではなかったし、また馬琴以下小室信介に至る作者は、しばしばその寓意を先行テクストへの言及の仕方に託してきた。前稿で見てきたごとく建部綾足は『西山物語』で語彙レベルにおける先行テクストとの交渉を明らかにしながら、その擬古文体が物語伝統の仮構意志にほかならないことを暗示したわけだが、今回取りあげた馬琴以下の近世後期の作者たちは先行テクストとの系譜関係を含意（コノート）しつつ自分のテクスト

の位置づけやデテールスの意味づけを試みていた。その点ではみずから書くことによってしか先行テクストとの系譜関係を作り出しえない、いわばその都度の一回かぎりの文学史的視向を内在させたテクストだと言えるであろう。ロシア・フォルマリストによれば、文学史を形成するファクターは既存の固定化された形式に対する異化作用（オストラネーニエ）である。近世的なテクスト生産の様態はそれにとってまことに好都合な事例を提供してくれると言えそうであるが、しかし異化を惹き起させるような形式の固定化、様式のマナリズムが出来上り、保持されてゆく事情への認識を欠いている。それは形式の知覚と日常的な事物の知覚とを無造作に混同してしまったための欠陥であって、たしかに日常的に馴れきっている事物は知覚対象としてはほとんど意識されない、眠った状態で習慣的に交渉を受けているだけで、それを突然目覚めさせる異化作用は知覚の刷新として芸術的効果を持ちうるだろう。だが表現する人間にとって、形式はそういう意味では眠っていない。表現行為にはほとんど常に形式への意識的な同化視向が内在し、「蛇性の婬」や『美少年録』もそのヴァリアントであるような類話を作り続けることによって形式の聖典化（キャノニゼイション）、近世的な言い方をすれば「世界」と呼ばれる型が生れるのである。しかもその同化視向と同時に、異化視向とも言うべき「趣向」が実験され、意表をつく目新しさで読者の関心を惹こうとするわけだが、この「趣向」はむしろ「世界」の世界性を新たに承認するとともに、それ以前の「趣向」のほうを異化し刷新して行こうとする試みであった。近世的なインターテクスチュアリティは、一方では「世界」を固定させ、他方では「趣向」を作り変えてゆくという、一見矛盾した二つの作用が相補的に働いて、系譜関係的に文学史化されたテクストを生産する表現活動だったのである。

ところが逍遙の見方からするならば、それは外在的な関係にすぎなかったことになる。描き出された対象世界がかれの言う作品の内部であり、応々にしてそれは写実的に取り込まれた現実社会と、そこに投映された作者の「内面」

とに別けてとらえられる。つまりその内部に読み取れる社会と「内面」との関係が内在的関係なのであって、現在でも常識的に作品の内容と呼ばれているところのものである。この変移は、逍遙が自覚的であったと否とにかかわらず、いわばテクスト生産における生産様式の転換にほかならなかった。近世の作者にとって素材（マテリアル）は先行テクストだったが、これ以後の作者にとっては現実社会であって、それを直接的に反映するにせよ、あるいは想像世界に変形するにせよ、その素材に働きかける作者の精神的なエネルギーが重視されることになり、現在にまでこの観念が続いている。

George Henry Lewes の "The Principles of Success in Literature" (1865) は、イギリスで最も早く書かれた小説作法書と言えるが、ルイスはそのなかでくり返しSourceよりもoriginarityを重んずべきことを主張していた。この材源（ソース）という用語は、比較文学的な種本のニュアンスを含んでいないわけではないが、より強くは先行テクストとの系譜的関係を意味している。ルイスは、従来はこの点が重視されてきたが、今の若い作家志望者たちはそれにとらわれずに自分の創意（オリジナリティ）を養うべきだと忠告したのである。それは逍遙が『神髄』に着手したより二十年ほど前のことだが、逍遙が手に取ってみた証跡はない。それ故むしろ影響関係でなく世界的な同時的現象とみるべきであろうが、とするならばここでも先行テクストを素材とするテクスト生産が否定され、現実に材料を求める生産様式が強調されていたのである。ローマンスに対するノヴェルに、事件や作中人物の性格をより現実に近づけることが要求されたのも、もちろんそれと無関係ではなかった。

その問題は改めて取り上げることにしたいが、ともあれこのような見方に立つかぎり、文学史は、作品内容たる現実社会と「内面」とのかかわりの時代的な変容過程として記述してゆくほかはない。そしてテクスト内にコードを見

出す読み方を閉してしまった近代の文学批評あるいは研究は、その交渉過程の分析に必要な社会学的または思想史的、精神分析学的な概念をマスターコードとして、近代知識人の運命を読み取る——正しくは押しつける——「内在」的な解釈学を作ってきたのだった。文学の流れにも歴史とおなじくエポックを作る事件が起り、それが文学史を文学史たらしめるのであるが、インターテクスチュアリティ的な異化作用のレベルでなく、生産様式のレベルでそれは起るのである。

そしてよかれあしかれ、それが日本における批評の始まりであった。馬琴や春水の時代にもたくさんの読み巧者、つまり精読者がいたにちがいない。だが、かれらからけっして批評というジャンルが育って来なかったのは、作者の仕掛けを読み解いてその趣向の巧拙を論ずるだけの、いわば内在的コードを共有する仲間意識に安住してしまい、その全体的なあり方を対象化する発想を持たなかったからである。

逍遙の『当世書生気質』は、前回分析してみたように、じつは馬琴から小室信介に至るテクスト関係の系譜内にあり、そのなかで「作者」と読者の関係を新たに組み替える試みをしていた。そのかぎりでは春水や信介と同様に内在的な文学史関係を暗示したテクストを作りながら、しかも右のようなあり方をある程度対象化する方向に踏み出していたのであった。にもかかわらず、その試みから認識を深めていったとは思えない単純さで、『神髄』においては先ほどのような文学史の側に飛び移っている。自分の『書生気質』を含む作品内の文学史的系譜関係や読者とのかかわり方を、あたかも外在的関係でしかないと否定しきったかのような見方で、「小説の変遷」の章を書いたのである。そこに一見矛盾に充ちた逍遙の仕事の評価のむずかしさがあるのであるが、G・H・ルイスとの関連でとらえ返して

みるならば、小説作法書の着手それ自体が新しいテクスト生産様式のために不可欠な一作業だった。それとともに始まった批評という行為もまたこの生産様式の一部分だったと言えるだろう。

春水の『梅児誉美』における「作者」は、先行ジャンルへの批判として生れた新たな語る主体という一面を備えていたが、作法書による理論化を必要とするほど生産様式の刷新には自覚的でなかった。『書生気質』の「作者」もその延長線上にあるのだが、ただ一つ、傍観してあるがままに語るという中立的（ニュートラル）な視点の自覚を新たに抱いていた。この視点がただ単に文学的なそれであるだけでなく、近代のあらゆる知的な生産活動に必要な視点であることは言うまでもない。ばかりでなく、ここにはもう一人、小説改良のための時間的な計量をテクスト化した作者がいた。『書生気質』に内在化された「作者」とは明らかに区別できるところの、既成の生産様式を批評し、自分の実験の歴史性をもテクスト化しようとした作者。この作者のレベルで、逍遙は『神髄』という生産様式の理論書を手がけ、文学史のあり方をも変更してしまったのであった。

註一　『「小説神髄」研究』（昭和四一年一一月。春秋社）

註二　「『神髄』における捃摭——「小説の変遷」を中心にして——」（『国語と国文学』、昭和四八年五月号）

註三　『漢字の世界』1・2（昭和五一年一、三月。平凡社）

（一九九〇・四・三〇）