HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	構成と主人公 ： 『小説神髄』研究（七）
Author(s)	亀井, 秀雄
Citation	北海道大學文學部紀要, 41(1), 89-133
Issue Date	1992-09-17
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33594
Type	departmental bulletin paper
File Information	41(1)_PR89-133.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

構成と主人公

――『小説神髄』研究（七）――

亀井秀雄

起　本尊という主人公概念の問題

坪内逍遙は物語の主人公を、本尊とも呼んでいた。「主人公とハ何ぞや小説中の眼目となる人物是なり或ハ之を本尊と命くるも可なり……盖し主人公欠けたらんにハ彼の小説に必要なる脈絡通徹といふ事をバほと〳〵行ふを得ざれバなり」（『小説神髄』下巻、「主人公の設置」）と。つまり既に指摘しておいたごとく、かれが言う主人公とは脈絡通徹という小説構成上の機能的概念だったのだが、しかしこれを本尊と呼び代えた時、ある作中人物を主人公たらしめる性格条件が意識されていたらしいのである。読者がおのずからこれを憬慕しその将来を知りたくなるような、魅力的な人物を登場させること。「故に脚色を好妙にものする事の外に読者の注意を促がすべき卓越非凡の本尊をバ設置なすこと必要なり」。

本尊とは耳なれない文学用語で、言うまでもなく仏教的図像学（アイコノグラフィ）から借りてきた言葉であるが、逍遙は『小説神髄』

以外では使っていない。その意味では逍遙にとってだけでなく文学史的に見ても一回かぎりの、過渡的な用語だったわけだが、じつはそれを媒介にして今日的な主人公概念が作られてきたのである。ということは、主人公なる用語自体もまた当時はまだなじみがなく、概念も明らかでなかったということにほかならない。小説には主人公が存在する、という現在自明化されている観念は、けっして普遍的ではなかったのである。

ただし主人公なる用語の先例が全くなかったというわけではない。曲亭馬琴の『俠客伝』（天保二、一八三一年）を第五輯から書き継いだ蒜園主人、萩原広道が「附言」で言っている。「総来這書は初発より。新田楠木を相対したる書法にて。小六と姑摩姫とを。一部の主人公として対したるによりて。彼此迭に照対あり。英直夫婦に維盈夫婦を対し。安次に信夫を対したる類是なり」と。この場合の主人公とは、小六と姑摩姫とが登場人物中の中心的な一対をなし、それに準じて小六の養父母たる館大六英直、晩稲の夫婦と、姑摩姫の傅役たる隅屋維盈、縫殿の夫婦とが照対させられている、というほどの意味であって、必ずしも脈絡通徹上の機能概念を含んではいない。この点はのちに改めて検討することとして、いま注意しておきたいのは、逍遙がこういう用例を明らかに承知していたにもかかわらず、実際に『俠客伝』に言及する際には敢えて本尊という用語のほうを使っていたことである。

主人公に男女の別あり男性なる者を男本尊といひ女性なる者を女本尊といふ夫れ小説ハ人情を語るものなるからおのづから男女の相思を説かざるを得ず是小説に男女の本尊ある所以なり今例を挙て之をいはゞ馬琴の俠客伝にてハ小六助則が男本尊にして掬（ママ）姑摩姫ハ女本尊なり松染情史にてハ久松が男本尊にして阿染が女本尊なり

もちろん逍遙は既に英語の Hero や Heroine の意味を承知しており、だがとりわけ Heroine の訳語に女主人公のごとき発音の蕪雑で不粋な日本語を宛てることを好まず、当時 Idol の訳語として用いられた本尊を選んだのであろう。Hero や Heroine とは読者から偶像視されるようなキャラクターにほかならぬという解釈を持っていたらしく、それは「読者の注意を促がすべき卓越非凡の本尊をバ設置なすこと」というような言い方に覗うことができる。

ただしプロット的機能の点からみれば、小六と姑摩姫とはけっして一対の主人公として脈絡通徹の要だったわけではない。小六は新田義貞ゆかりの青年武士、姑摩姫は楠正成ゆかりの女大夫だったことでは確かに一対の血統を負った偶像と言えるが、二人が好配偶たるだろうことは予告されているだけであって、ついに互の存在すらほとんど知らず別な運命を辿ったまま未完に終ってしまった。またこれまで本研究で取り上げたことのある作品について言えば、『椿説弓張月』の源為朝を男本尊、白縫姫を女本尊と逍遙は呼び、『近世説美少年錄』の場合は末晴賢（朱之助）を男本尊、児金を女本尊と見なしている。だが『弓張月』において白縫姫が登場するのは全六十八回の半ば、第三十一回までしかなく、為朝を琉球へ押し流した暴風雨の折、八大龍王にわが身を献ずべく入水自殺をしてしまう。本尊としてあがめるにふさわしい女性ではあるが、脈絡通徹のための主人公の条件を欠いていたと言うべきであろう。『美少年錄』の児金は、少年の晴賢（朱之助）が母親とともに一時身を寄せたことのある長者の孫娘であり、長じてのち再会して不義密通を犯してしまうのであるが、登場する場面もごくわずかにすぎず、本尊としての資格を欠くだけでなく、プロット上の役割もほとんど果していないのである。

これは馬琴の作品をはじめ近世の物語が必ずしも脈絡通徹をプロットの根本原則としていなかったためであろう。その意味では脈絡通徹を主張すること自体が近世的な小説構成に対する批判と改革の実践だったのであり、その眼目

たるべき概念が主人公であった。逍遙はこの近代的概念をもって近世の物語をとらえ返し、ほとんど強引におのが論理に取り込もうとして、両者の間隙を埋める仮設的な用語として本尊なる言葉を援用してみたのである。その過程で先ほど挙げたような作品における男女両本尊のキャラクター条件が主人公概念に繰り込まれてきたわけで、現在自明化された観念が複雑な操作を経て意図的に作り出されてきた。そのことをまず私はここで一つ確認しておきたい。

換言すれば、それは、近世的な小説構成を支えていた世界観や人間観を見えにくくさせてしまうことでもあった。脈絡通徹を必ずしも第一義的に求めるわけではない小説構成はどんな世界像を現わしているか。脈絡通徹に必要不可欠な条件たる、近代的な主人公における自己同定（アイデンティファイ）の仕方と、近世的な作中人物のそれとはどのように異るのか。問題をそのように立ててみて分かるように、私たちのアイデンティティ観は、みずからの人生を脈絡通徹のストーリーに再構成しつつ、自分を主人公化する発想から作られたものにほかならない。しかもこれを自明化してしまう意識が働いて、それとは別様なアイデンティティ観を抱いて他者との関係を生きてきた人間の世界があったことを蔽ってしまったのである。

坪内逍遙の主人公と本尊の併用は、はからずも右の経緯を露呈させることとなった。文学の理論それ自体としてみれば概念の混乱や論理的矛盾は随所に見つかるのだが、それを逍遙の文学観の未熟としてあげつらってみても何の意味もない。そうではなくて、近代化の強制が小説作法のレベルで惹き起こした軋みととらえ直す。その時はじめて普段見すごされがちな重要な転換点の実相があらわれてくるだろう。本論のねらいは、その実相を精査することで窯変のプロセス自体の論理を明かすことにある。

だがその前に馬琴の小説七法則にふれておかなければならない。逍遙の脈絡通徹はそれを批判的に克服しようとし

て提出された理論であり、当然その主人公観もこれと微妙にかかわっているからである。

承　小説七法則

馬琴の小説作法論としてよく知られているのは、『八犬伝』第九輯中帙附言（天保六、一八三五年）であり、前回その一部を紹介しておいた。今回改めて全体を検討するわけだが、併せて『俠客伝』（天保二年）にも眼を配っておきたい。というのは馬琴はこれを書き進めながら、批判に対する答えの形で小説作法論を煮つめていった気配が覗われ、しかも徳田武[註一]が指摘するように『八犬伝』中の説明とは微妙に異なる点もみられるからである。それを矛盾とみるか発展とするかは、ここではさして意に介さない。むしろ馬琴のなかで不安定に揺れていた部分を通してかれの志向していたものを復元してみることのほうが大切であろう。

まずその一例を示すならば、馬琴の作法論の一つに「照応」という概念があり、それについて『俠客伝』第二輯巻之五では次のように説明していた。

> 小六が半隻履をもて不死を示せしは亦菩提達磨の葱嶺の故事に憑れる也便是前集に著演が小六の半隻履を葬りたると照応揚焉達磨脱履の顚末は詳かに伝燈錄に見えたり

これは前半の主人公とも言うべき館（達）小六が、自分の実父脇屋義隆の仇であり、また養父野上史著演をも

苦しめている藤白安同（ふぢしろやすとも）を討とうとして、狂人を装い、川に溺れたと見せかけるために草履の半分を岸辺に残しておいたことを指す。狂人を装ったのは、関東管領の権臣藤白安同を殺害したための追及が養父に及ぶことを防ぐためであるが、それとは知らぬ著演は小六が溺死したと信じ込み、残された草履の半分を小六に見立てて墓に葬った。一方、仇討ちに成功した小六は館の姓を達と代え、姿をやつして吉野へと逃れたが、従者の揖取庶吉（かぢとりちかきち）が故郷に帰るに当って草履の残り半分を託し、自分が無事に生きのびたことを著演に告げさせようとしたのである。

馬琴はこのように一足の草履の、その一方が死の記号、他の一方が生の記号として機能させられていた関係を「照応」と呼んだのであろう。見方を変えれば一方の草履半分は初め著演にとっては小六の死の記号だったわけだが、庶吉がもう一方の半分を届けることによって欠けていたものの復元、つまり生の回復の記号と変わるのである。このような仕掛けは、のちにふれる「伏線」あるいは「襯染」と共通する面を持つが、あえて「照応」という作法として特立させた理由は、相呼応する二個一対のもの（一足の草履）の対応関係を重視したためと見ることができる。

しかもまたかく対応するものの媒介関係の有無が、「照応」と「照対」とを区別する理由でもあった。「俠客伝二集（ママ）評答評」（天保四年）でかれは小津桂窓にことわっている。

> 姑摩姫を隅屋夫婦が守り育る段を英直夫婦が云々と照応といはれたれど、こは照応にあらず、照対なり。照応・照対・反対の義をよくこころ得給へかし。照応は前に約束ある事、或は前に伏線あり、後に至て照らし合する趣向をいふ。又照対は詩に対句あるがごとく彼と是と対偶すれども親しからず、二句おの〳〵親疎あるがごときをいふ。

小六の実父脇屋義隆は新田義貞の弟、脇屋義助の嫡孫で、南北両朝の合体がなったとはいえ、依然として諸国では足利方と新田・楠方の武士の葛藤が絶えない応永年間、武蔵の旧臣を糾合すべく、身をやつして任国陸奥を去るのだが、その際、五歳の嫡男を家臣館大六郎英直と母屋の夫婦に託していった。英直と母屋の間には信夫という同じ歳の娘がいて、双児の兄妹として育てることにした。かれが館小六と名乗ったのはこのためである。英直夫婦は小六に素姓を知らせず実子として育てたが、主君義隆が相模に潜んでいることを伝え聞き、陰ながら一目会わせようと旅立つが、中途にして病死してしまう。母屋と小六は野上史著演という、これまた南朝ゆかりの武士の裔で、今は郷士として藤沢に土着している人物に助けられ、小六は子供のない著演に乞われてその養子となった。この著演の財産と人望をねたんで何とか没収追放してしまおうと言いがかりをつけてくるのが藤白安同で、この男は潜伏中の脇屋義隆を襲って殺害した手柄によって関東管領の権臣にのし上っていた。小六は母屋の死後その遺書を披いて自分の氏素姓を知り、実父の仇でかつ養父に災いをなす藤白を討とうと決心して、養父に後難がかかるのを防ぐべく発狂と溺死を演じたのである。

他方姑摩姫のほうは楠正成の曽孫正元の娘だったが、正元は足利義満を討とうとして失敗して戦死し、姫の傅役、隅屋小一郎惟盈と縫殿の夫婦はひそかに八九という村の尼寺にかくまった。姫は才智衆に卓れ、学ばずして色葉を覚え、七歳にして神皇正統記を読んで南朝忠義の血を享けた者として足利義満に一太刀なりとも報いたいとの心願を抱くようになり、夜な〳〵庭に出でて後醍醐後村上両天皇の神霊に祈念していたところ、八月一五夜、九六媛と名乗る女仙が現われて仙書を授け、剣俠の術を伝えた。そして仙書を学ぶこと二年、ついに分身の術を会得し、口に呪文を唱えてわが身の幻像を寝床に残して戸の隙間から外へ抜け出し、自在に飛行しうるまでに至ったのである。

さて、ややくどい説明となってしまったが、分かるように小六と姑摩姫とはそれぞれ南朝の二大柱石とも言うべき新田と楠との血統につながり、家臣に養われるという境遇も相似ていた。そういう対照的な設定の故に小津桂窓は「照応」ととらえたのであろう。だが、設定の大枠組みはたしかに対照的なのだが、その両者が交渉を持つには至らなかった。馬琴が実際に執筆したのは第四輯までであり、それだけでも原稿用紙九〇〇枚を超えるほど長大な分量だったが、小六と姑摩姫とは二つの併行する物語の主人公である以上のかかわりを持たなかったのである。まして桂窓が批評を試みた第二輯まではほとんど小六中心の物語りであって、姑摩姫はその末尾でようやく登場させられたにすぎない。その設定をみて桂窓は二人の関係を察知し、「照応」と評して自分の目利きを誇ったのであろうが、馬琴によれば小六の草履の場合のごとき緊密な関係を欠くが故に、むしろそれは「照対」と呼ばねばならなかったのである。「照対は詩に対句あるがごとく彼と是と対偶すれど親しからず」と。

その意味では「照応」と「照対」とは必ずしも互に排他的な対立的概念ではなく、むしろ共通する枠組みにおける関係性の密度のちがい、あるいは関係性を明示する趣向の有無によって区別されるべきなのであろう。そう考えれば、次の言葉はけっして先の場合と矛盾しないことになる。「俠客伝四輯評答評」（天保六年）で馬琴は言う。

さて又照応ハ律詩に対句をとる如く彼と此と趣向に対を取るなり。譬バ本篇第一集小六が夢に父義隆の首級を竊む段螢火の暗夜を照らす事あり。かくて第三集姑摩姫復讐の段に金閣にて螢狩の事あり。是則照応にて被（ママ）と此と対を取れり。又これを正対といふ、螢を以螢にたいする所以なり。

つまり小六と姑摩姫との対照性は全体的には「照対」なのだが、小六の「照応」の場合には草履があったごとく、ここでは螢という対照性の明らかな趣向を用いているが故に「照応」たりえているのである。

そういう趣向的事物を欠いているのが次の場合であった。

小六が藤白安同を討つに際して、隨従を懇願した男に客店目四郎という破落戸がいた。かれはもと旅籠屋の跡取りで、身持ち定まらず、博奕や女遊びにうつつを抜かしていたが、野上著演の恩誼をうけて翻然悔悟し、小六の仇討ちに加えてもらったのである。襲撃は成功したが、目四郎は深傷を負い、息を引き取る間際に、偶然、若い頃下女に生ませた息子と出合うことができた。その息子、庶吉が小六の吉野行きに隨い、草履を著演に届けることになる。他方姑摩姫の場合、惟盈と縫殿の間には復市という子供がいたが、姫を預るに当って大和の石倉という農戸へ養子にやってしまった。姑摩姫は単身、しかも仙術を用いずに足利義持を討とうとするが、一休宗純に計略を見破られて失敗、逮捕されてしまう。惟盈は姫が失踪したのを「学問に気病発りて。狂乱し給ふこともや」と訪ねていたところ、姫が護送されることを知り、その途中名のり出て面会の許可を請うが、その轎子はおとりであって、惟盈は警固の者から義持襲撃の一味徒党と疑われ斬り立てられる。この危機を救ったのが、養家に居づらくて軽卒となっていた復市である。だが父子再会も柄の間、惟盈は命とりとめられないことを悟り、亡魂となって影ながら姫を守ろうと自害してしまうのであるが、そのところで作者は次のように論じている。

是を目四郎に比れば。その終焉はよく相似て。その趣同じからず。且その忠信捷れること万々也。是を館英直に較ぶれば。智慧は惟盈英直に及ばず。武勇はなほ英直に勝れり。宇宙の間往として。何の処にか照対なからんや。（第

三輯巻之三）

惟盈ははや蟲の息、それなのに語り手から、見も知らぬ人物とこんな比較の長談義をされて随分つらかったにちがいない。が、それはともかく、馬琴にとって「照対」とは言わば宇宙そのものの基本構造だった。もう少しそれを一般化して言えば、この世の出来事や事物はそれ自体として単独に在るのではない。かならず同質類似の出来事や事物との対照関係のなかで親和したり反発葛藤したりする、その作用によって在ることの意味（レゾン・デェトル）を得ているのである。

ところが、それからどれほどの日時も経たない『八犬伝』中の七法則では、「照応」と「照対」の区別をかれは消してしまったのである。次は七法則論の引用であるが、「主客」「省筆」「隠微」はのちにまわし、「伏線」「襯染」「照応」「反対」の四法則の箇所をまず見ておきたい。

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、数回以前に、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。こは後に大関目の、妙趣向を出さんとて、数回前より、その事の、起本来歴をしこみ措なり。金瑞が水滸伝の評注には、綰染に作れり、即襯染とおなじ。共にしたそめと訓むべし。又照応は、照対ともいふ。譬ば律詩に対句ある如く、彼と此と相照らして、趣向に対を取るをいふ。かゝれば照対は、重復に似たれども、必是同じからず。重復は、作者謬て、前の趣向に似たる事を、後に至て復出すをいふ。又照対は、故意前の趣向に対を取て、彼と此とを照らすなり。譬ば本伝第

九十回に、船虫・媚内が、牛の角をもて戮せらるゝは、第七十四回、北越二十村なる、闘牛の照対なり。又八十四回なる、犬飼現八が、千住河にて、繋舟の組撃は、第三十一回に、信乃が芳流閣上なる、組撃の反対なり。這反対は、照対と相似て同じからず。照対は、牛をもて牛に対するが如し。その物は同じけれども、その事は同じからず。又反対は、その人は同じけれども、その事は同じからず。信乃が組撃は、閣上にて、閣下に繋舟あり。千住河の組撃は、船中にして楼閣なし。且前には現八が、信乃を擒捕んと欲りし、後に信乃と道節が、現八を捉へんとす。情態光景、太く異なり。こゝをもて反対とす。事は此彼相反きて、おのづからに対を做すのみ。本伝にはこの対多かり。

「照応は照対ともいふ」。それならば「俠客伝二集評答評」におけるこだわりは何だったのだ、という疑問はもちろん避けられない。「俠客伝四輯評答評」では「是則照応にて彼と此と対を取れり。又これを正対といふ」とも言っていた。この「正対」が、発音近きために、ここでは「照対」に置き換えられたのかもしれない。とするならば、『俠客伝』の段階における「照対」の概念が消え、おなじ用語が今度は「正対（照応）」の意味で使われたのである。

それが矛盾ともみえる論理的混乱の印象を与える原因となったわけだが、むしろいま注意すべきは「照応」の概念の変化のほうであろう。先には隅屋夫婦と英直夫婦との関係を「照応」と呼ぶことを批判して、「照応は前に約束ある事、或は前に伏線あり、後に至て照らし合する趣向をいふ」と説明していた。つまり小六の草履の場合、一対（一足）の片方が死の記号に使われるとともに、他方が生の記号として戻ってくるという伏線的な機能を持っていたことになるが、『八犬伝』における牛はそうではない。毒婦船虫を突き殺した牛と、北越の闘牛の牛とは同一の牛ではなく、

一方の事件が他方の伏線となるようなプロット上の関連はないのである。草履の場合も「その物は同じけれども、その事は同じからず」と言えるが、その「物」の意味、あり方が牛の場合とは異っていたのである。現八が信乃の逮捕に行くのと、信乃と道節とが現八を捕えようとすることの間にも、小六の草履のような直接の伏線的関連はなかった。その意味で『俠客伝』と『八犬伝』の違いは、伏線という通時的な機能が「照応」から分離され、代りに「律詩に対句ある如く、彼と此と相照らして、趣向に対を取る」という共時的な側面が強められる転換だったと言えよう。

それに応じて「趣向に対を取る」あり方が細分化されることになった。すなわち「照応（照対）」と「反対」との区別である。「照応（照対）」における「物」は、『俠客伝』の螢や『八犬伝』の牛のように同一種類のものでよかったが、「反対」における「人」は同一人物であって、その行為が逆転していなければならなかったのである。[註二]

ただいずれにせよ、「対」というより包括的な枠組みのなかの細分化だったことに注意しておく必要がある。しかも「対」という枠組み自体は「照応」や「反対」に尽きるものではない。例えば小六は藤白安同を討とうとして発狂を装ったが、姑摩姫のほうは足利義持を討とうとする行動が過激であったため、他人の眼には「学問に気病発りて。狂乱し給ふこともや」と映った。ここには明らかに「対」の意識による設定が読み取れるが、「照応」と「反対」のいずれとも決めがたいであろう。「その事はおなじからず」とは言えるが、「その物は同じ」とも「その人は同じ」とも言いにくいからである。強いてあてはめれば「俠客伝二集評答評」段階での「照対」に入るのであろうが、結局それは各テクストにおける「対」の細分化に方法的な違いのあることを示している。『俠客伝』のように二つの併行するストーリーで構成されたテクストでは「対」的な設定に頼らざるをえず、それだけに「重復」を冒す危険が多かったため、「四輯評答評」ではわざわざ「重復」を法則の一つに数えた上で、好ましからざる方法として斥けた。『八犬

伝』中の七法則では、初めから除外されてしまったわけだが、その分だけ「対」的なあり方の整備と、許容範囲の明確化をはかっていたのである。

これに対して「伏線」と「襯染」とは言うまでもなくプロット上の通時的な概念であって、女仙九六媛は「遭レ一必敗会レ六有レ歓　垣衣黏レ石盈レ虧復安」という謎めいた四字一対の二つの言葉を姑摩姫に残して去っていった。のちに姑摩姫は、「遭一必敗」は一休宗純によって計略を見破られること、「垣衣黏石」は垣衣（小六が兄弟として育てられた信夫の変名）が石倉復市と結ばれる予告、すなわち伏線だったことを悟るのだが、「会六有歓」はいまだ不明だった。だが、それが小六と結ばれることの予告だったことは、読者の眼にはたちまち明らかだったであろう。その点を馬琴は「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」と言ったのであって、たしかにあの四字一対の言葉は後の展開と相呼応しているのであるが、「照応（照対）」や「反対」のような「対」の事物による呼応とは異っているのである。

他方「襯染」については、『俠客伝』第四輯の末尾で馬琴は「作者云。姑摩姫。小六と邂逅の腹稿は。看官必懽ぶべき。本伝第一の関目也。（中略）末だ其処まで至らずして。姑く筆を閣くを遺憾とす。且本集に演る所は。多く五集の仕込也。後集発行の折ならでは。なほ詳ならぬ事あらん」とことわっていた。つまり第四輯まで二つの併行するストーリーを蜿々と語ってきたのは、姑摩姫と小六とが出合う「関目」のための仕込み、すなわち前説でしかないというわけで、いかに長大な物語を構想していたかが覗われるところであるが、ともあれこれは「襯染」の一例だったと言えるだろう。「襯染」とは、「後に大関目の、妙趣向を出さんとて、数回前より、その事の、起本来歴をしこみ措」ことだからである。そしてこれと「伏線」との関係もまたけっして互に排除し合う二者択一的なものではな

く、いずれも因果因縁という包括的な観念のなかで分節化された概念とみるべき小説法則であった。

このように「伏線」「襯染」と「照応」「反対」とは、因果因縁という縦糸と、「対」という緯糸とが織りなすテクスチュアにおける模様（地と図）の関係で言う図）の部分と言えるのであるが、それでは他の三法則はどうであったか。

主客は、此間の能楽にいふシテ・ワキの如し。その書に一部の主客あり、又一回毎に主客ありて、主も亦客になることあり、客も亦主にならざることを得ず。譬ば象棋の起馬の如し。敵の馬を畧るときは、その馬をもて彼を攻、我馬を喪へば、我馬をもて苦しめらる。変化安にぞ疆りあらん。是主客の崖畧なり。

又省筆は、事の長きを、後に重ていはざらん為に、必聞かで稱ぬ人に、偸聞させて筆を省き、或は地の詞をもてせずして、その人の口中より、説出すをもて脩からず。作者の筆を省くが為に、看官も亦倦ざるなり、又隠微は、作者の文外に深意あり。百年の後知音を俟て、是を悟らしめんとす。（中略）隠微は悟りがたけれど、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、彼法則に做ふこと多かり。又但本伝のみならず、美少年錄・俠客伝、この余も都て法則あり。看官これを知るやしらずや。

つまり一篇の小説には必ず物語の運動を惹き起す中心的な人物が必要であり、その運動に速度をもたらす語りの経済として作中人物による伝承伝達や偸み聞きなどの操作があって、これが緊迫感やサスペンスを生む。しかもそ

うした展開のなかに単なる表層的な出来事の連鎖（ストーリー）を超えた作者のメッセージが託されているのである。

この「隠微」を作者の主題とみる解釈が一般的だが、それならば「作者の文外の深意」とせず、「作者の主意」とでも言うべきところであろう。そうではなくて、作者がその物語世界を作った意匠（デザイン）の意味だったと思われる。いま『俠客伝』という未完の物語から主題を読み取ってみるならば、小六と姑摩姫との婚姻という「大関目」による反足利、あるいは反北朝勢力の結集という、言わば失われた歴史の可能性の再構築と見ることができる。足利家の推す北朝方のみ勢力を張る結果となったのは、新田義貞と楠木正成との協同が十全でなかったためであるが、後醍醐天皇自身にも責任がなかったわけではない。「最も惶きことながら。初後醍醐天皇も。徳を脩め政に親しみ。善く万民の心を得て。（中略）北条高時入道を。うち滅ぼし給ふまでは。盛徳の君なりしに。還幸の後御こゝろ驕りて。中納言藤房の。諫言を容れ給はず。賸奸詐第一なる。高氏直義を愛給ひて。功に過ぎたる恩賞は。虎に翼を添ふるに似たり」「剰おん諱の一字を賜りて。尊氏と召されたる。朝恩尤洪大なり」と。名前の名分論を重んずる馬琴からみれば、後醍醐天皇が諱の「尊治」から一字を高氏に賜わって、尊氏と称させたことは、自分の猶子として待遇することを意味し、そのため尊氏を討つのをためらうという誤ちを犯してしまったのであるが、そのことと「御こゝろ驕り」とをかれは遠慮なく批判している。その失態を正し、足利一門の横暴を抑えて南北両統の交替という秩序を回復するには、新田と楠が緊密に結合するほかはない、という形でかれは歴史の失われた可能性を物語化しようとしたのであった。それがプロットに即して読み取りうる主題だとすれば、小六の夢に出現した九六媛が告げた次のような言葉は、それを超えた意匠（デザイン）を暗示していたと言えよう。

後の惑を解べき与に。論回の理りを示さん歟。抑後醍醐天皇の。御過世を考へ奉れば。則天武天皇の。後身にておはしましけり。又北朝なる光明帝は。当時天武天皇と。御位を争ひて。亡され給ひぬる。大友天皇の後身也。過世の御果報尽ざりければ。最初後醍醐天皇は。北条高時入道が。御位に即奉りたる。持明院殿光厳帝を推退けて。建武に回復ましくたれども。いく程もなく尊氏が。暴虐によりて世中乱れ。尊氏又光厳のおん弟。光明帝を執立まつりて。武威を華洛に振ひしかば。逐に後醍醐天皇は。吉野に潜幸ましくて南北朝とわかれ給ひき。

これは都賀庭鐘の、新田義貞じつは源義経の生れ替りという見立てとおなじ筆法であるが、むしろいま注意を促したいのは、壬申の乱と建武中興とを対照させたこの見立てがけっしてプロット上のファクターとしては機能していなかったことである。小六や姑摩姫の行動のモチーフは依然としてそれとはかかわりがなかったし、それを知らぬ人物のモチーフはさらに微視的、近視眼的なものでしかなく、プロットへの関与は全く認められない。応永年間という歴史的な一時期に設定されたこの物語の内部の人間にとって、もう一つの歴史的事件と輪廻の関係を見出す視点は、あくまでも外部からの解釈以外のものではなかったのである。

ただ、この壬申の乱と建武中興とは歴史的には通時的な関係にありながら、同時に輪廻転生の観念を媒介として、「二集評答評」で言う意味での「照対」をなしていた。「照応」や「反対」において「対」となる二つの共時的な事象は、互に一方が他方の変奏であるような関係にあるわけだが、この場合は数百年を距てた二つの歴史的事件が互に他方の変奏として呼応し合っているのである。常識的には壬申の乱という原話があって建武の中興という

ヴァリアント異文を派生させたように見えるが、じつは後者から前者の意味が見出されたのであって、二つの事件を重ね合せて顕在化してきた構図に従って後醍醐天皇を天武天皇に同定してみれば、「その人は同じけれども、その事は同じからず」とさえ言えるであろう。「前世に天武天皇の吉野の宮より潜出て。大友を討滅し給ひし。輪回によりて今生には。後醍醐天皇と生給ひて。那大友の後身なる。光明帝のおん為に。呉竹の世を陝められ。吉野の宮にたつ霧の。羶ぬ怨を慰難て。竟に崩御給ひし也」。

「隠微」が他の六法則とは次元の異る概念であるらしいことはこれまでも指摘されてきたが、それはこの通時的であると共に共時的な性質が研究者に直覚されていたためであろう。しかもくり返し言えば、その通時性は、ある時代設定のなかで継起する具体的な出来事と出来事との因果関係――物語内容のクロノロジー――を超えた、他の時代、別な世界との冥合とでも言うべき因果律なのである。[註三] 作中人物にとってはまさに超越的な運命というほかはなく、だからそれを告げるのは超自然的な神霊でなければならなかった。『弓張月』においては天照皇太神かと推測された異人であり、『八犬伝』では役の行者が「かく言はゞ天機を洩らすおそれあり」ともったいをつけながらしっかりと必要なだけは洩らしていたり、伏姫の死後は彼女の霊がそれに代ってデウス・エクス・マキナの役までも演じ、そして『俠客伝』においては九六嫂が、言わば日本王朝の歴史それ自体の固有な意匠の形で作者の見立てを語っていたのである。

それに較べて「省筆」はごく単純な技法のように思われる。ただ、「四輯評答評」では挙げていた「重復」を取り除け、代りに「省筆」を入れたのは、それだけ馬琴が語りの経済に自覚的になったことの証拠であろう。かれは『俠客伝』でしばしば「偸聞」の方法を用い、だがまた一度地の文で語ったことを作中人物にくり返させて読者を退屈さ

せてしまったが、その「重復」批判にはこの点の反省が含まれていたのかもしれない。いずれにせよこの「省筆」の法則化は、いかに「重復」を防ぐかという問題意識をモチーフとしていたのである。

さて残るのは「主客」であるが、次のような「四輯評答評」の説明によれば、もともと現在言う主人公とはかなり異る概念だったことが分かる。

大約毎回の人物に主客あり、譬バ能楽のシテワキの如し。看官先よくこの主客を弁明せざれバ作者の用意を知ることかたかり。譬バ本集第三十一回の荷二郎、長総ハ主にて、木免(ママ)六及膝松、鈍梅ハ客なり。余はなずらへて知るべし。

『俠客伝』の一部（この一部とは全篇の意味）の「主」としては一応小六と姑摩姫があげられるが、その「客」は藤白安同や足利一門の武将たちと見るべきだろう。馬琴は「能楽のシテワキ」に譬えているが、作品に即してみるかぎり「客」はむしろ「主」の対立、敵対者を指すからである。

ただし右のような「主客」は三十回から三十一回にかけては全く登場しない。代って中心的に描かれたのが荷二郎と長総であって、「大約毎回の人物に主客あり」と言われる所以であるが、かれらは小六や姑摩姫の「客」とも言えないような端役の小悪党にすぎなかった。木綿張荷二郎はもと小六の義妹信夫をかどわかした騙局で、遠州に流れてきて別な悪事が露顕して獄舎に捕えられていた。長総は藤白安同の妻でありながら早くから若党の衿笠小夜二郎と不義の仲となり、安同の死後小夜二郎と京都へ亡逃しようとしたが、荷二郎の悪事の巻添を喰ってやはり獄舎につなが

れていた。この二人が共謀して牢番の木兎六を殺し、破獄後すぐに膝松と鈍梅の荘客夫婦をも殺してしまうわけで、馬琴が「客」とした三人は三十一回が始まるやたちまち姿を消されてしまったのである。その意味でこれらの「客」は、「主」の相手役とさえも言いえぬ、端役中の端役にすぎなかった。

こうしてみると、「一部の主客」と呼びうる人物はたしかに脈絡通徹を担う主人公と言えるのだが、もっと微視的に「毎回の主客」という場合はその場面の焦点たる人物を指すのであり、木兎六や鈍梅などの活躍はごくわずかでしかなかったにせよ、ともあれ殺人という劇的な場面の重要な構成要素であるが故に「客」として取り扱われたのであろう。荷二郎はのちに千劔破村の郷士を装った盗賊で、姑摩姫に仇なす五十槌雷九郎という男の手下となり、さらに足利方の陰謀に加担してゆく。そのプロセスを通してメインストーリーに繰り込まれてゆくわけだが、第五輯を書き継いだ萩原広道には荷二郎を登場させた理由はまだよく腑に落ちなかったらしい。そこで第五輯では荷二郎が翻然悔悟し、垣衣の復讐の手助けをすることになった。「附言」に言う。「蓋前作者の意には非るべけれど。後集に愚案あるを以て。客店の目四郎が照対に取做たり。（中略）総来這書は初発より。新田楠木を相対したる書法にて。小六と姑摩姫とを。一部の主人公として対したるによりて。彼此迭に照対あり。（中略）今亦これに擬へて目四郎に荷二郎を対しつ」と。つまりかれは出来るだけ馬琴の小説作法に即した読みに基づく発明として、荷二郎を目四郎の「照対」とした。目四郎が野上著演の恩誼に感じて小六の助力者となったのとおなじ回心が、荷二郎にも訪れたと「照対」化したのである。換言すれば荷二郎のような端役であっても、いやむしろ端役であればこそ、このような「照応」的な機能を果たす以外に存在理由はなかったはずだ。そう広道は解釈したのであろう。この「照対」が「二集評答評」における意味で使われていたことは言うまでもない。

結局もっとも分かりやすく見えた「主客」が一番やっかいな概念だったことになるが、広道の解釈は一つのヒントを与えてくれる。「一部の主客」はもちろん全篇のメインストーリーの要であるが、同時に「照応」や「反対」という趣向の作用を免れず、時には主客の立場を交替する。まして「毎回の主客」が傍役であるような場合は、一見枝葉のサブストーリーのなかに登場して、おなじ傍役との「照応」や「反対」の機能を果たすことによってメインストーリーにかかわりうるのである。馬琴の「譬ば象棋の起馬の如し」という説明は、譬喩の面白さに溺れた気配がないでもない。だが広道が解釈したように、例えば荷二郎は、いわば「照対」を演ずるべく「敵の馬を罟るときは、その馬をもて彼を攻」というような劇的な回心や変貌を遂げて、「一部の主客」の葛藤に参加しえた。「又一回毎に主客ありて、主も亦客になることあり、客も亦主とならざることを得ず」という転換は、そういう人間が登場の意味を獲得する仕掛けだったと言うべきであろう。

およそ以上が小説七法則の内実であるが、ついでに現代的な思想方法とアナロジーにとらえられる特徴を二、三あげておきたい。その一つは「隠微」のレトリックであって、ある時代の具体的な出来的の関連からみれば外在的な因果論でしかないにもかかわらず、あたかも最も深奥の根源的な決定因であるかのごとく装われた観念、これは歴史記述に「伝統」や「民族性」の観点が導入されるのとおなじやり方なのである。壬申の乱という原話の一異文として建武の中興があり、数世代の後にはまた別の異文を想定することは、見方を変えれば差異のなかの同一性を普遍原理として見出すことにほかならず、だからこの同一性は超時間的な観念なのだが、それが第一原因のごとく歴史に内在化されてしまう。じつは階級闘史観もその一つであり、それ故に「伝統」論や「民族性」論と第一原因の地位

を争って互に嫉妬し合う思想史を作ってしまったのであるが、ともあれ馬琴はそれに類する観念をプロットの基底とし、だからこそその反面異文（ヴァリアント）の差異性を強化すべく「照応」や「反対」の方法を重視したのである。

さらに見方を変えれば、この「隠微」は語源学者の方法とアナロジーだとも言えよう。かれは自分が現前した共時的な言語状況から一歩身を逸らして、ある言葉の起源由来を探り、語義の歴史的な変遷を明らめようとする。この通時的な視点とともにかれは一種超越的な立場に立ち、時にはその原義（オリジナル）こそ正しい意味だという前提のもとに文明批評を試みて、現在の意味は誤れる派生的な用法でしかないと貶しめ、「正しい」意味用法への回帰を説いたりするのである。馬琴によれば、小六丸の「丸」はもと謙遜の自称だったと言う。つまり才能の「才」はカドとも訓み、発声（よみごえ）が「角（かど）」に通ずる。そこで古代の日本人は「才」がない謙遜の気持ちを籠めて、「角」の反対の「丸」を人名に用い、平安の時代には貴族の自称（一人称代名詞）となったが、時代が下るにつれて男の児の幼名に使わるようになった。養父館大六英直の名前にちなんで小六丸と呼ばれてきたのが、みずから元服した男子として行動する決意をした時、この少年は「丸」を捨て、達小六を名乗ることにしたのだった。

この種の語源論は本人が生真面目であればあるだけ傍迷惑な滑稽に堕してしまうこと、近代の「伝統」論と一般なのであるが、しかし共時論的な構造言語学の立場に立てば簡単に片づくような問題でもない。大切なのはその知的な遊びとも言いうる側面を方法化することであって、建部綾足や上田秋成などの国学系の文人たちは、原義を堀り起してくるだけでなく、ほとんど死語と化した古語を復活させることによって、言わば同時代の共時的な差異のシステムに意図的に混乱と変動を惹き起そうとした。中国の白話小説の漢字熟語に、日本の古語の傍訓（ふりがな）を当てるようなやり方で、同音異義語、異音同義語を爆発的に増やしたのである。馬琴もその流れを汲み、漢字に古語の傍訓を当て、次に

は現代の卑近な日常語の訓みをふったり、漢字の偏と旁の意味素的な分析や、発音が似ていることから類推した通俗語源説を駆使して、共時的な差異のシステムにゆさぶりをかけたのである。

馬琴の文字レベル（偏や旁、発音など）の仕掛けが、プロット上の「隠微」の要になっていたことは、本論の第三回でも暗示しておいた。「丸」はカド（才・角）を媒介として「才能」の対義、すなわち「不才」の意味を含むに至った、というような説明は、後醍醐天皇じつは天武天皇の後身だというのと似たようなロジック、いやトリックであり、構造言語学の、言語それ自体はみずからの過去の記憶など持たないという立場にとっては、まことに迷惑な記憶の押しつけであろう。だが、迷惑と化するのはそれがイデオロギー的な強制となった場合であって、秋成や馬琴のように真面目と遊びが同居し、つねに一方が他方と入れ替りうるような柔軟さを精神の方法となしうるならば、共時性の優位を説くもう一つのイデオロギー的強制を相対化することができる。そういう可能性を、馬琴の七法則は喚起してくれるのである。

転　統一（ユニティ）と多様性（ヴァラエティ）の問題

ところで坪内逍遙の小説七法則批判の焦点は脈絡通徹だった。

ただし馬琴が脈絡通徹に無頓着だったというわけではない。既に見てきたごとくかれの苦心は、小説の細部（デテールス）を相呼応させ、ストーリーを首尾照応したものとする規則を作ることであった。小説世界を自己完結的な有機的な統一体たらしめることでは、最も要求水準の高い作者だったとさえ言えよう。『俠客伝』は未完のためそうはいかなかったが、

『八犬伝』においては「廼水滸百八人の百を除きて八犬士あり。又加るに八犬女あり。且里見侯父子と、丶大と倶に一十九人。是を一部の主人公とす。（中略）この余も忠臣義士はさらなり、彼泛々の者といへども、始あれは終あり。中途にして立滅せし者、一人としてあることなし」（第九輯中帙附言）と揚言している。たしかにかれは、ごくつまらぬ端役に至るまで、一たん登場させた以上は作品の完結までに何らかの処置をつけてやり、「始あれば終あり」という首尾照応の原理を貫ぬこうとしたのである。

この理想に関するかぎり逍遙も同様であった。「小説を綴做すハ猶一大文章をものするがごとし結搆布置の法なかるべからず起伏開合の則なかるべからず」（「小説法則総論」）「特り小説の脚色のみならず総じて美妙の技術に在てハ脚色の統一と趣向の雑駁とを要するものなるよし」（「主人公の設置」）。これは馬琴の意見の要約とみても差しつかえなく、それに続く以下の言葉などは馬琴以上に馬琴的だったと言えよう。「其脚色ハ周到にして通篇の脈絡ハ通徹するとも趣向に雑駁の性質なくあるひハ単に醜悪なる奸邪の人物の身の上のみ毎篇毎章に綴りいだしなバ（中略）読むもの終にハ之に倦みて巻を読み終るに堪へざるべし」。

にもかかわらずなぜ逍遙は脈絡通徹をかかげて馬琴を批判しなければならなかったのか。

多分そのもっとも見やすい理由は、文明開化へのコミットというイデオロギー的なジェスチャーとしてその批判が演じられたことである。日本の近代の知識人の通弊として、概念の内実はおなじであっても自分の着想のほうはヨーロッパ種だという理由だけで何か新しい批判的立場を持ちえたと錯覚したり、またその反対に、西洋の没落などと言われ始めるや、まるで日本が東洋的精神の卸し元であるかのような思い入れで、伝統へ「回帰」してみせたりするのであるが、逍遙も大まかに言えばそういう思想経路を辿っていった。かれは「照応」と「反対」とを挙げて「巧を

求むるに過たるもの」と言い、「文章をもて主脳とせる支那の作者の規律にして我小説家の守りつべき法度にあらず」と斥けてしまった。おそらく馬琴の七法則が中国に由来すると見当をつけて、このような半開時代の小説論を批判改良するジェスチャーを自己顕示したのである。

とはいえかれ自身の自覚に即してみれば、その批判の背後にイギリス文学から学んだ観念が用意されていたことは疑いえない。一口で言えば、それは統一と多様性という観念であるが、例えば Adames S. Hill が一八七八（明治十一）年に発表した "The Principles of Rhetoric and Their Application" でこんなことを言っている。

> The main cause of this difference between the products of an undisciplined and those of a cultivated mind lies in the absence from the one and the presence in the other of a leading thought, a central idea, around which facts group themselves in accordance with their relative value and pertinence. This leading thought gives Unity to that which would otherwise be a meaningless Variety.

この主導的な思想、あるいは中心的観念が、かれのもう一つの重要概念たる観点の一貫性の主張と相俟って、主人公の概念を作り出すことになる。とりわけこの中心的観念の有無が、開発された精神と知的訓練を欠いた心性とを区別する基準となっていた点は、開化と半開との差異にこだわっていた逍遙の発想によく適うものだったと言えよう。ただ右の引用を見るかぎり、ヒルは多様性にはネガティヴだったように思われる。それはしかしあくまでも中心的な観念を欠いた無意味な蕪雑さに関しての批判であり、別な箇所で「意匠の統一と多

様な方法との結合（The principle of Unity in design conjoined with manifold Variety in methods）」という原則を全ての修辞的規則の基礎と説いている。そこからも分かるように、追遠の「風色の統一」と趣向の雑駁」にきわめて近い考えを展開していたのである。追遠がこの修辞論を読んでいたか否かは不明だが、同様の発想の文学論に接していたことは容易に推測できよう。

このような発想を、中心的なストーリーと附随的なエピソードとのかかわりという構成論のレベルでとらえてみるならば、おそらくGeorge H. Lewesが一八六五（慶応元）年に発表した小説作法論"The Principles of Success in Literature"の次のような見解となる。これだけの引用では分かりにくいかもしれないが、かれは戯曲と小説とを比較し、前者には三一致の法則というきびしい条件があり、また観客を倦きさせないためにもストーリーを停滞させるような事件や挿話の導入は許されないと指摘した上で、小説の特徴を明かそうとしたのである。

The novelist is not under the same limitations of time, nor has he to contend against the same mental impatience on the part of his public. He may therefore linger where the dramatist must hurry ; he may digress, and gain fresh impetus from the digression, where the dramatist would seriously endanger the effect of his scene by retarding its evolution. The novelist with a prudent prodigality may employ descriptions, dialogues, and episodes, which would be fatal in a drama. Characters may be introduced and dismissed without having any important connection with plot ; it is enough if they serve the purpose of the chapter in which they appear. Although as a matter of fine art no character should have a place in a novel unless it form an integral element of the story, and no episode should be introduced unless it reflects some strong light on the characters or incidents, this is a critical demand which only fine artists think

of satisfying, and only delicate tastes appreciate.

小説の構成を芸術（ファイン・アート）の観点から論じた、これは最も早い一例と言えるが、ともあれこういうまとまった小説作法論が出たのは馬琴から三十年ほどもおくれてのことであった。かれによれば、作中人物は筋（ストーリー）全体に統合される何らかの構成要素を形成すべく登場させられるはずだが、そのなかには、ある場面にだけ登場し、その章の目的に適う役割を演じて消えてゆく人物もありうる。それはまたこの挿話がその人物や事件の特徴をあざやかに照し出すとともに、やがては本筋に統合されてゆくのが望ましく、だがたとえ一種の脱線であってもさしつかえない、ということでもあった。馬琴ふうな語り口からすれば閑話休題（あだしごとはさておきつ）と転換してゆけるわけで、その脱線が作者にはずみ（インピタス）を与え得るからである。馬琴が一たん登場させた人物は全て最後まで面倒をみようと力んでいたのに較べて、ルエズのほうがはるかにルーズだったとも言えるが、見方を変えれば逸脱する自由の許容量が大きかったのである。

ただし先ほど私はルエズの小説作法論という呼び方をしたが、右にあげたのじつは文体（スタイル）論の一節であった。小説の構成を独立に論ずる発想はまだなかったのである。これはかれが叩き台的に参照した Herbert Spencer の場合も同様であって、一八五八（安政五）年に発表した **"Philosophy of Style"** では、言語を積分して文体をとらえ、文体を積分して構成に至るようなやり方で、一貫した原理を見出そうとしていた。ルエズは言語の問題は捨象して想像力（ヴィジョン）の問題から始め、誠実性（シンセリティ）の重要さを説き、最後に文体を論じつつ構成の問題に言及していたわけであるが、念のためにかれが文体の法則と呼んだものを紹介するならば、それは経済性（エコノミー）、単一性（シンプリシティ）、順序（シークエンス）、高潮（クライマックス）、そして変化（ヴァラエティ）の五つであった。その説明によればもともとこれは文体の二大重要素たる知力（インテリジェンス）と感性（センシビリティ）とを細分化したものであって、

経済性（エコノミー）と単一性（シンプリシティ）は前者の必要に応じ、高潮（クライマックス）と変化（ヴァラエティ）は後者の、とりわけ情動的（エモーショナル）な要求に対応する。その両者を媒介するのが順序（シークエンス）なのである。

馬琴の七法則と比較すべきは、むしろこの五法則のほうであったかもしれない。だが、ただ単に順序（シークエンス）と「伏線」や「襯染」、多様性（ヴァラエティ）と「照応」や「反対」とをつき合わせても、多少の類似を認める以上の発見には至らないだろう。そこで注意をしたいのは、一種の対句的（アンチテーゼ）な発想によって、経済性（エコノミー）や単一性（シンプリシティ）などにはその対立概念が附着されていたことである。経済性とは読者の注意力（マインド・エナジー）が表現形式や語彙の理解に消費されるのを最小限にとどめ、出来るだけかれの精神（マインド）が作者の思想（ソオト）に直接しうるよう工夫すること、つまり最少の語によって十全な効果を挙げること（**Using the fewest words to secure the fullest effect**）なのであるが、しかしその反面、読者の関心をただ先へ先へと駆り立てるだけの表現は慎しまなければならない。時にはかれの関心を作者の肝要な思想の前にしばし立ち止まらせねばならず、より多く注意力（マインド・エナジー）を喚起する冗漫さ（リダンダンシィ）が必要だ、とルエズは言うのである。一見これは経済性の原理に反するようだが、メンタル・パワーを高める点ではその原理に適うと考えられたのであろう。また単一性については、先ほどの引用文からも分かるごとく、統一（ユニティ）のアンチテーゼたる逸脱脱線（ディグレッション）の効果が認められていたのであった。

それに対して高潮（クライマックス）と変化（ヴァラエティ）とはそのなかにアンチテーゼを含んでいない。というのは、この両者が互にアンチテーゼだからであって、高潮（クライマックス）はおおむね漸強法的な順序（シークエンス）によって達成されるのだが、この原理に忠実たろうとするあまり一本調子に陥ってしまうと、かえって逆効果となりかねない。これを救うのが変化（ヴァラエティ）で、それは生きいきとした精神の運動によってもたらされるのである。このことを説明しようとしてかれは、**A happy negligence** が必要であるとか、**The subtle play of thought** を生かした文体を持つという言い方をしていた。これはやや分かりにくい

反語的ニュアンスの発想であるが、冗漫さや脱線の必要を説いた点と併せて考えるならば、経済性や単一性、高潮などの原則を金科玉条とする精神の硬直に対する自己批評を求めていたのであろう。規則に縛られない精神の自由、それがかれの言う誠実（シンセリティ）であった。

さて残るのは順序（シークエンス）であるが、これにはアンチテーゼがない。ただしさらにそれを分解して帰納法的な進行（インダクティヴ・プログレス）と、演繹法的な進行（ディダクティヴ・プログレス）とに別けたところに、以上とは違った形での対句的な発想が認められる。前者は思想の成長を促進し、後者はある思想の適応をはかる時に用いられる方法であるが、もちろん一つの作品において両者を適宜に混在させて用い、ある時点を現在時とする過去の反映と未来への投企（**Reflected back and projected forward**）というダイナミックな進行（シークエンス）を形成してゆくわけである。その意味でこれはまさに時間の運動を筋（ストーリー）のなかにもたらす方法だったと言えるであろう。

このように四組のアンチテーゼ、あるいは八法則に整理し直してみれば、馬琴との類似点や相違がややはっきりしてくる。馬琴の「照応」や「反対」は読者への謎かけめいた遊びの要素が含まれていたが、それをルエズ的にとらえ直せば冗長（リダンダンシイ）や脱線（ディグレッション）となるのである。先には「照応」や「反対」を共時的と呼んだが、これは構造内の機能に関するとらえ方であって、着想の実態そのものはおそらく「四輯評答評」で次のように言うごとくであった。

又反対照応を先にて然後に趣向を建る事ハなし。趣向を建る内おのづから対照の出来るが則自然の勢ひにて候。乍失礼いまだみづから筆をとらせられて御綴り御覧不被成候故に、こゝらの意味を御存（ママ）なきやと存候。伏線と襯染も同様にて後々の趣向を建て、扨已（以）前に引きあげてこの事あるなり。貴評の趣にてハ照応反対を先へ考て後に趣向を

定むるやうに聞え候へバこの義を弁じ申候。譬バ俠客伝金閣の仇討の段のごとき、先ツその趣向を考得て扨この処ハ螢狩にして前輯小六が夢に螢火の闇夜を照らす照応にせん、と思ひて綴り候事に御坐候。

つまり姑摩姫が金閣寺へ仇討ちに潜入した下りを述べ、さて螢を飛ばす趣向を思いつくとともに、小六が夢のなかで実父の晒し首を奪おうとした場面との「照応」が作られたのであって、その逆ではない。一見これは通時的で、前の趣向をとらえ返し、新たな展開を企てる点ではルエズの言う順序（シークエンス）の法則に近いように思われる。だがこれはあくまでも作者の書く運動における着想のレベルの順序であって、一人の作中人物の行動にかかわるものではない。しかも物語内部のクロニクルのレベルで見れば、二つの併行するストーリーにおいて小六の夢と姑摩姫の仇討ちとはほぼ同時的な出来事なのであった。むしろこの場合の趣向は、書く行為のなかで起った着想の順序（シークエンス）を「照応」という共時的な構造に転換させる方法であり、わざわざ螢を飛ばしてみる冗長を楽しみながら、逸脱に流れてしまわないように一定の布置結構のなかに収める話術だったと見るべきであろう。

しかしまた見方を変えるならば、まさにその点にこそ馬琴の法則とルエズの作法とを区別する重要な相違点が潜んでいたのである。先ほどの八法則はもちろん私が再整理したものであって、ルエズ自身はけっして冗長や脱線を法則のなかには数えていなかった。それらは多様性（ヴァラエティ）のなかに吸収できるから、という理由もあったかもしれないが、じつはしょせん経済性や単一性のアンチテーゼ以上ではなく、独立の法則たりえないからである。経済性や単一性にのみ従った物語りはありうるが、これらを前提としない冗長や脱線だけの物語りは作りえない。結局それは対照的な前提に奉仕しこれを補充することによってしか意味を持ちえないのである。そしてこの関係はたまたま冗長や脱線など

が一種ネガティヴな概念だったからというのではなく、アンチテーゼ一般に与えられた規定なのであった。

ハーバート・スペンサーは『文体論』（正しくは『文体の哲学』であるが、明治以来上記のように訳す習慣があり、ここでもそれに従っておく）で、高潮（クライマックス）を実現する順序（シークエンス）について、たとえば太陽を見つめた後で火に眼を向けてもその明るさを知覚できないが、その逆ならば両者を感受することができると説明した。続いてアンチテーゼについてこんなふうに述べている。

In Antithesis, again, we may rocognize the same general truth. The opposition of two thoughts that are the reverse of each other in some prominent trait, insures an impressive effect; and does this by giving a momentary relaxation to the faculties addressed. If, after a series of images of an ordinary character, appealing in a moderate degree to the sentiment of reverence, or approbation, or beauty, the mind has presented to it a very insignificant, a very unworthy, or a very ugly image; the faculty of reverence, or approbation, or beauty, as the case may be, having for the time nothing to do, tends to resume its full power; and will immediately afterwards appreciate a vast, admirable, or beautiful image better than it would otherwise do. Conversely, where the idea of absurdity due to extreme insignificance is to be produced, it may be greatly intensified by placing it after something highly impressive; especially if the form of phrase implies that something still more impressive is coming.

アンチテーゼの方法と効果を解説しながら、その説明におけるアンチテーゼの使い方はあまり上手とは言えない文章であるが、ルエズがこういう発想を駆使して先ほどのような法則を作っていった関係だけはよく分かるであろう。

もしこれが一九世紀のイギリスにおける代表的なアンチテーゼ観だったとすれば、要するにそれはいわゆる弁証法のそれでもなければ、等価な概念の二項対立的な関係でもない。ポジティブな主観念（メイン・アイデア）に対して、ネガティブな副観念（サブ・アイデア）を提示して息抜きを与えたり、前者の印象をより強めたりする関係だったのである。

スペンサーに即して言えば、それはしかし心的に中立的（ニュートラル）な状態に達する重要な方法であった。一本調子な主観念（メイン・アイデア）との応接で消耗した集中力（メンタル・エナジー）は、もちろん一寸した休止によっても回復するが、じつは適度なアンチテーゼによっても活性化される。というより、両者の適切な配置によって、読者の心的なエネルギーは読む行為のなかで消費と補充をくり返し、かえって消耗がほとんど自覚されないほど均衡を保った、読む持続力が得られるのである。さしあたりそれは心的エネルギーの中和（ニュートラリゼイション）についての指摘だったが、持続という観念と相俟って、テクスト内容に対する中立的な心的態度を示唆する着想だったことは容易に推測できよう。それはけっして外部から持ち込まれた、いわゆる醒めた客観的態度というものではない。むしろ一方では知的あるいは情緒的にのめり込みながら、しかし同時に一定の距離を保った眼を持つことであり、これを内部から作り出すテクスト装置としてアンチテーゼをとらえていたことが重要なのである。逍遙がスペンサーの『文体論』を眼にしていたことは明らかだが、もしこの発想までも消化していたとすれば、本居宣長の『玉の小櫛』のなかに内在的批評の可能性を読み取っていた理由もよく分かるのである。

だがここで見落してならないのは、結局この着想はナラティヴを出来事の連鎖としてとらえる当時の枠組みと不可分のものだったことである。当時のナラティヴの定義はどの修辞論や小説論をとってもほとんど変らないが、いま Simon Kerl が一八七一年に出した "Elements of Composition and Rhetoric" と、David J. Hill が一八七七年に出した

"The Science of Rhetoric" とに代表してもらうならば次のごとくであった。

> Description presents a picture of a combination of parts or objects, without reference to time; but narration presents a series of events in the order of time, or with special reference to time. (S. Kerl)

> Narration is the presentation to the mind of parts of a successive whole. Its theme is a series of related events occurring in time. Language, being itself related to time as a succession of signs, is particularly adapted to narration. (D. J. Hill)

何事かを語るとは、出来事を時間的な連続相の下に、時には時間そのものにも言及することにほかならぬ、ということが全く自明なこととして語られている。筋（ストーリー）とは一連の出来事の別名であり、その主要な流れ（メイン・カレント）を担う中心的な人物（セントラル・キャラクター）あるいは事件の主導的な人物（リーディング・アクター）が主人公であることも、これまた自明すぎるほど自明なことであって、ルエズは馬琴のように「主客」の法則を改めて考えてみる必要など認めなかったのである。かつて Sir Walter Scott が、物語の進行を大河に喩えたが（"The Fortunes of Nigel," 1822）、以来その比喩はイギリスの小説家に偏愛されてきた。右に紹介した定義はそれを抽象化したものと言うことが出来よう。主観念（メイン・アイデア）と副観念（サブ・アイデア）というアンチテーゼの概念は大河と傍流という比喩とほとんど癒着している。もし物語（ナラティブ）を空間的にとらえることが可能ならば、引き延ばし（リターディング）、冗漫（リダンダンシイ）、脱線（ディグレッション）などの法則は、そもそも概念としても意味を失ってしまったであろうが、そんなことは起らなかったのである。

逍遙は既に見てきたごとく、時には脈絡通徹のみを強調し、時に「脚色の統一と趣向の雑駁」を主張した。考えがまだ煮つまっていなかったとも言えるが、主観念に力点を置く場合と、アンチテーゼ的な視点を選んだ場合との相違だったと見ることも出来よう。むしろ主人公観のほうに不安定なところが認められる。ルエズのようなイギリスの小説観においては順序が他の四法則を統括する要だったことは明らかで、過去の把持と未来の企図という「主体」的な時間意識がその作中人物の自己同一性の観念の根拠となっていたわけだが、逍遙の関心と認識はそこまで及んでいなかったらしい。脈絡通徹という機能的概念でのみ主人公をとらえ、『当世書生気質』や『妹と背かゞみ』の「主人公」に、上のような意味でのアイデンティティ意識が明確に与えられなかったのも、おそらくそのためであった。

ただ最後につけ加えておくならば、逍遙の『小説神髄』の前後の時期、一人のイギリスの修辞学者のなかで小説における筋の位置づけに微妙な変化が生れていたのである。本章のはじめに紹介したアダムス・ヒルの修辞論での物語観は、もちろん先ほど引用したS・カールやデイヴット・ヒルとほとんど変らなかったが、一八九五(明治二八)年の改訂版では新たに次のような意見が加えられている。

> If the sole aim of a novel were to tell a story, Trollope would be right in saying that there should be no "episodes" in it; but the story is only a small part of some great novels. Compare "Henry Esmond" with "Les Trois Mousquetaires". In "Les Trois Mousquetaires", Dumas never drops the thread of his story. In "Henry Esmond", Thackeray drops his thread very often; but he does so in order to make observation on life, —— observations that some-

times have not a very close connection with either the main incidents or the principal characters, but that are to some readers more interesting than the narrative itself. Dumas, as Thackeray would have been the first to admit, is the better story teller; but Thackeray, in judgment of many, is the greater novelist.

続けてかれはジェーン・オースティンとジョージ・エリオットとを比較し、前者は渋滞のない語り手だが、後者はしばしば物語りを中断して性格の分析や主義信条の説明に筆を費す、にもかかわらずそれ故に読者から高い評価を与えられているのだ、と論じている。右の引用におけるストーリー・テラーとノヴェリストの腑分けの応用だったことは言うまでもない。一九世紀の前半、筋（ストーリー）が小説論の中心的テーマだったのは、一つには史詩（エピック）と物語（ナラティヴ）という二項対立で論じられる習慣があり、一つにはローレンス・スターンの『トリストラム・シャンディ』のような脱線的話術をどう評価するかという問題があったためであった。ところが一九世紀の後半に至って性格の解剖、世相の観察が重要視されるとともにストーリ・テリングとノヴェルという二項対立で新たに小説の条件が問い直されることとなったのである。

ちなみにA・ヒルがここで言及していたAnthony Trollopeの小説論とは、一八八三年に出版された"An Autobiography"であった。この自伝が執筆されたのは一八七六年のことだが、同時代の文学者に対する忌憚のない批評への配慮であろう、かれの指示に従って死後に出版されたのである。そのなかには若い作家志望者への忠告助言が随所に書き込まれ、一篇の小説作法論としての実質をよく備えていたため、当時の小説論の代表例として研究書などにもしばしば引用されている。

There should be no episodes in a novel. Every sentence, every word, through all those pages, should tend to the telling of the story. Such episodes distract the attention of the reader, and always do so disagreeably, ……. Though the novel which you have to write must be long, let it be all one. And this exclusion of episodes should be carried down into the smallest details. Every sentence and every word used should tend to the telling of the story.

A・ヒルの引用したのはこのような一節であったが、念のため補足しておけばこれは三巻本の長篇を書く場合の注意であった。当時の出版慣行としてそういう長篇が要求されていたらしく、そんな長い原稿をどう埋めたらよいのかという若い志望者の疑問に対する忠告だったわけで、その点では馬琴たちの置かれていた状況と似ていなくもない。そのため物語の本筋とは関係のないエピソードを織り込んだり、脱線的な長口舌の言説でページを埋めようとする傾向が生れたのであるが、トロロープはそれを批判したため、冗長や逸脱を認めない頑固なストーリー・テラーの代表のように見られることになったのである。

ともあれこのように筋（ストーリー）を重視する考え方が一つの定式にまで煮つめられていった、ちょうどその時期、一人の修辞学者のなかで多分それへの反作用として、小説における筋（ストーリー）の位置づけに思考変換が起ってきたのであり、逍遙はまさにその同時代人として『小説神髄』を発想していたのである。

結　主人公と作者

逍遙の馬琴七法則批判は改めて引用する必要はないであろう。「照応」と「反対」を、「巧を求むるに過たるもの」と評したことは既にふれた。おなじ観点で「隠微」についても、表面の意味の外に「深意を寓する」などというのは作者の身勝手な道楽にすぎないと一蹴してしまった。「伏線」と「襯染」は脈絡通徹という「一大総則」の部分でしかなく、ことさら独立に論ずべきほどの原則でもないというわけである。

いかにも明快な裁き方だが、しかし「伏線」と「襯染」との違いを見分けることに意味が全くないとは言えないだろう。だが逍遙が言いたかったのは、むしろ「総じて東洋のむかしの学者ハ其博識なると強記なるとに係らず事物の道理をバ綜括して之を名命くることを知らざるゆゑ其一部分の性質をバ一箇々々に取いだし来て各其名を付することなり」ということであった。つまり東洋と西洋とを二項対立化して、前者の学問はただ現象を類別するだけだが、後者は原理を把握してから体系化へ進むのだと、西洋の優位を顕示したのである。自身が西洋の側に立っているという自負があったことは言うまでもない。

そこでかれは自分の会得した脚色論を、「我幼稚なる後進者流の向後の便利に供するため次第に細則をも弁明せん」と大道芸人めいた口上で開陳したのであるが、要するに小説には「古メヂイ（Comedy）」すなわち快活小説と、「堵ラゼヂイ（Tragedy）」すなわち悲哀小説の区別があるということであった。コメディとトラジディとは当時一般的にはDramaあるいはPoetryの下位ジャンルの概念であり、それを小説にまで転用したところが逍遙の手柄だったと言えなくもない。読者を倦ませないためには両者の条件を備えた「堵ラゼ古メヂイ（哀歓小説）」が望ま

しく、ただコメディの要素を採り入れるからと言って野鄙猥褻に流れるのは文明開化の世に好ましくない、というのがその結論だった。当時は小説を論ずる場合、いわゆる主人公を central character とか leading actor とか呼んで、Hero や Heroine には限らなかったが、ドラマ論においては Hero や Heroine にほぼ統一されていた。主人公を「本尊」と呼び換えなければ近世の物語をうまく説明できないという意識を抱えていた逍遙にとって、ドラマの位相から小説をとらえるほうがなじみやすかったのかもしれない。W. D. Cox が一八八二（明治十五）年に出した "The Principles of Rhetoric and English Composition for Jappanese Students" で、イギリスのドラマにおいては一作品のなかにトラジディとコメディとの混在を認めており、ただし日本の『忠臣蔵』ほど全篇にわたってではないが、という意味の説明をしていた。それを逍遙が眼にしたか否かは明らかではないが、「近きころ英国の学者なにがしハ弓張月または八犬伝の如き小説をバ堵ラゼ古メヂイと呼做したれ（中略）想ふに妥当の名目なるべし」と言った。おそらく同種の意見を耳にしたのであろう。

しかしこの程度の脚色論ではとうてい馬琴の七法則を超えることは出来ない。にもかかわらず先ほどのような自負を語りえたのは、多分次のようなプリンシプルに根拠を置いていたからであった。

> およそ人間の感覚力ハ視察の力又ハ筋肉の力にひとしく其使用の度に定限あるからあまりに久しく労役して之を休ましむる事なくんバ竟にハ甚しく疲れ弱りて一時ハ其用をなさゞるべし例バあまり久しく燦然たる日輪の光を見つめし後にハ燭火の光を見るといへども之を見ること能ハざるが如し又香気たかき香水にても久しく之を鼻頭に接して其馥郁に慣果なバ終に感じがたき水ともなるべし感覚力もまた之にひとしく痛切哀切なる物語

をのみ聞なれなバ終にハ悲哀を感覚する心も次第に薄らぐのみか後にハ厭へる心もおこらん

もはや明らかなようにかれは比喩に至るまでH・スペンサーの理論を借用した。そしてG・H・ルエズがドラマとノヴェルとを区別する根拠に用いた論法を以て、小説にドラマの脚色法を取り込もうとしたのである。スペンサーの即してみればその理論は読者の集中力（メンタル・エナジー）における消費と回復の均衡をはかるためのものであり、ルエズにとっては本筋（メイン・ストーリー）からの逸脱脱線を方法化する理論であったが、逍遙の場合はあくまでも脈絡通徹という条件のなかでいかに読者の興味をつなぐかという関心からとらえていた。ある意味でこれは経済性（エコノミー）という近代的な理念のとらえ方の違いだったと言えよう。スペンサーにとっては人間の知的生産力（メンタル・パワー）を消費的生産によって持続あるいは増大させてゆくことがねらいだったとすれば、逍遙は価値ある対象が感覚（センス）の鈍化によって無意味（シンセンス）なものに変質してしまうのを回避しようとしたのであった。

読者の感覚鈍化を防ぎ、興味をつなぎ続けるための趣向。そういう趣向は結局逍遙にとっては発見するものでなく、「表面の意味」として現われていなければならなかった。馬琴の七法則の、「主客」と「省筆」を除く五つの法則はいずれも読者の発見を待つ仕掛けだったが、逍遙からみれば「斯かるくだ〳〵しき奇を求めまく企てなバ其本尊たる人情世態をあやまることのなからずやハ」という不要なものでしかなく、「仮令小説に文外の深意なくともよく情態の真を写して読むものをして感ぜしむる美妙の効力備りたらんにハ其物語ハ小説なり」だったのである。

読者に与えるこのような「美妙の効力」を感覚鈍化によって損われないようにするのが、先ほどの脚色論であった。スペンサーから示唆された中立化（ニュートラリゼイション）の方法は、「情態の真を写」す描写論に向けられていたのである。ここから

は読者を消費者とする視点しか生れて来ない。馬琴の「隠微」はある意味ではテクストのイデオロギー生産の自覚、いや自負であり、しかもそれをW・イーザーの言う「空所」[註四]の最大のものとして読者に仕掛けたのに対して、スペンサーやルエズのアンチテーゼのほうは登場人物の運命に対してでなく、むしろ本筋（メイン・ストーリー）そのものを妨げるクリティカルな状況を設けて、読者にそれを克服する知力（パワー）を喚起しようとするものだった。逍遙の理論はそのいずれと較べても深意や深層の否定による「表面」の回復というモチーフを持ち、この「表面」を場面の審美化と、登場人物（の運命や心情）の客観化（傍観）との画面（カンバス）たらしめようとした。これによってイデオロギーや功用主義に汚染されない「美術」を実現し、読者を薫育できると考えたわけであるが、そのように指定された読者像はこの「美術」の被啓蒙的な受け手以上には想い描かれていなかったのである。

逍遙のこのような理論そのものが当時はすぐれてイデオロギー的機能を果してきたことは、既にふれたところであるが、じつは日本の近代的な作者／読者の関係の方向づけであったことはあまりまだ気づかれていない。その「表面」主義もまた近代のさまざまな文学流派の消長を超えて基本的な観念となってゆき、だから「文外の深意」が問題になった場合でもプロットの面から探る読みの可能性を抑圧し、作者の生活史や「内面」に還元する方法を主流化してしまったのである。

ただし作者と作中人物とのかかわりについて、逍遙はのちの文学（研究）者たちとは異質な考えを持っていた。

小説中の人物を作るに当りて最も注意を要すべき事ハ作者の性質を掩ひ蔵して之を人物の挙動の上に見えしめざ

るやうする事なり自己の性質を材料として仮空の人物を作らんとすれバ自然におなじ質の人物のみ幾人となく出くるゆゑ其物語の趣さへ終にハうそらしう思はるれバ読人もまた興を失ひ彼の夢幻界に遊ぶが如き佳境を覚ゆること能ハざるべし

作者の血肉を分け与えるとか分身を創るとかいう今日的な通念からみれば、これは近代文学の何たるかをまだ理解できていなかった者の発言だということになるであろう。

アンソニー・トロロープはその『自伝』の忠告助言のなかで、作家は物語を語るために作るのではなくて、語るべき物語を持っていなければならず、想像の作中人物とともに生きて、共に感じ共に泣きかつ笑うほど親しんでいなければ、その表現が読者に生きた人間としての存在感、親近感を与えることは出来ない、という意味のことを語っていた。小説はこの世にありそうもない奇異な現実の事件でなく、この世ならぬ想像の世界を現実感ある細部で埋めてゆき、実際の出来事のような印象を与えることだ、という観念が一般化していた時代、これは作者と作中人物に関する水準を示す考え方だったと言えよう。論理的にだけみれば、この助言と逍遙の意見とは必ずしも矛盾対立していない。だが当時の修辞論によれば、作者は作品の背後に隠れてしまうべきだという原則はむしろドラマの特質を規定するものであり——その点でも逍遙はドラマの作法を小説に引きつけて発想していたわけだが——小説の場合作者は登場人物を通してかれ固有の人生のヴィジョンを表現するのだ、と見られていた。論理的には矛盾しないが、その目指すところは逆方向だったのである。

このように逍遙の考え方は、当時のイギリスの共通理解や今日的な通念とも異なる位相を見せていたのであるが、

だからと言って近世的な観念を温存していたわけではない。それは、「小説の脚色中にて忌まざるべからざる病」として挙げられた十一の項目をみれば分かる。その忌むべき病弊とは荒唐無稽、趣向一轍、重複、鄙野猥褻、好憎偏頗、特別保護、矛盾撞着、学識誇示、永延長滞、詩趣欠乏、人物をして屢々長き履歴を語らしむる事、の十一点であるが、一つ一つの内容を紹介するまでもない。項目の名称もみただけでも推測はつくであろう。ただ好憎偏頗と特別保護とは作中人物論にかかわる箇所なので、念のため要点を示しておきたい。

好憎とハ作者が自作の人物に対する好憎なりおのれが架空の想像もて作設けたる虚構の人物を好憎するといふハ何とやらん奇なるに似たれど是人情の自然にして決して怪むべき事にハあらず譬バ実事師すなはち善良なる人物ハしらず〳〵可愛くなりて話譚の筋の都合によりて是非よこしまなる行為をバ其人物がなす由をバ綴做さでハ適はぬ折にもしひて脚色をまげたわめて善き行為をなさしめなどしあるひハ悪形の人物にハありとあらゆる悪行をバしひてなさしめんと図るなんどハ間々小説家のする事なり（第五好憎偏頗）

特別保護といへる事ハ好憎の偏頗より生ずる事にてこもまた人物に関することなり上文の理由によりて作者が主公を偏愛することます〳〵甚しきにいたるときハ只管主公の身を庇護して危険の場合に臨むごとに必ず之を援ふことあり悲哀小説にあらざるよりハ其主人公を殺すことハもとより成がたき事なるから之を援ふハあしきにあらねどあまりに特別に之を保護して其危難をしも免るゝハ其人物の身の上にハ常に定まりたる事の如く読者に思はるゝハいと拙し（第六特別保護）

イギリスの小説論においては作者のシンパシイに関連して、公平（デタッチメント）とのかね合いが問題となりつつあり、逍遙は当然その議論を眼にしていたであろう。

その問題意識をもって読み直してみれば、たしかに日本のこれまでの物語は右のような欠点をあらわに見せてしまったにちがいない。『八犬伝』の里見一族に対する役の行者や、犬江親兵衛を神童として庇護する伏姫の霊、『俠客伝』における九六媛などは、作者の作品世界に対する自己超越化あるいは支配権の象徴であるとともに、世界観、いや宇宙観の表明であった。逍遙はこれを作者の偏愛と呼んだわけで、同時はそれは超越性の否定による作者の現世化であり、超越的視点から仕組まれた「隠微」の否定にもつながっていたのである。作者の現世化による公平（デタッチメント）の実現。逍遙の「傍観」概念にはこの理念が籠められていたのであるが、後世の研究者はいわゆる写実論としてだけに限定してとらえようとしたため、常にその急所を逸する破目となってしまったのである。

作中人物に対する好憎や偏愛は、おそらくいつの時代の物語にも避けられない病弊であろう。完全にそれを免れた客観性などということは、理論的な仮定の上でしかありえない。むしろ共同体の好憎偏愛と作者のそれとが違和なく重なっていた時代、かつて国民文学論者に民族的叙事詩の客観性と呼ばれたような表現が生れたのであって、馬琴は個人の力量でそれを実現しようとする無謀な夢に駆られたのだったが、逍遙はもはや個人の位相からしか小説は綴りえないと言い切ったのである。好憎偏愛が極端なところまで走ってしまうのは脚色上望ましくない、などという批判は今日あまりにも自明化され、かえって好憎偏愛を克服した客観性がありうるかのごとき錯覚に陥っているほどだが、一たんそれを顕在させたところにこそ逍遙の発言の意味があったと言うべきであろう。

現世化された作者はもちろん、いわゆる生身の作家とは異なるが、きわめてそれに近い形でイメージされていた。逍遙によればその作者が好憎偏頗や特別保護をとり止め、「力めて作者の感情思想を外に見えざるやう掩ひ蔵して他の人間の情合をバ千変万化極なく見るが如くに畫きだし活たる如く写しいだ」して主人公を作らねばならないのである。作者の思想や感情を蔽い隠すことが、先に指摘した「表面」主義の一方法だったことは言うまでもない。そんなわけで、例えば梅亭金鵞の『七偏人』（安政四、一八五七年）においては和二郎という男を除く外は「総じて同質の人間にてほとんど同一人の如く思はるゝ」ありさまだった。「さながら作者が独語のごとく思は」れてしまうのであるが、これも感情思想の掩蔵を欠いているためなのである。

してみるならば、先ほど列挙した趣向一轍や重複などもまた作者の独語と呼ぶべき表現の病弊だったことになるであろう。その意味でかれの作者概念は、作中人物の描き別けの欠如、すなわち作者の独語とみるべき表現それ自体も含んでいた。「他の人間（作中人物）の情合をバ千変万化極なく見るが如くに畫き」出してこそその独語性を克服し、作者を蔽い隠すことが出来るのである。当時の言文一致を目指す文体論が、作者の感情や思想のより直接的な伝達を共通理念としていた状況のなかで、これはかなり独持な表現観だったと言えよう。そしていわゆる言文一致体がほぼ一般化した時期、もっぱらテクストを作者の独語として読むことを好み、テクストの背後に作者の生活史や「内面」を窺う文学観が支配的となったわけだが、逍遙の作者現世化はその傾向を用意し、だがその反面、それとは別な方向もありえた可能性をも見せていたのであった。

次に検討すべきは、その独語観にかかわる文体の問題であることは言うまでもない。

註一　「馬琴の稗史七法則と毛声山の「読三国志法」――『俠客伝』に則して「隠微」を論ず――」（『文学』昭和五五年六～七月号。のち昭和六二年五月、青裳書店刊『日本近世小説と中国小説』所収）。なお本論における『天理図書館善本叢書　馬琴評答集』（天理大学出版部、昭和四八年三月刊）からの引用は、上記論文に引用されているものはそれに従い、それ以外の引用の表記も上に統一した。

註二　このことに関連して、「俠客伝二集評答評」に次の言葉がある。

> 仙女出現の段ハよしの山の照応にて云々の評ハよし。但是ハ照応にあらず、反対なり。小六がよし野山にての示現ハ夢なり。こゝは現在の事にて趣おなじからず、且小六と姑摩姫とおの〳〵約束もなし、彼ハ彼、是ハ是にておのづから事の相似たれバ反対なり。且よしの野にてハ九六姫の来由なほ詳ならざるをこゝにて巨細に志（ママ）たり。これらハ前回の自註と見るべし。

つまり九六嫒という同一の人物（女仙）が一方では小六の夢に現われ、他方では現実に姑摩姫の眼前に出現したが故に「反対」なのであり、また互に無縁だった小六と姑摩姫が九六嫒のお告げによって相似た立場を与えられた、この関係も「反対」だと言うのである。なお右の「自註」は、九六姫の出現の由来を、小六の夢に現われた時全て明かしてしまわず、謎を残しておき、姑摩姫の前に出現した折にくわしく語ったことを指している。このように一つ事柄を一回で説明するとあまりにくどくなりかねない場合、二回に分け、後の回で前の回の不足を補う方法を、毛声山の「読三国志法」は「綰染」と呼んだのであるが、馬琴は「綰染」と「襯染」と同一概念とし、「綰染」に当る方法を「自註」と呼んだのである。

註三　『八犬伝』の犬塚信乃には浜路という許婚がいたが不幸にして亡くなってしまう。のち里見義成の第五女に浜路という姫が出て来て、容貌も瓜二つだった。当然信乃との縁が予想され、馬琴も予告したため、読者の一人は、信乃が敵城より浜路姫を救出した功績によって結ばれるというストーリーを予測した。それに対して馬琴は以下のように答えている。

> 信乃が浜路姫を敵城より救ひ出す功ありてその賞として妻せらるゝなどいふごとき趣向にてハ人作にて天縁にあらず。（中略）畢竟義成主もしらず浜路姫も知らず信乃は勿論しらず是も彼も皆不用意にて竟に夫婦になるにあらざれば、甲斐の石禾なる木工作が宿所にて浜路が冤魂、浜路姫に憑て信乃にものをいふたる大意融らず候。皆不用意にて竟に夫婦になるをもて浜路姫ハ即浜路にて、浜路ハ即浜路姫なる事、その中に

彷彿たるが則作者の隠微に候（「八犬伝九輯再評」）。

註四 W・イーザー著、轡田収訳『行為としての読書――美的作用の理論――』（岩波書店、昭和五二年三月刊）

（一九九二・四・三十）