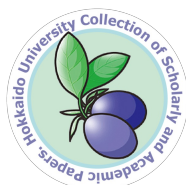




Title	文体について : 『小説神髓』研究 (九)
Author(s)	亀井, 秀雄
Citation	北海道大學文學部紀要, 42(2), 1-48
Issue Date	1994-01-27
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/33619
Type	departmental bulletin paper
File Information	42(2)_PR1-48.pdf



文体について

『小説神髓』研究（九）

亀 井 秀 雄

序 記号の問題

句読点や引用符などの記号は、現在私たちの書く意識のなかにしっかりと繰り込まれている。もしそれらの記号を一切用いずに書かねばならないとすれば、むしろそのほうが不自由で、ある種の心もとなさを覚えずにはいないであろう。

だが必ずしもそれが書く意識の一般的なあり方だったわけではない。既に本研究でくり返し引用したごとく、坪内逍遙は『小説神髓』で句読点を用いていなかった。他者の文章の引用の場合もけっして一貫した作法に基づいていたとは思われない。これも既に指摘したことだが、エンサイクロペディア・ブリタニカの抄訳とも言うべき文学史記述を、あたかも自説のごとく語っていたのである。

文体について

その意味でも私たちは現在の書く意識と逍遙の時代のそれとの違いを十分に認識しておかねばならないのだが、さらにもう一つ、たとえ『神髄』と同時期の文章に句読点が打ってあったとしても、それを書き手が附したのか、あるいは編集者が附加したものなのか、に關して注意を払ってゆく必要がある。この事情は一九世紀半ばのイギリスやアメリカでも似ていたらしい。というのは、G. P. Quackenbos の "Advanced Course of Composition and Rhetoric" (1854) のなかに次のような指摘がみられるからである。

Punctuation does not generally receive in educational institutions the attention its importance demands ; and hence in the case of otherwise well-informed persons, there is too often a lack of accurate and practical information on this subject. Even those who have made literary pursuits a profession, have regarded this important art as altogether beneath their notice, and leave their manuscripts to be supplied with points entirely at the discretion of the printer.

句読点の打ち方は個人差が大きく、だから文法論よりも修辭論に属する問題なのではないか。クアッケンボスはそういう疑問を半ば諾いつつ、しかし最小限必要な規則を明らかにしようと右の指摘を行なっていたのであるが、換言すればこれは以下のことを意味するだろう。つまり句読点を^{プリンター}印行人に任せるとは、その原稿の解釈と修辭の一部分を委ねることにほかならない。他者のそういう手が加えられたテキストが、読者にとっては著者の表現と受け取られ、解釈と享受の対象となる。そこから改めてとらえ直すならば、書き手自身が句読点を打つのはそういう関係の内在化であり、表現の責任と所有權との一元化にはかならなかったのである。

さらに注意しておきたいのは、この句読点はあくまでも書くレベルの記号であつて、口頭の語りにおける休止とは区別されていたことである。クアツケンボスは次のようにことわつていた。

Punctuation is entirely independent of elocution. Its primary object is to bring out the writer's meaning, and so far only is it an aid to the reader. Rhetorical pauses occur as frequently where points are not found as where they are; and for a learner to depend for these on commas and semicolons would effectually prevent his becoming a good reader, just as the use of such marks wherever a cessation of the voice is required would completely obscure a writer's meaning.

続いてかれは同一の文章を口頭で語る際の息継ぎと、書記した場合の句読点とを比較し、前者が文意を破壊してしまいかねない危険を指摘していたが、そこからもう一つ見えてくるのは、かれが言う句読法と日本の近世で用いられた句読点との機能的な違いである。その具体例はのちに挙げるが、日本における句読点はむしろクアツケンボスのいわゆる口頭の息継ぎであつた。前回私は、『神髓』の時点において逍遙が説いた「黙読」とは内的な読み声の現前化を意図する読み方だつたことを指摘しておいた。かれはヨーロッパ的な句読法と日本的な句読点とのはさまで発想していたのである。

数年後かれは「読法を興さんとする趣意」(明治二四年)を表わして、内容も考えずにただ棒読みするだけの機械的読法を斥け、文意を明瞭ならしめる文法的読法を踏まえて、さらに文章の深意を批評し、作者または作中人物の性

文体について

情を解釈する論理的読法にまで進むべきことを提唱した。「自家みづからが其作者若くは其人物に成代りたる心持にて其文中に見えたる性情をもて直ちに自家の性情の如くにし誠実に熱心に肺肝を傾けて慷慨せるが如く悲憤せるが如く哀傷せるが如く憤怒せるが如くに読まんとするなり」と。こういう感情移入的な読み方は近世の音読的な享受法に近く、当然聴き手の現存を前提とする演技的な朗読を予想させるが、同時にそれは黙読にも相通すべき方法だったのである。ところが森鷗外は「逍遙子の朗読法」（同前）で、逍遙は文意を解釈する「会」と、語を逐つて声に発する「読」との区別を知らないと批判し、以下のような例を挙げた。かつてドイツの女優某がシラーの『マリア・シュトゥアルト』のヒロインを演じて、取り巻きの紳士に、あなたが「恐れる『バジリスク』（毒龍）に人を殺すべき眼を授けし汝よ」と叫んだ演技はまことに見事だったと賛美された。ところが「女優のなげなる藍いろの目^{（め）}睜^{（めく）}きて、紳士の面を打仰ぎ、声を潜めて『バジリスク』とは何の事にかと問ひぬ」。近世の咄し本にでもありそうな滑稽なオチのエピソードだが、秀才学者がよくやる下品な揚げ足取りだったと言うほかはない。たとえその女優にシラーの科白の「会」が欠けていたとしても、彼女に演技させた演出家の「会」が媒介されていただろうことを、鷗外は故意に見落していたのである。逍遙に即して言えば、かれは文意明瞭な句^{（バシク）}読^{（チュウ）}法を超えた人性解釈的な読法の現前をこそ意図していたのだと見るべきであらう。

ところで本論のねらいは逍遙の文体論の検討にある。それならばなぜいきなり記号の問題に入ってしまったのか。逍遙は小説の文体を論ずるに当って近世の読本や人情本を数多く引用していたが、もちろんそれらのなかにも句読点や引用符などの記号が含まれている。しかもその引用は——これはかれが参照したテキストの問題もあるが——か

ならずしも「原文」の記号と一致しない。とするならば、かれが引用した文章をどのように分析し文体論的に意味づけていたかを検討するだけでは不十分で、かれ自身の句読点や引用の意識との相関関係からもとらえてゆく必要があるはずである。

そこで次に引用符についても基本的なことを確認しておくならば、引用には大別して他者の文章からの引用と、作中人物の科白の引用との二つが挙げられるだろう。ところが面白いことに、当時のイギリスやアメリカの修辞論では後者についての言及はほとんどみられず、その代りに自己の文章からの引用に注意が向けられがちだったのである。J. S. Hart の “A Manual of Composition and Rhetoric” (1871) はこんなふうに引用符^{quotation marks}の使い方を説明している。

A writer, in quoting from himself, may use his option in regard to the use of quotation marks. It depends upon whether he does, or does not, wish to make a reference to his previous writings. We have no such option, however, when using the words of other people. To use the words of others without acknowledging them to be such, is plagiarism, which is only another name for *stealing*. It is, however, a branch of the Decalogue, rather than of Grammar.

Sometimes, in quoting from another, we wish for convenience to give the substance only of his meaning, but exact words. In such a case, we may show that the wording has been thus altered, by using only one inverted comma and one apostrophe, instead of two. …… Any alteration whatever in the words inclosed in quotation marks is regarded as dishonest, unless in some manner we distinctly indicate that such alteration has been made.

文体について

至極当り前な規則を説いていただけのようだが、当時の日本人は虚を衝かれる想いだつたにちがいない。この剽窃^{プレジャーリズム}の觀念は言葉（またはその思想）の所有権を含意していたからである。日本の歌学においても「主ある詞」という禁句の歴史があつたが、それは古来名歌とされた歌詞や、その歌人の絶対的なプライオリティを尊重する形で、言わばことばの聖域とタブーを設定し、詠歌の秘儀化と歌人のヒエラルキイを制度化する仕掛けであつて、これを犯さないかぎり模倣はかえつて奨励されていた。ところがこの修辭論はモーゼ^{デカローグ}の十戒を背景に、ことばを盗むことの禁止、すなわち自他の思想の区別の明確化を立法化しようとしていたのである。もちろん現代の構造主義のように、どんな言語表現も他者の言表の引用以外ではないという見方からするならば、この立法の資本主義的性格はたちまち明らかであろう。だが今私がもしそのような見解を引用符なしに、あたかも自説のごとく語つたとすれば、やはり当の構造主義者からの盗用の非難はおそらく免れない。

引用の問題はこのように意外に複雑なのだが、さし当り右の修辭論の時点にもどるならば、結局それは自他の区別の明確化によるオリジナリティの尊重、というよりは強制にはかならない。他者のことばは……という二重引用符^{ダブルクォーテーション}によつて正確に示すべきで、ただしその実質的な意味のみを伝える場合には逆コンマの・と、アポストロフィの、とを用いねばならぬ。そういうところにも思想^{ソート}とそれに被せられた言語^{クローズド}という二元論が認められるわけだが、いずれにせよ他者がそのオリジナルである事実の記号的表示を通して、自己もまたそれに対峙するオリジナルであることを論理的に求められているのである。自分が以前に書いたことばをくり返す際に引用符をつけるか否かは本人の選択に任される、とJ・S・ハートは言う。いわば自己のことばも他者のそれに準じた扱いをしうるわけで、これは自己の言説の一貫性についての責任を負う意味もあるだろうが、同時に自己をそのオリジナルとして現わす記号的行為へと促

していたことになる。言説の源泉たる自己がこうして確認されうるのである。

だがこのような引用符の意識を、逍遙の時代の人たちは持つていなかった。權威ある人の言葉を誰れそれ曰く、と列挙する博引傍証趣味は、近世以来の知識人の痼疾と言えるほどだが、引用の正確さを問う意識はほとんど見られなかったからである。もし先のような引用意識が、引用された言葉の主体と、それを引用する書き手の主体との分節化という発想を含んでいたとするならば、そういう意味で言表主体を厳密に区別する意識を当時の人たちは欠いていたことになる。これは、書く意識の内に句読点を抱えることで文章の論理や構造を対自的に分節化する発想が稀薄だったことと、おそらくパラレルな現象であった。

逍遙もその例外ではない。かれはまず小説が「美術」である所以を説くために、アーネスト・フェノロサの講演「美術真説」(大森惟中筆記、明治十五年)と大内青巒の「大日本美術新報緒言」(明治十六年)とを引用したが、実際は「某のいはるゝやう」「また某のいはるゝやう」とことわたつたのみでその名前を明記せず、しかも引用符を用いていなかった。次に菊池大麓訳の『修辭及華文』の一部を引用し、これは名前と出典を明らかにしてはいたのだが、それに続く「小説の変遷」の章は、既に本研究の第三回で指摘したごとくエンサイクロペディア・ブリタニカのローマンスやフェイブルの項の抄訳と言うべきものであった。J・S・ハートの立場からすれば忌むべき剽窃^{プレイヤリズム}の行為だったのである。

ただしくり返しことわるならば、本論の目的は逍遙たちにおける、近代的な言説の所有主^{主体}の意識の未熟さを指摘することではない。またその反対に、私たちの発話は必ず誰れかの言葉の引用であるほかはないという現代流行の構造主義の見方によってかれらを擁護することでもない。むしろ以上のような記号の意識から想定できる言語の自

文体について

己対象化の水準との相関関係で逍遙の文体観の特徴をとらえてみることにある。かれ自身の引用に関する認識は次のごとくであつた。

古詩歌引用の法ハ古代の物語に於て最も多く見る所なり古人の詩歌の一部分を抄出して地の文章の助補となし且光彩をも添ふるの法なり

○月おぼろにさし出て池ひろく山こぶかきわたり心細げに見ゆるにも住はなれたらん「岩ほのなか」おぼしやらる云々（源語須磨の巻）

○「袖まきほさん」人もなき身にうれしきこゝろざしにこそハと宣たまひて云々（同上末摘花）

右の第一の文中なる「岩ほのなか」云々ハ「いかならんいハほの中に住まばかい世のうき事のきこえござらん」といへる古歌の壹部分を借用ひて地の文章の句を省きて言外に意味を含ませたるなり又第二の文中なる「袖捲乾さん」云々ハ「淡雪ハけふハな降りそ白妙の袖まきほさん人もあらなくに」といへる古歌をかり用ひて詞の文句をバ省きたるなり漢詩を引用したる場合もあまたあるべけれど今記憶中にあらざるまゝこゝにハ其例を挙げざれども其大方の模様をいへばまづ人物の形容などを地の文をもてなるだけ細に写しだせし上にてなほ足らざるを覚ゆる折にハ其形容に適當ひつべき古人の詩句をバ抄出して其趣をバ補ふなり西洋の小説文にハ此法を用ふるもの頗る多し景況を叙したるのちに「正に是」の二字を置て自作の漢詩を掲載するもおなじ趣の業にハあれど古詩を用ふるの雅致あるにハ劣れり

これは「ぶんたいろん文体論」中の日本的な修辭法を論じた部分であるが、正確に言えば須磨の巻の「いは岩ほのなか」云々は、逍遙の挙げた古歌の引用ではなくて、この場面の直前、光源氏が紫の上に語ったことばからの引用だった。つまり光源氏が須磨へ配流されるに當って、心細そうな紫の上を「猶世にゆるされがたうて年月をへば、岩ほのなかにもむかへたてまつらん」と慰めた、その科白を踏えて、おなじく別れを述べるに訪れた花散里の屋敷の様子を、逍遙が引用した文のごとく光源氏の視点（あるいは心中思惟）に即して語ったのである。M・パフチンふうにみれば、科白と地の文との交渉を示す箇所と言うべきところであろう。もちろん紫の上に語った「いは岩ほのなか」云々があの古歌を踏まえていたという解釈はおそらく間違つてはいない。ただそれを引用とみるのは例えば北村季吟の『源氏物語 湖月抄』のような注釈書をテキストとした読みのレベルではじめて可能なのであって、『源氏物語』が執筆された当時の読者がはたしてそれを引用として知覚できていたかどうかは明らかでない。というより、そういう裸のオリジナル本文の読者性を想定するほうがかえって虚構じみてしまうほど、このテキストは歴史的に累積された諸注釈に取り巻かれ、分節化され、そして読みを分断されている。この累積は現代に至つていよいよ加重され、たとえ研究者がそれらの一切を取り除け、句読点や引用符をも附加しない裸のオリジナル本文に直接しようと努力したとしても、かれらの読む意識のなかにそれらが喰い込んでゐる。あるいはその累積からしか読む問題意識は生れえないのである。逍遙はそういう注釈の歴史のなかで、同一テキスト内のことばの引用よりもテキスト外の古歌の引用にしか注意を向けられなかったのであった。

このように右の簡単な例からだけでも引用はさらに複雑な問題を含んでいることが分かるが、そこにまたテキストの本文における同一性とは何かという問題がからんでくる。というのは、逍遙が雅文体の得失を論じた箇所での『源氏物語』の引用文はこのようなものだったからである。

文体について

(源氏物語若紫の巻) 紫のまだいとけなくておはせしころ源氏の君のとひ来ませし条に

○(紫詞) 小納言よせうなごんの乳母なりちち 小納言ハ若紫せうなごん なおし被たりつらんはいづら。宮みやの父君ちちの在あするかとてよりおはしたる御みこゑいと可愛うたし(源詞) 宮みやにハあらねど又またおもほしはなつべうもあらず此処こゝと宣のたまたまふさまを羞はづかしかりし人ひととさすがに聞きなして悪わるしう言いひてけりとおぼして乳母ちちにさしよりて(紫詞) いざかし寐ねぶたきにと宣のたまたまへバ云々

このなかの「小納言ハ若紫の乳母なり」や「宮の父君をいふ」などの割註は、おそらくこの引用のために逍遙が附加したものであろう。それぞれの科白の発話主体を示す(紫詞)(源詞)などは、多分『湖月抄』に傍註の形で「紫詞也」「源の詞也」と註記されていたのを借りていた。ただし後者では例えば「羞はづかしかりし人ひととさすがに聞きなして」の箇所の行為主体を示すために、「紫上也」と註記していたが、逍遙はそれを省いている。その意味でこれは逍遙が作った註釈書テクスのヴァリアントとみることができ、またその見方からすれば先ほどの引用はそれらの註記を削除して、ただ古詩歌引用の法を明示するために作り変えたもう一つのヴァリアントなのであった。

なお言わでもこのようだが、右の場合逍遙は引用符を用いず、『源氏』からの文は改行してその段落の頭を四字下げ、しかも○印をつけていた。その○印は別として、このような引用文の示し方はヨーロッパの書き方、というよりは印刷の仕方に倣ったものであろう。曲亭馬琴や本居宣長などから、あるまとまった意見を引用する際にもおなじ方法を用いている。ばかりでなく、前回に取りあげたローマ字化論や、相関言葉かりことばをめぐる友人某との(おそらく虚構の)対話など、理論展開からやや逸脱しながらあえてアクチュアルな問題とかかわろうとする補論の場合も、同様な形式を採っていたのである。

ということとは、かれが他者の言説の編成方法としてこの形式を用いていたことにほかならない。その言説は近世の物語論や同時代の文章改良論や演劇改革論だったりしたわけだが、目下の小説作法論とは異質で多様な時空間の言説とかかわることで、その『小説神髓』というテキストの言説空間を重層化し、多元化しようとした。その点からすれば『源氏』その他の物語や小説からの引用もおなじ意図をもってなされていたとみることができよう。

それならばこの形式の引用と、かれ自身の文中にくり込まれていた他者のことばの引用との差異は何を示しているか。あるいはかれが引用した物語の一節における地の文と、そのなかに引かれた他者のことば、すなわち作中人物の科白との関係をどうとらえていたか。そのような関心をもってみる時かれの文体論の特徴がよく現われてくるのである。

第一章 雅文体と俗文体

ところで逍遙は現時点での可能態と考えられる文体として、雅文体と俗文体と雅俗折衷文体との三つを挙げていた。なかでも最も総合性が高く、かつ当世の風俗人情を現わすに適した文体と見たのは、雅俗折衷文体であった。当然その説明に多く筆を費し、読本や人情本、または柳亭種彦が正本製しやうほんじてと称した浄瑠璃台本的な草双紙など各種のジャンルから沢山の引用をしている。前回私が逍遙のいわゆる「草冊子の文章」くさうしを論じて、かならずしも黄表紙のみに限定しなかったのはこのためにほかならない。

今回の関心もそこに集中されるはずだが、しかしその前に雅文体や俗文体の可能性とその限界をどう見ていたかを、

文体について

かれの文体論の基本的な観念と併せて検討しておく必要がある。

逍遙によれば雅文体とは「すなはち倭文なり其實優柔にして閑雅なれば婉曲富麗の文をなすにハおのづから適ひたりといへども惜いかな活潑豪宕の気なし（中略）之を人にたとふれば猶玉簾のうちにありて瘖になやめる上臈のごとしされバ此質の文章ハ特りうち見し所の幽艶なるのみにハあらで其音調も長閑にして且おのづから古雅なるものから激切の感情。豪放の挙動。もしくは跌宕なる情況などを写しだすに適ハぬ由あり」ということであつた。その譬え方は『古今和歌集』の仮名序に似ていなくもないが、その評価基準たる富麗（ビューティ）豪宕（サブリティ）などの審美的なカテゴリーは、明らかに菊池大麓訳の『修辭及華文』から借りたものだつた。と同時に注意すべきはこの評価基準が當時の文明開化イデオロギーと連動していたことであつて、今日のごとく国家の富強、民力の涵養が急務とされる時代においては活潑豪宕な精神の喚起こそが文学の任務だと見なされていたのである。これは外山正一たちの『新体詩抄』（明治十五年）と共通するイデオロギーであるが、いち早くその見方から日本の物語伝統の源流たる平安期を批判的に対象化してみせたのは田口卯吉の『日本開化小史』（明治十年）であつた。続けて逍遙が言う「殊にハ後世倭文学の師表と仰げる書籍類ハ概ね藤氏が撰政せし文弱淫靡の中古の世に婦人などの手になりたる閑暇の著述に外ならねバ其文章の氣力なきもまた怪むにハたらざるなり」という箇所などは、そのまま『日本開化小史』第七章からの借りものと見られるほど類似しているのである。

このように逍遙の理論そのものが「引用」の織物だつたわけだが、おそらくかれ自身はそれを自覚していなかつたというより、あくまでもこれは解読者たる私の見出した「引用」でしかないと言ふべきだろう。ただもうしばらくこの見方を続けるならばかれは以上のように共時的な言説と同調しながら、じつは通時的な言説を引き出していた

のだった。それは次のような箇所によく現われている。

紫式部が倭文をもて源氏物語をかきあらはし名を後世に垂たりしハ情文ともに至妙にして相適ひしに因るものからまた退いて考ふれば其文の質頗るよく時世の質に適へばなり夫れ小説の文の体ハもとより千古不拔ならず風俗人情進化すれば其進化せし度に應じていくらか改良せざるべからず言語習慣変化すれば其変化せし度にしたがひ多少斟酌折衷して更に一機軸をいだしざる可からず蓋し小説といへるものハ時世々々の人情世態を写すを骨髓となせばなり

もともと物と名（対象と言語）は一致していたはずであるのに、なぜ同一の対象を指す複数の名が生れたり、一つの名の意味が変わったり増えたりしてきたのか。時間の経過とともに人間の作り出す物事や世界の見え方が複雑精妙となり、事繁ければ言もまた茂し、と一応は言えるだろう。ではなぜ人間は物（感覚的な対象）ばかりでなく、事（超感性的な観念や行為規範）までも創ってしまったのであろうか。一見単純素朴な疑問のようだが、つきつめて言えば狄生徂徠や本居宣長たちの言語思想はこの問いを核として構築されていた。進歩などという便利な解釈法がまだなかった時代、この対象と名との乖離や複雑多様化という不思議な事態への根本的な疑問こそがかれらの時間や歴史の発見の契機だったのである。「生民ヨリ以来、物アレバ名アリ」という自然状態の仮定に立って、「世ハ言ヲ載セテ遷リ、言ハ道ヲ載セテ遷ル」（徂徠）という歴史の運動の認識に及ぶ。あるいは「皇国は物のありさま古へとはりきぬる事も、名は物のうつりゆく其時々さまにしたがはず」という名の（超時間的な）固定化を認め、だから

文体について

こそ「すべて言はしかいふ本の意と用ひたる意とは多くひとしからぬもの也（中略）」さればこれらにて万の言をもな
ずらへ心得て、まづいにしへに用ひたるやうをさきとして明めしるべし」（宣長）と、本／用という二元的見方によつ
てその時々の「用ひたるやう」をしつかりと実践的に把握して、古と今の世の（意味の）差異を認識する。変遷を
評価する仕方は徂徠と宣長とは逆方向だったと言えるが、このような通時性の認識が過去と現在とを互に相対化す
る契機となつていたことに変わりはない。のみならずかれらの見るところ、ことばはその「本」に還元できない時々の
「用」によつてその時代の人情を伝えるはずのものであった。わけでも宣長はその観点から『源氏物語』を言文一致的
な達成ととらえ、作者がまさに彼女の時代の「用」によつて、それに適合した物と事のみを描いたが故に豊かな
人情の世界を現出させたのだ、と判断した。だからこそ『源氏』の語釈はそのなかのことばの「用」それ自体
に拠つて説明されねばならぬと主張したのである。

逍遙はそういう発想の流れのなかに立ちつつ、時とともに物・事とことばとが乖離してしまう場合を想定して、そ
の再適合を進化と改良という同時代のイデオロギーに拠つて説いていたわけである。それを媒介したのは馬琴の「本
朝水滸伝を読む并に批評」（天保四、一八三三年）における、石川雅望の「都の手ぶり」（文化六、一八〇九年）とい
う雅文体風俗誌に対する批判だったと考えられる。というのは、先の引用文に続けて逍遙は『都の手ぶり』に言及し
て「其主意の鄙びたるに其文ハいたく雅びたればたゞ何となく此と彼と相適ハざる心地せられて（中略）倭文をも
て活潑磊阿のありさまを巴写しいだすにかたかるべき一の証」と評したが、その着眼と論旨は馬琴のそれと符節
を合わせるものだったからである。馬琴はさらに村田春海の擬古文体の物語『空志船物語』（文化十一年）についても、
雅文の物語中に当代の事物（およびその呼び方）を混入させた書き方を「文と名目と齟齬」した鴟文と批判したが、

先の引用における逍遙の「文の質」と「時世の質」という二分法はそこにヒントを得たものだったと言うことができるであろう。

だがこの場合もかれは馬琴の見解を引用的に扱うことはしなかった。つまりかれは自分の着眼や認識の直接的な媒介を明示する意識を欠いていたわけだが、とくに馬琴の言説の処理には奇妙な偏向が見られる。というのは、自説の根拠とした時には馬琴の名を伏せていたにもかかわらず、批判の対象としては明らかに引用して示していたことである。俗文体を論じた箇所がそれであるが、引用したのは次のような『八犬伝』の第九輯下帙中巻第十九（天保八年）に附した簡端贅言であった。ただし逍遙はその全文を引いたわけではなく、またここに紹介するのは逍遙の引いた箇所の全文ではない。

唐山にて俗語をもて綴れる書に正文あり方言ありしからざれば用をなさず（中略）矧やまた皇国の文章ハ和漢雅俗今古の差別ありざるを今文場に遊ぶもの孰かよく貫通せんと難しともかたからずや想ふにいにしへの草子物語竹取宇通保源氏物語なども作者つとめて其詞をあなぐり撰みて綴れるにハあらざるべし 必是大宮人のつねのことバ方言さへそがまゝに載ためれど古言ハおのづから鄙俗ならず且宮嬪の詞にハ雅俗うちまかしたるもあれど才子才女ハ其品殊にて且能文の所為なれば後世和文の山斗たりかゝれば昔の草子物語ハ此にも俗語も綴れるを思ふべし和漢その文異なれども情態をよくうつし得て其趣を尽せる者俗語ならざれば成すこと難かる彼我おなじく一揆なりされバとて今此間の俚言俗語の転訛侏離の甚しきをそがまゝに文になすべからず余が駁雜の文あるハこの侏離鄙俗を遁れんとてなり

文体について

馬琴の言いたかったのは「余が駁雑の文あるハ」以下のことわりであつたが、しかしこの文全体は逍遙が雅文体の論拠として引いたとしても少しもおかしうはない内容であろう。それだけではない。逍遙は批判のために右を引き、にもかかわらず考えの基本的なところはほとんどこれに依存していたのである。

逍遙の言う俗文体とは「通俗の言語をもてそのまま文をなしたるもの」であつて、ただきわめて分かりやすいだけでなく、「別に活動の力あるから所謂華文に必要な簡易の品格明哲の品格ハいへばさらなり峻拔雄健なる勢力あり追懷愛慕の相念をも惹起しつべき品格あり」。これは雅文体の優美さ以外のあらゆる美点を備えた文体ということであろうが、さらに加えて「文字の音調氣韻と共に頗る情趣に適応してよく心底の感情をバ表しいだすに妙なることあり」と言うのである。このほとんど理想的な文体はしかしヨーロッパや中国の小説において表現されているだけであつて、かれによれば残念ながら「我國にてハ言文一途にいでざるから（中略）俗言のまゝに文をなすときハあるひハ音調の侏僂に失しあるひハ其氣韻の野なるに失していと雅びたる趣向さへに為にひなびたるものとなりて俚猥の譏を得ること多かり」とするならばわが国の俗言は、上の俗文体の理想と全く背馳してしまうほど野鄙なものでしかなかったことになるわけだが、この否定的な評価は馬琴の俚言俗語観そのまゝの転用だつたと言ふべきだろう。あるいは馬琴「八大伝」からの引用を予定しつつ、事前にかねは「音調の侏僂」「俚猥」などの借用語を使っていたのかもしれない。

もし強いて両者の違いを言うならば、多分逍遙は改良の観点から日本の俗語の状況を「且西の國々とハことかはりて言語の変遷はげしきのみかわずか数百里以内にして其方言の異なること彼の英仏の國語の相異なるに似たるものあり」ととらえていたことである。つまり日本の俗言の共時的な状況は各地方ごとの方言（馬琴の言う俚言）

が混在しているありさまであり、だからそれを統一することがすなわち言文一途の理想へ近づく不可欠の手続きであった。その統一のために中心化されたのが東京方言だったことは言うまでもない。これは雅俗折衷文体を論じた箇所においてであるが、かれは最近の新聞の雑報などに用いられる詞（会話）が京阪ふうの俚言を廃して東京語となってきた事実を指摘し、「故に此間の草冊子体ハ種彦文に似たるよりハむしろ俗文体（春水文）に似たるものなり是しかしながら東京府の皇国の中央となりたるより自然に出来せし変更なるべし」と判断した。柳亭種彦の作品はそれを正本製と銘うつと否とにかくかわらず、多く近松門左衛門の浄瑠璃を規範としたため上方ふうの科白が多かった。それが為永春水ふうな書き方に変ったのは中心的な方言の交替というよりは、むしろ読本から人情本へとというジャンルの交替と見るべきだろうが、かれは上のように政治的中心を強化する隠喩としてとらえたのである。ただかれの見たところ春水の作品も時代物語的な設定を加味し、時には京阪語を混えているので「純粹なる江戸の言葉」とは言いがたい。それがさらに現代では東京語中心化へと進んできたわけで、それだけ一そう東京方言以外の方言はかれの眼に俚猥なものとして映ってしまったのであろう。

以上のような相違が馬琴と逍遙との間に見られるのであるが、ともあれ逍遙は右のごとく日本の俗語の不都合なる所以を指摘しつつ、しかし現時点での俗文体の可能性と限界を「たゞ彼の当世の物語（世話物語）を此文体も綴りなきバ情文双ながら相違ひてすこぶる精妙なるべけれどそれだに幾分か斟酌して折衷せざれば叶ひがたし彼の為永派の作者といへどもや、嚴格なる条にいたれば問々演劇の台詞めきたる詞をいくらか仮用ひて俗談をもていひ得がたき不便の条を補ひしハ読む人もまた知ることならん」と論じたのである。この可能性を論じた部分は、宣長や馬琴が「源氏物語」を評価したところを裏返しして転用したものだったと言えよう。そして後半の部分は馬琴

文体について

が「侏離鄙俗を遁れんとて」雅俗うち混えた表現を案出した理由とほとんど変らなかつたのである。

それならば逍遙は馬琴のどの点を批判しようとして先の文章を引用したのであるうか。見方によつてはほとんど揚げ足取りとしか言いようがないほどじつは単純なことであつて、要するに俗文体でいわゆる地の文を綴ることはたしかに不都合だが、作中人物の科白、とくに下層社会の情態を写す時には鄙俚猥俗な会話を避けることはできないというのである。かれはそれを言うためにディケンズやフィードリングの名前まで持ち出して、「かゝれば転訛の方言たりとも侏離はなはだしき俚語たりとも其機々に相応じて用ふれば敢て妨なくかへりて趣深かるべし」と説いた。俗言には七情がごとく化粧を施さずに現われる、という考えがここにも反映していたことは容易に推察できよう。それを損わずに写し取るところに生きた会話表現が生れる。ことばでことばを写す。大切なのはこの点であつて、かれは俗言を矯飾して物語中の科白に移し変える書き方、つまり直接話法のなかでバフチンが言う間接話法的な変容がありうることを前提にして、それへの批評的差異化、すなわち選択されるべきもう一つの方法として、写されることばと写すことばとの一致を想定したのである。当時の言文一致論の多くは話しことばの声音を文字に写し取る方法のみを考えるだけで、その声音と文字との間に写す人間の解釈が介入することを予想しなかつた。そのなかで逍遙一人が、この解釈の介入の無化も一つの解釈的態度にはかならない、という問題意識から考察していたのである。

それ故以上のような検討から導かれる逍遙の発想の特徴は次の二点に要約できるであらう。その一つはかれが雅言や雅文体を通時的な物語ジャンル、俗言や俗文体を共時的なそのことばと大別していたことであつて、その関係を交錯させる時それらの亜種とも言うべき物語方法が生れる。この亜種は『都の手ぶり』のように文体と風俗との乖離によるパロディ的效果を生むこともあるが、もつとその交錯を細密に言語のレベルの混合として行なうならば各時代

の風俗に還元されない、新しい物語世界が開かれてくるのである。もちろん『源氏物語』の雅言、雅文体も宣長や馬琴のような仮定に立つならば、その時代の共時的な物や事を俗言で描いた作品だったことになる。ただその場合の対象^{のこ}と言語とは一種の自然的な関係^{ナチュラル}としてとらえられ、虚構化の契機ははじめから捨象されてしまった。とりわけこの観点を徹底化させていった宣長からついに構想論が生れなかったのはそのためであり、結局かれは物語のデテールを作者紫式部の心情に還元する平板単調なモノローグ的な物語観に終始するほかなかったのである。逍遙がその問題に十分に自覚的だったとは思えないが、少くとも雅文体一元論、俗文体一元論を批判する意識を明示した点において、ことばの選択自体に既に虚構の契機が潜んでいることだけは直観していたと言うことができるであろう。

もう一つはことばを写すレベルにおいても自然的な関係を相対化できていたことだった。先にも指摘したように当時の言文一致論は話しことばと書きことばとの乖離を克服することをテーマとし、そのかぎりでは両者の相違を前提としていたと言えるのだが、声音を文字で写すという方法を選ぶことによってその乖離を無化した自然的な関係を想定する結果となった。ばかりでなく言文一致論者の多くは、自分が感じ思うところを率直に伝えて誤まらない文章を理想としたため、言わば自己の「内部」に直接する自然的な、その意味でモノローグ的な文体の実現に向うこととなったのである。日常の話しことばを最も自然で真実な文の根拠とするとは、小説の場合、日常的な場面を選択し、またそれに拘束されることにはかならない。二葉亭四迷の実験から自然主義文学に至る、いわゆる口語文の作品が日常性における「内部」の表現に執着するようになったのもそのためであろう。ところが逍遙はことばでことばを写すという、見方によっては写されることばと写すことばの同一性^{サイムネス}という最も直接的な関係を先験化してしまったような立場に拠りながら、しかしこの写す過程に解釈が介入する可能性を認めることで、逆にその同一性^{サイムネス}の観念を相対化しえた

文体について

のであつた。

解釈の介入とは環境の干渉と言うこともでき、小説の場合それは科白を取り巻く地の文からの干渉であつた。科白に写された俗言は時として地の文の雅言の干渉を受けざるをえない。M・バフチンふうによれば地の文と科白との相互影響というところであるが、逍遙は俗言を侏離鄙俗なものと蔑視する階級的差別観を残しつつも、ともあれ俗言や雅言という用語のレベルでの相互干渉を文体上の方法としたのである。かれが「作者の感情思想をたゞありのまゝにあらはすモノローグ的な文体にネガティブだったのもこのためであつて、だからこそ他者（作中人物）におけることばへの欲望との同化を優先させる方法を説くことになつたのであつた。

ただし『八犬伝』からの文章を引いたのは以上のことを言うためだけではない。逍遙が引用する仕方のその形式面をも検討しておきたかつたからである。

逍遙の『八犬伝』からの引用はかならずしも正確ではなく、たとえば「矧亦大皇国の」を「矧やまた皇国の」とし、「作者勉て。その詞をあなぐり撰みて。もて綴れるにハあらざるべし」を、「作者つとめて其詞をあなぐり撰みて綴れるにハあらざるべし」と変えていた。文字の脱落や書き変えなどはごく単純なケアレス・ミスとみられなくもないが、馬琴の文章から句読点を省いてしまったのはおそらく意図的なことであつただろう。逍遙は句読点を打たない自分の書き方に、『八犬伝』からの引用文を統一してしまつた。換言すれば自分の地の文を馬琴のことばに干渉させていったのである。あるいはこの干渉の結果生じた判読のしにくさを防ぐために文字の書き変えを行なつたのかもしれない。

現存する『八犬伝』の第九輯卷之三十六の草稿をみれば、馬琴は自分で句読点を打っていたことが分かる。それは例えば、

復説。満呂再太郎信重。安西就介景重ハ。然しも負しく思ひたる。満呂復五郎重時が。矢場に敵の鉄砲に。撃れて水底に淪みしかバ。勢ひ折けて哀に堪ず。只共侶にうち歎きける。志を励しつ。即便再太郎が意見もて。就介を扶掖きつ。又那敵の油断あるべき。今井の柵の横隊なる。柳枝垂し辺に。汹ぎ行潜び途就き。内に入らまく欲するに。怪しむべし。件の垂たる柳の权股に。其平非乎。人ありて。手を抗て我を招くが如し。

という具合であった。これが現在の句読点の打ち方と異なる法則によっていたらしいことは、一読して明らかである。かれが読点を用いず、句点に統一していたことは問わないとしても、「矢場に敵の鉄砲に。撃れて」や「柳枝垂し辺に。汹ぎ行潜び途就き」という箇所などは、現在ならばむしろ省くか、あるいは別なところに打つかしななければならない。修飾語と被修飾語、動詞とその目的語（または補語）との関係を誤まらぬように句読点を打つ、というような現代的な構文論とはまた違った文章観、というよりは文章感覚に従っていたのである。

柳亭種彦は馬琴とは反対に、草稿には句読点を打っていない。また為永春水の『茂平 花名所懐中曆』二編の草稿（天保六年頃）の場合、はじめは句読点を用いなかったが、やがて科白のなかに現われ、それが地の文にも及んでゆくという興味深い変化がみられるのだが、こんな箇所がある。

文体について

こゝに堀野やか聞へたる。舟宿有。女房ハたしかに座しきを勤た。果と見へて。如才なくいづれも咄しが合ゆへに。おのづから客多く。軒を並しその中にていつも賑ハふ艫の出し入。庸ひ舟さへ絶ずはやりて。船頭ハうるさき程せハしなく。されど宿六ハぶら／＼してなまけるが癖といふハ。お定りの身持と見へたり。

この句読点も現代のそれとは異なる方法に従っていたらしく、とくに「女房ハ」以下のところは、現在では「たしかに座しきを勤た果と見へて如才なく、いづれも咄しが合ゆへに」となるであろう。この船宿の夫婦のもとへ本屋の若衆が新板の「恵の蒼」を届ける展開となつて、ここはしつかりと春水自身の作品を宣伝しているわけだが、それを亭主が「ドレ／＼ム、梅／＼ごよみの発端で恵の蒼とハありがてへ／＼ふぎと卑下した外題だなそりやアいゝが。三国志の後ハどふなる。玄徳三度草舎を訪らふ。といふ所を三度よミかへしだせ。モウ暗記で講釈が出来らア」とひやかす。これも現代ふうな句読点に改めるならば、「恵の蒼とハありがてへ。／＼ふぎと卑下した外題だな。そりやアいゝが三国志の後ハどふなる」とならなければならない。

なぜかれらはこのような句読法を採つたのであろうか。もともと句読点は漢文から学んだものだが、各務支考が弟子の蓮二房と渡部ノ狂の名を借りて書いたと言われる『本朝文鑑』（享保六、一七二一年）によれば、倭文における句読法は漢文のそれとは異っている。つまり漢文においては語の絶えないところを讀と言ひ、語の絶えるところを句と呼んだのだが、倭文はそれを逆にして「句ハ直地ニ其ノ事ヲ言放シ読ハ分明ニ其ノ理ヲ訓解スト見レハ句点ヲ先ニシ読点ヲ後ニ」したのである。その例としてかれは「春ハ野山ノ雪消ヘテ。鶯ノ声モ和カニ。柳ノ色モ濃ヤカナリ。」という表現を挙げていた。分かるようにかれが言う句点とは、現代の句点とおなじく文の右側に寄せて打ち、読点と

はそれを文の中央に打つことだったわけだが、要するに句点までの表現は主題的または包括的な「事」をまず提示することだったのであろう。それに対して読点を打った二つの表現は、その「事」の敷衍、あるいはその「事」に伴う現象の並列列举だったと見ることが出来る。

このことをいきなり馬琴や春水にあてはめるのはもちろん危険であり、おそらくこれらの意識に前景化されていたのは朗読享受を前提とする地の文の律文化や、科白における歌舞伎的な発声法、すなわち息つぎの仕方や間の取り方であった。が、そのことを考慮に入れた上でなお以下のように分析解釈することは可能であろう。つまり先の亭主はまず『恵の蒼』を主題的に提示したのであって、「そりやアイ、が」は現代の文法論では接続詞としてむしろ「三國志の後ハどふなる」と連接されるところであるが、この場合は「その点はあまりこだわらまい」という意味に締めくくった形で、『恵の蒼』にかかわる句点のなかに繰り込んだのである。それに対して女房のほうは「たしかに座しきを勤めた」という「事」があり、それを年季明けまで勤めあげたらしい様子と、だから如才なく誰れともうまく話を合わせることが出来る属性とに敷衍していったのであった。さらに『八犬伝』にまで遡るならば、敵の鉄砲の不注意に関し、撃れることと水底に淪んでしまったことが、つなかりの結果として同じ句点のフリーズに併記され、あるいはまた「柳枝垂し辺」という目的に向って、泓ぎ、潜んで途就く行動が一まとまりに列举されたことになるであろう。

ともあれ近世の句読法はヨーロッパのそれと明らかに異っていたわけだが、それは後者が口演化の否定をモチーフとしていたためだったと思われる。G・P・クアッケンボスは書く行為における句読法(A)と、それを口頭表現化した場合(B)との違いをこんなふうに例示していた。

文体について

(A) The people of the United States have justly supposed that the policy of protecting their industry against foreign legislation and foreign industry was fully settled, not by a single act, but by repeated and deliberate acts of government, performed at distant and frequent intervals.

(B) The people of the United States, have justly supposed, that the policy, of protecting their industry, against foreign legislation and foreign industry, was settled ; not, by a single act, but, by repeated and deliberate acts of government, performed, at distant and frequent intervals.

分かるように(B)のごとく息セセシヨン・オブ・ボイス 継ぎのままにピリオドやコンマを打つとかえって意味が曖昧になってしまう。

クアッケンボスはそう説いたのだが、これを逆に言えばかれが正当とする(A)のような句読法はあくまでも書きし読むレベルで文意を明瞭化するための分節化であつた。それは挿入句パレンシージスの評価ともかわつてくる。中心化された文意の流れのなかに(一)や——を用いて説明を加えたり、変化をはかつたりした場合、読み手は声を低め早口に読んで緩急高低をつける必要がある、とかれは教えた。そのかぎりでは音読を否定したわけではないと言えるが、あくまでもそれは文章を声に出して読む作法としてであつて、口演化することを意味しない。だからかれは、Blairの、挿入句は時として活いきいきとした思考に駆られたかのごとき生気ムリチド・アドランヌある外観をもたらず、という意見を取りあげて、だがその大半は悪しき効果を生むにすぎず、現代のすぐれた著作家はそれを避けているのだ、とネガティヴにしか評価しなかつたのである。

近世の句読法はどちらかと言えば(B)の場合に近い。その構文も乱用と言えるほど挿入句的表現が多かった。文意の分節化の意識がヨーロッパのそれと全く異っていたのであり、だからヨーロッパ的な文^{センテンス}の観点からみれば当然終止形となるべきところが、連体形となつてさらに次の文にかかつていく鎖状の構造となつていたのであつた。

そこで逍遙の『八大伝』からの引用にもどるならば、以上のような特徴の句読点を削り、いわばかれ自身の地の文に同化させてしまつたのである。もちろんかれは句読点一般を否定したわけではなく、『当世書生氣質』発端の、「^{じんよ}人集^{じん}れ^よバ^と十^と色^{いろ}なる。心^{こころ}づくしや^{みちの}陸奥^{りくお}人も。欲^{よく}あれバ^をこそ都路^{みやち}へ。栄^{えい}利^りめとめて集^くる来^くる。富^{とみ}も才^{さい}智^ちも輻^{ふく}湊^{そう}の。大^{だい}都^と会^{かい}とて四方^{しほう}より。入^{いり}こむ人もさまぐ^へなる。中^{なか}にも別^{わか}て数^{かず}多^{おほ}きハ。人^{じん}力^{りき}車^{くるま}夫^ふと学^{がく}生^{せい}なり」という表現などは、むしろ馬琴そのままの句読法であつた。かれは小説と評論とで句読法を使い別けていたのであり、そして『小説神髓』の理論、というよりはその書き方に同調させる形で、前回に指摘しておいたような声音の内的現前化とも言うべき「黙読」を主張していたのだつた。

当然この『神髓』の文章は雅文体や俗文体とは異質な、いわば觀念的对象(理論)と相適^{あひかな}つた質の文体の実験だつたわけだが、その志向性をもつて句読点を消しつつさらにそれを馬琴からの引用文にまで及ぼしていったのであつた。このような他者の言説への干渉の仕方はもちろん引用の意識と無関係ではない。引用とは他者のことばを写し、自己の言説のなかに移すことだとするならば、その過程で既に解釈が介入しているのである。その解釈による一種のヴァリアント化を認容するか、それともクアッケンボスたちのように絶対的な正確さ、すなわち他者の言説の不可侵性を尊重するかは、その時代と社会が他者(のオリジナリティや所有権)を見出す仕方と対応する。同時にそれは他者／自己という関係における自己の見出し方にもかかわることであるが、ともあれ逍遙は同時代のヨーロッパとは異なる発

文体について

想を抱えていたのであり、かれの文体観もそれを基盤にしていたことを確認しておく必要がある。

第二章 雅俗折衷の方法

逍遙の雅俗折衷文体論は、地の文と科白との相互干渉という観点と不可分のものであった。地の文における雅言と俗言との配分は当然科白のそれに影響を与えるはずで、例えば稗史体の場合は地の文を雅言七八分の雅俗折衷文とし、それに準じて詞（科白）も雅言五六分の折衷文とするならば「地と詞と相齟齬するが如き患もな」いからである。雅俗混合という方法は既に馬琴に明確に意識化され、逍遙も雅言と俗言という二項対立の枠組みでしか発想できない限界を負っていたのであるが、地の文と科白との交渉という観点を持ちえたところにかれの独創があったと言える。かれがその観点を持ちえた直接のきっかけはおそらく近世の洒落本や人情本に用いられるようになった、「へ」という引用符であった。『花名所懐中曆』の草稿をみれば、句読点と違って、この記号のほうは初めから春水の書く意識に繰り込まれていたようである。

またひとりのおゐらん梅が枝こふくやの
小ぞうにむかいてぎやうさんなもののいひ
くれたよウ 小へハイツイわすれました 梅へどふしたんだアなわすれたもねへもんだヨ探て来なツせへ 小へそ
れだツても貴嬢さん今ツから普請場の倉まで取に往ねへけりやアなりませんから明日までお待ちなさひまし
うちにある質屋ふるぎや小ぎ 梅へモ。すかねへ小僧だようじれツてへト身をふるハせること二度ばかり足をとんと踏で
れものなどうる家なるべし

かんざしにてつむりをかく

逍遙は雅俗折衷文体をさらに稗史体と草冊子体よみほんたいくさそうしたとに別け、前者の代表に馬琴の『近世説美少年録』を挙げているが、そこには右のような引用符はみられなかった。一般に読本には地の文と科白との質的な相違はなく、視覚的に両者を識別するのは困難なのだが、それにもかかわらず引用符で科白を括り出すことはしなかったのである。それは科白が地の文の語り口のちよつとしたヴァリエーション、つまり地の文の流れにおけるイントネーションの変奏部分という程度にしか書き手に意識されていなかったためであろう。また別な見方をすればその語り手はかなり委曲をつくして場面の描写や事件の経緯、人物の因縁来歴などを説明してゆき、だから作中人物が長口舌を振る場合も経緯や来歴の補足、因縁のタネ明かしでしかない。そうでなければ次の行動のきっかけやはずみ、あるいは新たな因縁しなづめの観染的な暗示、伏線として機能させられているだけであつた。

それに対して洒落本や人情本の地の文は芝居台本の場面指示程度にしか状況を説明せず、逆に科白のほうはまさにその人物自身のモチーから発せられたようなイントネーションやアクセントに細心な注意が払われ、それによって作中人物それぞれの関心の方向やこだわりを伝える、と同時に、互に科白を交換する間に話題が勝手に展開していったかのごとき印象を与えるように工夫されていた。それだけに一つ一つの科白はただその相手に向けられているだけでなく、読者に対してもその場の事情や互の關係の情報をさりげなくことばのなかに籠めたり、イントネーションによって喚起したりしなければならない。それでもまだ不足な場合は右の引用のごとく、割註の形で「作者」が補足するわけだが、しかしこの「作者」はあくまでも「これハ……うる家なるべし」と一種傍観的なコメントを加えるだけの立

文体について

場に自己限定し、会話の自立性を印象づけるように計っていたのである。

このような会話の自立性、さらには作中人物それぞれが相手への発話を通して互に主体として現われてくる様相を註一へという記号と、その上に小文字で発話主体を表示する仕方によって分節化する。それが春水の書く意識に練り込まれたあり方を、右の引用が示していたと言えよう。逍遙はそこから地の文と科白との二分法という着想を得たと思われるが、にもかかわらずかれは会話の自立性を半ば否定する形で雅俗折衷文体の優位性を説いたのである。なぜであろうか。この問題を措いてはかれの文体論の特徴を明かすことはできない。それを解くには次のような、かれが俗文体の限界として挙げた例を検討するほうが早道であろう。ここでは逍遙が引用した形そのままを紹介しておく。

(前略) 孝道無二のますらをがらなまじ情に引されてそがまゝ長者が許に戻り義理ある父と忠太夫にせめて一筆かきのこさんと硯ひきよせ摺ながす墨も泪ににじみがち様子しらねバ娘のお梅唐紙あけて手をつかへ梅「こんちハ寺参りからどちうへお往遊しました源「おふくろの仏参から久しぶりで諸方あるいて来ました(中略) 源「ヲでかすゝゝそれでこそ武士の妻卑怯未練の源太左衛門何程の事があらう本望とぐるハまたゝくうち必ず吉左右待ていやれといひつゝ兩戸を細目にあけ外面をながめて源「思ひの外に夜もふけた様子今から出掛るから父上と忠太夫に此書置をさしあげて猶くわしくハおまへから能うくおはなし申しておくれ梅「それでハモウお出かけあそばしますか随分お身を大切に源「お前もからだに気をつけてトすこし声を源「お牧さんが被下物をうつかりと喰ないやうに其外お牧さんから父上さんにあげる物にも気を附て身を大事に時節をまちな梅「ハイといらへて取いだす刀ならねど若し此まゝにきれもやせんかと柄糸の唯つかのまも忘れず割笄のわかれてもい

か下緒の結ばるゝ時こそあれと両の眼に浮む涙をミせじとて云々

逍遙はこの出典を（松亭金水）としか書かなかつたが、實際は松亭金水の遺稿を山々亭有人が書き継いだ『鶯塚千代の初声』（出版年は不明）第三篇の一節であつた。この引用だけでは少し紛らわしいが、「娘のお梅」というのは町方のさる長者の娘という意味であつて、そこへ浪人者の源之助が入婿したのである。たまたま目指す仇を見掛けた源之助は一たん養家へ戻つて事情を書き遺しておこうとする、そこへ妻のお梅が顔を出し、逍遙が（中略）とした箇所では妻に身の上を打ち明けて仇討に発とうとしたのである。

ともあれ逍遙はこの二人のやりとりを俗言による会話ととらえ、そこでかれ自身が○を附した源之助の科白をまるで時代ちがいのことばとして、「所謂演劇の台詞にして今の世の人の言語にハあらず前後の言語と比べ見なバ不都合の廉なしとハいハれず」と批判したのであつた。その点かれは自分の批判的先入見に引きずられて、引用を少し間違えてしまつたらしい。というのは、その科白の結びは「必ず吉左右待つてお在」と町人の日常ことばふうだつたのであるが、逍遙は引用に際して「必ず吉左右待ていやれ」と芝居がかった武士ことばに変えてしまつたからである。また右の引用の終りのところ、お梅が「ハイ」と刀を渡す直前には、「畏りました。左様してお召ハ」「この儘で宜い。その腰の物を」というやり取りがあつた。逍遙がこれを削つてしまつたのは単なる不注意かもしれないが、結果的には先の科白の芝居がかりを強調するために、このもう一つの芝居がかった仕科と科白とを消去してしまつたと解釈されても仕方ないところであらう。

ただし仮に逍遙のように書き変えなかつたとしても、先の源之助の科白が芝居がかったことに變りはない。い

文体について

やそもそも近世における仇討物語という条件からみて、これから武士に立ち戻ろうとする男の昂揚が芝居がかりの科白にならなかつたとすれば、かえてそのほうがおかしいと言わねばなるまい。もつとも、それもまた現代的な「理」に墮ちた解釈でしかない。この作品にはいろいろな科白の遊びがあつて、右の場面の少し前、源之助が「心に迫ることありて。暴に狂氣なされたか。さても危い刃物三昧。一体此の中本にハ。斬つたり張つたりすることハ。些と中なれど詮方なく。作者も此処へ書いたと見えるが。成らうことなら早々に。刀を収めて言ふことが。あるなら斯様とお言ひなさい」などと語っていた。作中人物が「作者」のプロットに苦情を言い立てる趣向は為永春水以来の人情本の特徴であり、山々亭有人はその伝統を源之助に演じさせたわけだが、それだけではない。一般に中本、すなわち人情本は刃物三昧の場面など設けなかつた。有人はその伝統から逸脱して読本のほうに向いつつある、その中間的性格を源之助に「些と中なれど詮方なく」とことわせたのであつた。その点からみれば「ヲゝでかすゝそれでこそ武士の妻」という源之助の科白からもう一つ新たな機能が見えてくるであらう。つまりこれは作中人物自身が読本的趣向とのインターテクスチュアリティを明かした科白だったのである。

このように引用された文章の側からとらえ返してみれば逍遙が言う演劇がかりとは読本もどきということでもあつた。これまでの分析でも分かるようにかれは必要以上に『鶯塚千代の初声』を俗文体のほうに押しやつてその破綻をあげつらつていたわけで、一見芝居がかりを批判しているようだが、じつは読本的な雅俗折衷体の優位を説く意図を秘めていたのである。「さハあれ雅俗折衷の地の文と全く俗言もて綴りたる詞との接続梅塩すこぶるたやすからぬわざにしあれバ此文体を用ふる輩ハ充分心を用ひされバ奏功きはめて難かるべし譬は馬琴得意の文体もて地の文

をものしたる続へたぐちに為永得意のペランメイ。オヨシナサイナなどやうの詞を綴りいださバ地と詞とほと／＼撞着する勢ありて句調もおのづから穩かならじ」と。そんなわけでかれは先の引用における結びの、お梅が「ハイ」とこたえて刀を渡す仕科と想いの表現を、俗文体の一貫性という面から批判することはしなかった。それはかれが、友人なにがしと相關詞の是非をめぐる議論した時に弁護した『近世説美少年録』の表現と、ほとんど同質の雅俗折衷文だったからである。

しかしもちろんかれは俗言そのものにネガティブだったわけではない。俗言には七情ごとく化粧を施さずして現われるという信念は依然として保たれ、だから「俗言のまゝに詞をうつせバ相對して談話するが如き興味」をもたらしうるのである。ここから俗言の精神という觀念が抽象され、地の文との接続梅塩をはかる場合にも科白のなかに俗言の精神は生かされねばならぬという主張がなされることになるのだが、それならば接続梅塩とはどういうことなのであろうか。

簡単に言えばそれは読本的な地の文を用いつつ草双紙（人情本を含む）と同じく科白を引用符によって括り出し、しかもその科白を地の文と違和しないようにデフォルメすることであつた。その意味で地の文と科白との相互干渉とは、「俗言そのまゝに詞をうつす」ことから、俗言を雅俗混合の形に加工すること、あるいは俗言を解釈しつつ虚構化の次元に鑄造し直すことにほかならない。

M・バフチンは間接話法と直接話法とのちがいに關して、間接話法は他者の發話のイントネーションやアクセントについての解釈を地の文で行なうことだと説明している。^{註三} おなじくバフチンによればそのイントネーションはただ發話の相手に向けられた感情的表出であるだけでなく、その言及対象への評價の志向をも含んでおり、しかもその両面

文体について

によつて発話者の社会的ポジションを現わすものであった。ただ実際の小説において間接話法の科白の前後、その総体の解釈を試みたような地の文が書かれることはごく稀であつて、むしろ社会的ポジションの解釈はあらかじめその作中人物の設定のなかに吸収されて感情表出や評価志向の解釈の基盤、方向づけとなり、かえつてその方向づけと齟齬する解釈を強いられるような場面に至つた時、はじめて顕在化せられることになるであらう。ばかりでなく、直接話法の場合でさえ、ある人物のちよつとしたきつかけ笑いを「ハハハ」と書くか、「ホホホ」と書くかという単純な違いのなかにすら既にある種の解釈が含まれている。笑いの音声的模写以上の方向づけが作用しているからである。つまりバフチンのダイアロジックな発話の分析は、そのまま小説内にそっくり持ち込めないギャップがあるのだが、かれにはしばしば両者を同一視する傾向があり、かれの主体サブジェクトという概念のむずかしさもそれと無関係ではなかつたと思われる。が、それはともあれ、ここで私が言う逍遙の解釈とは、もちろん一面では間接話法における解釈ということと共通するが、どちらかと言えば直接話法のなかで行なわれるケースに近い。いわば地の文の用語ディクシオンの干渉を受けた発話者が、おのれ固有の発話と、同調を強いられて選ばねばならぬ言葉ディクシオンづかいとの間に立たされてしまうのである。

これは日本の文章がかならずしも間接話法と直接話法との区別を明確に持たなかつた事情によるであらう。だが逍遙自身に即して言えば、言語ことばはかれにとって通時性と共時性とが交錯する対象だからであつた。強いて別けるならば俗言は共時的な物や事に対応し、雅言は過去の物語を語るべきことばであつたが、インターテクスチュアリティ的な志向に対して現われてくる言語状況は両者の混合状態と呼ぶしかなく、だから雅俗折衷文体を選ぶことは通時と共時との変換装置を操作することにはかならなかつたのである。

少し長いが、ここにかれが釋史体の例として挙げた『美少年録』(A)と、草冊子体の例として柳亭種彦の『修紫田舎源氏』(B)との引用を再引用してみたい。

(A) 客もあるじも沙量ならねバ是より酒醺はじまりて献つ酬えつ果しなき議論に興を催したる朱之助ハはや薄酔の多弁に任して属日鬱氣を恁々とうち啣ちて媒妁の目の前にてかういへバをかしからぬ不走向に似たれども岳母の旦ても暮ても苦虫を嚼潰して四角四面の氣韻高く斧柄もまた烏と共に起て糸を繰り機を織るより外に所作ハなし今様早唄こそ事ふりにたれ説経。弄齋柳節を学びたりやと問へバしららずと答ふ況てきのふけふハ田舎まで弄ぶ三絃なんハ手で弾く物やら足でかきならす物なるや夢にだも見たることハあらず(中略)粉糠三合有ならバ入贅にな。なりそといひけん昔の人の格言なるかな察したまへと不樂しげに意中をつくす酒興の述懷第五郎呵々とうち笑ひて宣ふ趣無理ならねど(中略)貴所ハ入贅にして又世の入贅におなじからず今にもあれ主用をはたしたまはゞ袖うち払ふて武蔵へかへりたまはなん然らバこゝもなほ旅なりつまる所ハ趣のなき銜妻を旅宿の当分月傭にせしなりと思ひたまはゞ不足ハあらじ且く堪忍したまへかしといへバ奥手もうち笑ひて斧柄さまの恍惚子なるそハその該の事に侍り(後略)

(B) 村荻あたり見回して料紙硯を取りだし墨をすりながす其処へ何心なく来かゝる夏野「おあついのに何処へのおふみもう黄昏でお暗からうお手燭をあげませうと声かけられてふりかへり「久しう居やる其方にハ何もかくす事ハない君吉さまが此おふミを持ってござつて母さまへあげよういゝや取るまいとあらそふてござるやうすを

文体について

遠目^{とほめ}にミたゆゑお兩人^{ふたり}のおつしやる事^{こと}ハ聞えねど如何^{どう}した訳^{わけ}かとおとゞめまをし取上^{とらあげ}てつくぐ見^みれば当名^{あてな}の処^{ところ}へちらしがき風^{かぜ}になびかぬ村萩^{むらあき}のもとへとあるハ光氏^{みつうじ}さまより妾^{わらわ}の処^{ところ}へ来たおふミ年のゆかぬあのお子^こが取違^{とりちが}へて母^{はは}さまへ持^{もつ}ておいでなされたれどいゝやそれハ娘^{むすめ}ぢやと流石^{さすが}にあなたもおつしやりかねひよんな事^{こと}でやりつかへしつ妾^{わらわ}が目^めにかゝらぬと毫末^{ほんもと}はてハつかぬところ云々

(A) は三箇所ほど省略したが、これだけでも表現の特徴は読み取れるであろう。朱之助^(介)と箭五郎^(介)と奥手の三人が斧柄^{つるぎのかしら}の噂^{うわさ}をしている場面の、間接話法的な会話であるが、バフチンが言う意味での解釈は朱之助が語る調子を、「属日鬱氣^{つうふくき}を恁々^{しんしん}とうち啣^{くは}ちて……と不樂^{ふれき}しげに意中^{いしゅう}をつくす酒興^{しゅきやう}の述懐^{じゆつくわい}」と説明する程度で、全体にごく少い。むしろその本心までも見抜いた解釈は箭五郎のうけ応えのほうにあり、「なにあに旅の間に月ぎめの妾^{めかけ}でも傭^{やう}つたつもりでいりやあ文句^{ぶんく}ないじやありませんか」といったからかい半分の慰めのなかにそれが現われていたのである。

もともとこの場面、主命^{しゅめい}を帯びて再び大和^{たいわ}へもどった朱之助^(介)が、たまたま農家の娘斧柄^{つるぎのかしら}の危機を救ったのにつけ込んでその入婿^{いしよ}となつたのだが、もとより主命^{しゅめい}を果たす気持ちもなければ斧柄^{つるぎのかしら}に愛情^{あいじやう}があつたわけではなく、退屈^{たいくつ}まぎれにまた悪心がきざしてきたのを取り繕^{つくろ}いながら、わざと斧柄^{つるぎのかしら}の情愛^{じやうあい}の薄さ、女としての面白味のなさをボヤいてみせたところであつた。そのストーリーの流れからみてももちろん当時の読者は朱之助の身勝手な下心に気づいていたにちがいない、夫婦仲^{ふうふなつ}の打ち明け話という卑近な話題をどんな調子で酒の肴^{さかな}に語つていたかりアルに想像できたことであらう。その卑近な俗言調は右の表現にも隨所^{しゆじよ}にみられるが、それを「今様早唄^{いまやうはやうた}こそ事^{こと}ふりにたれ」とか、「粉糠三合^{こなぬかさんがつ}も有^{もち}ならバ入贅^{いりぜい}にな。なりそ」とかいう古風な、雅言調で粉飾^{こなしき}していたのだつた。逍遙^{せうやう}はそういう点を指して、「雅言^{がげん}

五六分をまじふる」詞（科白）と呼んだのである。

その朱之助の科白にはさらにかれと斧柄との「説経。弄齋柳節を学びたりや」「しらず」という会話が引用されていた。ではその直前の「今様早唄こそ事ふりにたれ」は二人の会話の時に朱之助が発したものであったのか、それとも筋五郎や奥手に語る際に前置きしたことば（二人の会話に対しては一種の地の文）だったのか。これは容易に分けがたい。というよりも実はそういう区別を立てようとすること自体に無理があるのであって、実際のありようは斧柄が妻としてあきたりない女である所以を例示するために拵えた会話の、いわば擬似的な引用だったと見るべきであらう。その擬似引用をことばのはずみとして、「況てきのふけふ八田舎まで弄ぶ三絃なんハ手で弾く物やら……」という誇張にまで走っていったのである。この分析は当たっていると思うが、そうしてみるとこの箇所全体が、朱之助自身の斧柄という言及対象に対する感情的なアクセントの解釈として語られていたことになる。そのなかで一種の擬似引用が試みられ、またその引用に対する解釈の形で誇張的な否定のことばが発せられていったわけで、そうしたことの全体が卑俗な会話の雅文化という操作によって行なわれていたのであった。

それに対して（B）はまた別様の複雑な操作によって作られている。これは『源氏物語』空蟬の巻のある場面をさらに敷衍する形で書かれ、右の村萩は『源氏』の軒端萩に対応し、君吉が小君に、そして村萩が「母さま」と呼んだ空衣が空蟬に相当する。『源氏物語』では光源氏が空蟬への想いを流し書きにしておいた歌を、小君が持ち出して空蟬に見せるわけだが、ここでは光氏が空衣を村萩と誤解したまま村萩宛に手紙を書き、事情を知っている君吉がそれを空衣に渡そうとした。が、空衣が受け取るのを拒んで君吉と押問答をしているところへ村萩が通りかかり、それが自分宛であることを知って光氏に返事を書こうとする。つまり『源氏』では光源氏が空蟬でないと知りつつも軒端萩

文体について

と契るのであるが、光氏は空衣が村萩と名前をいつわっていることに気づかないまま口説こうとし、ついに自分の意に従わなかった空衣に宛てたつもりで村萩宛の手紙を書いたのである。

光源氏は空蟬が夫のある身と知りつつ言い寄り、だが空衣を村萩と思い込んでいる光氏に破倫の意識はなかった。空蟬はただ光源氏の執拗な求愛に困惑するばかりだったが、空衣のほうはうっかり村萩と名乗ってしまった結果の危機のなかで光氏の口説きをきっぱりとはねつけて貞女ぶりを發揮する。種彦は当時の道徳律と違和しないように書き変えていたのであって、光氏以下の人物の行動は近世戯作に対する現代の先入観には意外なほど行儀がよかったのである。それが種彦における古典の通俗化の方法だったが、他方かれの同時代からみれば舞台を室町期の足利幕府に設定することによる、洒落本的な遊廓の色模様の逆もどき（雅文化）だったと言えよう。古典の俗言化と、洒落本的な方言（廓ことば）の雅言化という逆方向のパラフレーズの相乗と葛藤。宛先を間違えた手紙の押しつけ合いや「ひよんな事（こと）で……毫末（ほんまつ）はてハつかぬところ」などという俗にくだけた言葉づかいは、一見種彦のリアリズムに思われるが、むしろ『源氏』の空所を洒落本の場合のデフォルメで埋めた表現と見るべきであろう。洒落本の挿絵を見てゆけば分かるように、その物語内容と関連すると否とにかかわりなく、手紙を掲げている場面の絵がじつに多い。手紙は遊廓を舞台とした物語の重要な小道具であった。

その意味でこの作品は『源氏』の草双紙化という面だけでなく、草双紙の『源氏』化という面からもとらえられねばならず、種彦はそういう双方向的な言葉づかひの混合によって各人物の口調の差異を作っていたのである。右の村萩は喜んで光氏の口説きを受け入れる女としてやや蓮つ葉な言葉づかひを与えられていたが、空衣のほうは「詞（ことば）けはひもたをやかに、強（つよ）き心（こころ）を持（も）」った貞女ぶりの口調で光氏をはねつけ、弟の君吉をたしなめていた。葵の上に

当る二葉のことばは婉曲にして刺があり、夕顔に相当する黄昏のことばは弱々しくて怨ずるが如く、六条の御息所に比せられた阿古木は遊女に設定されて時にははしたないほど高調子な感情表出のことばもあったが、それだけに光氏へ纏いつくような愛執の科白が生きていたのである。種彦における引用符の使用はそういう差異を標示するためであつたのだらう。そういう微妙な描き別けの意識は馬琴にはなかつた。他方洒落本のほうは個々の発話の癖を写す点でむしろ『修紫田舎源氏』に優っていたが、ただ場面の多くが遊廓に限定されていたおかげで『田舎源氏』のように多様な身分階層のことばをとらえることが出来なかつた。逍遙はそのような種彦たちの文体の適応範囲の大きさに注目して、各時代の世態風俗や人情を描き別ける可能性を説いたのである。

また観方を変えればこの『田舎源氏』の書き方こそが通時性と共通性との変換操作そのものであつた。序章で私が逍遙の引用の仕方の一例として挙げた『源氏』の文章をここに改めて取り上げ（ただし割註は省く）、それと対応する『田舎源氏』の表現を次に並べてみる。

（紫詞）小納言せうなごんよなほし被きたりつらんはいづら。宮みやの在おはせしかとてよりおはしたる御みこゑいと可愛らうたし（源詞）宮みやにハあらねど又またおもほしはなつべうもあらず此こ処ちと宣のたまたまふを羞はづかしかりし人ひととさすがに聞きなして悪あしう言いひてけりとおぼし乳母めのとにさしよりて（紫詞）いざかし癖ねぶたきにと宣のたまたまへバ

「言ことの葉はよ。袴かまき召めしてと腰元こしもとの。今言いまひたるハ父上ちちうへが。道みちより帰来かへりまませしかといと愛あいらしき声こゑにて呼よび。走はり来きたつて言ことの葉はに。ひた／＼と寄添よそへバ。光氏みつぢハ打見うちみやり「イヤ父君ちちきみにハあらずとも。思おもひ捨すつべき人ひとにもあらず。

文体について

此處へくと宣ふを。恥づかしがりし其人の。声とさすがに聞きなして。よしなき事を言ひたりと。顔打背け「眠たきに。いざ言の葉よ連れてゆけと打紛らせバ」

後者のほうが幼い紫（『源氏』では若紫）の無邪気で可愛い仕科を細かく具体化しているが、前者の「又おもほしはなつべうもあらず」という光源氏の科白や、「羞かしかりし人とさすがに聞なして」と若紫の感情に立ち入った表現など、文意のよじれたところには手をつけずに原文に近い形で残していた。だがこれはかならずしも種彦の俗言化の能力の不足に帰すべき問題ではないであろう。この二つの表現について、『湖月抄』は「我も他人とおもひ放すべくもあらぬものよと也」「紫上をさなき心ながらはづかしき源とさすがに聞きなして、はじめ直衣きたらんはとのたまひしをはち給へる也」と註釈している。だからと言ってとくに前文の場合などは文意が明瞭になるわけではない。もともと光源氏の科白そのものが幼い若紫に対しては複雑に屈折した含みを持ちすぎており、これは周囲の少納言や若い女房たちに聞かせるつもりのことばであった。自分のほうが若紫の父親より保護者としてふさわしいのだという主張を籠めつつ、しかし直接には若紫に向って「あなたのお父さまではないけれど、でも（せつかくこうして寄ってきた）お気持ちを私から離して（＝気持ちが離れて）は困りますね。さあここへいらつしやい」と語りかけたのである。「より、おはなしたる御こゑ」と「おもほしはなつ」とが用語のレベルで連動していたことは言うまでもない。それを地の文と科白とに分離する読み方自体に無理があったのであって——その点は現代の註釈書類でもおなじ——科白化したところだけを俗言化しようとするれば一種の意識を試みるほかはないであろう。種彦はその意識化を避けて原文に近い形を残したわけだが、その代りに紫が走り寄る相手を腰元の言の葉とし、光氏がそれを「イエあなたのお

父さんではないが、私はあなたを見捨てるような人間ではありませんよ、さあこちらへ」と呼び寄せる場面に変えたのである。

場面や關係を微妙に変える形でパラフレーズ。これが『田舎源氏』の基本的な方法であつた。それとともにいま注意しておきたいのは、「羞かしかりし人」という言葉の語義をうまく当世ふうに変換してしまつたことである。つまり『源氏』の若紫は、光源氏が北山を去るの見送る折に「幼心地にめでたき人かなと」あこがれ、また彼女たちが六条京極の屋敷にもどつたのち、訪ねてきた光源氏に会いたくて奥から走り出るなどの伏線があり、だから当然この「羞かしかりし人」は、こちらが氣まわりわるくなるほどすばらしい（とあこがれていた）人という意味であつた。ところが『田舎源氏』の紫は腰元の言の葉から「宵に見たりし光氏様のあなたは今より嫁御寮」とからかわれて「顔をさと赤め」、また六条京極の屋敷に相当する場面においても光氏の素敵さを噂したところ、そんなに夢中ならば「今より光氏君の御子にならせ給ふべし」とささやかれて「顔打赦めて答なし」。それを受けての「恥かしがりし其人」はもちろん光氏のことと恥ずかしい思いをしたその当人、という意味でなければならない。

宣長ふうによえば、種彦は古典の表現を借りながら共時的な「用」で使つていたのである。このような操作をも指して私は雅言と俗言との相互変換と呼んだのであるが、それはけつして雅言の俗言化を意味するだけでなく、その反作用も考慮する必要がある。種彦の時代における共時的な「はづかしがる」の意味は、以上のような『源氏』のパラフレーズを通して逆に中古の時代における「はづかし」の用法に染められ、その人の前でこちらがきまりわるくなるといった感情の綾を意味するように窠変されていたからである。この種の操作はじつは現代の私たちも日常的に行なっているのだが、古典と近現代文学などという二分法がその意識化を防げ、通時性と共時性という構造言語学の二

文体について

分法がさらにその拍車をかけている。逍遙はそういう傾向が始まる分岐点に立つて前世代の方法を理論化しようとしていたのであった。

第三章 他者と主体の問題

もし現代の小説家が馬琴や種彦の文体を用いて書いたとすれば、多分読者は困惑するか嘲笑しながら敬遠するだけであろう。その作者は自分たちの理解を拒んでいと受け取るほかはないからである。ただこのような反応には、一つの無意識的な前提が潜んでいる。作者は同時代に流通していることばと文体で書くはずだという前提である。換言すればこれは、写される事物やことばと写すことばとの同一性あるいは同質性こそ最も自然な関係なのだ、というイデオロギーを前提とすることにはかならない。

ただしそういう前提が出来上ったのは明治の後半からであった。かつて吉本隆明は『言語にとって美とはなにか』において各時代の表出の水準を想定し、そこから突出しえた作家の個的な潜在力を説明するために自己表出（の励起）という仮説を提出した。それは眼の覚めるような斬新な着想だったが、結局その方法の有効性が明治後半期からに限られたのは、ちょうどその頃からホモジニアスな言語状況が現出したからであり、それ以前の書き手にとって言語状況はまるで違うものだった。いやもっと正確に言えば、いつの時代にあってもホモジニアスな言語状況などありえないのであるが、明治の中期、小説家にとって、文部省の推進した、日本人が共通に用うべき普通文という文章作法は無視できない現実となってきた。それ以後かれらはこの書き方に自然生長性と自然無飾性との外観を与えるべ

く努力し、かつそれを基盤として個的な差異を表示する個^{性的}な文体の創出に向つていったのである。これを裏返して言えばこの運動に加わつた書き手たちの自己意識から文学者という觀念が生れたのであつた。吉本隆明の自己表出觀がそういう文学者たちの差異性の分析にしか有効でなかつたのも理由のないことではない。自己表出性（の励起）が言語の指^{リフレクシヤティ}示^示性の自然的・客觀的な規範性につき崩しうる、という指摘はきわめて重要な着想であつたが、それは逆に自己表出性のほうを本源化し先驗化することによつてしかなされなかつたのである。

ところが近世の書き手にとつて条件はまるで異つていた。これはしばしば見落されがちな点であるが、建部綾足が『西山物語』を書き、上田秋成が『雨月物語』を書き、馬琴が『椿説弓張月』を書いたとき、かれらは現代の小説家が馬琴の文体で書くのに類することをやつていたのである。石川雅望が『都の手ぶり』を書いたときでさえ事情はほとんど変らなかつたであらう。それはこれまでの検討からも分かるように近世は話しことばと書きことばとの距離が大きすぎたというよりは、そもそも普通文に相当するような標準的な書き方そのものが欠けていたためであるが、同時にこれは読者層の欠如という事情とも関連する。明治中期の普通文運動は国民の標準的な読み書きの能力を高等学校または中等学校の修了者の学力水準に想定した文章作法の普及運動であつて、端的に言えば新聞や雑誌を読む生活習慣を持つた中堅層を育てることだつた。島崎藤村が『破戒』を書き、夏目漱石が『坊っちゃん』を書き、田山花袋が『田舎教師』を書いたとき、かれらが意識すると否とにかかわらずその主人公たちは上のような教育課程を経た、それ故まさにその作品の文体と同質同水準の文章を読み書きしうる中間的知識人の立場で、かれらの生徒に働きかける役割を負わされた、若い読者層として描かれていたのである（『坊っちゃん』の「おれ」はこのサイクルの逸脱者として自己誇示をしていたが、その文体は紛れもなくこの読者層に対応していた）。その意味でこの時期に青年教師

文体について

物語が出て来たのは偶然ではなく、またそのような地方の読者層のイメージを持つことなしにこれらの作品の文体はありえなかった。だがそういう意味での読者層は近世には存在しなかったのである。

もともと近世後期の洒落本や人情本においては、それらの読み物を楽しむ読者、遊女の姿がひんばんに描かれるようになった。人情本における作中人物がその「作者」に苦情を言い立てる滑稽な趣向は、このような読者像の取り込みと無関係ではなかったであろう。だがそれは近代におけるような文体制度化のためのサイクルを内在化してみせるためではなかった。寺小屋の普及とともに庶民の識字率はたしかに高まっていたが、かれらが持ちうるだろう文章とシクロイーズ同調する方向で文体を作り出そうとしたわけでなく、最も大衆的な読み物たる黄表紙でさえかれらとは異質な、高度に複雑な解読コードを仕組んだ言語技術を駆使していたのである。その面からみれば逍遙の『当世書生気質』は二様のタイプの読者を内包し、しかも書き方それ自体が内部の読者に対する小説という読み物の教育装置だった点で、近世から近代への転換を告げる作品であった。

さて以上はこれまで検討してきたことを別な観点から整理してみたにすぎないが、このように近代的な先入観の危ふさを確認した上でもう一つ取り上げたいのは他者という観念の問題である。

ここまで私はごく無造作に他者の発話^{ことば}という言い方を便宜的にしてきた。しかし現代の他者概念が言語の国語的^{ホモジュニティ}同質性をおびやかすものとして、それとの対立概念であるとするならば、言語的文体的異質性^{ヘテロジュニティ}がほとんど自明の状況だった時代にそのまま適合するはずがない。近世の物語における引用符（科白の括り出し）にはどんな他者像がかわっていたのか。むしろそれは他者像が不在のままに行なわれた、語りの声的分節化にすぎなかったのではな

いか。それを調べるためここでは引用符を消した形で検討してみたい。

(C) またひとりのおゐらん梅が枝こふくやの小ぞうにむかひてぎやうさんなものいひ、ちよつとく徳どんくこれさア、昨日左様云てやつた半衿ハどふしてくれたよう。ヘイツイわすれました。どふしたんだアなわすれたもねへもんだヨ探て来なツせへ。それだツても貴嬢さん今ツから普請場の倉まで取に往ねへけりやアなりませんから明日までお待ちさいまし。モウすかねへ小僧だようじれツてへと身をふるハせること二度ばかり足をとんと踏んでかんざしにてつむりをかく

(D) 横町組と自らゆるしたる乱暴の子供大将に頭の長とて歳も十六、仁和賀の金棒に親父の代理をつとめしより氣位ゑらく成りて、帯ハ腰の先に、返事ハ鼻の先にていふ物と定め、にくらしき風俗、あれが頭の子でなくばと鳶人足が女房の陰口に聞えぬ、心一ぱいに我がまゝを徹して身に合ハぬ巾をも広げしが、表町に田中屋の正太郎とて歳ハ我れに三つ劣れど、家に金あり身に愛敬あれバ人も憎まぬ当の敵あり、我れハ私立の学校へ通ひしを、先方ハ公立なりとて同じ唱歌も本家のやうな顔をしおる、去年も一昨年も先方にハ大人の末社がつきて、まつりの趣向も我れよりハ花を咲かせ、喧嘩に手出しのなりがたき仕組みも有りき、今年又もや負けになるならば、誰れだと思ふ横町の長吉だぞと平常の力だてハ空いばりとけなされて、弁天ばりに水およぎの折も我が組に成る人ハ多かるまじ、

文体について

(E) お前も知つてゐる通り筆屋の店へ表町の若衆が寄合つて茶番か何かやつたらう、あの時己れが見に行つたら、横町ハ横町の趣向がありませうなんて、おつな事を言ひやがつて、正太ばかり客にしたのも胸にあるわな、(中略) だから信さん友達に、夫れハお前が嫌やだといふのも知れてるけれども何卒我れの肩を持つて、横町組の恥をすゝぐのだから、ね、おい、(中略) 後生だ、どうぞ、助けると思つて大万燈を振廻しておくれ、己れハ心から底から口惜しくつて、今度負けたら長吉の立端ハ無いと無茶にくやしがつて大幅の肩をゆすりぬ。だつて僕ハ弱いもの。弱くても宜いよ。万燈ハ振廻せないよ。振廻さなくても宜いよ。僕が這入ると負けるが宜いかへ。負けても宜いのさ、夫れハ仕方が無い諦めるから、

分かるように(C)は第二章に引いた春水の文章を少し書き変え、引用符を取つてみた表記であるが、(D)と(E)とは樋口一葉『たけくらべ』の自筆成稿から採つてみた。もちろんこれだけで近世と近代との違いを論ずるつもりはない。むしろ共通する側面から地の文と科白との關係を再整理してみたいのである。

そこでまず注意したいのは一葉における句読点の使い方であつて、彼女は段落の終りに句点を打つ以外は、文の結びの場合も読点を使つていたのであるが、(E)の後半部で分かるように科白の応酬の場面では句点を打つてゐた。つまりこの句点は科白の結び、あるいは発話者の交換を示す引用符的な記号として用いてゐたのである。(C)はそれに準じて引用符を句点に変えてみたわけだが、混乱は起らない。古くは絵入狂言本が類似の書き方をしていた。これは評判の狂言(芝居)を読み物化したもの、というよりはその折衷と見るべき珍しい形式であつて、もちろん芝居の台本とは異り、簡単な場面説明の地の文から引用符なしにそのまま科白につながつてゆく書き方だった。科白ごとに

改行しているわけではなく、だから応答関係の把握がややむずかしいところもあるが、これは句読点も打っていないかったためで、それを補えば（C）のような形となる。その意味でも句読点は各発話の認知に重要な役割を果す記号だったと言ふことができ、ではなぜ引用符が用いられるようになったのかと言えば、それは洒落本や人情本のように発話ごとの言葉づかいや訛りの違いをより明らかに写し出そうとする動きとかかわることだったのであろう。

たとえば初期の洒落本、愛梅子なる人物の『^{（シバハラヤサモガタリ）}原柳巷花語』（刊行年未詳、宝暦年間か）は、「^{ヤリテ}亀婆うりふのにむかひのふこなたハ身のはやりてさかんに成事かきらひてこさるか」と、言わば^{ヤリテ}亀婆の科白を地の文とする形で書きはじめ、相手の返答に至って「^{ウリフ}うりふの^{（シバハラヤサモガタリ）}それハわかミの^{クマデ}鋼鈎といふものしや恋の道はさうでハなひものじや」と発話者を^{（シバハラヤサモガタリ）}で示していた。幾つかの挿話をいずれもおなじ形式で綴っている。地の文化した一人の語りに対して別な言葉づかいの声が現われてくるわけであるが、もし冒頭のところで場面説明を行ない、「^{（シバハラヤサモガタリ）}亀婆」のふこなたハ……」と書き変えるならば、田舎老人多田爺の『遊子方言』（明和七？、一七七〇年）や夢中散人寢言先生の『辰巳之園』（明和七年）のような中期の代表的な洒落本の形式となる。つまり言葉づかいや訛の差異化を示す記号として発話者が科白の上に明示され、さらに滑稽本や人情本に至って、^{（シバハラヤサモガタリ）}という記号の簡略化の形で、へという記号が用いられるようになったのであろう。現在一般的な、科白の結びを示す、という記号が用いられていないのもそのためだったと思われる。このように記号の経緯を辿ってみるならば、近世のテキスト中に現われてきた発話の主体とは言葉づかいや訛などとの相関物だったのである。

ただし先に（D）や（E）を挙げたのはこのことを確認するためだけではない。（D）の語り手は吉原の周辺に住む鳶人足の女房の眼を借りながら長吉という少年の憎ていな生意氣ぶりを紹介していたわけだが、「^{（シバハラヤサモガタリ）}表町に田中屋

文体について

の正太郎とて歳ハ我れに三つ劣れど」のあたりから、一転して長吉の感情に即して語っている。その転換の要が「我れ」という自称名詞だったことは言うまでもない。他方（E）はその長吉の信如に対する訴えと懇願の科白であるが、（D）の語り手が感情移入的に内側から発いた情念をそのまま受け継いだ科白と見てさしつかえないであろう。しかも（E）においては半ば地の文と化した長吉の科白に対して、初期洒落本の例とおなじく、信如の声がからんできたのである。

もちろん細かくみれば（D）の語りと（E）の科白との間に微妙な違いが認められないわけではない。それを端的に示しているのが前者の「我れ」と後者の「己れ」の使い分けであって、「己れ」が長吉の自称であったのに対して、「我れ」のほうは「かれ・自身」というほどの意味の、半ば対称、半ば自称的な二重の意味で使われていた。そしてこの点をもう少し敷衍するならば、（D）の語り手は長吉に感情移入しつつも、しかし「田中屋の正太郎とて……家に金あり身に愛敬あれバ人の憎まぬ当の敵あり」「去年も一昨年も……喧嘩に手出しのなりがたき仕組みも有りき」という具合に第三者的な外側から説明や解釈を加えていたのである。その立場へ長吉の科白から再びもどったのが、（E）における「己れハ心から底から口惜しくつて、今度負けたら（「己れの」↓）長吉の立端ハ無いと……大幅の肩をゆすりぬ」という表現であろう。

そういう差異はみられるのだが、ただそれを超えて（E）と（D）とでは表現が連動していた。それは（D）の語り手が解釈を加えつつ長吉の感情を指駁していった、その感情と意識の志向性につき動かされた形で、表町の若衆が正太郎ばかり客にしたことや、公立学校の正太郎が唱歌の本家本元みたいな顔で威張っていることなどを言い募っていた点である。その意味で長吉の科白は語り手の事情説明に取り憑かれた、換言すれば地の文に干渉され、解釈され

た感情表現だったと言えよう。その上でもう一つ重要な点は、そういう感情・意識の志向性のなかで、既にいち早く信如の返答が「夫れハお前が嫌やだといふのも知れてるけれども」と先取りに素描されていたことである。

意識のなかでその志向性に対して障害として立ち現われてくる声。それを自己に違和する声の自立性、あるいは他者性の標識と呼ぶとするならば、これほど明瞭な形ではなかったが、類似の表現は二葉亭四迷の『浮雲』にもふんだんに見られる。この作品の語り手もまた内海文三の感情を誇張的に解釈しながら、それを激化し劇化していたのであるが、その志向性に対してお政や本田昇、さらにはお勢の違和する声が素描され、それと文三の意識が葛藤してゆく。

初（はじめ）の（恋の）快（こころよ）さに引替（ひきか）へて文三（ぶんざう）も今（いま）ハ苦敷（くるしく）なツて来（き）たから窃（ひそ）かに叔母（おば）の顔色（がんとく）を伺（うかが）ツて見（み）れば氣（き）の所為（せい）か粹（すい）を通して見（み）て見（み）ぬ風（ふう）をしてゐるらしい「若（も）しさうなれば最（も）う叔母（おば）の許（ゆる）しを受けたも同前（どうぜん）……チヨツ寧（うら）そ打附（うちつけ）に……」と思（おも）ツた事（こと）ハ屢々（るる）有（あ）ツたが「イヤ／＼滅多（めった）な事（こと）を言（い）出して取（と）り着（つ）かれぬ返答（へんたふ）をされては」と思（おも）ひ直（なお）してヂツト意馬（いば）の絆（たづな）を引緊（ひきし）め藻（も）に住（す）む虫（むし）の我（われ）から苦（くる）んでゐた……是（こ）れからが肝腎（かんじん）要（や）回（わい）を改（あらた）めて伺（うかが）ひませう

語り手が作中人物に即（つ）く度合（どが）は、この『浮雲』のように戲評的なスタンスをとる場合から、「たけくらべ」のように感情挑発的に密着（みせき）してゆく場合までであるが、いずれにせよその操作を通して応答者の他者性が、だからまたその主体性が立ち現われてくるのである。その点からみれば中期の洒落本や滑稽本のように、地の文が割註的なコメントに縮小された表現においては発話者が互に他者性を現わす関係を構成していたとは言にくい。たしかに引用の記号と

文体について

ともに発話者の名前が明記され、差異化された声（言葉づかいや訛）の主体たる現われ方をしていたのだが、その会話はことばの駆け引きの面白さに流れて、違和する関係から他者性が立ち現われるクリティカルな対話になっていなかった。いやそう断言してしまうのは危険なのだが、それはごく稀だったのである。それに較べれば読本や人情本のほうがまだしも地の文の機能が大きかっただけに、作中人物に即して解釈したり挑発したりする可能性を見せていた。逍遙が草双紙の俗言的科白を評価しながら、それでもなお読本的な地の文との交渉を求めずにいられなかったのは、それを明らかに意識していたか否かにかかわらず、以上のような方向に文体を転換させようとする発言だったと解釈できよう。前回私は、逍遙が他者におけることばへの欲望との同一化を求めていることを指摘しておいた。その要求が地の文においても実現されたとき、その語りもまたある種個別化された人間の肉声として作中人物を挑発し解釈し評価する仕方、言わば地の文それ自体の志向性と主体性を現わしてくるのである。

註一 このことについては J. S. Hart も同様の注意をしていた。

Rhetoric". 1871)

It is true that a pause required for elocutionary purposes does sometimes coincide with a grammatical point, and so the one aids the other. Yet it should not be forgotten that the first and

main end of the points is to mark grammatical divisions. Good elocution often requires a pause where there is no break whatever in the grammatical continuity, and where the insertion of a point would make nonsense. ("A Manual of Composition and

註二 この点については「文体のなかの記号」(季刊 文学) 一九九三年冬季号) で具体的に論証しておいた。

註三 シハイル・バフチン著、北岡誠司訳『言語と文化の記号論』(一九八〇年十月、新時代社) および Tzvetan Todorov "Mikhail Bakhtin : The Dialogical Principle" (Translated by Wald Goddich. University of Minnesota Press, 1984)

(一九九三・五・五)