

西鶴作品研究

— 表現と享受の諸問題 —

南陽子

## 目次

序 西鶴研究とその作品

・  
・  
・  
・  
1

## 第一部 西鶴生前作品

「一、西鶴好色物研究」

第一章 『好色一代女』典拠利用に関する一考察

・  
・  
・  
・  
4

―「一代女」像の再考のために―

第一節 序章における教訓と非教訓

第二節 「仙境」への過程と『好色五人女』巻五の三

第三節 巻一の一における二人の「語り手」

第四節 悲劇と喜劇、その互換性について

第二章 『好色一代女』における「一代女」像の形象

・  
・  
・  
・  
19

―古典と現代、相克するイメージ―

第一節 『遊仙窟』と合奏する一代女

第二節 隠棲と俗隠者

第三節 『好色一代女』の時間と物語

第三章 『好色一代女』の挿絵と本文

―全挿絵解説と考察を通して―

第一節 『好色一代女』の挿絵

第二節 『好色一代女』挿絵総覧

第三節 『好色一代女』挿絵から見た本文と作品

第四章 『好色一代女』の受容と創造

―映画『西鶴一代女』と『好色一代女』―

第一節 溝口映画における古典受容

第二節 西鶴の「笑い」、再構成された『一代女』

第三節 近代と前近代―西鶴受容の諸相

【付 論】

第一章 『好色五人女』研究史 ―作品論のための序説として―

第二章 絵の時間と物語の時間

―西鶴作品における挿絵とその受容について―

第一節 版本における挿絵の位置

第二節 物語と挿絵

第三節 挿絵と読者

・  
・  
・  
・  
3  
1

・  
・  
・  
・  
5  
4

・  
・  
・  
・  
7  
3

・  
・  
・  
・  
8  
1

「二、西鶴武家物研究」

第一章 西鶴武家物における序文と作品

— 『武道伝来記』の物語構造を中心に—

第一節 西鶴武家物における序文の問題

第二節 『武道伝来記』巻一の一、二の構造

第三節 敵討ちの文体、物語の文体

・  
・  
・  
・  
・  
93

第二章 『武家義理物語』巻三の三における「義理」と「主命」

— 「具足着てこれ見たか」の意味—

第一節 巻三の三「具足着てこれ見たか」の評価について

第二節 巻三の三における「雑言」と「不思議」

第三節 戦場と「具足」の位置

第四節 装束と象徴

第五節 武家物における序文と方法

・  
・  
・  
・  
・  
104

「三、西鶴町人物研究」

第一章 西鶴町人物の文体—ことわざの利用を中心に—

第一節 西鶴における引用の方法

第二節 ことわざの引用について

第三節 『世間胸算用』におけることわざ

・  
・  
・  
・  
・  
118

## 第二部 西鶴遺稿作品

### 第一章 『西鶴置土産』における評価と作品

#### ―西鶴研究史の中の「作者」の位置―

第一節 『西鶴置土産』における従来の評価

第二節 卷一の「大釜の抜きのかし」における「執着」と「達観」

第三節 『西鶴置土産』代表話における「笑い」

・  
・  
・  
・  
・  
131

### 第二章 『西鶴置土産』における「笑い」、そして「俗」

#### ―『西鶴置土産』〈非〉代表作を中心に―

第一節 『西鶴置土産』における表現の問題

第二節 〈非〉代表作における評判記的記述の役割

第三節 『西鶴置土産』の評価と笑い

・  
・  
・  
・  
・  
149

### 第三章 『万の文反古』B系列の矛盾と笑い

#### ―「書簡体小説」の趣向と効果について―

第一節 書簡体小説と近代的文学観

第二節 卷一の「世帯の大事は正月仕舞」

第三節 「書簡体小説」という文学

・  
・  
・  
・  
・  
163

第四章 『万の文反古』 卷一の四における書簡と話

― 「無用に候」の意味するもの ―

第一節 卷一の四「来る一九日の栄耀献立」における従来の評価

第二節 「栄耀献立」に関する問題点

第三節 「栄耀献立」と茶懐石

第四節 「無用に候」の意味するもの

・  
・  
・  
・  
183

後記

・  
・  
・  
・  
205

## 序 西鶴研究とその作品

天和二年から元禄二年までのおよそ十年間に執筆された井原西鶴の散文作品は、初期の好色物から武家物、雑話物、町人物、没後に刊行された遺稿作品まで、作品ごとに異なる多様なテーマと方法が採られ、その全容を統一的に把握することは容易ではない。殊に西鶴の散文には、作者の談林俳諧師の来歴を前提とした文体と構造の理解が必要とされ、作品内容を検討するために、作品集ごとの表現上の特徴を知ることが重要となるのである。本博士論文は、そうした西鶴の散文作品のうち主要な作品集について、従来の西鶴研究で提示されてきたそれぞれの問題点を踏まえ、表現と享受の問題を中心に、複数の異なる方法論から作品内容へのアプローチを試みるものである。

第一部「一、西鶴好色物研究」では、初期の好色物のうち『好色一代女』を主な題材として、典拠指摘を主体とした従来の研究動向に疑義を呈し、テキスト中で踏まえられた古典のイメージが、巻一の一の一代女登場の場面において、主人公の造形にどのように働き、また変容されているのかを考察したものである。

さらに『好色一代女』全巻に及ぶ解釈と評価の問題を考えるために、挿絵解説と図像論、昭和初期における『一代女』の享受と翻案の問題を採り上げた。ともに女性を主人公とする『好色五人女』と『好色一代女』には、作品内容を喜劇として読む立場と、悲劇として読む立場が存在する。本論は、この相反する解釈が西鶴受容史の中でどのように形成されたのかをテキストに即して考察し、作品研究の深化を図るものである。

「二、西鶴武家物研究」では、貞享三年から五年にかけて刊行された武家物の諸作品を採り上げる。『武道伝来記』『武家義理物語』の各話は、従来、序文に掲げられた「義理」や「武道」といった観念的テーマの実現を軸として読まれてきた。本論では敵討ち譚に見られる話の構造と文体上の特徴、物語内の装束の象徴効果等を指摘しながら、各話の物語性に重点を置いた解を提示し、武家物諸作品の再評価を試みるものである。

「三、西鶴町人物研究」では、『日本永代蔵』『世間胸算用』を題材に、町人物における語彙と文体の特徴をこゝとわざの利用を通して検討し、西鶴の引用の方法について考察を加えるものである。西鶴の文体は「俳諧的文体」と総称されるが、西鶴以前の仮名草子の文体とその内容を比較することで、西鶴の俳諧的方法の実際と作品内容との関連性に一提言を試みた。町人物に留まらず、広く西鶴作品全般に渡る教導的言辞の働きをテキスト中で位置付けるものである。

第二部では西鶴の没後に刊行された遺稿作品のうち、『西鶴置土産』と『万の文反古』を採り上げる。両作は版面の特徴と複数作者の可能性のために、主に成立論の観点から論じられてきた作品集である。これら遺稿集の代表作は書誌的考究の精度に比して、各話の作品内容の検討が軽んじられる傾向にあった。

本論では『西鶴置土産』の「枯淡」「達観の境地」という定評、また『万の文反古』の自然主義的理解に対し、各話の表現と主要人物の造形、語彙の考証などを検討し直すことで、それぞれの作品の新しい読みの可能性を提示するものである。

本論では全体に「西鶴の創作意識」を中心とした従来の理解から、読者を想定した「話」中心の理解への移行を試みている。それは従来の西鶴研究の方法が、作品内容を検討するときしばしば「西鶴」という作者の人物像



を想定し、個々の話の中でその人物像にかなった要素のみを取捨選択して解釈する傾向にあったことへの疑問を背景としている。既存の作品理解が評価しなかった話、価値を見出さなかった各話の表現の中にこそ、本当の「西鶴らしさ」が潜んでいるのではないか。本論では各話のテキストの精読を通して、この問題に向き合うこととする。

〈第一部〉 西鶴生前作品

一、西鶴好色物研究

## 第一章 『好色一代女』典拠利用に関する一考察

### ―「一代女」像の再考のために―

#### 一、序章における教訓と非教訓

貞享三年刊『好色一代女』巻頭の言葉は、「美女は命を断つ斧と古人も言へり」という、有名なアフォリズムで始まる。『呂氏春秋』『文選』などに原型が見られるこの言辭は<sup>1</sup>、「愛欲の限界を描いたこの作品」（暉峻康隆『西鶴 評論と研究』中央公論社、一九四八）、「悲愁沈痛の気が漂い、それが巻をおうごとに高まってくる」（新編日本古典文学全集 東明雅解説、小学館、一九九六）などと評された従来の『好色一代女』観を象徴して、懺悔の物語の幕開けにふさわしい言葉として理解され、また同時に、愛した男をときに死にいたらしめ、罪深い生涯を生きてきた主人公「一代女」像の造形を助ける言葉として読まれてきた。

「美女は命を断つ斧」という言辭は、延宝五年『俳諧類船集』に載り、西鶴の当時には中国故事からすでに一般化された成句へと転用されている。同義の成句・諺を用いて同様の趣旨を冒頭に掲げる先行例として、万治三年刊、浅井了意『堪忍記』巻一「色欲をとどむへき堪忍 第七」における序文の冒頭「世の人、たかきもいやしきも、色におちいりてうれへをまねき、わざはひおこりて身をほろほし、命をすつるためしおほし」とある直後に、『徒然草』第九段から引用された「女の髪すちにてよれる繩には、大象もよくつながれ、女のはける足駄にてつくれる笛には、秋の鹿よるとかや書侍へり」とある中の「女のはける足駄」という二つの同義の成句を拾うことができる<sup>2</sup>。『一代女』巻一の一と『堪忍記』当該章は、どちらもその冒頭において、欲望

のまま色恋に耽れば必ず身の破滅を招く、という戒めの言葉によって始まり、以下に様々な男女の情交の話が続けられるという共通項を有していたのである。

ここで了意の用いるへ女の髪は象を繋ぐへ女のはける足駄への成句が、文脈上、明確な教訓性を帯びて使われていることに考証を挟む余地はないだろう。『堪忍記』に収められた後続する説話は、過去の聖人たちがいかに愛欲を断ち切り、また一方で、愛欲に溺れた者が罰を受けるのは当然の理であることを説いた、邪淫戒にまつわる説話で一貫されている。了意が真宗の僧侶であることを棚上げしても、序章の冒頭文が愛欲の否定を意味する事実は疑いようがない。了意は取り上げた説話の一話ごとに、内容に即した訓戒を下し、この原則を幾度となく確認する。へ女の髪は象を繋ぐを含む序章前半部が、女色の危険を説いた『徒然草』第九段末部の踏襲であることも、『堪忍記』の教訓書としての説得性を高める一助であったに違いないのである。

では翻って、西鶴の好色物四作目に当る『好色一代女』では、冒頭に掲げられた「戒め」の言葉は、どのように使われていたのだろうか。「美女は命を断つ斧」以下は、直後をこのように続ける<sup>3</sup>。

心の花散り、ゆうべの焼き木となれるは、何かこれをのがれし。されども、時節の外なる朝の嵐とは、色道におぼれ、若死の人こそ愚かなれ。その種はつきもせず。

谷脇理史は、冒頭に続く「若死の人こそ愚かなれ」の語に注目し、「美女は命を断つ斧」とはすなわち、「色道」に溺れて命を断つような男たちは「愚か」者なのだと言し、嘲笑する意味であると解した<sup>4</sup>。そして一方で男に斧を振り上げる「美女」、つまり一代女は、勝利に笑うしたたかで好色な女であり、『一代女』全編に渡ってその造形は指摘することができるとしたのである。『好色一代女』をシニカルなコメディとして読む谷脇の理解は、一代女を「悲劇の女性」として強調した、暉峻など自然主義文学者らの解釈に対する反措定でもあったために、

誇張された読みの含まれている感は否めず、その後、種々の反論を呼び、谷脇の提示した『一代女』は悲劇か喜劇か、という作品理解の根本に関わるテーマの追究は混迷を極め、やがて実証主義研究の流行によってほぼ不問に付されることになる。悲劇と喜劇を分かち両者の解釈が全く相反するものであることは、巻一の一冒頭の初句の理解からすでに徹底されている。しかしこの「訓戒」の捉え方には、ある一点において両者共通する性格を認めることができたのである。

谷脇の解釈は、冒頭の訓戒の言葉「美女は命を断つ斧」の、「教訓」としての意味合いを積極的に空洞化させる読みであった。戒めを破る者には厳罰が下される、という趣旨を冒頭に謳うにも関わらず、谷脇説に従って理解される『一代女』は、愛欲の恐ろしさを「説得する」物語ではなく、愛欲に溺れた「愚か」な人々のさまを「楽しむ」物語になってしまふ。これでは教訓は、引用される本来の目的、蒙を啓き教え導くという目的を達成することができない。そしてこの性格は『好色一代女』を悲劇として読んだ際の解釈にも通底しているのである。

『一代女』を悲劇の一生とする解釈は、一代女が愛欲に溺れた生活を重ねたために、御所勤めから始まって惣嫁にまで身を落すという、零落の人生の時間的な連続性を重視して読む立場である<sup>5</sup>。これは一見すると、愛欲に溺れたために罰を受けるという因果応報の物語に忠実な解釈であり、訓戒が活かされているように思える。しかし悲恋の物語、愛と性に生きた女の悲劇の人生に哀傷を読むロマンチズムの背景には、「恋愛」に対する確かな憧れが存在する。たとえば仮に、世話物演劇などの哀傷の美に親しむことで、大衆が不義の恋への欲望を昇華し、結果として封建制の秩序を多少なりとも維持する働きを担った可能性も想定できないが、いずれにせよ、それは享受者に及ぼす二次的、三次的な結果である。愛欲の悲劇を好む心理が、愛欲の肯定でないとすれば、それは一体何だというのだろう。『好色一代女』は表面上、教訓通りの因果応報のストーリーを構成してはいても、教訓を「目的」とする物語としては決して書かれておらず、またそのように解釈されてもいない、という点を改めて確認しておきたい。

無論のこと、ほぼ同内容の書き出しを持つとはいえ、教訓書である『堪忍記』と、浮世草子の草分けであった西鶴の好色物との相違は、比較するまでもないことであつただろう。教訓性の有無は、仮名草子と浮世草子という、文学史上のジャンルを分かつそもその基準として認識されている。了意の『堪忍記』は、まず教訓ありきという、明確な目的意識によつて書かれているため、各話の解釈に揺れが生じる可能性はごく低いものであつたに違いない。そして西鶴の好色物が、既存の仮名草子が標榜してきた「教訓」を無にすることで、その独自性を確立したことも、改めて繰り返す必要はなかつただろう。

しかしここで問題となるのは、『堪忍記』から二十六年後に刊行された『好色一代女』には、教訓が「無い」のではなく、確かに「有る」という点であつた。但し、そこに文字として書かれた「教訓」は、実質上、テキストの中で「教訓」として機能していない。では何のために、冒頭に訓戒の言葉が示されているのか。目的のわからないアフォリズムは、作品の解釈を左右に大きく揺らす。誰もが知る訓戒の言辭から、肝要の教訓性だけがぽつかり抜け落ちた冒頭の一文は、その空白をそれぞれが何色に塗るのかという立場の相違を生み、『好色一代女』は喜劇なのか悲劇なのか、という積年の課題に波及するだろう。

## 二、「仙境」への過程と『好色五人女』巻五の三

近年の西鶴研究は、『一代女』研究に限らず、その多くが作品の典拠や関連資料を指摘することで、作者の創作意識等を推察する実証主義研究で占められている。『好色一代女』の典拠指摘は、大正末、昭和初期に始まり、巻一の一に関わる典拠に限っても、山口剛が指摘した『遊仙窟』と好色庵への道のりの描写<sup>6</sup>、『二人比丘尼』など

の懺悔譚の類型、複数の仮名草子に渡る設定の類似、『徒然草』の影響、『檜垣』など謡曲との関連などが指摘され、後半の章を中心に小町物との共通点が点在するとされている。こうした典拠指摘の論は主要なものだけで二十以上の数に及ぶが、恐らく今後も、より類似したイメージを持つ典拠、従来指摘されていない典拠を求め、稿が重ねられるのだろう。しかし実に半世紀以上に渡って渉猟されてきた典拠調査は、まるで自らを反証してみせるかのように、『一代女』の確実な典拠を特定することはできないのだということ、典拠らしく見える作品をただ指摘しただけでは、『好色一代女』の理解にさほどの意義は得られないという結論を、奇しくも導き出していたのではないか。

たとえば好色庵に至る道のりには、『徒然草』十一段と、『遊仙窟』の影響が指摘されてきた。左に『一代女』当該部分を挙げる。

邪氣乱つにつて縹行れし道は、一筋の岸根づたひに、防風、萌など萌出るを、用捨もなく踏分、里離なる北の山陰に入られしに、何とやらゆかしく、其跡をしたひしに、女松村立、萩の枯垣まばらに、笹の編戸に犬のくぐり道のあらけなく、それより奥に、自然の岩の洞、静に片びさしをおろして、軒はしのお草、すぎにし秋の蔦の葉残り。東の柳がもとに、篋音なして、まかせ水の清げに、爰に住なせるあるじは、いかなる御法師ぞと見しに、

『一代女』『徒然草』『遊仙窟』の三者を比較したとき、通例の引用関係にある典拠のような、幾つかの文節に渡るまとまった言辞の一致はほぼ認めることができない。『徒然草』十一段と一致するのは、語句の上では「踏分」の一語と、細道の奥に理想的な隠者の庵を発見するという設定の類似である。また『遊仙窟』とは、遊仙窟字訓と呼ばれる諸節用集に載る用字、川、松、岩の洞といったやはり設定の類似が指摘できる。確かにこの三者には

「似たところ」を確認することができる。しかしそれは『徒然草』を絶対的な典拠としている、と言うべきものではなく、『徒然草』に代表されるような、ある中世的なイメージが踏まえられ、それが『遊仙窟』の世界観にも共通するものである、という程度のことなのだろう。なぜなら『一代女』当該箇所が踏まえているイメージとは、『徒然草』との共通項を云々する以前に、「仙境」への憧れ、隠遁者の理想的な生活という、平安・中世を通して日本化され再構築されてきたイメージを、わざとらしいほどに、繰り返し反芻してみせるものであったからである。

二人の男がやって来た道は、仙境に至る道程であり、仙人と見紛う隠遁者の住まいの類型が統合された描写である。その中で『徒然草』『遊仙窟』のどちらにも合致しない描写のひとつに「犬のくぐり道のあらけなく」がある。垣根に犬のくぐった穴が開いた庭先の情景は、庵の主が些事にかまわらない人柄であることに加え、左に挙げのような山家のイメージを彷彿させる<sup>7</sup>。

山家

明極楚俊

行到山家午正分

山翁不慣見遊人

嘹嘹犬吠竹籬竇

炙背晴簷一欠伸

行きて山家に到れば午は正に分なれども

山翁は遊人を見るを慣れざれば

嘹嘹と犬は竹籬の竇あなより吠えたれども



背を晴簷に炙りつつ一たび欠伸せり

滅多に訪れない客に警戒して、垣根の穴から吠えかかる犬と、意に介さずゆったり構える翁の姿は、五山文学における隠棲の理想像を示している。『類船集』には「仙」の付合語に「犬吠」<sup>ホユル</sup>、「岩穴」が載り、一代女の住まいが一般的な隠遁の庵の類型を踏襲したものであることは明らかである。一代女は「自然の岩の洞、静に片びさしをおろして」という、岩穴に掛けられた庵に住まう。中国風の仙人の住居であり、自然と一体化したこの庵は、『おくのほそ道』雲岸寺で法雲法師の石室が想起されるくんだりと同様の、隠遁の理想的イメージを反映したものであるが、このイメージは『好色一代女』の同年直前に刊行された『好色五人女』においてすでに使用されたものであった。『五人女』巻五の三、おまんが男装して源五兵衛の草庵を訪れる場面である。

恋の山入りそめしより、根笹の霜を打払ひ、頃は神無月、偽りの女ごころにして、はる／＼過ぎて、人の申せし里ばなれなる杉村に入れば、後にあけなき岩ぐみありて、にしの方に洞ふかく、心もこれにしづむばかり、朽木のたよりなき丸太を、二つ三つ四つならべてなげわたし、橋も物すごく、下は瀬のはやき浪もくだけで、たましひ散るごとく、わづかの平地のうへに、片びさしおろして、軒端は、もろ／＼のかづらはひかかりて、おのづからの滴り、ここのわたくし雨とや申すべき。

傍線部は『一代女』の庵の描写に重複する箇所である。源五兵衛の庵は、深い洞窟が恐ろしく口を開けた岩場の合間にかけてられている。一代女が住む草庵の地は、これらの類例を挙げるまでもなく、岩窟に住み、脇には清らかな水が流れ、陶淵明よろしく柳が植わっているという、仙境のパターンを繰り返して踏んでおり、そこに久しぶりの客人がやって来る設定も同様に踏襲されたイメージであるにすぎない。この道程が仙女の屋敷に向かう『遊

仙窟』の情景に重なる描写を含むのは当然のことであつただろう。

対して、右に挙げた『五人女』の草庵は、『一代女』よりも遙かに険しい山間が設定され、おまんが命がけで会いに行く緊迫感が加味されると同時に、山深く心細い庵を結んだ源五兵衛の隠棲の決意が並々ならず固く、葛から「ここのわたくし雨」が落ちて、若衆たちの死を悼む心の深さまでも丁寧に印象付ける道程になっている。しかしここで問題となるのは、仙境の描写そのものよりも、「かかる所に住みなしてこそ、仏の心にも叶ひてん」と思われるほど粗末で殊勝な様子の庵中に忍び込んだおまんが、「見台に書物、ゆかしさにのぞけば」、そこに衆道の奥儀書を発見した、というその後のくだりである。

周知のように『五人女』巻五の三の後半部は、若衆の幽霊二人に挟まれた源五兵衛の前に、男装したおまんが現れ、亡霊よりも生身の人間がよいとばかりに、即座におまんに乗り換えるという展開になる。巻五の三と巻五の四という二章は、『好色五人女』の中で最も明るい濡れ場、ユーモラスな章として例外的に諸説がほぼ一致しているくだりである。ここまでの展開を含めたうえで、先の源五兵衛の草庵の描写を振り返ってみる。険しい巖を経て激流を渡り、辿り着いたはかない草庵と、そこに住むあるじの実態との落差はあまりに大きい。各章ごと、場面ごとに趣向が転変し、同じ巻の中でも文体や叙述の方法が大きく変化するのは、『好色五人女』の演劇的趣向を示唆した特徴であるが、この場面における落差は、恐らく意図されたうえで「落差」であつたのだと考えられる。つまり、源五兵衛の草庵へと到る道が、恐ろしく厳しいものであるほど、源五兵衛の庵が貧しく覚悟に満ちたものであるほど、登場した源五兵衛本人の底なしの好色さが際立って強調されるという、意図された趣向としてこの落差を読まなければ、後続する三章、四章への展開が説明できないのである。

浮世を見限った隠遁者のイメージを、しつこいほどの描写で想起させたうえで、その全てを裏切るかのように、全く正反対の「うつり気」な隠遁者を対置させる方法は、巻五の「ユーモラスな」印象をより鮮明にするための笑いの方法である。このとき「見台に書物、ゆかしさにのぞけば」というおまんの行為は、深刻な草庵の描写を、

一転して好色の庵に切り替えるための（スイッチ）になっていた。『徒然草』の面影を幽かに匂わせるこのスイッチは、『好色一代女』にも同様に仕掛けられているのである。

### 三、巻一の一における二人の「語り手」

『好色一代女』巻一の一には、二人の「語り手」が設定されている。一人目は、冒頭「人の日ははじめ、都のにし、嵯峨」に所用で出かけ、連れ立つ若者を見つけて跡をつける「語り手」である。二人目は、客に請われて昔話を始める一代女であり、巻一の一後半から最終章の巻六の四までの語り手として設定される。語り手自身が主人公であり、そのため解釈が分断されてきた点を除けば、序章における一代女は、古老の語る昔話の類型として何の変哲もない「語り手」であるともなしていい。巻一の一を検討する場合に問題となるのは、一人目の、恐らく男性であろう、名前の分からない「語り手」が誰なのかという点である。近世文学研究では言説分析を研究の手法として承認しない立場が多勢であるので、この語り手は作者の西鶴本人であり、『好色一代女』は西鶴の聞き書きであると考え、説も提示されているが、本稿では、巻一の一冒頭「語り手」の登場箇所が、延宝五年の仮名草子『たきつけ』に類似していることから、この語り手を、既存の小説作法のひとつとして踏襲された、語りのための設定であり、実際の作者とは関係しないものとみなしておく。

さて、この語り手は、前出の『一代女』引用箇所「里離なる北の山陰に入られしに、何とやらゆかしく、其跡をしたひしに」と、山深く入っていく若者たちに心ひかれ、その後をついて行った。ここで語り手は、男たちが山陰の道に入っていく情景を「ゆかしく」思われる行為であると判断し、物語内の価値観を方向付ける役割を

担っている。山中をさまよい行く状況を「あやし」でなく、「ゆかし」とする価値観とは、その背景に「仙境への憧憬」という前提があるために他ならない。一人目の物語の語り手は、『たきつけ』冒頭の語り手と同様、登場人物を見て、話を聞き、それを読者に報告するだけの狂言回しにすぎないが、同時に物語の根幹となるテーマへと、読者を誘導するための重要な役割を随所において果たしているのである。

冒頭から語り手の役割を確認していくと、語り手は「梅津川を渡」ったところで二人の若者を見つけ、その会話を耳を傾けて「此川の流れのごとく、契水絶ずもあらまほしきといへば」などと彼らの話の内容を逐一報告し、その様子をつぶさに観察することで、物語の中心を語り手自身の行為から、二人の若者のそれへと移行させている。物語の語り手は、体験談という体裁を採りつつ、実際には、登場人物である二人がどのような人物なのか、どこに行こうとしているのかを提示し、彼らと共に読者を好色庵まで連れて行く案内役を担っているのである。

先行する『たきつけ』の語り手は、嶋原のある朱雀野を通り掛かり、「浮名流れのおうな」と呼ばれる元遊女である尼の住まいの存在を冒頭に直接的に指示し、そこでの見聞として後続する挿話を展開するものであった。『たきつけ』では尼の昔語りが遊女の諸分であることが冒頭で明示され、作品が遊女評判記のひとつであることを確認する。そうした『たきつけ』の叙述とは異なって、『一代女』の語り手は遥かに回りくどい方法で、読者を一代女の元へ連れて行ったと言えよう。『一代女』の読者は仙境に至り、一代女を発見し、三人の宴を目撃したうえで、彼女の昔語りが始まるのを待たねばならない。この「回りくどさ」が、一代女の造形を決定付けるときの解釈の揺れに繋がっているのは確かである。なぜなら『好色一代女』では、一代女の庵の情景が事細かに描写され、一代女の容貌が具体的に観察されるにも関わらず、一代女が結局のところ「理想的な隠者」であるのか、「遊女崩れ」であるのか、「懺悔に暮れる哀れな女」であるのか、その結論が提示されないのである。一代女が何者であるのかという結論は、読者自身がテキストの一字一句から読みとらなければならないという不親切、この「回りくどさ」は、恐らく『好色一代女』という浮世草子の、文学としての「おもしろさ」と同義であったに違いない。

『一代女』前出引用箇所直後の絵に描いたような仙境の光景を眼にして、ここに住むのは「いかなる御法師ぞ」と心惹かれ、語り手は「一代女」という主人公に遭遇する。全巻を通して時間軸を整理すると、巻一の前半部は一代女の最晩年に当たり、最終章の巻六の四では六十五歳であったことから、隠棲して七年目とある現時点の巻一の一では、七十二歳になっている計算になる。七十二歳の一代女は「蕩蘭けて、三輪組、髪は霜を抓つて、眼は入かたの月影かすかに」と、老いの強調された容貌に、出家らしい「墨染めの衣」などではなく、むしろ美しく贅沢な装束をまとい、初音の香を焚いた艶やかな様子で現れる。一代女が着る「むかし小袖」は、『諸艶大鏡』巻五「彼岸客の女不思議」の衣装比べに四十三、四の女房が「地なしのむかし着物」を着ていることから、当時の年増が好んだ高価な着物であり、すなわち天和三年に衣装法度で禁止された縫箔総鹿の子の類であるかと推察される。縫箔総鹿の子の小袖は延宝六年『色道大鏡』に太夫天神格の着るべき衣装として載るが、衣装法度の効力を待つまでもなく、貞享前後には流行遅れになりつつあった小袖であることが『五人女』巻五の三などに言及されている。この場面において七十過ぎである一代女の着る衣装としては、艶やかでむしろ似つかわしい様子であるのだろうか。一代女の「古い」の描写と、それに相反して、遊女めいてすらいる華やかな装束の組み合わせとが、何を意味しているのか確かなところは不明であるものの、目録副題に「さりとはうき世のしやれもの 今もまだうつくしき」とあることから、色気の残る美しい老婆として一代女が造形されているのは判断することは可能である。

この詳細かつ不可解な一代女の容貌の描写は、一人目の「語り手」が、この一代女の登場に瞠目し、最大限のフォーカスを向けていることを示していた。語り手は、右のような一代女の様子に「なお心も窓より飛いるおもひに成て、しばし覗し」と、身を乗り出して庵の中を観察する。巻一の一の挿絵中に、窓にかぶりつく語り手の姿が描かれているが、このように語り手が女性を見つけ、その室内を覗くというパターンは、いわゆる垣間見の方法に通じる叙述であると言える。平安朝文学における垣間見には、恋物語への導入としての多くの類型が挙げ

られるが<sup>10</sup>、同時に、語り手による垣間見は、こちら側から向こう側へと視点を移動させる行為でもある。すなわち垣間見によって、語り手の関心と描写が魅力的な女性のいる室内へ共に移動し、そのため物語の中心がその女性の周辺へと移動して、場面が明確に切り替えられるという（ヘスイツチ）として働くのである。このとき切り替えられるのは物理的な意味合いでの視点だけではない。『五人女』では厳肅が好色へと切り替えられたが、一方の『一代女』では仙境の庵にふさわしい、ただ寂滅を待つ様子の老女が現れたと思わせて、やはり心惹かれるのは仙人よりも女の色香であるという、仙境のイメージの転覆が図られているのである。

語り手が一代女に興味を示し、室内を覗きこんだことで、読者は一代女と若者たち三人の宴の様子を、眼前に直接見ているかのように、臨場感をもって読むことができるだろう<sup>11</sup>。読者は、語り手とともに、庵の中の光景を興味深く覗きこんでいるのである。一代女が客に請われて昔語り、すなわち恋物語を始めると、「語り」のバトンは本当の主人公である一代女に渡され、本編の一代記が始まる。言わば一人目の語り手は、一代女という本当の「語り手」を導くための案内役であり、現実から仙境の世界へ、仙境から色恋の世界へと、読者を連れて飛び越えてみせるために、そこに存在するのである。

#### 四、悲劇と喜劇、その互換性について

本論冒頭、第一節の問題に戻ると、『好色一代女』には、『徒然草』や『遊仙窟』の影響が「無い」のではない、確かに「有る」のである。しかしテキストの中でそれらはもはや『徒然草』でも、『遊仙窟』でもない、全く別の何かへと変化していたのではないか。近世において仙境に到る道程は、半ば自動的に『徒然草』十一段を想起さ

せる。事実、作者は諸注釈書で『徒然草』を読み、書かれたテキストには「似た叙述」が含まれている。だが、その「似た叙述」は、引用したテキストの中でどれほどの「意味」を持っていたのだろうか。

『徒然草』十一段は後半部において、理想郷に來た語り手が、困いをした柑子の木を発見し落胆するという結末で終わる。実を盗られないよう警戒する、無為自然に反した心は仙人らしい心がけに背いたものだが、その反面、これは住んでいる人間の生活感を身近に感じさせる微笑ましい光景でもあった。『徒然草』の語り手がそうした俗の生活を否定した一方で、『好色一代女』の語り手は、仙境への期待を裏切られ、そしてそこに仙境よりも遙かに魅力的なものを発見するのである。

「心も窓より飛び入る思ひ」になって好色庵をのぞく語り手は、俗を肯定し、仙境への憧憬を、好色への憧憬に瞬時にすり替えてしまう。近世期小説の大半は、古典からの典拠が複数取り合わせられ、安易と言えるほど無数のイメージの継ぎはぎによって構成されている。この現象を近現代人が信じるオリジナリティ神話の価値観から、個性の欠如として批判するのは誤った鑑賞態度である。そして同時に、イメージのモンタージュであることに慣れきり、近世期小説の内に現れた、確かなオリジナリティの存在に、鈍感になることもまた誤っているのである。『好色一代女』における古典的なもの、中世的なものの連続は、それらの典拠を踏まえること自体が目的とされているのではなく、『好色一代女』の文脈のみが可能とする「近世的なもの」の表現をより際立たせるために、それらが利用されていると捉えるのが最も確な理解であったのではないか。

一人目の語り手に導かれて登場し、やがて身の上話を始めた一代女は、巻一の一の末部で青侍との恋を語り、「我も恋のつほみより色しる山吹の瀬瀬に気を濁して、おもふまま身を持かずして、すむもよしなし」と、懺悔らしくみえる言葉で章を締めくくる。この述懐だけを取り出すと、一代女は、愛欲に耽った自身の過去を悔恨する「悲劇の女」に見えるだろう。しかし一代女の造形を決定付ける根拠は、一代女の述懐の中にのみ見出される

ものではないのである。むしろその述懐が、どのような文脈の中で発せられているのかを含めたうえで検討がなされなければ、その述懐の「意味」は見えてこない。その文脈のうちには、当然のこと一代女がどのような女性として物語上に登場したのかという、一代女の語り手としての位置づけも含まれている。

すなわち、一人目の語り手が「一代女」をどのように見ていたのか、その軌跡を正しく追体験しなければ、読者は一代女の述懐の意味を判断できないはずなのである。冒頭のアフォーリズムと、青侍との恋、一代女の述懐という、点だけを継ぎ合わせたところには、『好色一代女』の真に読むべきオリジナルの部分は現れないのだと言い換えてもいい。一代女の発する言葉は、『好色一代女』という物語が「悲劇」であることを示しているのか、それとも悲劇は「喜劇」のための助走にすぎないのか。語り手が読者の前に提示していたものを、ただ「読む」という作業なくしては、一代女の造形も、典拠が引用された効果も、冒頭に教訓が掲げられた意味も、的確に理解されることは難しいだろう。

本稿は『好色一代女』とは何か、という結論にまだ達していない。巻一の一に限っても、結論を出す前に検討されなければならない課題は多く残されている。西鶴の描いた「近世的なもの」を提示し、『好色一代女』とは何か、という答えに近づくことを今後の課題とするものである。

1 『呂氏春秋』「靡曼皓齒伐性之斧」、『文選』「皓齒蛾眉命曰伐性之斧」

2 『堪忍記』本文の引用は『浅井了意全集 仮名草子編』一（浅井了意全集刊行会、岩田書店、二〇〇七）による。

3 『好色一代女』引用は『新編西鶴全集 本文編』一（新編西鶴全集編集委員会、勉誠出版、二〇〇〇）による。



- 4 谷脇理史『『一代女』の一設定』『西鶴研究序説』新典社、一九八一、初出『近世文学論集』一九七一
- 5 宗政五十緒（『『一代女』の構造』『西鶴の研究』未来社、一九六九、初出『国語国文』二八、一九五九・一）が「内発的論理性」と呼んだ主人公の造形のほか、小町物との関係を論じる考察などに顕著な傾向である。これらの説については『一代女』総論として別稿を期しているので、本論では詳細について採り上げないこととする。
- 6 山口剛「西鶴好色本研究」『山口剛著作集』一、中央公論社、一九七二、初出『日本文学講座』一五、新潮社、一九二七
- 7 「山家」引用は『日本古典文学大系八九 五山文学集 江戸漢詩集』山岸徳平校注（岩波書店、一九六六）による。
- 8 「天和三亥年正月 女衣類制禁之品々 一金紗 一縫 一惣鹿子 右之品、向後女之衣類ニ制禁之、惣而珍敷織物染物、新規に仕出候事、無用たるへし、小袖之表、壹端ニ付而、貳百目より高直ニ賣買仕ましき者也」（『徳川禁令考』創文社、一九五九）
- 9 『西鶴名残の友』卷三の一には、草庵に住む「しやれておかし」い老女が、清少納言の亡魂であったということが載る。
- 10 今井源衛『王朝文学の研究』（角川書店、一九七〇）
- 11 徳田武（『『一代女』の挿絵的考察』『近世文藝』四〇、一九八四・五）は、挿絵に描かれた語り手のもたらす効果を、読者に対する「臨場感」の高まりとしている。

## 第二章 『好色一代女』における「一代女」像の形象

### ― 古典と現代、相克するイメージ ―

筆者は前稿において『好色一代女』巻一の「老女の隠家」中で指摘されている主な典拠のうち、『徒然草』『遊仙窟』などを踏まえた「仙境への憧憬」を示す古典的イメージが、「好色への憧憬」に変容されていく過程を、一代女の庵に至る道程の描写を中心に考察した。これまで『一代女』の典拠として指摘されてきた諸作品の影響は、典拠中の言辭を直接的に引用したのではなく、典拠作品の面影、同想が認められるといった程度の類似が大半を占める。つまり『一代女』巻一の「徒然草」を典拠として成立していると定義するよりも、『徒然草』に代表されるような「仙境への憧憬」というイメージ一般が作品中に踏まえられ、『好色一代女』の作品世界を構築する一要素となっているとみなすのが、より正確な把握なのである。西鶴における典拠の問題は、後続する浮世草子作者が西鶴作品の本文を「剽窃」した典拠関係とは、全く異なる現象として捉えられなければならないだろう。

西鶴研究を長く占有してきた典拠研究の中でも、古くは山口剛の指摘した『遊仙窟』、近年詳細な比較検討のなされている「小町物」と『一代女』との関係は、女性と好色にまつわる話という類似性から特に重きを置かれて<sup>1)</sup>いる<sup>1)</sup>。しかし両者の点在する影響関係は、『一代女』すなわち『遊仙窟』、『一代女』すなわち「小町物」であることを意味するものではなかっただろう。前稿に続けて、本稿は『好色一代女』の主要な典拠と目されてきた『遊仙窟』と「一代女」という主人公の関係を再考しながら、「典拠らしく」見える諸作品を踏まえることで、『好色一代女』のテキストが表現していた「何か」に、半歩近づくことを目標とするものである。

## 一、『遊仙窟』と合奏する一代女

好色庵に訪れた若者たちは、一代女と酒を酌み交わし、「繩いとすぢならして、恋慕の詩をうたへる」一代女からの、恋の道理を伝授される。左に当該場面の本文を挙げる。

或人伝て、此道にきたるなれば、身のうへの昔を、時勢に語り給へと、竹葉の一滴を、玉なす金盃に移し、是非の断りなしに進めけるに、老女いつとなく乱れて、常弄し繩ならして、恋慕の詩をうたへる事しばらくなり。其あまりに、一代の身のいたづら、さまざまになりかはりし事ども、夢のごとくに語る。

右の引用部分は、盃を酌み交わし、音楽を奏するという設定において『遊仙窟』の影響が最も色濃いとされるくだりである。酒宴に興じて「其あまりに、一代の身のいたづら、さまざまになりかはりし事ども、夢のごとくに語る」以下は、語り手が「男」から「一代女」へと移行し、一代女自身の昔語りが始められる。この酒宴の場面は、巻一の一のなかで一代女が登場するまでの序章のくだりから、『好色一代女』本編部分へと入る導入として位置づけられる。一方の『遊仙窟』は張文成が五嫂と十娘の館に招かれ、酒宴と漢詩の応酬が交わされる場面であるが、右の『一代女』本文には、『遊仙窟』酒宴の場と、厳密に合致する言辭は用いられていない<sup>2</sup>。『遊仙窟』で奏でられる楽器が「琵琶」であったのに対し、『一代女』本文では広く弦楽器を指す「繩（いとすぢ）」の語が用いられている。加えて『遊仙窟』が多用する「酒」の語すら、『一代女』本文では「竹葉の一滴」と美称が用いられ、同じ言辭は表れないのである。

この場面について、山口剛は卷一の一の挿絵に注目し、琴を弾く一代女と、訪ねて来た若者の一人が合奏する姿が画中に描かれていることから、『一代女』本文中の叙述にはない若者の演奏風景を、『遊仙窟』の酒宴の場面で応酬された漢詩中に詠まれる「尺八」の描かれたものとみなした。山口の論旨に従って挿絵における影響関係を検討するならば、『遊仙窟』の「昔は卓王の女、琴を聞いて相如の器量を識り」の問答中にある「琴」、もしくは「十娘曰く五嫂は箏を詠ぜり、兒は尺八を詠ぜん」との文句における「箏」「尺八」が、挿絵中に図像化されたということになる。『遊仙窟』本文では登場人物が合奏するのではなく、「琴」の故事が語られ、「箏」「尺八」の詩が詠ぜられるのであり、この場合も『遊仙窟』と『一代女』の情景は完全には合致していない。無論、浮世草子の挿絵はリアリズム志向で書かれたものではないため、山口説のようなイメージの飛躍や切り貼りの生じる可能性が全くと断言することはできないだろう<sup>3</sup>。しかし長文に渡る『遊仙窟』の酒宴の場面で、特に重要な役割を担っているとは考え難い、点在する「琴・箏」「尺八」の語が、『好色一代女』の中に趣向として取り入れられる可能性もまた、決して高くないのである。

一代女の形象に『遊仙窟』を重ねて考えることを早くに問題とした見解に、中野真作「『一代女』「老女の隠れ家」の挿絵に就いて」（『国文学』六、一九五二・二）がある。中野説は挿絵中に描かれた若者の吹く楽器が、『遊仙窟』と同じ「尺八」ではなく、正確には「一節切」であることから、一節切と琴の合奏曲である小唄の「れんぼ物」の存在を示唆した。酔った一代女が「常弄し繩ならして、恋慕の詩をうたへる事」とある「恋慕の詩」は、『遊仙窟』で交わされるような漢詩の類ではなく、当時存在した具体的な小唄のジャンル名を指していると解するのである。

まず中野説が指摘する「一節切」の是非は、『人倫訓蒙図彙』挿絵の尺八・一節切の項を比較して一目して明白であり、新編全集ははじめ現行の挿絵解説も、若者の吹く楽器を「一節切」に特定しており、ここに疑義を挟む余地はない<sup>4</sup>。このとき中野説は、「一節切」を傍証する過程に『西鶴俗つれづれ』卷二の一「世はさまづれの遊興

所、琴の遠音、ひとへぎり」という情景描写と、遊女と男が合奏する同章の挿絵を指摘している。琴と一節切の合奏が広く行われ、かつ「れんぼ物」が流行したことは『糸竹大全』（貞享以前成立）、『吉原はやり小哥そうまくり』（寛文年間）などに残る曲目からも裏付けられるが、ここで注目されるのは、「琴の遠音、ひとへぎり」の情景が「世はさまざまの遊興所」に付きものの音風景として現れる点である。

上方小唄の全盛期であった貞享・元禄期は、遊里をその流行の発信地とした。楽奏と唄が遊女に必須の芸とされたことは『色道大鏡』の他、『好色一代男』、『諸艶大鑑』などの遊里を舞台とする話に多くその例を見ることができる。『一代女』巻一の四「淫婦の美形」の冒頭には、清水の西門で「つらきは浮世、あはれや我が身、惜しまじ命、露にかはらん」と、優しく歌う「のちの葛城」が登場するように、『好色一代女』本編にも当然のことその文化的背景は散見される。しかし『好色一代女』という作品集において、楽奏とともにある流行歌の存在は、他の西鶴作品とは異なる特別な位置を占めていた。

注目されることは少ないが、『好色一代女』は各章に副題が二つずつ配されており、それぞれには他の作品集には見られない特異な趣向が加えられている。まず『好色一代女』各巻の表紙には角形の副題が貼られ、そこに当該巻の四章分の副題が記されている。副題の貼られた表紙をめくると、西鶴の他の作品集と同様、一丁目に当該巻の四章分の副題が改めて記されているのである。表紙に貼られた一つ目の副題は、曲目を表紙に貼る謡本の形態を擬しており、各章の要約を兼ねた目録のような役割を担っている。対して中の二つ目の副題には、各章の行頭に庵点を付し、小唄の歌詞を擬した長文の副題が付けられているのである。たとえば巻一の一の副題は、表紙題簽に「姿のかくれ里にたづね入 世に有程の女物語 きけば聞程」とあり、一丁目には「へ都に是沙汰の女たづねて むかし物がたりをきけば 一代のいたづら さりとはうき世のしやれもの 今もまだうつくしき」という二つ目の副題が載る。『一代女』のテキストを、形態面を含めた総体として理解するとき、各巻の冒頭に配された副題の趣向は、どのように位置づけるべきであったのか。

謡本の体裁をとり、小唄調で書かれた二つの副題が、作者の西鶴にとって、また当時の読者にとって、最もよく耳慣れた同時代的な文化の反映であったことは言を俟たない。これら当時の〈現代音楽〉を効かせた趣向は、各巻の巻頭ごとに配され、全六巻を通して作品集の全体を包み込んでいる。巻一の一冒頭の『徒然草』『遊仙窟』を遠くに踏まえた隠棲・仙居のイメージは、小唄の艶やかな情趣が重ねられて読まれるだろう。いま仮に、巻一の一の当該場面が山口説の通り『遊仙窟』を踏まえて書かれていたと前提する。挿絵に描かれているのは、「一節切」を吹く男と、「琴」を弾く一代女、それを聞く男と、窓の外の「語り手」である。

「一節切」は十六、七世紀に流行したのち急速に衰退したため、実際の楽器と奏法は現代に伝わっていないが、存在を跡付けする文献上の資料は比較的多く残されている。前出のような小唄本の曲目、『糸竹初心集』（寛文四）などの楽譜のほか、『永代蔵』巻二の三「才覚を笠に着る大黒」には町人の芸自慢として「夜は八橋検校に弾きならひ、一節切は宗三に弟子となりて息づかひ」として挙げられるのである。これは昨今の新興町人の道楽癖を批判する文脈の中で取り上げられたものであり、『永代蔵』巻一の三「浪風静かに神通丸」で成り上がりの町人が「詩歌、鞠、楊弓、琴、笛、鼓」などの良い趣味に没頭する傾向を批判する言辞に共通している。高貴な人物の嗜みか、芸能者の職業であった楽奏が、一般町人の趣味として広まっていくなかで、流行歌の伴奏曲として愛好された一節切は、江戸初期における文化の大衆化を体現する楽器のひとつであった。すなわち巻一の一の挿絵に描かれた「一節切」というモチーフは、古典的な背景よりも、当時の読者にとっては、まず第一に〈同時代性〉を強く想起させるものであったと考えられるのである。

さらにこのとき挿絵中で一代女が弾いている「琴」は、『遊仙窟』を思わせる中国琴でも、日本古来の平安琴や和琴でもなく、一節切と同様、十七世紀初頭に考案された、筑紫・八橋流以降の「俗箏」として描かれている。俗箏は江戸後期には一般婦女子の稽古事として広く普及するが、江戸初期の画像、文芸の中に表れる俗箏の奏者は、多く遊女として書かれており、その例は『諸艶大鑑』など枚挙に暇がない。

前稿で確認したように、巻一の一冒頭には隠棲の庵に辿り着く道程の類型的描写が重ねられている。しかしそこで出会った一代女は、老女ながら艶やかな女性として描かれ、その風俗描写は傾城の面影すら連想させるものであった。ここに『遊仙窟』の仙女を重ねて見ることは容易であろう。しかし本文に挿絵を併せて読んだとき、そこには当代の人々が馴れ親しんでいた、同時代的なモチーフ、一節切と琴の合奏の場面がまず目に飛び込むはずである。前景にせり出してくる現代的なモチーフの影で、『遊仙窟』という古典のイメージは、むしろはるか遠景に遠のいていたのではないか。

山口剛の『遊仙窟』説に否定的な見解を提示した中野説は、『遊仙窟』のような古典的イメージが「ただ引用される」のではなく、挿絵中の合奏場面において明らかに「当代化」されて描き直されていることを示唆した点で、『好色一代女』というテキストの本質的な問題に言及していたのである。「当代化」されたものが作品中で何を意味するのかを明らかにしなければ、『好色一代女』というテキストは理解されたことにはならない。そこに描かれているものは『徒然草』ではなく、『遊仙窟』でもない、貞享三年当時の現代文学としての『好色一代女』であり、「一代女」という主人公であったのである。

## 二、隠棲と俗隠者

男たちが一代女を訪ねて行った嵯峨の地は、周知のように平安から中世にかけて、嵯峨天皇、藤原定家、龜山上皇のほか、多くの王侯貴紳の隠棲の地として開発された荘園地帯であり、多くの文学的背景を担っている。そのうち『一代女』との関連性が考えられるのは、女性を主人公とする謡曲「小督」や「祇王」であろう。「小督」

では、追放された小督が弾く琴の調べを、嵯峨野の原で高階仲国が聞きつけ訪問する。高倉院の文を渡しに来た仲国に、小督は酒宴を振舞い、玄宗と楊貴妃の物語を語る。仲国は笛の名手として知られ、かつ小督の弾く「想夫戀」は、後に黒田節に取り入れられるなど、広く愛好された曲目である。『一代女』と「小督」の間には、嵯峨野、楽奏、訪問者、酒宴、物語という、多くの共通点が存在するのである。

他に巻一の一と謡曲の関係には、嵯峨の女出家を代表する「祇王」、水輪組む老婆が語る「檜垣」、嵯峨を舞台とする「百萬」などとの言辞の一致が指摘されているが<sup>5</sup>、いずれも部分的な言辞、設定の一致は見られるものの、直接的な引用とは考えられない類似に留まっておき、これらが果たして一代女の造形に踏まえられているかどうかは判別し兼ねるところであった。和文脈からの影響関係をさらに広くとると、たとえば老女である一代女が琴を弾き、昔語りを始めるという状況は、『源氏物語』「明石」における源氏と入道の合奏場面で、『白氏文集』を踏まえながら「古琴」を聞くくだりもまた想起させる。「古琴」は「古事」に通じ、かつて妓女であった老女の弾く琴と、老人の昔語りの両方の意を併せ持っている。また隠者の手すさびとしての琴は、『方丈記』の庵に置かれた琴と琵琶など、女性に限定されない隠者像に結びつくものである。ただし前節で触れたように『好色一代女』本文は三味線などを含む「繩（いとすじ）」の語を用いて楽器を特定せず、かつ挿絵には「俗箏」が描かれており、厳密には『白氏文集』『方丈記』ともに同一種類の楽器を指すことではないのである。『好色一代女』巻一の一におけるイメージの原拠は、恐らくその候補を無数に挙げることができる。しかしそれらの中から特定の一つの典拠を指摘することは難しく、そこに漠然と流れている隠者の類型を確認することしかできないのである。

『好色一代女』巻一の一のテキストの中で一代女の形象を考えるとき、隠者のイメージは冒頭から展開される最も大きな特徴であるが、これまで見た先行する古典作品との類似に加えて、『好色一代女』巻一の成立を考えるうえで参照しなければならない作品に、嵯峨を舞台とした『西鶴俗つれづれ』巻四の二「嵯峨の隠家好色庵」以下の章がある<sup>6</sup>。この巻四は、嵯峨に隠棲した旦那の暮らしぶりを道行ふう具体的に地名を挙げて列挙した章



である。左にその抜粋を引用する。

爰に嵯峨の山、歴歴の隠家、都は人の付合もむつかしく、親仁ゆづりの小判を友とし、樂を此山陰に極て、菊酒は加賀屋よりのかよひ樽、海肴はにしきの棚に人ばしをかけ、勢田鰻、近江鮎、茶壺は宇治にてつめさせ、梅の尾に預け、菓子は二口屋より門前に出見せ、水物は留山のこずゑ四季折折の枝挽、八木はちかき里より車をとどろかし、小野の焼炭山をかさね、寒ひも暑ひもしらすあかし暮し、雨の日は河原の太夫もと、隙なる野郎めしつれ御見舞申もはてぬに、色里の末社は鳴原毎日の珍説を書付にして、やり手のまんが耳の根を蟻のはふ迄を言上申。(後略)

『俗つれど』卷四の二「嵯峨の隠家好色庵」は、「老女隠家」という『一代女』卷一の一の章題、隠棲の地である「嵯峨」、「好色庵」と名付けられた庵の三点において、『好色一代女』卷一の一にモチーフが共通する章である。「嵯峨の山、歴歴の隠家」に引込んだ旦那は、親から譲られた財力で各地から最上級の名産品を取り寄せ、揚屋の者を屋敷に出向かせて、豪勢な隠居生活を楽しんでいる。卷四の二は前半を中心に旦那の豪遊ぶりが説明されたのち、旦那の所望する美女探しへと話題が以降し、続く卷四の三では美女の容姿の説明とともに挿絵に姿絵が掲げられ、さらに卷四の四で美女の検分が行われる。卷四の二後半から卷四の三までの内容と本文は、『好色一代女』卷一の三「国主艶妾」に重複しており、また『俗つれど』卷四の四には『好色五人女』卷三の一「姿の関守」と同じ美女比べの趣向が採られているのである。『俗つれど』卷四は、これらの看過できない共通項から、『好色一代女』卷一の原形と考える章群であり、高貴な人間が人生の無常を省みる地としての「嵯峨」は、西鶴の文脈の中では享樂的な生活を送る楽隠居のユートピアへと変容を遂げているのである。

『俗つれど』の旦那は嵯峨に隠れたが、たとえば『武道伝来記』卷六の一「女の作れる男文字」の冒頭、「岡

崎の奥に楽隠居」した旦那の様子は、『長恨歌』を踏まえた中国趣味のレトリックと、『好色一代女』で用いられた遊仙窟字訓を使用して、異国情緒が漂うほどの豪華で傲慢な生活が描写されている。『伝来記』巻六の一は、理不尽に妾を折檻したことで、岡崎の旦那が妾の妹に敵を打たれるという異色の展開をとり、冒頭の酒池肉林の描写は、巻六の一のなかで因果応報を思わせる批判的な文脈として読まれるのである。非現実的なほどの贅を誇る楽隠居の生活は、人生の静観とは程遠いところにある。それはより正確には、嵯峨や岡崎といった京都郊外の象徴的な土地が持つイメージ以前に、隠棲や出家に対するイメージ全般の変容であったのだろう。

『万の文反古』巻三の一「京都の花嫌ひ」は、東山の草庵に住む僧が、西国で一目惚れした少年に恋文を書き、旅先で返事を待っている旨を綴った書簡である。『文反古』巻三の一は、書簡の冒頭から侘しい草庵の様子が語られ、西行を慕って諸国流浪の旅へ赴いた経緯が説明される。これらのくだりには『おくの細道』の旅立ちなどと同様に、隠者への志向を示した典型的展開が踏まえられているが、『文反古』巻三の一の書き手が芭蕉と異なっていたのは、流浪の旅の終着点が美少年との出会いであり、少年からの返事を待ち続けるために、春から秋までの長きに渡って草庵を留守にしているという、書き手自身の人物像にある。この書き手が少年に送った手紙は書簡中書簡として巻三の一の後半に挿入されており、宮崎修多が指摘したように、過剰な美辞麗句で綴られ、具体的内容の全くない文面は『詩文雑抄』に同一言辞が確認され、そこには破戒僧をモチーフとした狂詩の系譜が存在するのである<sup>7</sup>。すなわち『文反古』巻三の一の書簡中書簡と、それを書いて返事を心待ちにする書き手は、『文反古』の成立過程を考える上で問題とされてきた北条団水『色道太鼓』追加の同一言辞の書面とともに、破戒僧の生活と性格を滑稽化する文脈で描かれているのである。

同じモチーフは『文反古』巻五の四「桜吉野山難義の冬」でも繰り返されている。書簡の書き手である眼夢は、吉野に集う俗出家たちの形ばかりの発心を嘆き、自身の精進ぶりを主張する一方で、少年を所望し「はなれがたき物は色欲に極まり申候」と訴える。『文反古』巻五の四の評文は、書き手の眼夢を「たくはへありながら、物好

の発心」と評しており、この書簡が近年多い「出家」という名の楽隠居を滑稽に描いた話であることが明示されているのである。

眼夢は嫌悪すべきもののひとつに、好色な尼たちの誘惑を挙げていた。色気を残した俗出家と、享樂的に生きる楽隠居たちは、どこかちぐはぐな一代女のイメージと、全く同一ではないものの重なる部分が多い。理想的な仙境への道程は、艶やかで殊勝な「今もまだうつくしき」(副題)老女のもとに辿り着く。老女は酒と歌を楽しみ、興に乗って自らの恋物語を語り始める。一代女が語る物語は、懺悔譚を装った情話であり、好色の勧めという「訓戒」であったのではないのか。仙境への憧憬と中世的な隠者像は、露悪的なほどに軽くて明るい「近世的隠者」へと変容しているのである。

### 三、『好色一代女』の時間と物語

『好色一代女』の時間構造は、巻一の一前半部を現在時に置き、一代女の語りによって最も古い過去から順に、一代女の生涯が巻一の後半から巻六の四まで語られるという体裁を採っている。これまで考察してきた一代女登場のくだりを、『好色一代女』の刊行された貞享三年当時に想定されたものと考え、一代女の出生は七十二年前の慶長一九年と仮定することができる。巻一の後半で語られる少女の頃の風俗描写では、御所染の発案という寛永ごろの流行が取り入れられており、大まかな時制を合致させているが、巻一の二以降の章ではこのような年齢と時代の整合性はほぼ図られていない。このことから谷脇は、若者が一代女に昔語りを促す「身のうへの昔を、時勢に語り給へ」という言葉の「時勢(いまよう)」の語に注目し、巻一の二から巻六の四までの一代女を、

現代に生きる当代女性として描かれたものと位置づけた<sup>8</sup>。

ある人物の伝記が時系列に沿って語られる『好色一代女』の体裁は、小説の論理に従う限り物語内の時間的連続性を必要とする。しかし一代女という人物は、七十二年の歳月を生きた歴史的時間の厚みを持たない存在として描かれていたと言っている。時系列順に一代女の生涯を整理すると、巻六の四「皆思謂五百羅漢」での五百羅漢参拝をきっかけに広沢の池に身投げを試み、引き留められて懺悔の生活に入った一代女は、その七年後、巻一の「老女隠家」で好色な隠者として若者たちの前に現れる。若者たちの好色庵来訪は、「人の日のはじめ」である一月七日のことであるが、この日は『日本永代蔵』巻二の「世界の借家大将」では、近隣の若者たちが藤市のもとへ「長者になりやうの指南」を求めて来訪する日として設定されている。名だたる長者に富裕の教えを請いに出かける一月七日は、好色を極めた仙人のもとに「好色の教え」を請いに出かける日に符合する。七年間の懺悔を経た一代女は、色恋を捨てた悟りの境地ではなく、色恋の全てを知る智者へと変容していただろう。巻六の四で語られた激しい後悔と懺悔は、巻一の一におけるその後の一代女の姿と同一の像を結ばない。懺悔に明け暮れ悔い改めた尼僧は、時間軸上のどこにも登場しないのである。

一代女の恋愛遍歴の中に「悲劇の女性」の一貫した造形を読み取る立場は、一代女を一人の「人間」として物語の中心に据え、筋立ての飛躍や主人公の行動の矛盾を許さない傾向にある。それは「一代女」という主人公に、より現実に近い空間を生きた、より実体的な主人公であることを求める意識に重なっていたであろう。しかし一代女を取り巻くこの幻想的で非現実的な空間は、読者をフィクションの世界へ導くために設定された、享楽への入り口であったのではないのか。「近世的隠者」が語る『好色一代女』という物語を、読者はそのありのままに読まなければならないのである。

次章では物語の全容を考えるうえで問題とされてきた『一代女』巻三から巻五までの職業遍歴の章群と、巻一、巻二、巻六で展開されるストーリー主導の章群について、挿絵におけるモチーフと本文の関係、さらに近代以降

における西鶴享受の観点から、異なる角度で考察を加えることとする。

1 篠原進 「『一代女』と小町伝説」『弘学大語文』一一、一九八五・三、鈴木千恵子 「『一代女』と「小町物がたり」、「小町草紙」『都大論究』二三、一九八六・三

2 『遊仙窟』テキストは慶安刊本を底本とする『遊仙窟』漆山又四郎訳注（岩波文庫、一九四九）、及び『江戸初期無刊記本遊仙窟』（和泉書院、一九七九）を参照した。

3 次章で考察するように『好色一代女』の残る二十三章は、本文と挿絵の間にほぼ齟齬がなく、挿絵は忠実に本文の内容を反映している。そのなかで作品の「顔」である巻頭章に、本文の理解に大きく外れた挿絵が挿入されるとは考え難く、本稿では挿絵の表象を本文の理解を補うものとして位置づける。

4 第一部付論第二章参照

5 吉江久弥 「『一代女』の成立と謡曲「檜垣」」『西鶴文学研究』笠間書院、一九八四、高田衛 「〈浮世の嵯峨〉断章」『都大論究』二三、一九八六・三

6 吉江久弥 「『嵯峨の隠家好色庵』から『一代女』へ」初出『西鶴研究』一九五二・一〇、『西鶴文学研究』笠間書院、一九七四

7 宮崎修多 「国風・詠物・狂詩―古文辞以前における遊戯的漢詩文の側面」『語文研究』五六、一九八三・一二  
8 谷脇理史 「『一代女』の一設定」『西鶴研究序説』新典社、一九八一、初出『近世文学論集』一九七一

### 第三章 『好色一代女』の挿絵と本文

#### ― 全挿絵解説と考察を通して ―

##### 一、『好色一代女』の挿絵

貞享三年刊『好色一代女』全六巻二十四章の挿絵について解説と考察を付す。『好色一代女』は、前作である『好色五人女』と同じ吉田半兵衛風の挿絵を掲げ、この画風は貞享三年から元禄二年までの三年間にかけて集中的に刊行された『本朝二十不孝』、『男色大鑑』などの計十三作品に共通するものである。画中に描かれた詳細な風俗描写は、元禄以前の文化状況を知る貴重な資料であり、後述するように『好色一代女』本編の理解を深めるうえでも、挿絵の読解は不可欠な要素である。

解説の執筆に当り、主に『新編日本古典文学全集六六 井原西鶴集①』東明雅解説（小学館、一九九六）、『新編西鶴全集』一、竹野静雄解説（勉誠社、二〇〇二）、『好色一代女全注釈』前田金五郎解説（勉誠社、一九九六）の諸説を整理し、参照している。本解説では、着物の模様や紋所、調度、髪型など描かれた事物の極力細部にまで考察を加え、さらに「挿絵を読むこと」が「本文を読むこと」に即するよう、各章の本文中の設定を明記し、本文のストーリー展開を挿絵の中に読み取ることに努めた。以下、巻六の四までの挿絵を総覧したのち、末尾に全体に関する考察を加える。

【 卷 一 】

卷一の一「老女隠家」

二人の男が好色庵を訪れ、一代女の箏に合わせて一節切を合奏、ひとりが濡れ縁で聴く。背後の壁窓から「心も窓より飛いるおもひに成て」中を覗く男は、冒頭「嗟峨に行事ありし」という語り手か。一代女の着物は八重菊の鹿子紋、髪は根結いの垂髪。一節切の男は釘抜きの紋に野郎風の髪、聴く男は並菱の着物で髪は銀杏か。どちらにも大脇差を挿し、手前の沓脱ぎ石に木綿足袋を置く。

木戸から庭の情景は本文の記述にほぼ忠実に描かれており、右丁、枝折戸を付けた荻の枯れ垣には犬のくぐり道が開き、両脇に赤松・笹が生える。背後に柳、その下の二曲折する筧から、柄杓を載せた手水鉢に水が落ちてくる。左丁、萱葺きの片びさしの軒に蔦が這い、地には秋草が見える。人物について本文に男が一節切を吹く記述はなく、『遊仙窟』の連想から合奏場面として描いたとする説と、説話に基づくとする説、謡曲に基づく説などがある。

卷一の二「舞曲遊興」

副題に「清水のはつ桜に見し幕のうち」とある、東山の出振舞い遊興の場面。右丁、上方に清水寺境内の音羽

の滝と清水の舞台、中央に地主権現の桜を配して、場所を説明する景物が挿入される。

花見幕の中では少女が三味線に合わせて舞い、法体姿で立て膝の男と二人の撥鬢の男がそれを見物、大尽と太鼓持ちか。太鼓持ちの着物は右が子持筋格子縞、左が三菱、大尽の回りに重箱や渡盞を広げる。少女の髪はかぶる、手前が下がり藤に山道模様、奥が稲妻の振袖で共に右手に扇子、三味線弾きは撥鬢で木瓜紋の羽織を着る。

嗟峨桐紋の花見幕には、奥に梅鉢の小紋と裾が立波模様の小袖が掛けられ、手前では格子縞の羽織を着た撥鬢の男が人見から中の舞を覗いている。幕の外、右丁には網笠を被った子持筋の羽織の男が草履取り二人を連れて歩く。前髪の若党は釘抜き紋の法被を尻端折り、編笠と包みを持つ。後ろは糸鬢頭で顎鬚をたくわえ手に杖を持つている。

### 巻一の三「国主艶妾」

奥横目の鑑定。左丁、縁側に御目見えする一代女が立ち、手前にうなぎ綿を載せた人置の鼻が控える。床の間の前に袴・肩衣姿の奥横目、下に座るのは呉服所の笹屋か。

一代女は根結い垂髪で六段鞠挟み繋ぎ模様の打ち掛け、襟元を直す仕草。奥横目は白地に黒角一文字の肩衣と、黒地に白角一文字の着物、緋模様の袴を着て、手に扇を持ち前に大刀を置く。笹屋は銀杏髷で着物は格子縞、袴は菱。

右丁、中庭に柄杓を置いた木製手水鉢、松の傍らに女の乗り物が置かれている。踏み台の前には御目見えの供をする大女が片膝を立てて座る。髪は角ぐる髷で、着物は楓の紋所。門の外では茶筌髷に向こう鉢巻の駕籠かき二人が立て膝で待つ。着物の紋は結綿で尻端折り。屋根付の門には庇の付いた土塀が続いている。



## 巻一の四「淫婦美形」

島原揚屋町、郭中の光景を点描。右丁、大門口の脇には太夫の道中を見物する男たちと草履取り、左丁には揚屋の前で文を読む太夫に禿と引船女郎が共をする。

揚縁に腰掛けて太鼓持ちの腕に触れる太夫、後ろに座る格子縞の羽織の男は店の亭主か。本文に「思案なく腰掛けて人さへ見ずは町の太鼓にも手に手をさし」とある場面。揚縁に座る太夫は髪が傾城、桔梗紋の着物で帯を前結びにする。

道中の太夫は五葉一果の一つ橘紋（上林家抱え三国の紋とされる）の着物、前襟をとり客の方を見返る。本文の「素足道中」「情け目づかい」を反映するか。禿の着物は麻の葉の袖模様でかぶる髪、後ろのぐる鬘の引船女郎は右腕に流水紋の着物を掛ける。文を読む太夫の髪は玉結びで着物は片子持縞。禿は垂髪で立波模様と源氏香図紛い紋の着物、後ろの引船女郎は桜模様の着物を着る。

見物客のうち玉縁笠の男は六つ星模様の羽織、隣の黒無地・木瓜紋の羽織の男は共に銀杏鬘、扇子で口を覆う。

## 【 巻 二 】

### 巻二の一「淫婦中位」

越後村上の田舎大尽が島原揚屋町の丸屋七左衛門方に到着し、金子を与える場面。右丁には馬上の大尽と馬方、それを出迎える店の者。大尽は本文冒頭「大津馬に四斗入の酒樽を乗下に付、立嶋の布子に鏝なしの脇差竹の子笠をかづき、右に手綱ひだりに鞭持」という野暮な出で立ち。馬の腹当てには縁起を祝う「吉」の字が見える。

片肌脱いだ頬被りの馬方が、揚屋の男に送り状を差し出す。受け取る男は銀杏髷で着物は二つ菱の模様。門口に丸の屋号を染め込んだ暖簾、揚げ店があり、二階は格子造りになっている。

左丁には皮袋の金子を撒く大尽と奉公人。座敷には重箱と渡盞、縁側に平樽が見える。女奉公人は角ぐる髷で桜ちらしの着物、脇に爛鍋を置く。手前で金を押し戴く男は、着物の柄・髪型が同じことから門口に迎えに立つ男と同一人物。大尽についても同様、座敷では笠を脱いで茶筌髷。

### 卷二の二「分里数女」

鹿恋女郎に降ろされた一代女が髪結の客と床入りする場面。右丁、丸行灯を開いて客が一分金と豆板銀を数えてみせている。客の髪は撥鬢で着物は二つ菱、後ろに解いた黒の帯が見える。鹿恋は括り枕に頭を乗せて横たわり、傍らに子持筋模様の帯を置く。敷布団は七つ星模様、掛布団の模様は桐か。

左丁、三つ楓の襖を挟んで隣室は大尽客と禿付きの太夫の寝間。左右の部屋に隣り合わせて描くことで遊女の階級の上下を対比的に示したか。大尽の髪は撥鬢で着物の柄は四つ菱、片輪模様の敷布団に木瓜紋の掛布団を掛けて横たわり、長煙管で煙草を飲む。太夫の膝元には煙草盆。太夫は三つ菱の着物に子持筋の帯、髪は傾城。燭台の傍らに子持筋の着物がかぶる髪の禿が立っている。

### 卷二の三「世間寺大黒」

寺小姓姿の一代女を世間寺に売り込む場面。右丁、塀重門の内側には草履取りを連れた小姓姿の一代女。左丁、住職と話をつける太鼓持。

一代女の装束は、刀・脇差を挿して玉縁笠を被り、五四桐の紋と丸に菊の袖模様が入った羽織で、袖口と裾に紅裏を覗かせる。後ろの草履取りは糸鬘で顎鬘をたくわえ、釘抜き紋の着物に段染め模様の帯を締める。右手を袖に入れ、左手に草履を持つ。

左丁、濡れ縁に片膝を乗せて座る太鼓持ちは、撥鬘で双子持縞の羽織、長脇差を挿している。向かう住職は白小袖の上に黒衣を重ねる。庭木は松。桜・八手。

#### 卷二の四「諸礼女裕筆」

女筆指南を始めた一代女が男の恋文を代筆する場面。筆を執る一代女の左脇に依頼した男、右には茶を運ぶ島田髷の下女。右丁、「女筆指南」の張り紙をした門の前に立つのは手習子の娘と供の女か。

一代女は笄髪で撫子紋の着物、右手に筆箱、左手に巻紙を置く。男は銀杏髷で白黒二つ菱の着物、横に脇差を置く。立つ波模様の屏風に琴が掛けられ、右手の衣桁には柄杓水車模様の小袖が掛かっている。庭には柄杓を置いた手水鉢、小窓から外の竹やぶが覗く。

右丁、室内には漆塗りの箱と水滴を載せた文机、奥に卦算と木箱を置いた経机。屋根を挟んで戸外、門口には布暖簾が掛かり、右に出格子の付いた窓がある。右の娘は島田髷で菊と一葉柏の着物、中央の娘も島田髷で下がり藤の着物を着る。右手に手習い草子と筆箱を持ち振り返る女は、角ぐる髷で楓の着物を着る。

### 卷三の一「町人腰元」

腰元奉公をする屋敷で一代女は台所の親父の懐に足を差し入れ、さらに仏間では主人を誘惑。左丁下、白鷺の襖の部屋には奥様が眠る。本文中の連続した話題を挿絵にすると、屋敷の襖や屋根などで画面を区切り、複数の場面を描くのは当時の常套。同一人物が繰り返し登場する挿絵では、卷二の一「淫婦中位」における大尽と男のように髪型や着物を同一に描くことが多いが、広敷の一代女の髪は玉結びで櫛模様の着物、仏間では中島田を結い撫子模様の着物を着る。

右丁、親父は糸鬢で六つ星模様の夜着を掛ける。板の間には油さしを収めた丸行灯、壁にしゆる箒と塵取りが掛かり、その左手に膳棚が続く。隣、仏間で一代女の肩に触れる亭主は、茶筌齧で五つ星模様の肩衣に格子縞の着物、右手に御文章を持っている。足元の机に茶碗と経文、奥の仏壇に花瓶や焼香の火舎、亀の蠟燭立が見える。隣室、唐草模様の掛布団と片輪車の模様の敷布団。垂れ髪の奥様が眠り、手前に七宝菱の枕屏風を置く。

### 卷三の二「妖孽寛濶女」

浅草の下屋敷で、女臈たちの蹴鞠遊びを御前様が座敷から眺める本文冒頭の場面。

右丁、根結び垂れ髪で蹴鞠用の革の沓を履き、直垂と紅の葛袴を着た女臈が、鞠垣のなかで蹴鞠をする。鞠垣は庭の四隅に松・桜・柳・楓を植えて竹垣で囲い、内側に網を張って設けるが、ここでは挿絵手前に松と桜が描かれている。女臈たちの直垂は、奥から時計回りに牡丹・撫子・松・菊の模様。

左丁、座敷では垂れ髪で三つ亀甲と杉の打掛の御前様が、片輪車模様の敷物に座っている。広縁に座る三人の女臈は根結び垂れ髪、手前から二つ菱・撫子・八つ花車模様の打掛を着る。室内には巻き上げた御簾と房、奥に二面の襖が見え、右面が枝垂れ柳と白鷺、左面が萩。本文「しだれ柳を書きし真木の戸」から女人形を取り出す

場面に関係するか。縁の前に柄杓を載せた手水鉢と踏み台、南天が見える。

### 卷三の三「調謔歌船」

大阪淀川の河口を行く遊山舟と、船上で色をひさぐ歌比丘尼。画面中央、遊山の御座船は日覆いを掛ける四本柱を立てる。舳先に座る男は釘抜き紋の着物、その後ろは四つ星、さらに後ろが弁慶縞の着物を着ている。三人共に銀杏髷。嗟峨桐紋の入った日覆いの下に法体姿の男、膝元に重箱と食器を置く。後ろに櫓を漕ぐ船子と片肌脱いで舵をとる船頭、船中に箱や桶を積んでいる。

左丁の勸進船には黒羽二重で頭を覆い「竜紋の中幅帯まへむすび」にした比丘尼が、一人は立ち、一人は文台を抱えて座る。後ろに船子。右端、荷を積んだ上荷船には銀杏髷で山形に一文字の着物の男と、向こう鉢巻で白餅の紋の男、菅笠を被り十文字轡の着物の男が乗る。川岸には通い船が着けられ、陸に辻行灯、船番所の前には突棒・刺股・もじりの三つ道具と二重輪の鞆を被せた槍が立てられている。

### 卷三の四「金紙七髻結」

女髻結の奉公先の屋敷で、奥様の髪を結う一代女。右の床の間では二人の腰元が掃除をする。ともに島田髷を結び、しゅろ箒を持つ女は櫛模様の着物、向かいの女は撫子。床の間の掛け軸に梅の幹が見え、前の花瓶に梅を活ける。庭に柄杓を載せた手水鉢、松の下に流水。

左丁、下げ髪を梳かせる奥様は七宝と日足紋の打掛を着て座る。後ろに立つ一代女は笄髷で六つ星紋の着物。左側に鏡架に立てた丸鏡と油桶、奥様の膝前に角盥を置き飼猫がうづくまる。手前には蓋を開けた櫛笥。蔓菊

輪の暖簾が出入り口にかかり、襖絵は白鷺に葦と流水。左下、隣室の襖絵は柳、中央の部屋左側は神社に木立、右下が雁。

## 【 卷 四 】

### 卷四の一「身替長枕」

当世の縁組、嫁入り行列の場面。右丁、中央に花嫁の乗物。両脇の被衣の女性は、本文中で一代女が務める介添え女、もしくは腰元であろう。手前の女は木瓜紋の被衣に六つ星の着物、駕籠の向こう側の女は亀甲紋。

駕籠かきは向こう鉢巻で一つ結綿の紋の着物を尻端折りする。先頭に立つ使者役の侍は、武家の婚礼に用いる片子持縞の肩衣と、黒地に白角一文字の着物、六つ星の袴をはき、髪は銀杏。中央の侍は片子持縞の着物に一つ目結の紋が入った肩衣。婚礼は夜に行われたため、若党が丸行灯を持つ。先頭の若党は釘抜き紋の着物、中央は片子持縞、左丁、行列後部の若党は白餅の紋の着物を着る。三人とも髪は撥鬢で尻端折。

駕籠の後ろに続く女は右が腰元、左が中居か。腰元は島田髷を結び、渦巻き模様の振袖に抱帯を後ろ結びにする。中居の髪は遣手、桔梗の着物に抱え帯を前結びにする。後ろを振り返る侍は後備え、割菱の羽織を着る。十文字紋の着物に尻端折りの若党が挟み箱を持って最後に続く。

### 卷四の二「墨絵浮気袖」

武家屋敷でのお物師の仕事風景。左に作業中のお物師たち、右に立つのはこの家の息女と腰元か。

左丁、畳に広げた着物は亀甲繫ぎに日足紋、袖口に六つ星。襟を持つ綿帽子の女の着物は日足紋、裾を伸ばす女は撫子の着物で髪は遣手、仕上がった着物を点検してたたむ。奥に座る右の女の髪は島田髷で着物は日足模様、筋模様の着物を仕立てる。着物を広げる左の女は、髪が遣手で着物は桔梗。針箱・糸巻・針休・物指などを畳に置く。襖絵は神社に木立。

右丁、立つ波の襖の前に立つ根結び下げ髪の女は雪輪の着物、腰元は島田髷で三重輪の模様の着物を着る。奥の座敷には衣桁に子持格子縞・立波・角立目結紋の着物、源氏香崩しの帯が掛かる。

#### 巻四の三「屋敷琢渋皮」

老いた一代女が茶の間女となり、中間の老人に供をさせて宿下りの途中、左に二人の入る煮売屋が見える。右丁にはそれを見返る行人たち。

茶の間女は「常とは仕替て黄無垢に紋縞をひとつ前にかさね、紺地の今織り後帯それがうへをことりましに、紫の抱帯して」奇特頭巾で顔を覆う。着物は子持格子縞、後帯は二重輪紋。中間は糸鬢で髭をたくわえ、輪の紋の着物を尻端折り。帯刀して手に継ぎはぎの袋を持つ。葦簣のかかる煮売屋では、亭主が土竈に大鍋をかけて調理している。周りに椀や膳、食物を並べるのが見える。

右丁、前に行く糸鬢の男二人はともに大小をさした武士。右の男が木瓜紋、左が釘抜紋の羽織と菱の着物。後ろ、前髪を残した草履取りは右手に草履、背に十字紋の入った着物の裾を帯の結び目の下に挟みこんだ爺端折り。菅笠を被った男は背中の中荷から木綿高荷売りか。右手に高荷を掛け降ろす竹竿を持ち、六つ星模様の着物で脚絆姿。

#### 卷四の四「栄耀願男」

大阪堺の町屋に中居奉公に出向く一代女と姥、左には家の下男が台唐臼を踏んでいる。一代女に姥が「我がためになるころへをいふて聞されける」ところであろう。

一代女の髪は遣手で楓紋と山道模様の着物、抱え帯をして歩く。姥は綿帽子を被り、菱模様の着物に抱え帯という姿。後ろに松と桜の木が生えている。左丁、表通りに出格子を構える主家、土間の壁は板目板張り。内庭で台唐臼を踏んで米を搗く下男は、撥鬢で着物の模様は十の字緋。本文に「面むきは京に変わる事なく内はせはしく、下男は台唐臼下女はさし足袋にいとまなし」とある。

#### 【 卷 五 】

#### 卷五の一「石垣恋崩」

京都石垣町、賀茂川べりの色茶屋の風景。右、戸外に編笠を被った若衆と若衆の草履取りである金剛が歩く。左、色茶屋の二階では茶屋女が客に酒を注ぐ。

茶屋女は島田髷で、籠模様と裾に目結紋の着物を着ている。法体姿の男は棒縞の羽織で右手に杯、窓にもたれる撥鬢の男の着物は丸の内に菱紋。座敷には渡盞・重箱。山の字の染め込み暖簾が掛かる一階、揚げ縁に座る前髪と撥鬢の中間は二階の客の供の者か。前髪の男は丸の内一引き紋の着物、撥鬢の男は釘抜き紋の着物で手元に石畳模様の風呂敷包みを置く。室内に煙草盆が見える。

右丁、前を歩く若衆は六つ星紋、後ろは双子持格子縞の振袖、裾に立つ波模様が覗く。髭をたくわえた金剛は



四つ菱、茶筌髷の男は白餅の紋の着物。隣の揚げ縁に座って若衆を眺める男は、撥鬢で六つ星模様の羽織を着ている。

### 巻五の二「小歌伝受女」

風呂屋の洗い場、湯女と客の様子。禪を脱ぎ石榴口をくぐる客と、茶筌髷で風呂禪の客、湯女に背中を搔かせる洗い髪の客がいる。

背を搔く湯女は大島田を結び、桐と裾に立つ波模様の浴衣で後ろ帯にする。湯桶を持つ湯女も大島田髷で、浴衣は柳に鞠の模様、袖と裾が石畳。本文に「柳に鞠五所しほりあるひは袖石畳、思ひ／＼の浴衣踵うってゆきみじかに、竜紋の二つ割を後結び」とある出で立ち。石榴口の奥に浴槽の下部が見え、右横の板目板には導管の先に上がり湯をためる小槽が付設されている。

### 巻五の三「美扇恋風」

四条通りの女眼医者の家、患者たちと診察中の女医者。左丁手前、綿帽子を置き撫子模様の衣被を羽織った女医者が、島田髷・楡形模様の着物の女の眼を診ている。

医者の脇に薬箱と薬入、診察を待つ女たちの前に煙草盆が置かれる。左から、島田髷に布を置き梅鉢模様の着物の女、中央の角ぐる髷の髪に白黒並菱模様の着物を着て布で眼を押さえる女は、「眼の中の雫を、黄色なる絹の切にて、すこしうつぶき拭うたる風情、何とやらおもはくらしき」様子の一代女か。もしくは右の大島田を結った女とともに、本文中で紹介される数間女、糸屋、鹿子絞りの女工の三人であろう。後ろには立涌紋の暖簾が掛

かり、板目壁になっている。

右丁の患者は、眼を押さえた男が横筋模様の羽織、隣に二筋格子縞の着物の男が座り共に撥鬢、茶筌鬢の男は釘抜き紋の着物を着る。三人の間に置くのは菓子鉢か。戸外、竹格子窓には本文冒頭「目くすし女医者」の絵看板が掛かる。庭に松と柄杓を載せた手水鉢、「盆山に那智石を蒔きて石菖蒲のねがらみ青々としたる葉末」を縁側に置く。

#### 巻五の四「濡問屋硯」

大坂、中宿の蓮葉女たち。右に座る角ぐる鬢の女が、袖を掲げて二人に着物の自慢をしているところか。着物の模様は剣唐花崩しに橘、三引両模様的大幅の帯。中央手前の女は髪が遣手で亀甲に楓紋の着物、煙管を持つ立て膝の女は島田鬢に鮎模様の着物。前に煙草盆を置く。背後に布暖簾が掛かり、庭には竹が見える。料理をする女は角ぐる鬢を手拭いで姉さま被りにし、桜ちらしの着物で襷掛け。包丁と真魚箸で俎上の鯛らしき魚をさばいている。俎板の横に大根など根菜と皿鉢。蓮葉女が飯炊女の仕事をすする情景、もしくは「女ながら美食好み」の贅沢な食生活を示すか。右下、戸外に面して軒に簾、門口に縄暖簾を掛ける。

### 【 巻 六 】

#### 巻六の一「暗女昼化物」

大坂、谷町の藤棚を見物する町人と暗物女、左右に茶汲み女が店を広げる。

左丁、島田髻の娘二人は前が片輪車の模様、後ろは肩に桜・袖に花見幕模様の振袖を着て抱え帯をする。本文「しろき肌かたびら地紅に御所車の縫ある振袖、牡丹がら草の金入の帯前結にせしを、牢人衆の娘といふて置たと後帯に仕替さす」とあることから、この二人は商売用の振袖を着た暗物女だろう。菅笠姿の女、手前の着物は肩に立網の模様・裾には碇か。後ろの女は目結紋の帯を締め、抱え帯をする。

左奥の茶汲み女は島田髻で二つ菱模様の着物、羽釜の前に座り、女の右手側には水桶と柄杓、左手の膳棚に茶碗・茶筒を並べる。前方の床机に煙草盆。

右丁、二人連れの男は共に撥鬢、前の男は六つ星模様、後ろは丸の内に釘抜き紋の着物を着る。床机に腰掛ける編笠の男は桔梗紋の羽織を着て右手に扇子を持つ。脇に煙草盆。茶汲み女は島田髻で撫子模様の着物、右手に柄杓・左手に茶碗を持ち湯を汲んでいる。

## 卷六の二「旅泊人詐」

松坂の旅籠屋前、乗掛け馬の旅人を客引きの出女と内儀が招く。本文に「出女の面しろく」と見せて、講参りの通し馬を引込み、これ播磨の旦那、それは備後のおつれさまと、その国里をひとりも見違へる事なく」とある。馬上の男は菅笠を被り、双子持格子縞の羽織りに袴、脚絆姿で帯刀。馬の左右の腹に葛籠荷を付け四目菱の敷物を置く。背後に見えるのは蠅払いの上部、馬の腹掛けに「吉」の字。頬被りの馬子。主の槍を持つ供の若党は撥鬢で丸の内に釘抜き紋の羽織り、野袴に脚絆を付け大小を挿す。

出女は大島田を結び楓紋の振袖、土間の女は島田髻に置き手拭いで前垂れをしている。軒先には、抱え柵を屋号にした染め込み暖簾。揚げ縁から室内にかけて、重ね膳・椀・小皿・皿鉢と野菜類、大俎板の上に魚と包丁・真魚箸、皿に盛った料理らしきものが並ぶ。

### 卷六の三「夜発付声」

大坂玉造の裏借家で「うぶめ」に出会い過去を省みる一代女、隣室では相住みの唄たちが話をしている。家の左右を使い、本文中の前後するそれぞれの場面を描き分ける。

左丁、一代女が「観念の窓」から外を覗くと、庭には「蓮の葉笠を着るやうなる子共の面影、腰より下は血に染て、九十五六程」が立っている。

右丁、庭に立つ唄は髪に手拭いをのせ前垂れを掛ける。室内の立て膝の唄は日足紋の着物に引締め島田。茶碗を手にする唄は撫で付け髪で雁紋の着物を着る、釜に湯を沸かして飲んでいるところ。脇に水桶を置く。家の入り口には縄暖簾をかけ、屋根は石を置いた板屋根、右の建仁寺垣に蔦が這う。手前の樹に鳥、挿絵上部の斜線は雨を表現するものか。本文に「夜の雨に人はをそるる神鳴を、哀れをしらば爰に落ちて」とある情景を取り込んだものか。

### 卷六の四「皆思謂五百羅漢」

京都大雲寺の五百羅漢堂で、仏の面立ちに「我女ごかりに枕ならべし男に、まご／＼と生移しなる面影」を見る一代女。

左丁、一代女は頭に綿帽子を載せ、六つ星模様の着物を着て抱え帯をした老女として描かれる。羅漢堂、一代女が見入っている正面には左文殊・右普賢を脇士に宝冠釈迦仏が置かれ、その周りに五百羅漢が列座する。釈迦仏の前に花瓶に挿した蓮の花葉と香炉、堂の左右には連子窓を配す。

右丁、本堂回廊の参詣人は銀杏鬢で脇差を挿し、数珠を手に拝んでいる。僧侶が黒染めの衣に袈裟をかけて庭に立つ。庭には松と石灯籠が置かれる。

### 三、『好色一代女』挿絵から見た本文と作品

『好色一代女』全章の挿絵を総覧して第一に特徴的であるのは、第一部「一、好色物研究」第二章で触れた巻一の「老女隠家」における若者の一節切の合奏場面を除いて、全ての章が本文に忠実に描かれ、人物の装束や景物など本文の詳細な設定に至るまで図像化されている点である。その際、挿絵中のモチーフと本文には、次のような関係性が認められる。

巻一の二「舞曲遊興」と巻六の一「暗女昼化物」では、それぞれ清水寺の舞台と音羽の滝、谷町の藤棚といった、本文中の名所を端的に表す景物が添えられ、各章における地理的な「場所」が明確に示されている。これは仮名草子にも頻繁に用いられた、場所を示すための一般的な方法であり、『一代女』以前に『好色一代男』巻一「別れは当座ばらひ」の八坂の塔をはじめ、巻二「誓紙のうるし判」のつがいの鹿、巻三「袖の海の肴売」の小倉城、巻五「ねがひの搔餅」の三井寺の鐘楼など多くの例を拾うことができる。ただし『好色一代女』で「名所」の挿入されるのは巻一の二・巻六の一の二章のみであり、数の上では少ないと言っている。『好色一代女』全般を見渡してより顕著であるのは、地理的な「場所」を示す景物よりも、むしろ「職業」を示す風俗の描写がモチーフとして積極的に取り入れられている点である。

巻二の三「世間寺大黒」から巻六の二「旅泊人詐」までの一代女による職業遍歴の章群では、各章につきおおよそ一つの職業が紹介され、挿絵ではそれら職業ごとの異なる風俗が総覧されており、さながら当代女性の人物百科辞書のような様相を呈している。なかでも巻三の三「調諺歌船」の舟比丘尼の装束、巻五の二「小歌伝授女」

の浴衣の模様など、風俗描写には『都風俗鑑』（延宝九）や『好色訓蒙図彙』（貞享三）の本文と挿絵に類似したものが見られる。ただし『好色一代女』の場合は、類型化されたパターンを踏んで描くという、絵画一般が持つ性格の範疇における類似性であり、西鶴自筆画である『好色一代男』における透き写し、図柄の模写のような直接的な影響関係は確認されない。また本文の描写をそれぞれ比較しても、『好色一代女』の装束描写が『都風俗鑑』など先行する仮名草子の剽窃でないことは明らかであった。

『一代女』挿絵のモチーフは先行する仮名草子ばかりでなく、他の西鶴作品とも共通する章を含んでいる。たとえば『一代女』巻五の二「小歌伝受女」の湯女は、『好色一代男』巻一「煩惱の垢かき」にも同じくモチーフとして採られているが、本文を比較すると『一代男』が湯女の一般的な風俗描写を中心としたのに対し、『一代女』では湯女の性格や行動に重点が置かれて話が展開しており、『好色一代男』に後続する『好色一代女』が同モチーフの単純な反復ではないことが窺われるのである。

西鶴作品相互の類似として、他に巻四の一「身替長枕」における嫁入り仕度の慣習に関する紹介部分と、遺稿作品である『万の文反古』巻二の一「縁付き前の娘自慢」本文と挿絵の内容には、具体的な仕度の品々の列挙、画中における嫁入り行列の描き込みといった点で重複が見られる。両者はいずれも当世における嫁入り仕度の様子を流行の着物の説明などを挿入しながら列挙し、その奢りぶりを批判的に評するという内容をとるが、『一代女』巻四の一「身替長枕」では、一代女が解説する前半部の嫁入り仕度の詳細な記述に対して、介添女を勤める一代女が作中人物として登場するストーリー部分は結末のわずかに留まっている。これをたとえば新編全集は「この章、小説的構成を全く持たない。肉体を売る以外、職業は限られていた封建社会における女の一生を描くという構想の中で、珍しい嫁入りの介添え女のことを読者に紹介しようとする意図が、このような一章を挿入せしめたものである」（東明雅注釈）と評しており、一代記のストーリー性を重視する立場からは評価の低い一章である。

一方の『文反古』巻二の一では嫁入り仕度の列挙そのものが、書き手から受取り手に対する皮肉を込めた説教となり得ており、話の中への風俗紹介の組み込み方としては、『文反古』がより咀嚼されていると評価できるだろう。ただしこの相違は、秀作・劣作の別を示すものではなく、それぞれの作品集におけるテーマと方法の相違に関連するものである。風俗誌的性格の強さから従来評価の低い『一代女』巻四の一であるが、一代女が登場する結末部分は不自然に挿入された付け足しとして書かれていたのではない。一代女登場の場面は、巻四の一全体を通して批判的に列挙されている諸家の寛濶ぶりに対し、介添女である一代女に手を付けなかった唯一の婿だけが質素に徹して家を倒さず、繁盛を続けたという結末を導いており、巻四の一は一代女の登場が踏まえられつつ、「寛濶の戒め」というテーマによって、話中の論理は矛盾なく一貫されているのである。すなわちそれは「封建社会における女の一生を描くという構想」というテーマの設定が適切でなかったことを示唆するだろう。ただし、こうした各話の解釈と評価、『一代女』と仮名草子、他の西鶴作品との比較は、比較対象となる各作品の分析を伴う必要があるので、本稿では問題点の指摘に留めることとする。

『好色一代女』の成立を考察し理解を深めるうえで、これらの風俗紹介の章群における挿絵が注目されるのは、巻四の一の挿絵のモチーフが一代女を中心とした介添女と初夜の場面ではなく嫁入り行列の場であったように、画面中で描かれているモチーフが、ストーリーの中心となる場面や、本文中で最も多く言及される挿話ではなく、各章で紹介される職業や風習の外形的な特徴を最もよく伝える場面が、いずれも選ばれているという点である。たとえば次章の巻四の二「墨絵浮気袖」で挿絵に描かれた武家のお物師の仕事風景の場面はより端的な例である。巻四の二挿絵は左丁に縫い物を広げたお物師の仕事場面を描き、右丁には武家の息女ふうの女が描かれている。右丁の武家の女は、巻四の二の本文では登場しない人物であり、「武家屋敷」に勤める職人の章であることを示すための記号として、根結び垂れ髪の女が挿入されていると考えてよいだろう。すなわち冒頭で挙げた巻一の二の



清水寺、巻六の一の藤棚と同様に、「武家屋敷」という「場所」を示す一種の景物が挿入されるのである。一方で巻四の二のストーリーの中心は、女ばかりのお物師の職場に飽きた一代女が独立して仕立屋を営み、布地の掛金を色仕掛けで踏み倒す後半のくだりにある。長文に渡って展開する後半の仕立屋のくだりではなく、一時の気まぐれで殊勝に勤めたばかりのお物師の場面が挿絵のモチーフに採られるということは、『好色一代女』のテーマ性を考えるうえで看過できない問題であった。

こうしたストーリーと挿絵のモチーフのずれとして、より顕著な例に巻三の二「妖孽寛潤女」における女臈の蹴鞠の場面がある。巻三の二は御前様たちの恪気講を主体とする章であるが、挿絵で描かれるのは恪気講で用意される女人形ではなく、巻三の二の枕で情景描写としてわずかに紹介される女臈たちの蹴鞠の様子が採られている<sup>1)</sup>。挿絵のモチーフには、ストーリーの中心となる事物ではなく、当該章の舞台である下屋敷に独特の習俗である女蹴鞠の場面が優先されているのである。

また巻五の三「美扇恋風」は、冒頭に「目」の絵を添えた「目くすし女医者」という叙述から本文が始まる章であるが、当該章の挿絵には、この冒頭に照応して医者宅の玄関先に「目くすし」の絵看板が掛けられ、診察の様子が待合に置かれた盆山などを含めて忠実に描かれており、画中の細部にまで趣向の凝らされた章である。巻五の三では、ストーリー上で一代女が結婚する扇屋との出会いの場所がこの目医者の待合いとされており、本文前半には目医者の患者である数間女、糸屋、鹿子絞りの女工といった、画中に描かれる素人女たちへの言及が含まれ、商売のために売春をする地女房の話が挿入される。この話題は扇屋と結婚した一代女がのちに店に来る客と浮気をするという展開に、素人女の性という点で関連しているが、挿絵の場面設定である目医者そのものは、巻五の三のストーリーに対して重要な役割を担っているものではない。むしろ巻五の三は、数間女・糸屋・女工・扇屋の内儀のほか、糸繰り女・二瀬女などの複数に渡る女性の職業が登場するため<sup>2)</sup>、様々ある女の仕事の一つとして、性風俗とは直接の関係はないものの、女目医者という珍しい職業が紹介されていると考えることもでき

よう。

なお本章は、『都風俗鑑』二「商人の女房の事」に挙げられた「女房をおとりに商ふ店付き一風有。とりわき女の商ふは、扇屋、白粉屋、糸屋也」<sup>3</sup>のくだりに題材が共通している。ただし『都風俗鑑』では小商人の女房の世帯風俗が説明的に叙されるのに対し、『好色一代女』では、着飾って客の気を引くそれらの女性たちの性質を踏まえたうえで、巻五の三を生来の浮気女である一代女を主体とした小さな物語に仕立てているものである。舟比丘尼や湯女の扱われ方と同様、『好色一代女』以前の仮名草子における風俗紹介と題材の傾向は共通しているが、話の中で描かれているものは必ずしも同一ではないのである。

これらの風俗誌的章群は、主人公であり、語り手でもある一代女が風俗の説明に徹しており、登場人物としての影が薄いために、作品内容への言及がほぼなされてこなかった章である。しかし本文と挿絵ともに、場所、立場、身分といった広い意味での空間の設定が重視された話であるものの、そこにはストーリーがないのではなく、巻四の一における寛濶の戒めや巻五の三における地女の商売のように、各話の中での明確なテーマはそれぞれ存在しており、一代女の物語は各話ごとの異なるテーマ、論理によってそれぞれに統率されているのである。すなわち従来の研究史では、章と章の間をつなぐ、伝記としての縦の時間の整合性ばかりが注目されてストーリー性が論じられてきたのであり、一方で各章ごとの作品内容における一代女の位置づけが等閑視されてきたという問題点が見出されるのである。

話中のモチーフを重視する職業遍歴の章群に対して、少数ではあるが、巻二の一「淫婦中位」、巻二の二「分里数女」、巻三の一「町人腰元」、巻六の三「夜発付声」の各挿絵では、本文中のストーリーの展開が画中に反映されるよう構成されている。なかでも巻二の一「淫婦中位」における田舎大臣の挿話はストーリー性が高く、画中を建物の一部で区切り、それぞれの部屋、場所に、時間的な隔たりのあるモチーフを並べ、両者の時間的連続性

を表現するという、典型的な異時同図法の方法がとられている（付論第二章参照）。右丁では玄関先で出迎えられている縞模様の着物の男が、左丁では揚屋の二階で金子をばらまいていることから、これが同一人物の前後する行動を並べて描いたものであることがわかるのである。あるいは巻三の一「町人腰元」では、右丁で一代女が老人の懐に足を差し入れる場面が描かれ、左丁では一代女が旦那を誘惑する場面が配されている。これらの場面は巻二の一と同様に、同一の屋敷における別座敷での光景として分割して描かれることで、その時間的連続が表現されているのである。

また巻二の二「分里の数女」では階級の異なる遊女の座敷の様子が対比的に並べられ、巻六の三「夜発付声」では左丁に「うぶめ」とそれを見る一代女、右丁にはうぶめの挿話に続く隣の部屋の合住みの唄たちが描かれている。これらストーリー性の高い挿絵には、本文中で連続している挿話を、画中でそれぞれ隣り合わせに配するという傾向がある。ただしこれらの章群における「ストーリー性」とは、あくまで各章の内部におけるストーリーを指すものであり、全章を通じた伝記としてのストーリー性とは関連性が認められないものである。

以上の考察から、今後の『好色一代女』研究の課題として、先行する仮名草子や他の西鶴作品と『好色一代女』各章におけるモチーフの相違を、作品内容の理解を深めながら考察し直し、『一代女』各章ごとの解釈を確立したうえで、総体としての『好色一代女』が論じられなければならない点を挙げるものとする。

<sup>1</sup> 次章で触れるように、女人形のモチーフは溝口健二監督の『西鶴一代女』では、撮影されたものの編集段階で削除されたことが確認できる。

<sup>2</sup> これらの職種は『色道大鏡』に「雑女」として挙げられた項目に重複する。

引用は、『新日本古典文学大系74 仮名草子集』（岩波書店、一九九一）による。『都風俗鑑』当該章の挿絵には、店先に立つ女房の姿が描かれており、『一代女』巻五の三の挿絵とモチーフのうえでは重複していない。

9		8		7	6		5		4	3	2	1	チャプター			
A・嵯峨の庵で誦経する老尼	国主になった我が子を拝顔	もとの羅漢堂	惣嫁の嬢たちに拾われる	―	―	お春扇屋に嫁ぐ	呉服屋奉公、奥方の髪結い	―	嶋原に田舎大尽	お春出産	―	国主の妾探し	御所に仕えるお春	羅漢堂で五百羅漢を拝する	惣嫁になったお春	「西鶴一代女」シナリオ
B・托鉢の老尼となったお春	国主になった我が子を拝顔	もとの羅漢堂	惣嫁の嬢たちに拾われる	B・山門で子供に出会う	―	お春扇屋に嫁ぐ	呉服屋奉公、奥方の髪結い	B・三味線の女	嶋原に田舎大尽	お春出産	―	国主の妾探し	御所に仕えるお春	羅漢堂で五百羅漢を拝する	惣嫁になったお春	「西鶴一代女」流布版フィルム
巻一「老女隠家」	―	巻六「皆思謂五百羅漢」	巻六「夜発付声」	―	巻六「旅泊人詐」、巻五「石垣恋崩」、 巻三「調詠歌船」	巻四「墨絵浮気袖」	巻三「町人腰元」、 巻三「金紙七髻結」	巻一「淫婦美形」	巻二「淫婦中位」、 巻一「淫婦美形」	―	巻三「妖孽寛潤女」	巻一「国主艶妾」、 巻一「舞曲遊興」	巻一「老女隠家」	巻六「皆思謂五百羅漢」	巻六「夜発付声」	西鶴「好色一代女」

【表1】  
**A**、脚本に記載されるが、映像が削除、もしくは撮影変更された場面  
**B**、脚本に記載なし、流布版フィルムに後から付け加えられた場面か

## 第四章 『好色一代女』の受容と創造

### ― 映画『西鶴一代女』と『好色一代女』 ―

#### 一、溝口映画における古典受容

溝口健二監督『西鶴一代女』（一九五二・新東宝）は、一九五二年に第十三回ヴェネツィア国際映画祭の監督賞を受賞して以来、溝口健二の代表作に数えられている。当時、新進の監督であった黒澤明が『羅生門』（一九五〇・大映）で同映画祭金獅子賞を受賞した翌年のことであり、溝口はすでに晩年の五十三歳になっていた。溝口は続いて『雨月物語』（一九五三・大映）、『山椒大夫』（一九五四・大映）でいずれも銀獅子賞を受賞、溝口は時代物映画の巨匠として世界に知られるようになり、溝口独特の映画技法はその後のヨーロッパ映画の新世代に影響を与えた<sup>1</sup>。

それゆえ一九五六年に五八歳で他界したのち、およそ五十年を経た現代の観客は、溝口が「女を描かせたら日本一の巨匠」（津村秀夫『溝口健二というおのこ』実業之日本社、一九五八）と呼ばれていたことを忘れがちであろう。戦時中の表現規制の時代を間に挟み映画産業の草創期に携わった溝口は、時代劇と現代劇を交互に撮影しており、九十作品前後に及ぶそれらのテーマは、監督の意志によるものよらないもの含め多岐に渡っている<sup>2</sup>。そのなかで終生に渡り続けたテーマに『浪華悲歌』（一九三六・第一映画）、『祇園の姉妹』（一九三六・第一映画）、『夜の女たち』（一九四八・松竹）、『赤線地帯』（一九五六・大映）などの、芸者や娼婦の人生を描いた、

芸道物・女性映画と呼ばれる作品があった。今日でこそ溝口は時代物映画の巨匠として一般に記憶されているが、実際は、近年まで完全な男性中心社会であった映画界にありながら、社会の犠牲となる女性たちの厳しい現実を、リアリズムに徹しつつ情感を込めて撮ることに秀でた、稀有なモチーフを持つ監督として知られていたのである。そして『西鶴一代女』もまた、これら女性を主人公とした一連の作品の延長線上にあった。

溝口の代表作とされる晩年の時代物映画は、原案を大胆に改作することではしばしば賛否が分かれてきた。最も顕著であるのは、『雨月物語』において、秋成の「蛇性の淫」と「浅茅が宿」の二章を併せ、性格の対照的な兄弟夫婦の話とした改編であったろう。また同じく『山椒大夫』では、鷗外原案や民間伝承において姉弟であった安寿と厨子王が、兄妹の話に変えられている。『西鶴一代女』も無論、その例外ではない。溝口の『西鶴一代女』では主人公の「お春」という「ある女の一生」を描くことに映画のテーマがあり、それを実現するために、原案の『好色一代女』のエピソードは新たに解釈され再構成されていたのである。

映画の構成と設定の上で、最も目に立つであろう原案との相違は、『好色一代女』最終章で一代女が懺悔をする五百羅漢の場面が映画では逆に冒頭に配され、また、一代女が回想途中で子供をもうけている点であろう。映画冒頭、惣嫁の惨めな生活を送るお春は、客がつかずさまよい入った羅漢堂で五百羅漢の顔に昔の男たちの面影を重ね、現在に至るまでの半生の回想を想起する。かつてお春は御所に仕え、もとは賤しい出身の者ではなかったが、下侍と通じた事件を皮切りにその後は流転の人生を送ることになるのである。このときの五百羅漢の使われ方は、懺悔譚をモチーフの一つとするため最終章に羅漢堂での懺悔を配した、原案の『好色一代女』の構成と全く対照的である。映画のテーマは懺悔ではなく「ある女の一生」を描くことにある。そのため五百羅漢の場面は、あくまでお春の回想を引き出すための触媒として、いわば『失われた時を求めて』のマドレーヌのように使われていると言える。

映画冒頭でお春はすでに惣嫁になっているが、直後のお春自身による回想が、今に至るまでの経緯を全て明らかにしたところで、映画は再び羅漢堂の現在に戻ってくる。まず現在の主人公の卑しい姿を見せ、その後、お春の不遇の人生が初めから順に明らかになっていくことで、それを辿る観客は主人公の転落して行く過程とやむにやまれぬ事情を知り、回想が終わるころには今は惣嫁となったお春の身の上を充分に理解し、感情移入していることになる。そして観客は、お春が生き別れた子供と再会する終盤のくだりを、お春とともに今現在、これから起きることとして体験するだろう。回想を経たのち現在のクライマックスに移るこのような展開は、波乱に富んだ主人公の人生に、この上さらに何が起きるのだろうかという、観客の緊迫感と期待とを高めていく演出であったと言える。現在時から始まり、今に至った理由や事情がフラッシュ・バックされ、また現在に戻ってくるこうした方法は、ストーリーを整理して効果的に提示するために時系列を利用した、映像芸術の常套的な構成法である。御所仕えから売春婦の底辺まで墮ちるに至った、お春の現在までの経緯が、主人公自身による半生の回想という構成をとることで、主人公「お春」の生涯が伝記ふうに分かりやすく提示され、現在時に続くクライマックスをより盛り上げて、「一人の女主人公の一生」という悲劇を完成させるのである。

映画の根幹をなす、このお春自身による回想部分のエピソードは、大部分が西鶴の『好色一代女』各章のエピソードをもとに構成されている。**【表1】**に映画と原案の対照を一覧したように、三船敏郎（一九二〇・九七）が演じる下侍「勝之助」との恋も、『好色一代女』巻一の「老女の隠家」で、聞き役の男たちに一代女が出自を語る際の挿話が採られている（**チャプター2**）。ただし、映画の中での勝之助の役割は、原案の『好色一代女』のそれとは若干異なっていたかもしれない。なぜなら、映画では勝之助との恋は、お春の悲劇の人生の幕開けとも言える象徴的なエピソードであったが、『好色一代女』巻頭の結末部に注目して読むと、むしろ原案では恋人が刑死するという悲恋をパロディにしていまい、一代女がいかに早熟で、幼いながら心変わりの早い、浮気な性格であるかを示した挿話として読むことも可能なのである。当初は男の死を思い、日夜苦しんでいた一代女であるが、



しばらく経つとすっかりその男を忘れてしまう。それを指して語り手は「これを思ふに、女程あさましく心の変はるものはなし」と断言するが、この一節は、女心の移ろいやすさを笑っているようでもあり、嘆いているようでもあり、文脈のなかでどちらにでも解釈することのできる一節なのである。

あるいは一代女と子供についての挿話も、映画と原案では全く対照的な扱いがされている。回想のなかでお春は国主のもとで嫡男を産んだが、ほどなく里に帰され、親のために嶋原に出る(チャプター4)。このとき産んだ息子は、回想の末部と、お春が回想から目覚めたあとのクライマックスのための伏線となっていた。運命に翻弄されて受動的に生きてきたお春が、終盤に至って子供を思う母の激しい情を見せるクライマックスは、映画を美しく感動的なものにしていただろう。しかし原案の一代女は、子供を産まなかったばかりか、墮胎した子供の幽霊を眼前にして「無事に育て見ば、和田の一門より多くて、めでたかるべき物を」と、昔の恋を思い出し嘆息するのである。この場面の直前まで、一代女は厭世観を募らせて「惜しからぬは命、今といふ今、浮世にふつ／＼とあきぬ」と嘆いていた。そして現れた子供の幽霊の多さに「さてはむかし、血墮しをせし親なし子か」と悲しむかと思うと、次の瞬間には「無事に、この子たちを育てあげたら、多産で知られた和田一門より大勢になって、今は結構な身になっていたのに<sup>4</sup>」と思いを馳せ、翌日になると再び生に執着を見せるのである。

一代女はもとより厭世的になっていたのだから、子供の幽霊に祟られた衝撃のために、子供たちを殺した後悔や恐怖に襲われ、もしくは我が身の愚かさへの反省によって、その場で自ら命を絶つほどの決断をしてしかるべき展開であっただろう。しかし一代女はそうした予想を裏切り、子供たちの恨み言を一代女自身の身の繁栄を惜しむ利己的な嘆きにすり替え、生への執着をかえて強めてしまう。おどろおどろしい空気とともに現れた幽霊は、性懲りもない母に肩すかしをくらったように霧散する。このような本来は悲劇的であるはずのモチーフや真面目な場面に、突然、不真面目で不謹慎な展開を持ち込み、文脈を乱すのは、喜劇の典型的な手法であった。

この他にも西鶴の『好色一代女』中には、悲劇的文脈を喜劇に転化する方法を随所に拾うことができるだろう。

こうした『好色一代女』の戯作としての性格を指摘したのは谷脇理史である<sup>5</sup>。予定調和的な悲劇の文脈をパロディすることで笑いを引き出す、つまり既存の懺悔譚を俳諧化した作品として『好色一代女』を捉える谷脇の読みは、近世俳諧の確立期であった十七世紀という時代の傾向に確かによく合致している。しかし男の死と子供の幽霊のこの二つの場面をもって、たとえば、繰り返し死を思いつつやはり生に拘泥して死にきれない、浮気な女の悲しい浅ましさを描いた悲劇である、と意味付けすることも十分に可能であり、またこのような人間存在に起因した性格悲劇ふうの読みは、近代以降の読者には特に好まれる傾向にあったのである。

## 二、西鶴の「笑い」、再構成された『一代女』

それでは映画の『西鶴一代女』の製作者は、本来、西鶴の『好色一代女』をどのように解釈したうえで、それぞれのエピソードを映画に取り込んでいたのだろうか。『西鶴一代女』のシナリオ作家は、西鶴の一代女と映画の違いをこのように述べていた。

西鶴の作風にはつき放した、乾いた非情さがありますが、このシナリオ（映画も）は、少し執拗な粘液をまといまわっています、後半など溝さんが大衆への理解を考えて、メロドラマ風の（メロドラマにはなりませんでしたが）悲劇の展開を求めましたので、西鶴よりも近松に近い作風になりました。

依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、一九六四

西鶴の原案に「つき放した、乾いた非情さ」を読む依田に対して、同時代評もまた『好色一代女』と比較した『西鶴一代女』の印象をこのように述べている。

西鶴の小説は溝口健二の映画より、もつと辛い味がした。あわれより痛さの方がつよく、涙よりも苦しい笑いがきびしく身にこたえた記憶がある。映画はずつと甘く、やわらかになつてゐる。

滋野辰彦「作品批評 西鶴一代女」『映画評論』六月号、一九五二・六

『西鶴一代女』は、原案の西鶴を「あわれ」で「ずっと甘く、やわらかに」描き変えているという滋野の評は、シナリオの依田義賢が映画を「メロドラマ風の」悲劇と言ひ、近松に例えた見解に重なるところである。そして西鶴の作風を「つき放した、乾いた非情さ」と呼び、一方は「苦しい笑い」と表現した点もほぼ共通した認識であると言える。前節に挙げた例で言えば、これは『好色一代女』中の、恋人の死や子供の幽霊といった、本来は笑うべきでない深刻な事柄を笑いに変えてしまう喜劇の方法に、たとえば皮肉や嘲笑に類する冷たい笑いを讀んだための評であろう。ひと口に「笑い」と言つても、実際にはさまざまな種類の笑いがある。笑われる対象を冷たく突き放し見下す笑いがあれば、対象を受け入れ温かく包容するための笑いもあるだろう。西鶴を戯作的に読む谷脇の解釈を採用した場合、『好色一代女』の笑いは、命や感傷を軽視し、ときに不運に見舞われた主人公の一代女でさえ、嘲り笑われる対象に落すという、前者の冷たい笑いに近かつたのである。こうした笑いは、笑われる対象に共感し同情する者、もしくは笑われる対象を蔑視する理由を持たない者にとつては、非人間的で低俗な笑いではない。それを依田と滋野の評は「苦しい笑いがきびしく身にこたえ」と、婉曲的に表現しているのであろう。

そして一方で対象に深く共感し同情するときには、つまり映画の中のお春がそうであったように、恋人の死に

嘆き苦しむ少女の姿がクローズ・アップされ、我が子への叶わぬ愛情に動かされ走り出す母を描き、つかみかけた平穏な日常が二度三度と奪われていく不運な女を凝視することになるのである。もとより悲劇と喜劇は表裏一体の関係にある。笑う者にとって喜劇である話が、笑われる者にとっては悲劇以外の何ものでもないことは少ない。映画の『西鶴一代女』は、西鶴が持っている「つき放した、乾いた非情さ」を含んだ「苦しい笑い」という喜劇の要素を故意に取り除き、映画を「あわれ」で「ずっと甘く、やわらか」なドラマとして意図的に書き換えたのだと言えよう。原案の『好色一代女』を谷脇のように戯作ふうに読むか、悲劇の一生として読むかは、立場の分かれるところである。しかし少なくともこの映画が、終戦まもない製作当時の一般的な観客に受け入れられるよう、近代的悲劇として作り変えられた『一代女』であることは前提とすることができそうである。

溝口晩年の時代物映画において原案が極めて意識的に改編されていたことは、『一代女』以外にも複数の作品の製作過程からうかがうことができる。たとえば溝口の『雨月物語』はオーブン・クレジットに「雨月物語の奇異幻怪は現代人の心にふれる時更に様々の幻想をよび起す。これはそれらの幻想から新しく生れた物語です」と示して映画が現代的テーマの投影であることを確認し、その言葉のとおり映画では戦争や時勢に翻弄される人間の運命と欲望が執拗に描かれ、上田秋成の『雨月物語』とは全く別個の作品になっていた。また翌年の『山椒太夫』の撮影現場で溝口は、鷗外の小説にとらわれることを嫌い、オリジナルの解釈を製作陣に求めたという。『西鶴一代女』の場合、映画と原案の違いは、『好色一代女』中のエピソードが監督と脚本家によって縦横にコラージュされたことで、原案にはなかった明確なドラマ性が付け加えられ、ストーリーの主軸をなしている点にあった。依田は、原案の『好色一代女』と異なり、映画では「当時の階級層と権威の系列を見せ、その中で、迫害され、転落してゆく女の生涯」を描くことを試みたと述べている。この「転落してゆく女の生涯」が、映画におけるドラマでありストーリーであったことは指摘するまでもないが、より興味深いのは、この映画の試みが、

近世当時の女性が就いたあらゆる職業を遍歴するという、原案の『好色一代女』の趣向をそのまま残す結果になっているところであろう。

一代女は生涯のうちに約三十種類もの職業を経験する。しかしこれは、様々な職種や風俗を物尽くしのように総覧する、仮名草子以来の博物誌的な性格を『好色一代女』が残しているためである。『好色一代女』では主人公を一人に設定したために緩やかな物語性が生まれていたが、仮に主人公の人格の続きがらに重きを置いて全編を読むと、一代女が各職業を渡り歩く必然性や理由の明らかにされている章ばかりではなく、章を渡ることと唐突に身分や境遇が変わることも多い。全編の流れとして見た『好色一代女』は、一人の女性がその生涯のうちで体験する経歴としてリアルなものではない。そのため一代女は実存的人間として造形されることはなく、そして近世初期の主人公である一代女が、そのような近代的主人公として造形される必要性もまた、全くなかったのである。

それに対して映画では、原案とは異なって、お春が次の職業に移る際の原因と、その心理が明らかになるように巧みに編成されている。たとえば原案の巻三の一「町人腰元」と続く巻三の二「妖撃の寛濶女」は、旦那を誘惑したことが露見し狂乱した一代女が、次章では何事もなかったように武家の表使いを勤めており、巻三の一から巻三の二への章を渡る前後関係が脈絡付けられていない。映画ではこうした連続性の希薄な章を他の章の設定と組み合わせ、巻三の一で一代女が旦那を誘惑した経緯を、嶋原勤めの過去を知った旦那がお春に無理強いをしたこととし、お春を被害者に逆転させて映画における主人公の性格の一貫性を保ち、矛盾を解消している（チャプター6）。もしくは巻一の二「舞曲の遊興」で一代女が舞子から養女に貰われる話は、次章「国主の艶妾」の美女の姿絵と合わせられ、映画では国主所望の美女を探す奥横目が宴席で舞うお春を偶然発見し、国主に興入れするというてん末に変えられるなど（チャプター3）、お春の娘時代から現在までの回想は、細かな設定を含めて『好色一代女』各章のエピソードを素材としながら、しかしそれぞれの話が時系列順に繋がられ、「ある女の一生」と

して現実感のあるものに感じられるよう独自に整理されている。現代の観客が混乱することなくストーリーを追いかけて、「悲劇」の物語が観客の前に現れるように、原案の飛躍や矛盾を修正し再編成して映画オリジナルの「女の一生」を構築しているのである。

原案の『好色一代女』では、一つの職業をおおむね一章に立て、各章の積み重ねによって一代女の一生の経歴が語られるよう構成されている。映画には原案のような細かい章の区切りはないが、お春が就くそれぞれの職業や境遇は一つのまとまりをなしているため、原案と同じく短編を積み上げた長編映画のように全体を展望することができる。そして職業と境遇が次々と変化する短編の連続は、映画オリジナルのストーリー性を得たことで、上層から下層へと瞬く間に転落し、際限なく不幸になってゆくお春の人生を、容赦なく押し寄せる洪水のように描いてみせる効果を出しているのである。観客の目には、淡々と、しかし壮絶に、次々と不幸が畳み掛けられていくように見えるだろう。

一方で『好色一代女』では、一代女が就く、もしくは見聞する職業にちなんで、それら特有の風俗や設定などを絡めた話が、それぞれ多様な展開を見せるところに主たる趣向があるのである。全体を通したストーリーの流れよりも、むしろそれぞれの話の、それぞれ異なる面白さを際立たせているのが、西鶴の『好色一代女』であったのである。原案と映画はともに、様々な職業を短編の集積のように並べて主人公の一生を総覧するが、両者は同様の体裁を採りながら、その内実は全く異なっている。そしてとりわけ映画では、原案のこうした章構成のあり方を踏襲することで、自らのテーマを補完し、より効果的に見せることに成功しているのである。あるいは次のように『西鶴一代女』の製作過程における異同からも、両者の対照は同様に考察することができる。

現在流布する『西鶴一代女』のフィルムは、ヴェネツィア国際映画祭出品に当たって編集作業を経た版であり、いくつかの場面が削除されている。依田義賢の『西鶴一代女』脚本によると、当初の脚本段階では、【表1】上

段に示したAの項にあるように巻三の二「妖孽寛濶女」、巻六の二「旅泊人詐」、巻五の二「小歌伝受女」、巻五の一「石垣恋崩」、巻三の三「調諺歌船」など、より多くの挿話が原案から採られていたが、これらの場面は編集作業によって削除、もしくは撮影段階かそれ以前に変更されたようである<sup>10</sup>。

さらには逆に、脚本に記載がなく、現行のフィルムのみで確認できる場面も【表1】中段に示したBの項の数箇所を指摘することができる。どの段階であるかは定かでないが、これらを何らかの意図により後から付け加えられた場面であると考え、先の削除されたAの場面と、付け加えられたBの場面から、ひとつの傾向を考えることができる。脚本になく付け加えられた場面は、嶋原から帰る途中、清水寺で三味線を弾くかつての太夫に声をかける場面（チャプター5）と、奈良の山門で成長した息子に遭遇する場面（チャプター8）である。

清水寺の三味線弾きの場面は、落ちぶれた「後の葛城太夫」を人々が指をさして笑う、という原案の巻一の四「淫婦美形」冒頭が採られている。この章は一代女が嶋原勤めを経験する巻二までの流れの幕開けに位置しており、一代女はこのとき町の人々とともに三味線弾きを嘲笑するが、間もなく自らも嶋原に売られ同じ苦界の身となる。映画は原案の三味線弾きをそのまま採用しながら、原案とは異なる役割をこれに担わせていた。映画における三味線弾きは、嶋原から出たばかりのお春が、その姿に女たちと自らの境遇のはかなさを重ね、物思いにふけるシーンになっている。そしてその後半生では、お春自身もこの三味線弾きと同じように袖乞いとなって門前に座ることになる（チャプター8）。この門前の袖乞いの場面は、もう一つの付け加えられた場面である、息子と遭遇する場面へのシークエンスになっていた。お春はどん底の境遇にあつて、かつて息子と引き離され失われた、もうひとつの未来を付きつけられるのである。三味線弾きに出会い、息子に出会うこの二つの場面は、ストーリー展開を担ってプロットとなるような重要な場面ではない。しかし両者はおそらく『西鶴一代女』中の最も美しいシーンの一つとして印象を残す場面であっただろう。それは、伏線のように作用しあうこれらの場面が、言外にお春の人生の過去と現在と未来を想起させ、背景にある「女の一生」の物語を情緒的に伝えてくるためである。

一方で削除されたAの場面は、原案の『好色一代女』が持つ風俗の総覧としての性格を、より強く残した場面であった。時代劇を製作する際、溝口は可能な限り厳密な時代考証を求めたという。削除された場面は、溝口のそうした性格を反映するかのよう、愷気講の人形や歌比丘尼、風呂屋女など、風俗の再現という点で興味深いモチーフを含んでいる。しかしあまりにも多くの印象的なモチーフを並べれば、ドラマとして全体の散漫に繋がる可能性がある。『好色一代女』の特長は、職業と風俗の総覧が一代女自身の語りという設定によって物語ふう、ときにユーモラスに展開される点にあった。一代女の一人称語りは、そこに主人公の人格が存在するかのよう、ときに読者を錯覚させる巧みなものである。しかし一代女が渡り歩く職業はあまりに多く、一人の女性の経歴として全く現実的ではない。近代の読者が重視する主人公の人格やストーリーのドラマ性は、原案の『好色一代女』を構成する様々な趣向の一つにすぎず、これを過度に重視すれば近世小説である『好色一代女』は歪曲され、『一代女』本来の面白さが犠牲になるだろう。【表1】Aの項を採る脚本の段階では、映画はそうした原案の『好色一代女』により近い傾向を持っていたと言える。対して編集を経た流布版のフィルムでは、映画が主題とする「あゝ女の一生」がより前面に出されており、近代劇としての『一代女』を改めて一から作るという、製作者の強い意識が確認できるのである。これらの理由によって、風俗描写の性格を強調する【表1】Aの場面は削除され、先に見た門前の三味線弾きなど、お春の人生を間接的に示唆したBの場面が付け加えられたと考えることが可能になるだろう。

### 三、近代と前近代―西鶴受容の諸相



溝口が西鶴を題材に撮影した作品は『西鶴一代女』ばかりではない。最晩年の『近松物語』（一九五四・大映）はタイトルに近松を冠しているが、映画前半の密通までの経緯は近松の『大経師昔暦』を、後半のおさんと茂右衛門の逃亡は西鶴の『好色五人女』巻三を意識して製作されたものであった。おさんと茂右衛門が家を出た後の展開について、溝口は脚本の依田に「西鶴のあのところのくだりの文章の見事な美しさはたまらない、あんな美しい文章はちよつとありませんよ」と語り、西鶴を参照するよう求めたという<sup>11</sup>。最終的には、映画では茂右衛門の京見物など『五人女』の主要な展開が省略されているが、『近松物語』は西鶴の小説に拠ること、逃亡する男と女の切迫した濃密な空気を生み、主人公の二人の存在感がとりわけ際立った作品になったのである。

また、溝口は病没する直前に、西鶴の町人物を題材とした『大阪物語』（一九五七・大映、吉村公三郎監督・依田義賢脚本）の構想を立てており、自ら撮影にたずさわることにはなかったが、これが実質上、溝口の最期の仕事となった。『大阪物語』は、成り上がった大阪商人の過剰な吝嗇ぶりを、西鶴の『世間胸算用』『日本永代蔵』『万の文反古』などのエピソードを用いて構成しており、農村を捨て米拾いから商売を始めた男が、成功とともに金を第一に重んずる人物に変わり、そのため家族が離散するまでの人生を、滑稽な風刺劇として描いた作品である。この作品は同じ西鶴に原案をとりながら、『西鶴一代女』とは全く反対に、一人の人物の人生が喜劇ふうに描かれている。溝口は『大阪物語』の準備の際、女の悲劇として描いた『西鶴一代女』に対して、『大阪物語』ではチャップリンを撮りたい、と語ったという<sup>12</sup>。溝口映画の中の女性は、ときどきの環境に翻弄され、お春のように転落していく者が多い。昭和初期ごろまでの時代状況を考えれば、選択する権利が少なく、恵まれない環境にあつた女性の姿として当然の描かれ方であつただろう。しかし男性を主人公にすれば、『雨月物語』の兄弟のように女性よりも能動的に行動する生き方を描くことができる。そして、自身の理想を求めて能動的であるあまり、逆境にも独り抵抗する男の必死の姿は、他人の眼にはときにコメディに映るのである。このように『大阪物語』の主人公の造形には、社会情勢への風刺を描くために、巨大な社会に抵抗する小さな市民の、哀れで滑稽な姿を用い

たチャップリンの喜劇の方法が意識されていた。溝口映画は時代劇という体裁を採りながら、その内実はあくまで近代悲劇であること、また近代喜劇であることを極めて意識的に目指しているのである。

『西鶴一代女』を近代悲劇として観れば、大正期自然主義文学の礎であったモーパッサンの『脂肪の塊』(一八八〇)を、お春と男たちの関係性に重ねて読むことは容易である。溝口は当時の教養人の常として十九世紀西欧文学を愛読しており、『雨月物語』では弟の出世のくだりが、モーパッサンによる『勲章』(一八八四)を原拠としていた。『西鶴一代女』は個別のエピソードをモーパッサンに採ったものではないが、不幸な女の生涯という点で同じモーパッサンの『女の一生』(一八八三)は無論のこと、主人公のお春の境遇には『脂肪の塊』の主人公と同じ「聖なる娼婦」のモチーフを指摘できるだろう<sup>13</sup>。『西鶴一代女』と『脂肪の塊』の両者はともに、差別され蔑視される娼婦という存在を、作中で最も人間性に溢れた良心的な人間として描き、それと対照的に、支配階級にあつて社会的に尊重される立場にある男性たちを、人間らしい品性や感情を持たない醜い存在として逆説的に描いている。お春を演じる田中絹代(一九〇九・七七)は、派手な美貌や艶やかさを誇る女優ではない。しかしおよそ娼婦らしくない、田中絹代の知的で控えめな美しさは、社会から軽んじられる娼婦の生涯に重厚な人間性を添え、このモチーフを一層強調しているのである。

こうした男女の対照は、『西鶴一代女』ではより徹底して描かれている。たとえばお春の父親は、娘の出世を自らの経済的な抛り所として、不遇のときにあるお春に厳しく接する。一方、娘をいたわるのは常に母親の役割であったが、女である母は優しく、しかしあまりに無力であった。振り返ってみると映画に出てくる全ての女性たちは、お春に嫉妬する国主の奥方や、髪を結わせる呉服屋の女房、お春を追放する尼など、劇中で主人公を虐げる女ですら、それぞれの立場で哀れであり悲しむべき状況に置かれていただろう。社会に翻弄され悲劇の一生を送っているのは主人公のお春ただ一人ではないことが背景に書き込まれ、この映画が女性映画であると同時に、

彼女たちを束縛している非人間的な社会構造、つまり男性中心の社会を作ってきた封建制度を批判的に捉えていることが確認できるのである。

この「封建社会への抵抗」というモチーフは、時代の大きな転換点となった第二次世界大戦の敗戦後、民主化とともに旧来の価値観を廃し、進歩的社会を標榜した当時のムーブメントの一つである。このモチーフを西鶴の読みにも端的に採り入れたのは暉峻康隆であったが<sup>14</sup>、溝口健二の『西鶴一代女』は、製作者による原案の解釈の如何とは別に、結果的には暉峻の西鶴論と同じ方向性で完成されていただろう<sup>15</sup>。当時の自然主義者に影響を及ぼしたモーパッサンやトルストイの特長は、古典時代の単純な娯楽小説とは異なっており、執筆当時の社会への問題意識を背景としながら普遍的な人間論を展開した点にある。『西鶴一代女』も同様に、製作当時の大きな社会的課題であった封建制への批判、ここでは女性解放のテーマによって観客の興味を喚起し、また近松劇のような「あわれ」と「涙」という共感性の高い、より大衆受けを誘いやすい要素を入れて、当時の観客を意識した、映画の同時代性を高めている。この傾向は、先に脚本家の依田が「大衆への理解」を考えて原案よりも悲劇の展開を重視したと述べた言葉に違うところがない。

こうした時代背景から考えても、『西鶴一代女』は「ある女の一生」と「封建社会への抵抗」という二つのモチーフを持つていえると言えよう。しかしこの映画は二つのモチーフを掲げながら、もうひとつのテーマである「封建社会への抵抗」を明らかに訴えていないのである。映画前半、勝之助の辞世の言葉「身分などというものがなくなつて、誰でも自由に恋の出来る世の中が来ますように<sup>16</sup>」が若干、このモチーフを明言していたが、全編を通して映画はお春の人生を追うことに終始し、高い意識のもと封建社会に抗おうと行動する具体的人間は描かれない。こうした傾向を溝口の近代精神の低さと考え、終戦直後には『西鶴一代女』以前からの溝口映画を批判する立場も現れている<sup>17</sup>。そして逆に、唯一のプロパガンダである勝之助の辞世の言葉が全体の不調和に繋がっていると評し、映画の文学性・芸術性を重視する立場もあった<sup>18</sup>。

「封建社会への抵抗」というモチーフは、この『西鶴一代女』においては、あくまでも間接的に描かれたサブテーマである。映画終盤、松平の屋敷に連れて来られた年老いたお春は、家老から叱責され蟄居を言い渡される。ここまでお春の一生を観てきた観客には、家老の長口上はお春を一方的に断罪する勝手な言い分にしか聞こえない。男性の論理の前に憤りをこらえ、近習の侍を振り払って息子を追うお春の姿が、この映画における封建社会への批判意識を代弁しているのである。そして恐らく観る者によっては、このもう一つのテーマに気付くことなく通り過ぎるに違いない。しかし仮に気付かないとしても、なんら遜色なく鑑賞し得るであろうし、もう一つのテーマに気付きながらそれを重視しないという選択も可能である。時代の大きく変じた現代の観客にとっては、「封建社会への抵抗」という問題意識はもはや隔世の感があるだろう。もし『西鶴一代女』がプロパガンダを高らかに謳っていれば、この映画は当時のありふれたモチーフを踏襲しただけの古ぼけた映画になっていたかもしれない。

『西鶴一代女』は優れた映像芸術として、現代でもさまざまな切り口から論じることのできる作品である。モチーフや筋書きの如何だけが、映画の価値ではあるまい。むしろ言語化することの難しい、監督の物を捉える眼、全体の演出や画面から伝わる空気こそが、より多く映画の印象を左右している。『西鶴一代女』のストーリーは西鶴の原案を近代劇の論理で整理していたが、総合芸術として映画の全体を観るとすれば、むしろ溝口映画には前近代的な要素がより多く残されているのである。言葉によって理屈で封建社会を批判するのではなく、耐え忍ぶお春の姿を通し、情によってそれを語らせるという方法も、前近代の近松劇を彷彿とさせるものであった。

あるいは映像理論から見ても、溝口映画はその代名詞であった長回しの手法や、画面の構図、カメラの動かし方、和楽器を多用した音楽など、当時の主流であった近代映画理論には大きく逆行したものであった。近代技術革命が生んだ映像演劇の最大の特長は、カメラを動かすことで視点を自由に換え、フィルムを編集して画面を切

り替えることができる点にある。特に断片的なモチーフを様々に繋ぎ合わせ、その連続性によって表現するモンタージュの手法は近代以前の舞台演劇には成し得なかった表現であり、積極的な模倣が奨励されていた<sup>1)</sup>。しかし溝口映画のカメラは視点の切り替えが少なく、長く静止してほとんど動くことがない長回しの場面が多い。それはまるで板の上の役者を観客席から見ているだけのような、舞台演劇と左程変わらない構図であったとも言える。さらに溝口は映像技術の特権であるクローズ・アップを好まず、思いがけない角度から敢えて遠巻きに役者を見る傾向があり、またときにはカメラではなく、襖や廊下、柱などの日本家屋の構造を利用することで視点を切り替えることすらあった。これには、文楽を愛好した溝口が伝統的な舞台演劇の美感から抜け出せなかったことや、かつて画家志望であったことなど<sup>2)</sup>、定かではないがいくつかの理由を挙げることができるだろう。そして溝口映画の近代映画理論を無視したこうした性格が、急速な近代化を迫られていた当時の日本国内にあって、溝口の古さとして非難を受けることは避け得なかったのである。

しかし同時に、この日本の美感にあふれた映像演出が、他の監督にはない独特の映像美を生んでいたことも動かしがたい事実であった。『西鶴一代女』に限らず溝口の女性映画は、ストーリーだけを見れば、最終的には絶望しか待っていない厳しいものである。しかしその絶望は溝口の映像を介することで、かえってロマンチックなものに見えるほど美しく描かれる。溝口映画は、ただ厳しいばかりのリアリズムではなく、またただ美しいだけのメロドラマでもない、独自の世界観を築いていたと言えよう。溝口は、当時流行した自然主義者の一人に単純には分類しがたい個性を持つ監督であったのである。

『西鶴一代女』が西欧諸国の芸術家たちに新鮮な驚きを与えたとき、その評価が好奇なものを見る単なる日本趣味にすぎないのか、それともこの言葉で説明することの困難な、前近代が融合した美しい世界の内、彼らに訴える普遍的な何かが秘められていたのか、それは当時にあつては少なからず判然としない、戸惑いを伴う栄光であった。そして恐らく、近代が遙か昔に遠のき、前近代を否定する必要もなく、かつ近代を客観視することの

できる、今、現代という時代こそが、溝口映画の、そして西鶴の再評価のときなのだろう。

『西鶴一代女』は、自らの世界観に原案を落とし込むことで溝口健二が翻案した、一九五二年の井原西鶴であった。ならばひるがえって現代の読者は、西鶴をどのように読み、自らの時代の西鶴をどのようにしてつくればよいのだろうか。近代が切り捨て、否定したもののなかに改めて価値を見出すのだろうか。それとも全く新しい発想から、新しい西鶴を発見するのだろうか。溝口健二は半世紀以上の時を経て、そうした課題を我々に突きつけているのである。

1 仏語題 *La Vie d'oharu, femme galante* (直訳:娼婦お春の生涯) の題名で紹介された『西鶴一代女』は、フランスの同人雑誌『カイエ・デュ・シネマ』を中心に早くから高い評価を受け、溝口の演出方法と映像技法はジャン・リュック・ゴダールをはじめとするヌーベル・ヴァーグの旗手に摂取された。

2 『溝口健二集成』(キネマ旬報社、一九九一) 他によると、フィルムの現存する作品はそのうち三十一本とされている。当時の映画会社ではフィルムを保管する慣習がなく、撮影記録のみで確認される作品が多い。

3 依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、一九六四

4 『新編日本文学全集六六 井原西鶴集①』現代語訳による。その他、『好色一代女』本文の引用も同テキストを用いた。

5 「『好色一代女』論序説——一つの設定をめぐって」(『西鶴研究序説』新典社、一九八一) ほか

6 谷脇は町人物を中心に階級差から生じる風刺の笑いを主張したが、女性が主人公である『好色一代女』では、権威のある人物を笑われる対象に引き落とすことで民衆が鬱憤を晴らすといった、西洋の風刺劇ふうの笑いは

指摘しがたい。『好色一代女』ではむしろ一代女に対する心理的な距離感が遠ざかることで喜劇的になる場面と、近づいて感傷的になる場面が混在していたと言える。

7 脚本製作過程での溝口による原文は「これは作者が雨月物語を愛誦しているうちに、この物語のなかから様々な幻想が作者の頭のなかにうかび、出来た映画で、原作とは大変違ったものになったかも知れませんが、いまも作者の頭の中には、たえず雨月物語が去来しています。左様謂ふ意味においてあえて題名を雨月物語とした次第です」である。脚本家依田義賢に指示し、現行フィルムの記事に改められた。（『溝口健二氏の手紙抜粋』『現代のシネマ4 溝口健二』三一書房、一九七〇）

8 前出、依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、一九六四

9 「シナリオ・クラシックシリーズ第二回 西鶴一代女」『シナリオ』二三、シナリオ作家協会、一九六七・六〇  
10 編集過程で削除されたうち、巻三「妖孽の寛濶女」をもととする恪気講の場面については、女人形のスチール写真を『溝口健二集成』（キネマ旬報社、一九九一）などで確認できる。

11 前出、依田義賢『溝口健二の人と芸術』映画芸術社、一九六四

12 「宮嶋八蔵 助監督が語る、溝口その人と演出法」『映画読本 溝口健二』フィルムアート社、一九九七

13 佐藤忠男はトルストイ『復活』、ドストエフスキー『罪と罰』を例示している。（『溝口健二の世界』筑摩書房、一九八二）

14 『西鶴 評論と研究』中央公論社、一九四八 ほか

15 溝口の助監督を務めた増村保造など、溝口映画を社会主義的リアリズムとして解釈することに批判的な意見も多い。「増村保造による溝口健二―溝口におけるリアリズム」『溝口健二集成』（キネマ旬報社、一九九一）収

16 前出、依田義賢脚本による。登場人物の設定・役名等も原則として同脚本に従っている。

17 瓜生忠夫『映画的精神の系譜』（月曜書房、一九四七）ほか

18 前出、滋野辰彦「作品批評 西鶴一代女」『映画評論』九、映画出版社、一九五二・六

19 モンタージュ理論を唱えたエイゼンシュタイン（一八九八〜一九四八）は『戦艦ポチョムキン』（一九二五）  
他で理論を実践し、映画の教科書と呼ばれた。

20 十八歳頃、溝口は黒田清輝主宰の葵橋洋画研究所に学んでいる。



# 【 付 論 】

## 第一章 『好色五人女』研究史

### ― 作品論のための序説として ―

#### 一、作品概要

『好色五人女』は貞享三年二月刊行、大本五巻五冊、各巻五章全二十五章で構成され、巻一の五、巻三の五を除く二十三章に挿絵を掲げる。森田単独版と二都版が現存し、二都版を初版と考える説が有力である（石川了『五人女』影印』解説、おうふう、一九九五）。序・署名・跋文を持たないが本文より西鶴作とされており、改題本に『當世娘容気』（刊年未詳）がある。

多くの名場面で知られ、全体に華やかに展開する『好色五人女』は、芸能や後続文芸はもとより、恋を題材とする親しみやすさのためか、現代でもサブカルチャーを含む多くの翻案作品を生み続け、西鶴作品のなかでも巷間の知名度は最も高い作品集のひとつである。ストーリー性に富んだ明快な筋立ては、各章それぞれの趣向によってテンポよく展開されており、『五人女』研究はもっぱらこのストーリー性と趣向の問題から幾つかの固定した観点に基づいて論じられてきたと言える。研究史概説・評釈には定評ある稿がすでに備わっているので（江本裕『五人女全訳注』講談社学術文庫、一九八四など）、以下、本稿では全巻に共通する大枠の観点を簡略に展望したうえで、各巻の作品内容に即した問題点をそれぞれ検討するものとする。

## 二、研究史概説

西鶴の他の作品と同様『五人女』の評価を最初期に確立したのは、島村抱月・真山青果・片岡良一ら明治から昭和初期にかけての自然主義文学者である。これらは近代劇における「悲劇」の典型に西鶴を擬することで『五人女』の文学性を評価するものであり、この時流を受けて暉峻康隆は『五人女』を封建社会の圧力に抗議する女性の人生を描いた「抵抗と悲哀」の文学として位置づけ、社会的文脈における「悲劇」を想定し、その後の研究に強い影響力を及ぼす支配的な読みを形成した（『好色五人女詳解』明治書院、一九五九）。

喜劇が矛盾や唐突な展開によって場当たりに生じると対照的に、近代劇論において「悲劇」を構成する全体的筋立ては、クライマックスに向けて構築的に収斂されるものでなければならない。そのため『五人女』の近代的悲劇性を強調したこれらの読みが、各巻を彩る様々な側面、笑いや脱線、不整合といった要素を切り捨てる傾向にあったのは必然であつただろう。暉峻はじめ近代悲劇観に基づく五人女論は西鶴の一般読者層を飛躍的に拡大させたが、西鶴研究の出発点に位置したこれら評論の功罪は大きく、西鶴研究は現在もこの影響下から完全には脱しきれていないと言つていいだろう。

昭和四十年代前後以降、ストーリーを中心として各場を合理化して解釈する、これらの『五人女』論は近代主義として批判され、各章個々の趣向を重視する局面主義が研究の主流となる（重友毅「好色五人女の本質」『近世文学史の諸問題』明治書院、一九六三など）。局面主義は、早く山口剛（『西鶴名作集』解説、日本名著全集刊行会、一九二九）が五巻五章の構成に能・狂言の五段組織を指摘した演劇的方法に代表され、野間光辰（『西鶴五つ方法』『文学』三六、一九六八・八）は各章各場ごとに時制と場所が明確に切り替わる展開の効果を、歌舞伎・

浄瑠璃の趣向取りと考えて個々の影響関係を挙げている。このような場面の続き様が唐突に飛躍する展開は、連句の転じや付合になぞらえられ、俳諧的方法によっても説明されている（暉峻康隆「小説家西鶴の俳諧的方法」『国文学研究』一九三四・五など）。連想関係で言辞を繋げる表現法や風俗世態描写の活用といった、いわゆる「俳諧的方法」は西鶴の全作品に共通した特徴であり、随所の喜劇的場面をもまた、俳諧的展開と呼ぶことができただろう。

谷脇理史は「慰み草」を読者に提供する意識から、場当たりな展開とも言える随所の戯作的趣向が生じたとして時制の破綻や展開の矛盾を説明した（「好色五人女論序説」『近世文芸』一五、一九六八・一一）。これは悲劇的結末を強調した近代悲劇論への明確な批判であったが、戯作性を強調するあまり愁嘆場を過小評価する傾向にあったことは否めなかっただろう。

各巻の濡れ場に艶笑を読めば、谷脇の強調した戯作の方法は、題にも明らかな「好色」に通じるテーマとなるだろう。各論者が様々な表現で触れてきた「好色」は、昨今ではより広義に渡って検討されており、主人公像の解釈を左右させている。女性の性に関する性格描写を重視する立場のほか、「いたづらもの」という表現から従来「悲劇の女性」像を「色好み」へ変化する過程の物語に置き換える解や、「恋愛」と異なる「性愛」を論じる解、好色と女訓の問題を論じるもの、また巻四・巻五を男色から読む立場などである。

かつて暉峻は『五人女』が『椀久一世の物語』と並ぶモデル小説である点から西鶴の創作活動の推移を論じたが（『西鶴評論と研究・上』中央公論社、一九四八）、暉峻の場合は飽くまで自然主義の立場に依って西鶴の創作意識を論じることを目的に据え、作者と主人公の実存性を問うたのであり、実際には伝承の定かでない『五人女』研究において実説からのアプローチは困難なものであったと言わざるを得ない。事件の日付と本文の構成・表現法の検討などは物語上の効果の問題であり、また事件の事実性・話題性と配置の関係、歌祭文との異同から創作方針を図る方法など、いずれもモデルに対する西鶴の解釈や読者意識、出版事情などに直結して論じることは難

しく、それぞれの論者の解釈を基とした推論に、更に推論を重ねた「事実らしさ」の域を出ることは困難であったのである。また『五人女』研究に限らず、各話の解釈やテーマ性に関する推測を西鶴個人の内面性の問題に還元する論法も根強く残っているが、これが近代主義の亜流であり繰り返しに陥っていることは反省されねばならないところであろう。

## 二、各巻における問題点

### 【巻一「姿姫路清十郎物語」】

巻一の各章は、清十郎遊興・皆川自害・花見幕の逢瀬・飛脚屋の忘れ文・中将姫伝説の挿入と、演劇的方法の指摘が特に厚いと同時に（前出・野間、岩波文庫『五人女』東明雅解説、一九五九など）、これらはストーリー展開上の不自然さとして難じられてきた場面でもあった。柴人・飛脚屋の振る舞いに戯作性の典型を見る読み（前出・谷脇）と俳諧的方法（前出・暉峻）の指摘の他、男性主人公が中心である巻一の一・二から、巻一と巻五「恋の山源五兵衛物語」を男物語と称する説（神保五彌『五人女』ノート）『西鶴論叢』中央公論社、一九七五）など、巻一の位置付けを図る諸説がある。

また、舟中に十人の男性が描かれた巻一の五の挿絵を信多純一（『中世小説と西鶴』『文学』四四、一九七六・九）が本文中の諺「十人寄れば十国の者」の視覚化と考え、お夏を不在としたのに対し、石川了は舟中のお夏が男装している可能性を指摘した（『挿絵作者としての西鶴』『国文学解釈と鑑賞』五八、一九九三・八）。両説ともに示唆に富んだ指摘である。

【巻二「情を入し樽屋物語」】

巻二は、こさんと久七、主家の面々など脇役の立ち回りと女訓の挿入を活かした周到な結構を持つ反面、研究史上では論じられる機会の少ない巻である。巻二の一から巻二の四までが、年中行事を多用した俳諧性・戯作性の高い創作部分である一方、最終章に至って実説が取り込まれ、不義の過程を足早に追った構成は、巻二の五を付け足しとする否定派と、効果的な方法とする肯定派に巻二の評価を二分させている。巻二の五の物語上の効果に触れたものに、巻二を巻三「中段に見る暦屋物語」の章立てに比較した木越治（『五人女』の一の筆）『雅俗』六、一九九九・一）のほか、潔癖なおせんの著しい性格の変化に着目して巻二を評価する読みが散見される。

【巻三「中段に見る暦屋物語」】

巻三巻頭の風俗描写から、巻三の二冒頭の嫁入りへの場と転ずる出色の展開、代筆から起きる密通の場は、「暦屋物語」の代名詞といえる名場面であり、様々な解釈が提示されてきた。悲劇の発端として読まれてきた密通の場について、顛末の不自然さを合理化する解（佐々木昭夫『五人女』解）『日本文化研究所研究報告』一九八〇・三）がある一方で、戯作的場面と読む立場も存在し、この解釈の相違は続く巻三の四の読みにも敷衍される。おさんが息を吹き返す巻三の四冒頭には、おさんの「恋慕」の強さ、性愛に対する主体的な態度を読む解が多く見られるが、続く是太郎の造形、夢告げをませ返すおさんの言動などを併せると、巻三の四は全体に戯作調の強い章であったと言える。巻三の一における美人評判が『源氏物語』『帚木』、巻三の三の石山寺開帳が『源氏供養』を踏まえるとする通説に加え、江本裕は巻三の二の密通の場に「空蟬」、巻三の四の是太郎に酒吞童子の俤を指摘した（前出・江本）。また巻三の二に登場する「玉」と、巻三の五の「りん」を同一人物とする説が多勢であるなか、重友毅とともに別人として読む説をとっている（前出・重友毅、前出・江本）。

【巻四「恋草からげし八百屋物語」】

お七吉三郎は『五人女』中、最も知名度の高い作中人物であり、巻四は叙情的な好編として親しまれてきた。少女と青年の初恋という設定、両者の人物像が読者の感情移入を促すよう造形されてきたことがその一因であるが、そうした従来のお七像・吉三郎像の反面、昨今では西鶴の本文に即して両者を把握し読み換えを図る傾向が強い。お七像に伊勢物語・小町伝の影響を指摘する信多（『古典と西鶴』『文学』四六、一九七八・八）、巻四の二を中心にお七が性に積極的な少女として描かれ艶笑を誘い（前出・谷脇）、俳諧的談笑が見られる（森山重雄「西鶴文学の談笑性」『日本文学』三、一九五四・八）という指摘のほか、巻四の二の逢瀬の場には、終章における吉三郎の男色関係が既に窺えるとしてお七吉三郎の人物造形を論じる説（広嶋進「寺若衆の恋」『近世文芸研究と評論』六〇、二〇〇一・六）がある。その他巻四には、巻四の四の詠嘆調を基調としたお七処刑の場、お七の罪を批判する教訓的言辞が挟まれる点、巻四の五でお七の母が告げた言葉が何かといった争点が残されている。

【巻五「恋の山源五兵衛物語」】

最終章の結語が祝言で終わることから、悲劇を主題として構造化することができず、近代悲劇論が評価し得なかった巻五は、男色と男装、幽霊譚、狂言綺語と物尽くしといった興のある趣向によって各章が構成されている。巻五は巻一「姿姫路清十郎物語」と共通して男性主人公が中心であり、時代設定が当代から遠く、本文に流行歌謡を使うといった類似点が指摘されているが、その他、薩摩の国風俗を反映させて地方性を盛り込んだ点でも、室津の遊郭を舞台とする巻一に共通している。さらに巻五の二の少年の幽霊には『幻夢物語』『諸国百物語』の影響が指摘され（前出・江本）、巻五前半の男色は巻四「恋草からげし八百屋物語」終章と、俳諧的発想によって連続されるものと読まれている（前出・暉峻）。巻五の祝言もまた挙句・浄瑠璃などの慣例に倣う俳諧的・演劇的方

法のひとつと説明されているが、物尽くしに注目することでこれを巻一の清十郎遊興と関連付けた西田耕三(『五人女』の自己喪失)『日本文学』二六、一九七七・五)などの試みもある。趣向の先行した巻五は素朴な面白みに満ちている反面、巻二「情を入し樽屋物語」と同様に、その評価は宙に浮いたままであると言えるだろう。

### 三、課題と展望

演劇・俳諧・戯作・好色といった諸々の論点を通時的に俯瞰するとき、昭和中期以降の『五人女』研究の大半が、既に指摘された諸要素の繰り返しと掘り下げ、悲劇と喜劇の「折衷案」(谷脇理史『五人女』―悲劇的恋愛事件を題材に―)『国文学解釈と鑑賞』五八、一九九三・八)で占められている印象はやはり免れないであろう。なかでも女性主人公の恋ゆえの「変身」や「恋の悲劇」を語る論のほとんどは近代悲劇論に本質的に変わるところがなかったと言えるが、『五人女』の戯作性をユニークに再現する若干の例外(富岡多恵子・中田由見子『マンガ五人女』平凡社、一九八九)を除いて翻案作品の多くもまた、同様の解釈についているように、こうしたメロドラマ調の解は一般の読者の立場に立ったとき依然としてわかりやすく、安直ながら共感を呼び起こしやすい解釈であったのだと考えられる。

研究の争点が『五人女』は悲劇か、喜劇か(『西鶴の謎20』『別冊国文学西鶴必携』四五、一九九三・二)という単純な二項対立を基に命題化されがちである傾向にも、『五人女』研究の進展しない理由があるように思われる。現在の西鶴研究が近代悲劇論とその否定から始まり、喜劇性の指摘が否定派の筆頭に位置して好対照をなす論であったことに違いはない。しかし、戯作性は西鶴を説明するための多くある手段のひとつに過ぎなかった

のではないか。かつて研究者が「近代悲劇」解釈に対して、西鶴は「近代悲劇」ではないと評論的方法を否定したのと同じように、西鶴は「演劇的」ではあるが演劇ではなく、「俳諧的」ではあるが俳諧ではなく、また無論「戯作的」ではあるが戯作ではなかったはずである。悲劇か喜劇かという争点もまた、西鶴の作品そのものの姿を正確に把握するための、適切な答えを出し得ない点では変わるところがないのである。

もしくは研究初期における評論的言説が、古典の鑑賞と作品評価・作家評価を目的のひとつに掲げ、文化の保存と普及を半ば使命とした一方で、戦後の国文学研究が、科学ふうの分析と事実らしさの追求を信条に展開した以上、両者は本来、交わらない線上にあって比較し得るものではなかったのかもしれない。分類するための概念語や、分解するための手法を入れ替えることで、同じ事柄を延々と論じ続けている印象すら受ける西鶴研究は、新しい分類項をひとつ増やすことに終始し続けるのだろうか。それとも西鶴の魅力を伝える言葉を開く方向へ、舵を切り直すことができるのだろうか。



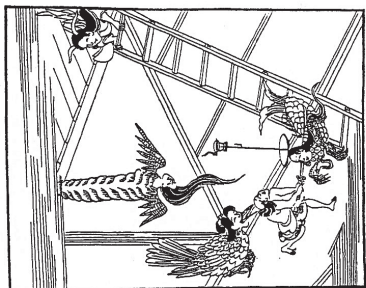


图 1

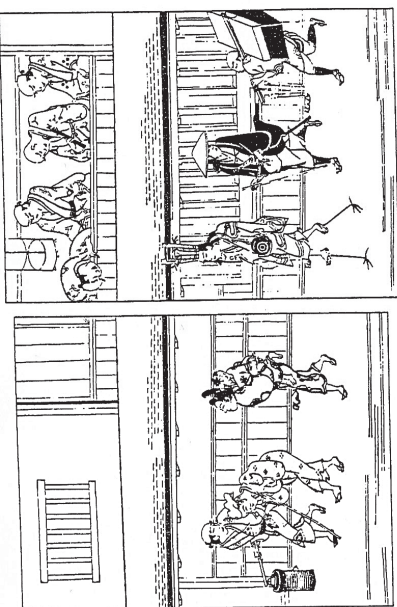


图 2

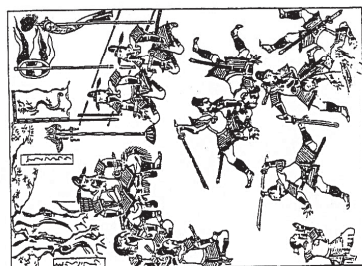
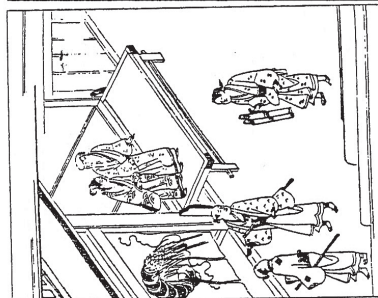
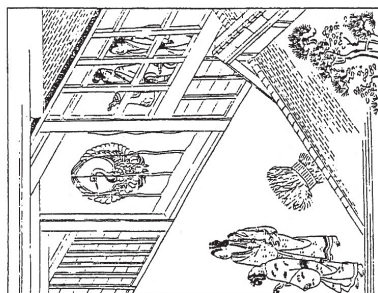


图 4

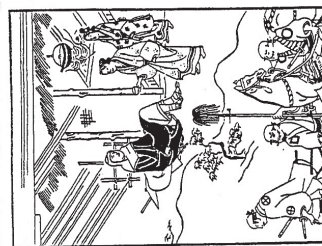


图 3

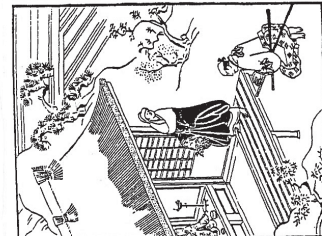
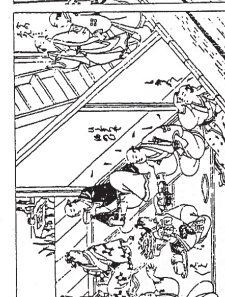
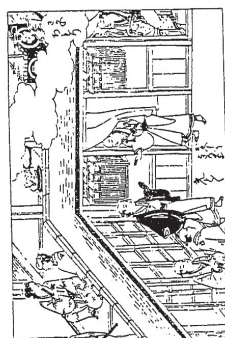


图 5



## 第二章 絵の時間と物語の時間

### ―西鶴作品における挿絵とその受容について―

#### 一、版本における挿絵の位置

ページを一枚めくる――目に飛び込むのは、紙面いっぱい詰められた文字と、その合間を縦横無尽に陣取った挿絵である。絵と文字は相互に補完しながら、ときには文字が絵に牽引されつつ、話は展開していく。そのため読者は、否が応にも次のページへ連れて行かれざるを得ない<sup>1</sup>。後期江戸の草双紙類において、絵は文字以上に饒舌な表現媒体であった。視覚芸術が読者を物語空間へ巻き込む戦略は、古今東西いずれもしたたかに高度である。

挿絵の文化史は、人気挿絵画家を生んだ大正の爛熟期を経て、戦後には急速な失速を始め現在に至っている。近代小説の展開は美術界の展開と共に享受されたが、その起源は印刷技術によって絵と文字の複製が可能となり、かつそれぞれを別の頁に分けて刷る冊子本の形態を定型化した近世初期の絵入り版本にまで遡る。この頃、版本に挿絵が添えられた理由には「絵入り」であることによる商業上の効果が一般に考えられている。そのためだろうか、仮名草子の挿絵にはいかにも稚拙なものや本話と齟齬をきたした画、他の本から流用された画が「絵入り本」と銘打つただけに挿入されたような場合も少なくなかった。挿絵文化草創期であったこの時代は、絵巻物の時代と絵草紙の時代に挟まれて影が薄いのである。

西鶴作品に添えられた挿絵は、もっぱら成立論の観点から問題とされてきた。西鶴自筆画の『好色一代男』挿絵は『京童』始め複数の粉本が明らかにされており<sup>2</sup>、粉本から模写された図様を峻別しながら、画中に作者の引用意図を鑑みる方法論は研究史に一時代を築くものであった。しかし周知のように絵画表現の多くは型の踏襲によつて成立することから、近代写実主義以前か以後かを論じるまでもなく、文の模倣以上に、画の模倣は普遍的で必然的な営為であったと言つていい。むしろ「描く」とは、世界の全てを記号化して示す認知の類型にほかならず、模倣のない絵画表現は存在し得ないのである。

類似する図様の指摘を重ね、挿絵の解体作業に終始する粉本研究は、信多純一が「にせ物語絵考」で示した『伊勢物語』を模す『似勢物語』の画のごとく、作品解釈へ有機的に作用する明らかに意図された「模倣」、すなわち読者が原典を認識して初めて意味を成す「パロディ」という模倣とは異なるものであったと言える<sup>3</sup>。断片的な図様が一致する「寄木細工」<sup>4</sup>の相貌からは、粉本との影響関係を作品解釈のレベルで論じ、作者の創作意図を図ることは難しかっただろう。解釈とは、テキストの分節化ではなく統合への志向である。文と共に画もまた、文芸史を形成した一要素であると前提したとき、完成した一枚の画そのものについて、その表現の効果をつぶさに論じることはできなかつただろうか。西鶴研究に大胆な画文の読み解きを提示する信多は、西鶴の初期作品に「動きのある優れた挿絵」の多いことに触れている<sup>5</sup>。それはたとえば『好色一代男』巻三「一夜の枕物ぐるひ」のような人々の活発な「動きの瞬間」を捉えた群集図であり、さらには次のような画からもまた異なつた「動き」の表現を読むことができただろう。

『好色一代男』巻四「夢の太刀風」は、世之介と誓紙を交わした女達が妖怪に化け、次々に襲い来る場面を畳み掛けるように描く描写が軽快な一話である。世之介が妖怪を順になぎ倒す本文の叙述は、挿絵(図1)においては四匹の妖怪が四方から一斉に襲い掛かる場面として描かれており、挿絵だけを切り取って見ると、世之助が一度に全員の妖怪を相手にしている場面のように見えるのである。あるいは『西鶴諸国はなし』巻一の五「不思議

議の足音」は、人の素性を足音を聞いて知る能力を持つ盲人の挿話によって、視覚と聴覚の互換を周到に組み入れた秀話である。巻一の五の挿絵(図2)では、二階から通りを見降ろす座敷の連中が上方に描かれ、その下方には「取り上げばば」を先頭に「小娘を負うた下女」「鳥足の高あしだの行人」、最後尾の「男装した女と連れの男」が、本文で盲人の言い当てる順の通りに描かれている。この話は、耳から産婆の職業を当てた一方で、足音のしない負ぶわれた小娘がわかるという不思議、三本指の高足駄の音を「鳥類なるが、おのが身を大事がる」と呼ぶ妙、そして目明きすら男二人と誤認した男装した女の正体を見事に看破するという四つの不思議が、盲人の謎かけめいた言葉と、通りを見下ろした事実の合致という四つの対によって展開されている。屋敷の前に一同が列をなすこの画は、言わば盲人が出す謎の解答一覧として描かれているのである。

本文で順を追って叙述される挿話の一つ一つが、挿絵では絵巻物のように一覽して視覚化され、まるでそれは同時に起こった場面であるかのように並置されて描かれている。はなしを再現的に考えるなら「男装した女」が屋敷の下にさしかかったとき、最初に通り過ぎた先頭の「取り揚げばば」はすでにその場を通り過ぎては、ずであるから同じ絵の中には描かれ得ないだろう。『一代男』の例も同様、鯉屋の小まんを切りつける世之介は、怪鳥に飛ばされ、天から吊下がる首に狙われた、ユーモラスな構図の中に収まっている。世之介が大立ち回りを演じる本文の躍動感と連続性は、原文の叙述が含んでいた挿話と挿話の間の時間差が無視され、それぞれの対象物が並列されることで絵画化されるのである。そのために画は、話の臨場感、すなわち話が展開する(時間性)を伝えて印象的なものとなり得ていた。本文の中の経過する話題、それぞれの場面が、視覚化されて継起的に並べられたことで、叙述の順序が導く(物語の時間)は、絵の中に再現されることになるのである。

絵は時間を表現できないと言われる通りに、絵画そのものは静止したまま「動く」ことがない。しかし一方でそれを鑑賞する者は、絵から時間を読むという体験をしばしば経験するのである。説話絵巻が描く熱気に沸く群集の躍動の表現や、高潮した場面をそのままくり抜くような物語絵を前にして、絵には「時間」を表象する力

がなかったと言うならば、それは古典絵画の過小評価であろう。それらの幾つかは、むしろ絵が時間を表象する方法の、あまりの多様さを教えるものであった。おそらく「時間」の表象は、自在に伸縮し変容するのである。本文を主とし、従としてあった〈挿絵〉という媒体は、時の表現と、それを読む方法をどのように可能としたのであったか。本論は、近世期の未だ混沌状態にあった挿絵の表象から、絵と文の表現を考察するための試論であると同時に、変容された〈時〉を読む読者、その受容の方法とテクストに関する一考察である。

## 二、物語と挿絵

物語の中で話の筋は、その物語固有の、ある時間の経過を経験し、読書行為は時の消費によって成立する。それゆえ小説は、時間に依存する芸術の代表として数えられてきた。絵巻物のようにストーリーの大部分が絵によって表象されるとき、物語内の時間は即〈絵の時間〉へ置き換えられなければならない。絵と物語の共生にはどこかに矛盾が含まれているが、絵巻物はその矛盾を、横に長く続く紙面の連続性によって克服するのである。物語の時間は、巻子を延ばすことで展開される空間性へと措き換えられるのである。しかし初期版本における挿絵の表象には、物語と絵の同時的な展開を許さない、本話一編につき半丁か一丁程度の限られた空間しか与えられていない。そこに描かれたモチーフは、物語本文から選び取られた「ある一場面」であったように見える。それは「文」に対して従でしかない「絵」に表現し得る限界であったのだろうか。

『本朝二十不孝』巻一の三「跡のはげたる嫁入長持」(図3)の画は、一見してこの話の結末部をモチーフとした挿絵のようである。挙げ店や暖簾の出る町の情景のなか、左の丁の中央に描かれた「油売り」の女の図が、嫁

ぎ先を転々としたすえ油売りまで身を落とした主人公の小鶴を描いているとわかる。しかし佐竹昭広はこれに異解を唱えており、背景にある挙げ店に立った母親と少女の図を小鶴の娘時代の姿と考え、話の展開を追って右回りに、嫁ぎ先であった鶴の暖簾の呉服屋と酒箒を出した酒屋が配され、最後に油売りになった小鶴が位置するものとして、この画の全体を小鶴の半生がたどられたものと考えている。舞台となる町中を描くものと見えた背景のモチーフをそれぞれ前景化し、そこに物語中の各挿話を読み込むのである。これを「異時同図法」と呼んだ佐竹説に従えば、物語の中で展開される同一人物の過去から現在までの時間が、挿絵においては一図の中で曼荼羅のように辿られたことになるのである。

美術史上の定義における「異時同図法」は、従来、ひとつの画面に同一人物が複数回描かれることで動作表現やストーリー展開の表象を担うものを指し、宗教説話や歴史叙事詩といったストーリー性のある内容を絵画化するための有効な方法として用いられる。西鶴以前の異時同図の例を挙げると、仮名草子の『是楽物語』の画法には異時同図法によって描かれた絵が数パターン見られる。そのうちの中巻、安禄山と楊国忠の合戦場面には「敵に切りかかり」、「とつて押さえ」、「首を切る」という兵士の一続きの動作が円環状に配置されて描かれている(図4)。動作が経過しつつある、その中の瞬間を複数取り出して並べた方法方法は、動いていないフィルムをつなぎ、それらを連続的に見ることで「動く絵」を作るアニメーションの原理に通底した優れた時間の表象であり、異時同図の中で最も一般的な(動作の表象)の方法である。一つのポーズから次のポーズへ、ある一瞬から次の一瞬へと、動作の表象は短い間隙の(時)を担いつつ展開する。このとき受容者の視界の中には、同一の人物が二人以上いるという、非現実的な像が現前している。しかしそれは特別な文脈上でなければあり得ない像であるため、受容者の認識のうえでは、二人が全くの同一人物ではなく、時間軸上に前後して位置する別の二人であると修正されるのである。受容者によって時間軸が想定されることで、一枚の画の中には、複数の(時)が浮かび上がる。それは時系列上の連続する順序に従って、繋ぎ合わされるための(時)の断片であったのである。

先に挙げた『本朝二十不孝』の解釈は、物語の結末部に現れる「油売り」の図のみを見る限りでは発想されることはない。娘時代から油売りになるまでの経緯が、ある場面から次の場面へと画中における焦点が移されることで再現されているのである。物語上の「ある時」を拾い上げ並べることによって、物語の時間～が画の上に展開されるといって、ストーリーの表象としての異時同図の方法である。現実の時間軸において、異なる「時」は決して並列的・同時的に現れることはない。しかし時間を持たない平面の上では、現在と過去、もしくは複数の過去の、あり得ない同時性が「時」の再現として成立するのである。

ひとつの秀逸な表現法とは、普遍性が高ければ高いほど、それが生み出され得た理由と条件は言い当て難いものである。美術史家の千野香織は、異時同図の表象が可能とされた前提に、古典絵画における「時間の相」の複数を指摘して視野の広い論を展開した<sup>10</sup>。〈写真のように〉世界が正確に再現された絵画を、仮に最良とするならば、画家は時の流れのいずれかの「瞬間」を選んで描き、それに呼応して鑑賞者は、絵の中には特定された「ある時」が写されているものとして絵を読む。たとえば近代絵画の基準のひとつである遠近法は、画家の視点を定点とした距離感の軸によって、対象物のどちらがより遠く、どちらがより手前に位置するかを測ることで、より「現実らしい」像の再現を求める方法であった。しかし古典絵画のほとんどは、眼に見えたままのような距離感の再現ではなく、文脈上、より重要な対象物が相対的に大きく描かれるという、任意的な遠近の表現を選択する。吹き抜け屋台の屋敷の中に描かれる人物は壁や調度品の実寸より遥かに大きく、人物の配置はしばしば雑然として脈絡がない。結果、そこには定点のない、無秩序な世界が創られるように見えるのである。

この相違は、両者が享受される形態面にも一因があるのである。かつて絵巻物が複数人で寄り合い覗き込まれる中で享受されたように、古典絵画は比較的近接した距離から鑑賞されることを前提として描かれている。『栄華物語』「玉の台」は法成寺阿弥陀堂の扉絵を「遥かに仰がれて見えがたし」と言うが、このとき後ろに下がって改めて全体像を捉え直す行動は採られない<sup>11</sup>。絵から十分な距離をとり固定した一点から画面の全体像を把握

するのは、遠近法を基本概念としたときの享受の形態である。大画面に近視眼的に描かれた絵は、鑑賞者自身が身体を移動させ、絵の断片を組み合わせることで読み進められる。このとき鑑賞者が焦点を合わせるべき視点は、単一ではなく複数あり、その複数を能動的に繋げることによって、絵は文脈を与えられ動き始めることになる。複数の視点がひとつの画面の中に並存し、享受する主体自身が、それらの間を往復することで一枚の絵は完成されるのである。画面のなかの中心点は一つではない。ならば絵の描いている〈時〉も、ただ一つとは限らないだろう。古典絵画は、自身が「いつ」の瞬間を描いた絵であるか、正答をひとつに特定する志向を持たないのである。物語の中のある場面だけを、たとえば『二十不孝』における結末部の零落した小鶴の姿だけを、特別に選び取らなければならないという鑑賞のあり方はむしろ不自然な方法であったのではないか。「異時同図法」は、そうした古典絵画を取り巻く諸々の条件の重なったところに成立した画法である。

絵解きの登場以降「異時同図法」は美術史研究ばかりでなく文学研究でも注目されるようになったが、これは厳密な定義によって規定された術語ではない。たとえば『新可笑記』巻一の四の画は、山の稜線を挟んで異なる前後の場面が接続され、新編日本古典文学全集はこれを異時同図として解説を加えている(図5)。仮に『是楽物語』の図を異時同図の典型例とすれば、『新可笑記』の表象は二つの〈時〉の間に引かれた山並みの一本の境界線のために、これと完全な同類であるとは言うことができない。しかし一図の中に複数の〈時〉が混在することを指して「異時同図法」を定義するならば、その範囲は限りなく広げることができる。卷子から冊子本へと狭くなる画面の中で〈物語の時間〉が画に写されるとき、左右に伸びるこの稜線は、二つの異なる〈時〉を同じ画面に収めるための脈絡として引かれていたのだろう。

この方法は後に明確に様式化されて、屋敷の壁やふすまを隔てそれぞれの部屋に話の各場面を当てて描く八文字屋本様式の挿絵として、ひとつの画流を形成した(図6)。これは異時同図のひとつとして「絵が筋を語る効果」をもたらす、ストーリー展開のための「異時同図法」として理解されている<sup>12</sup>。八文字屋本様式は、絵入り狂言



本・絵入り浄瑠璃本といった舞台絵の系譜が、分割された狭い画面内に複数の場面を合わせて描いた手法を受けて成立したものである<sup>13</sup>。狂言本が複数の画面を四コマ漫画のように継ぎ合わせたのに対し、浄瑠璃本は八文字屋本様式と同じく、一つの画面の中で、景物によって、話中の各場面を分割させている。両者の相違は〈時〉の連続性が背景のあり方に大きく左右されるものであることを示唆していただろう。

演劇の方法において、たとえば舞台上の朝の情景は、舞台を暗転させることで、次の瞬間に夜の場面へと飛躍することができる。物語の〈時〉の展開は、背景の転換によって容易に示すことができよう。しかし画の中では舞台上のように今、目の前にある背景を消してしまうことはできないのだから——絵は静止芸術であり、演劇は最もドラスティックな時間芸術である——紙芝居の各場を四枚繋いだような狂言本の方法では、それぞれの異なる〈時〉は消されずに並置された状態をとる。一方、八文字屋本や浄瑠璃本の画の中では、景物そのものである襖や稜線が、場面転換とそれに伴う〈物語の時間〉の展開を、静止した平面上に現前させることで成立する。このとき場面を分割する背景は、一景物であると同時にコマを割る罫線の役割をも果たしており、コマとコマ、ページとページの間にある空間的な断絶は、次のコマへと視線が移動されること、もしくはページが一枚めくられることによって、朝から夜へ、自由に時を飛躍させるのである<sup>14</sup>。それは朝と夜の〈断絶〉であると同時に、朝から夜への〈連続〉でもあった。そして景物である襖や壁は、時を分かれた左右の部屋のどちらの時間にも属することなく、二つの「時間」の共時的可能性を指し示している。

これらを〈現実らしい〉像として、視野に入る全てを同じ瞬間のうちに把握しようとするならば、隣合わせた部屋のそれぞれの内部は空間上に並置されているために、同時進行するそれぞれの場面であるかのように見える。しかしこれは〈時〉を空間へ置き換えることで〈物語の時間〉を再現させるという、視覚芸術がとる戦略の一つとして読まれなければならない。景物が時の連続と断絶という、相反する役割を同時に担い、かつそれを承認する読者主体が自らの視線を場面から場面へと動かすことで、本文の叙述は図中にリピートされ、画の上に物語の

中の〈時〉が再構成される。各部屋の一つ一つの場面は、それぞれの読者によってそこに「時間」が与えられるために、断絶された脈絡ない破片へと霧散されることはないのである。

「時間」とは、螺旋状に進行する切れ目ない連続性そのものではなく、断片を組み合わせる方法にすぎない。絵の中に時間は流れていない。しかし同時進行するかに見える複数の像は、読者によって〈時〉という文脈を与えられて並び替えられることができた。遠近法の世界では、一枚の画はまるで現実を再現するかのようになり、一枚で完結的な像を結ぶ。だがここでは異なる時が同じ図のうえに表象されるという、あるはずのない〈時〉の並列が起こり、その非現実の像は〈時〉の断片を繋ぎ合わせる、統一する主体としての読者によって完成されるのである——〈像〉<sup>イメージ</sup>の断片を統一することで絵に「時間」を与える読者の能力は、しばしば〈想像力〉と呼ばれる——古典絵画の過小評価は、〈想像〉という言葉が必ずしも肯定的な語彙でなかったための不幸であったのかも知れない。

### 三、挿絵と読者

絵にストーリーを与えるのは、空間的配置へ置き換えられた〈時〉の継起性だけではない。たとえば台詞や場面設定を画中に示した「書き入れ」という、テキストによるイメージの補完作用がある。これは八文字屋本様式に常套の手法であったが、神谷勝広の指摘のように、様式化される以前の、西鶴本に散見される同手法の図には「書き入れ」は付されていない<sup>15</sup>。各場面に挿入される「書き入れ」が物語本文に対応する場合、八文字屋本様式のごとく、ストーリー展開を辿らせる異時同図的な手法は、より明確にその効果を発揮するはずである。書き

入れは、読者が場面を組み合わせるための道標として働き、複数の場面を繋ぐ脈絡となり得る。しかしその他多くの仮名草子・浮世草子の画では、異なる場面、異なる〈時〉の境界は不明瞭なままに描かれる。モチーフを一図の中に集約する〈断片〉の多くは、距離の遠近法がなければ時間の遠近法も存在しない、混沌の図様を呈している。冒頭に挙げた『一代男』『諸国はなし』『本朝二十不孝』の画は、その多様な絵画表現の中の一つであり、偶然に「時間」を手に入れた幸運な例であったにすぎない。

挿絵の中に現れるモチーフの断片とは、本文を叙述する言葉の視覚的な形象化である。「ある瞬間」の「ある場面」を描いたかのような一枚の画は、実際には物語中の複数のモチーフと複数の〈時〉によって描かれた集合体であった。ならば脈絡のない断片的な像のそれぞれは、任意に組替えられ転位した、幾つかの〈言葉の断片〉そのものであり得るだろう。物語から抽出された言葉の〈像<sup>イメージ</sup>〉は、画の中で自由に重なり合うことができるのである。

しかし〈時〉の序列へ組み合わせられるモチーフとは反対に、それらは衝突や不調和、画としての未完成である。とみなされ、言及されることなく通り過ぎられてきた表象でもあった<sup>16</sup>。時間と空間の不整合に見える混沌のさまを、作品の「誤り」として一蹴するのはおよそ益のない指摘である。作品の中に流れるのは絶対的な「時間」ではなく、読者の能動的な読書行為に導かれた、主観的な時の流れである。紙面の上にイメージの躍動をもたらすのは、断片の統合を試みる、読者の〈想像力〉であっただろう。本論はまだ挿絵と文学における時間の表象の、わずか一片にしか触れていない。具象化された叙述とその時間性については、作品本文の読解とともに今後における課題とするものである。

- 1 佐藤至子『江戸の絵入小説』第三節 絵の流れ、物語の流れ」ペリかん社、二〇〇〇
- 2 野間光辰「西鶴本の挿絵」『西鶴新攷』筑摩書房、一九四八
- 3 信多純一「にせ物語絵『伊勢物語』近世的享受の一面」『日本屏風絵集成5』講談社、一九七九
- 4 若木太一「西鶴本の挿絵——『好色一代男』の模倣と創造——」『西鶴と元禄の小説』勉誠社、一九九五
- 5 信多純一「西鶴謎絵考」『語文』三二二、一九七四・九
- 6 G・E・レッシング『ラオコオン——絵画と文学との限界について』岩波書店、一九七〇（原著初出一七六六）
- 7 佐竹昭広『絵入本朝二十不孝』岩波書店、一九九〇
- 8 「法隆寺玉虫厨子捨身飼虎図」「伴大納言絵詞」「信貴山縁起」「平治物語」などに代表され、古典絵画に多くの用例が指摘される。
- 9 高畑勲『十二世紀のアニメーション——国宝絵巻物に見る映像的・アニメ的なるもの』徳間書店、一九九八
- 10 千野香織「日本の絵を読む——単一固定視点をめぐって——」『読書論・読者論の地平』若草書房、一九九八
- 11 片野達郎『日本文芸と絵画の相関性の研究』笠間書院、一九七六
- 12 鈴木重三『近世子どもの絵本集』岩波書店、一九八一
- 13 森谷裕美子「近松の絵入浄瑠璃本について」、鎌倉恵子「絵入浄瑠璃本挿絵試考」、ともに『近松とその周辺』（勉誠社、一九九一）収載。
- 14 コマ割りによる時間の表象は、視覚メディア論における主要テーマの一つである。今井芳郎「絵本の視覚表現——そのひろがりとはたらき』（日本エディタースクール出版部、二〇〇一）など。
- 15 神谷勝広「浮世草子の挿絵——様式の変遷と問題点」『近世文藝』五〇、一九八九・六 但し書き入れについては西鶴本の中で『諸艶大鏡』巻一の一、二及び『一目玉鉾』を例外とする。

<sup>16</sup> 前掲注 4 は『一代男』巻二の四の画中に「風景を重層化させ」た表象を指摘する。あるいは『世間胸算用』の時間と挿絵について、竹野静雄「結合の可能性——尤始末の異見考」『近世文学研究の新展開』（ペリカン社、二〇〇四）などの考察がある。

## 二、西鶴武家物研究

## 第一章 西鶴武家物における序文と作品

### ―『武道伝来記』の物語構造を中心に―

#### 一、西鶴武家物における序文の問題

西鶴の散文作品のうち、武家物に分類される『武道伝来記』（貞享四）、『武家義理物語』（貞享五）、『新可笑記』（元禄一）の三作は、これまでの先行研究のなかで主に「義理」とは何か、「武」とは何かという観念論を中心として個々の話が解釈される傾向にあった。それは第一に『武道伝来記』が「武道」をその題に冠し、『武家義理物語』に「義理」の語が用いられることから、題名に示された統一的テーマとして、作者の創作意図が掲げられたものとみなされてきたためである。加えてそれぞれの巻頭における序文の内容をどのように理解し、個々の話と関連付けるのかという点で、武家物における作者と作品は論じられてきたのである。左に『武道伝来記』、『武家義理物語』の序を引用する<sup>1</sup>。

#### 『武道伝来記』序

和朝兵揃の中に、為朝のくろがねの弓、むさし坊が長刀、朝比奈がちからこぶ、かげ清が眼玉、これらは見ぬ世の事、中古、武道の忠義、諸国に高名の敵うち、其はたらき聞伝て、筆のはやし詞の山、心のうみ静に、御松久かたの雲に、よろこびの舞鶴是を集ぬ。

## 『武家義理物語』序

それ人間の一心、万人ともに変はれる事なし。長剣させば武士、烏帽子をかづけば神主、黒衣を着すれば出家、鍬を握れば百姓、手斧使ひて職人、十露盤おきて商人をあらはせり。その家業、面々一大事を知るべし。弓馬は侍の役目たり。自然のために、知行を与へ置かれし主命を忘れ、時の喧嘩・口論、自分の事に一命を捨つるは、まことある武の道にはあらず。義理に身を果たせるは、至極のところ、古今その物語を聞き伝へて、その類をここに集むる物ならし。

『武道伝来記』序文は、源為朝や弁慶ら敵討に關係のある伝説上の武勇を並べ、それらに対して近世初期ごろにおける「諸国に高名の敵うち」の話を集めた作品集が本作である旨を掲げている。この言の通り、『武道伝来記』は巻一から近江・奥州・播州と、各地を舞台とした敵討ち譚をランダムに収集した体裁を採っている。一方、『武家義理物語』序文は、兵揃えで始まる『武道伝来記』とは対照的に、武士以外の神主、出家、百姓、職人、商人など身分の異なる様々な職種を挙げて「人間の一心、万人ともに変はれる事なし」という前提を置き、後半で武士の「一大事」を「知行を与へ置かれし主命を忘れ、時の喧嘩・口論、自分の事に一命を捨つるは、まことある武の道にはあらず」と説いて、「義理に身を果たせる」ことを武士の一分に掲げるのである。

西鶴武家物における作者の創作意図の問題として、第一にこの両作の序文が互いに矛盾した内容として解される点が挙げられる。『武家義理物語』序文で批判される「時の喧嘩・口論、自分の事に一命を捨つる」ことが、『武道伝来記』が趣旨として挙げる「諸国に高名の敵うち」に相当するならば、わずか一年の差で相次いで刊行された武家物の代表作が、一方では「敵うち」を「武道の忠義」と讃え、一方では「まことある武の道」ではないと否定しており、両者は互いを打ち消す理念を序文に掲げていることになるのである。



第二に、それぞれの作品集における各話の内容の問題が挙げられる。たとえば『武道伝来記』には敵討ちが失敗に終わる話や悲劇的結末の話が収められているため、「武道」の賛美によってテーマが一貫されていないと解されるのである。西鶴武家物における「武道」や「義理」の観念が、必ずしも歴史的に正当な理解に基づいたものではなく、実際の「武士」の姿から逸脱したものであったことは、椋梨一雪の「一」として実なることなし。猥かはしき虚妄の説のみなれば、人の教になるべき物にしも非ず」（『古今武士鑑』元禄九）などの批判にも早く見られるところである。

従来の武家物理解は、そうした「武」から逸脱した話、序文の内容に矛盾する話、または相互に矛盾した序文を擁する作品集そのものを、西鶴の失敗作として捉える傾向にあった。その一方で、より個々の話の作品内容を重視し、各話における登場人物の心理や、武士に留まらない広く世間の人々の情や倫理性が描かれているものとして武家物を読む立場がある。前者が「西鶴の武士道観」によって武家物の全作品を律し、それに適合しない話を除外したのに対し、後者は「西鶴の人間観」によって作品を総括する試みであったと言えよう。すなわち西鶴の武家物は、「武士道」や「義理」などの既存の観念を、話の筋立ての中で単純に踏襲しているのではなく、諸国の性格や人情の機微、武士道に限らない広い範疇での倫理性など、多くの要素が取り込まれて物語化されているのである。本論では『武道伝来記』を対象として個々の作品内容を構成する複数の要素が、どのように「敵討ち」の物語を生成しているのか、その話の構造を『伝来記』巻一の一、一の一を題材に考察し、武家物研究の課題と問題点を整理することを目的とするものである。

『武道伝来記』の各話は、西鶴作品のなかでは異例の長文で書かれており、前半部分で背景と発端となる事件、後半部分で敵討ちとその顛末という長いシークエンスによって構成された話が多く収められている。たとえば『伝来記』巻一の「心底を弾く琵琶の海」では前半、念友である左京と采女が主君に先腹を切るまでの経緯が、詳細に格調高く叙されることで占められているが、このくだりは琵琶湖に船を出して主君の籠った庵を訪ねたのち殉死するという、挿絵のモチーフに採られた見せ場を含み、前半部分だけで一つの物語が成立しているとみなして過言でないほどの分量と質を保っている。次章の巻一の二「毒薬は箱入りの命」においても、前半部分は主である刑部と女中たちの恋のもつれから、嫉妬に狂った小梅が同胞たちを毒殺し、箱詰めになされて釘を打たれ報復を受けるという、珍しい私刑の場面までを一つの区切りとしている。

両話はどちらも敵討ちが始まる以前の背景と発端のくだりに、主君に対する小姓の忠義、邪まな恋と嫉妬の非道といった、それぞれ印象の強いモチーフが配されており、各話における一つのテーマが、序章の段階ですでに提示されている点で特徴的な章であった。中村幸彦は武家物の諸作品を「談理と説奇」の二つの柱で捉え、談理としての半端さと、奇談的興味に傾いた題材を難じているが、両話の前半部分にはこの特徴がどちらも色濃く指摘できる<sup>2</sup>。巻一の一、一の二はいずれも前半部分だけで衆道的美談、もしくは残忍なモチーフを伴った愷気戒として成立しており、後半で続けられる「敵討ち」のくだりは前半部から派生した後日談の位置付けにあったとみなされているのである。

たとえば巻一の一は、殉死した左京に懸想していた為右衛門が、振られた腹いせに左京の死をけがす雑言を言いつらしたことから、采女の弟に敵を討たれるという展開をとる。「されば、人程心のおそろしき物はなし」という提言に始まる後半部分の敵討ち譚は、本論考の次章で詳述するように、敵討ちの理由として多く見られる「雑言」を発端としており、前半部分で讃えられた左京と采女の忠義に、為右衛門が味噌を付けるという関係で、後

半部は前半を踏まえた展開となっているのである。このとき前半が主君と左京・采女の人物説明や心情、情景描写を丹念に叙し、杜牧の詩を挿入して殉死の顛末に哀切な情緒を添えていたのに対し、後半の為右衛門と左京・采女の兄弟による敵討ちは、口上のやり取りと筋立てを中心にした性急な展開で簡潔に結末へと至っている。巻一の一において「敵討ち」の行われる結末部分を左に引用する。

為右衛門、聞もあへず、推参なりと立あがるを、求馬、天理をもつてうつ太刀はやく、車に切はなち、静に鞘におさめて立出るを、いづれも廃妄して、是をとどむる人なし。すぐに左膳宅に行て、此あらましを語るうちに、為右衛門一子次郎九郎、素鎧ひつさげ懸つけしに、左膳、長刀にてわたしあひぬ。求馬は、鬢鏡取出し姿を移して、黒髪撫付て、みながら見物をしける。跡より家来はしりつく時、門をかため、むくろはおのればらにとらすべしといふ。此勢ひに、下と、あさましくにげかへりぬ。其跡にて、左膳、次郎九郎を切ふせ、とどめまでさしおほせ、今ぞのき道と、二人、一家をつれて、成程いそがず、丹波路に入れる。古今の稀者、是ぞと、かたりつたへし。

巻一の一前半部分が、歌語と漢詩を踏襲し、仏教的なモチーフを重ねながら殉死までの経緯を抒情的に描いたのに対し、本話のなかで実質的な「敵討ち」が遂行される結末部分は、全体の五分の一程度にまとめられ、人物の行為と出来事が単調に叙されている。前半の経緯と後半の敵討ち部分は、表現上の特徴においても書き分けがなされているのである。

序文に示された「諸国に高名の敵うち」に相当するくだりは極めて簡潔に展開され、一話のなかで采女・左京の「忠義の物語」に対する付け足しのような位置を占めているかに見える。「諸国に高名の敵うち」を果たした当人である采女・左京のそれぞれの弟は、話全体のなかで明らかに存在感が薄く、わずかに結語に「古今の稀者、

是ぞと、かたりつたへし」という賛辞が述べられるにすぎない。前半部分の最後が、先腹を切られた主君が采女・左京の死を大立ち回りで悲しみ死んでいくという劇的な場面で締めくくられたのに対し、後半の「敵討ち」部分にはそうした脚色された話題の広がりが見えなかったのである。

従来の武家物に対する評価が低調であったのは、このように作品集全体の統一的テーマである「敵討ち」が必ずしも話の中心的話題として取り上げられていない点に負うところが大きかった。巻一の場合、テーマはかろうじて武道という関連性を持ち得ているが、次章の巻一の二では、刑部と女中たちの恋の駆け引きが前半の大部分を占めており、女の恠気の愚かさと恐ろしさが前半部全体のテーマとなっている。本話は毒殺された女中たちの親族が、釘打ちの刑で小梅への恨みを晴らすという時点で、すでにある種の敵討ちが行われているものともみなせるが、意識的に導入された「敵討ち」部分は、私刑に処された小梅の弟が刑部を逆恨みし、忘れ形見の市丸を人質にとるという後半の展開にある。しかしこの後半部分は小梅の弟による敵討ちを中心に据えたものではなく、人質であった市丸と、それを助けた森之丞のちに衆道の契りを結び、森之丞の兄の喧嘩相手を共に討ちに行くという顛末を辿って行く。前半部における恠気と処刑のテーマは、結末部における市丸と森之丞の恋に全く無関係な挿話ではないが、二人を結びつけた遠い契機であったに過ぎず、また小梅の弟による敵討ちは失敗に終わっているのである。

このように「敵討ち」というテーマは話の奇談的要素のために分散されて語られており、武の道を説くという教訓性は否応なく薄まるのである。従来の武家物評価は、こうしたテーマの複数性と教訓性の希薄さを、西鶴の創作意識の揺らぎとして捉える傾向にあった。「西鶴の武士道観」によって武家物を評価する立場は無論のこと、「西鶴の人間観」から個々の作品を評価する立場においてもそれは同様の傾向である。たとえば巻一の一における采女・左京の精神性を評価すれば、より奇談的要素の強い後続する章を評価することができなくなるといったように、作品集全体に通底する統一的テーマを『武道伝来記』の全三十二話に見出すことは困難であったのであ

る。

一方で武家物におけるテーマの不整合を異なる角度から理解する立場として、作中の話題に実際に起きた事件を重ね、作中人物に実在したモデルを想定する方法がある。前田金五郎に代表される史実との照合、あるいは野間光辰の作者による政治批判、谷脇理史のカムフラージュ論などの諸説が挙げられるが<sup>3</sup>、これらは作品内容の外の要素、つまりテキスト内の理解ではなく、作者の周辺における社会的背景などのうちに「西鶴の創作意識」を見出すという点で、「西鶴の武士道観」「西鶴の人間観」に作者の像を見出す立場と同じ帰着を見たと言っているであろう。話のテーマを一つに収斂することができないという作品の瑕疵は、作者である西鶴の像が一つに結ばれないということに等しく、創作する主体が確立されないとともに作品を評価することは難しい。そのため作品内容の中に「西鶴の創作意識」を求めることを半ば放棄し、実体としてある作者の問題意識を推定することで、創作の意図を図るのである。

武家物の諸作品は、西鶴の散文作品のなかで最も散文性が高く、『好色一代男』のような西鶴独特の文体や趣向に乏しい作品集である。西鶴作品の中で武家物の評価が総じて低く、作品内容の詳細な分析が少ないのは、テーマの揺ればかりでなく、西鶴らしからぬ表現面での凡庸さにも一因があったと考えられよう。武家物が「敵討ち」や「武道」というテーマの性質ゆえ、一見、ストーリーが主導する普通の説話のような体裁をとるのは当然である。しかしその作品内容は本当に、放棄されて然るべきものであったのだろうか。作品内容におけるテーマの問題と表現の問題が、互いに全く無関係な要素であったはずはなかっただろう。

### 三、敵討ちの文体、物語の文体

作者とテーマの問題を孕んだ武家物の各話を理解するとき、後半の「敵討ち」部分は考察を加えるにはあまりに短絡であるとみなされてきた。新大系注釈が巻一の一後半部分の敵討ちのくだりを「諸国敵討」として全体をまとめるための後日談を付加する印象があらわ「添え物的」と評しているのは、『武道伝来記』に対する一般の印象を代表するものであったと言える。しかし内容と表現の上で互いに分断され、不調和をなしているかに見える前後半を、試みに一話全体の中で位置付け直すことは決して不可能ではない。

巻一の一の前半部は、先述したように歌語と漢詩のレトリックが重く、一文あたりの長さが五十字程度から二百字以上に及ぶ長文で続けられるくだりが続く。それに対して後半部分の特に先に引用した結末部は、二十字程度から五十字程度までの短文を多く重ねることで展開しており、レトリックは一切ほどこされていらない。結末部分分が短絡な印象であったのは、内容ばかりでなく文体が生むリズムの効果も無関係ではないのである。前半部分の中でも冒頭における時代設定と人物の紹介が、物語を寿ぐ意図から特に重厚に書かれるのは慣例の範囲であるが、対して結末における敵討ちの展開が、話中で最も短い文章の連続によって「誰が・何をしたか」という簡潔な筋立てのみで軽快に進行するのは、単なる偶然ではなかったはずである。

近代以降の文章観が統一的な文体を好んだのに反して、西鶴の散文には一話の中でも文体が複数回に渡って転変するという特徴がある。たとえば『好色五人女』は一卷のなかで各章ごとに文体が異なるが、これはひと続きの話の中でありながら、それぞれの場面の内容に伴って、愁嘆調や客観的叙述など最もふさわしい表現が選ばれ、書き分けられているためである。『五人女』がときに演劇的と形容されるのは、表現方法の使い分けが、幕と場ごとに転変する舞台の場面転換のごとく鮮やかであったことにも遠因する<sup>4</sup>。『伝来記』巻一の一の文体が、冒頭から前半部分にかけてのゆったりとした流れから、後半から結末までの急展開へと移り変わるのは、作者の創意が反映された結果の表現なのである。『武道伝来記』の各話は、長文であるためもあり、一話の中における文体の転

変が大きい。その端的な例が、巻一の一における冒頭と結末の落差なのである。

結末部における「敵討ち」の短絡を、間に合わせの付け足しであり、作者の失敗と捉えるのは短慮であつたらう。なぜなら巻一の一結末部における簡潔な文体は、左京の死に雑言を浴びせて立ち去ろうとした為右衛門を、ためらうことなく切捨て、為右衛門の子の報復に即座に対応した求馬と左膳の俊敏さ、心得の素晴らしさを、人物の行為を中心に畳み掛けるという方法によって無駄なく表現し得ているためである。文体の不統一は文章の不調和を意味するのではなく、話の流れの中で各場面に応じたはつきりとした緩急が付けられていることを意味している。この結末部の早急な展開は、前半部の荘厳な忠義の物語を、一転してスピード感ある潔い敵討ちの物語へ変容させるための確な演出として働いていたのである。

巻一の一の結末の展開においてさらに注目されるのは、敵討ちにおける「討つ者」と「討たれる者」との関係が、短いくだりの中で複雑に構成されている点である。左京への雑言に立腹して為右衛門を討つのは、左京本人の弟ではなく、共に死んだ采女の弟の求馬であつた。そして為右衛門の敵を討ちに來た息子の次郎九郎の相手をするのは、手を掛けた求馬ではなく、左京の弟の左膳である。親族の敵、自身の直接の敵ではなく、互いの敵を代わって討ち合うという行為が弟たちによって当然のように遂行されるのは、前半で語られた左京と采女の絆の強さ、つまり二人を繋げている主君への忠義の堅さが揺るぎないものとして物語内で確認されていることを意味するだろう。次郎九郎との果し合いを見守る求馬が「鬢鏡取出し姿を移して、黒髪撫付て、ゐながら見物をしける」という悠然とした態度で描かれるのは、弟たちの行いが物語内で称賛されるべきものとして捉えられているためである。〈討つ・討たれる〉の関係は各話によってそれぞれ複雑な様相を呈しているが、こうした交差し絡み合う人間関係は、短いうちにも『武道伝来記』の敵討譚の読みに奥行きを与え、話の展開を多彩な方向へ広げる役目を負っていたと言つていい。

ところでこの求馬と左膳による為右衛門の討伐は単なる喧嘩・私闘の範疇であり、一方の父の敵を討ちに行く

次郎九郎が呆気なく討ち返されていることから、巻一の一は敵密には敵討ちの礼賛になり得ていないという指摘がある<sup>5</sup>。求馬と左膳の行為は、本論冒頭に挙げた『武家義理物語』序文の「時の喧嘩・口論」の類であり、作品集をまたぎながら矛盾をきたしていると考えるのである。『武道伝来記』と『武家義理物語』の創作意図の問題に重なるこの矛盾は、両作品集が元来「敵討ち」を定義し、それを教化するためのテキストではない、ことを何よりもよく示唆していたのかもしれない。

『武道伝来記』序文はその冒頭に「和朝兵揃の中に、為朝のくろがねの弓、むさし坊が長刀、朝比奈がちからこぶ、かげ清が眼玉、これらは見ぬ世の事」と、兵揃えを例示していた。これら物語の中の登場人物たちが、史実の中の武人である以前に、フィクションの中のヒーローとして変容しつつ享受され、愛好されてきた存在であることは、作品を文学として読むときに忘れてはならない大前提であつただろう。「敵うち」の意味は、歴史的意味や思想的意味ではなく、その「物語的意味」がまず問題とされなければならないのである。

『武道伝来記』『武家義理物語』という西鶴の武家物は、武士としての正しさ、倫理性、思想性を説くテキストではなく、「虚構としての物語」を読者に対して提示するテキストである。格好いい、面白い、好きといった、他愛もない感情を読者に喚起させることは、文学作品にとって価値の低いことであつたのか。采女と左京の物語に感動し、求馬と左膳の闘いに爽快感を覚えるという、当たり前前の読みに立脚したうえで、西鶴という「作者」の姿は改めて構築され直されなければならないのだろう。

<sup>1</sup>本文の引用は『新日本古典文学大系七七 武道伝来記他』（岩波書店、一九八九）、及び『新編日本古典文学全集六九 井原西鶴集④』六九（小学館、二〇〇〇）による。



<sup>2</sup> 中村幸彦「西鶴の創作意識とその推移」『中村幸彦著述集』五（中央公論社、一九八二、初出一九五九）中村幸彦はこれら武家物両作と『本朝二十不孝』（貞享四）を並べて「俗物的な談理」の時代と呼び、なおかつ実際には「忠義」を描かず個人的な敵討ちや男色を描く個々の話の内容は、「談理の作品として見れば失敗」と、否定的な見解を示している。

<sup>3</sup> 前田金五郎「『武道伝来記』の事実と創作」『文学』三四、一九六六・七）、野間光辰「西鶴と西鶴以後」『岩波講座日本文学史』一〇、岩波書店、一九五九）、谷脇理史「『伝来記』論序説」『文学』五一、一九八三）

<sup>4</sup> 本博士論文第一部「一、西鶴好色物研究」付論第一章「『好色五人女』研究史」参照

<sup>5</sup> 前掲注 1 新日本古典文学大系、谷脇理史注釈

<sup>6</sup> 前掲注 3 において野間は、武家物の読者を江戸に住む実際の武家階層と想定した。それに対して谷脇は「『伝来記』の読者の問題」（『江戸文学研究』二〇〇三・一）において、町人階級による武家階層への風論という見解を示す。本論ではこの読者の問題に対し、特定の階層に属する読者は想定されていないものと考ええる。

## 第二章 『武家義理物語』卷三の三における「義理」と「主命」

### ―「具足着てこれ見たか」の意味―

一、『武家義理物語』卷三の三「具足着てこれ見たか」の評価について

『武家義理物語』卷三の三「具足着てこれ見たか」は、一丁八行と西鶴の武家物中で例外的に短い話のひとつであり、挿絵も添えられていない小話である。同じ武家物である『武道伝来記』が、発端の事件と敵討ちによる前半の長いシークエンスを構成して粒の揃えられていた一方で、『武家義理物語』の各話は、題と序に「武家義理」というテーマ性の強い語を掲げるものの、各話の内容と方法には統一性が希薄であり、武家にまつわる雑多な話を集めた感の強い集とされている。なかでも卷三の三は小話ながら複数の点で異彩な話であった<sup>1</sup>。たとえば第一に『武家義理』中、話の設定として実際の戦への臨戦態勢を想定したのが卷三の三のみという点である。戦時に時代を想定した話が多いが、実際に戦場へ「出陣する兵士」の話は、島原の乱を題材にとる卷三の三の一話に限られているのである<sup>2</sup>。第二に、「今一度の命を諸神に立願」することで、「長病にて、今日を浮世の限り」の状態であった中心人物の中小姓が「不思議に快気」し奇跡的な敵討ちを遂げるという、神仏の靈験に話の展開を負っている点である。

卷三の三「具足着てこれ見たか」は、島原の乱に出陣の命のくだった時節、病床にあつて「我この節かく患ひけるは、武運の尽きしところなり。先祖具足は譲りおかるる、槍一筋引つ提げて、天晴御馬の先に立ち、御目通りにて、高名・感状取るべき。この度さても／＼口惜しや」と嘆く中小姓を同輩たちがうるさく思い、「今も知れ

ぬ病人の、無用の願ひ言はれずとも、息の通ふうちに念仏申し、後世の一大事を心掛け給へ。具足は重き物なれば、これ着て死出の山越え御大儀なり。軽き経帷子を着給へ」と笑ったことから、中小姓がこの無念を神に祈り、全快を果たした中小姓が、具足兜を身に着けて侮った同輩を討ったのち、自身も自害するという話であり、結語は「道理至極に沙汰して、この人を惜しみぬ。さる程に、三人は雑言ゆゑに、あたら身を失ひ、大事の前の用に立たずと、これを笑ひける」と締めくくられている。

『武家義理』諸論において、一般に卷三の三が言及されるのは、『武家義理物語』序文後半に見られる「自然のために、知行を与へ置かれし主命を忘れ、時の喧嘩・口論、自分の事に一命を捨つるは、まことある武の道にはあらず」という理念と、卷三の三当該話との著しい矛盾のためであり、またその矛盾に伴い生じる、この話に描かれた「義理」の解釈が論じられるときに限られていた<sup>3</sup>。中小姓の敵討ちは雑言によって自己の名誉を傷つけられたことに端を発しており、かつ三人の兵士を討った行為は、出陣の「大事」に向かう兵力を減らす結果につながっている。中小姓は、序文が諫める「主命を忘れ」「自分の事に一命を捨つる」まさにそのものの行為をとりながら、作中の人々から「道理至極」と賞賛を受けるのである。

『武家義理』中、戦国時代に材をとる他の諸編が合戦に赴く武士を描かず、武家の女の話や武家にまつわる周辺の雑話を主体としたなかで、「残らず出陣の御供触れ」を話の契機とする卷三の三は、出陣という「主命」に應える実際の機会の設定された唯一の話であり、そのため本来ならば『武家義理』全編のどの話よりも、群を抜いて「武士の話らしい話」であるべきであっただろう。にもかかわらず、中小姓は眼前の陣立ちを尻目に、個人の名誉と恥を優先して行動する。卷三の三「具足着てこれ見たか」は、戦場で功を挙げるといふ主従関係の義理を放棄した「序文の理念とは正反対の武士」<sup>4</sup>を描く、武家物説話の失敗作として名高い一編であったのである。そうした傾向の中で、源了圓は卷三の三を儒教道徳に基づく倫理的義理ではない「義理」の情的要素を指摘する足がかりとして肯定的に取り上げ、また井口洋は中小姓の敵討ちは「主命」に応えられない嘆きに端を発してい

るため序文に矛盾しないと解している。しかしこの二説を除く全ての解釈は卷三の三を破綻と捉えており、前章第一部「二、西鶴武家物研究」第一章第一節で触れたように、こうした卷三の三の低評価は『武家義理物語』全体の、ひいては西鶴の武家物全てについての評価に通じるものであった<sup>5</sup>。

## 二、卷三の三における「雑言」と「不思議」

冒頭「武士は、人を侮る詞、仮にも言ふまじき事ぞかし」と始まる『武家義理』卷三の三は、武家物に常套の展開である雑言譚のひとつである<sup>6</sup>。『武道伝来記』には中心人物の賞賛されるべき行為を揶揄する者が現れ、諷られた当人ではなく、念友や関係の深い第三者がその「雑言」に立腹し、刀を抜くことで敵討ちの契機となる話が複数見られる。たとえば前章で論じたように『武道伝来記』卷一の一「心底を弾く琵琶の海」は前半、念友である左京と采女の殉死が話の中心を占め、後半、左京に懸想していた為右衛門の「雑言」を発端に敵討ちが展開する。

あるいは『武道伝来記』卷三の一「人差指が三百石」は、「雑言」に端を発し、病人が敵討ちに向かう点で『武家義理』卷三の三と設定が共通する一話である。『伝来記』卷三の一では「病後にて足の踏所も」確かでない病人が、念友の雑言の敵を討とうとして叶わず討たれ、その死が敵討ちのその後の展開を発展させる契機として働く。ここでは卷三の三で中小姓が快気したような目の覚める奇跡は起きないが、この奇跡の起きない現実が、討たれた念友の敵討ちのため若衆姿で小道具売りをしながら敵を探すという、この話の特徴付ける主たる趣向を導いており、その趣向は卷三の一の副題「小道具売りに替へ姿の事」と、挿絵に描かれる若衆姿として端的に示されている。

る。対して、『武家義理』巻三の三において中小姓が「手も働き足も立つほどに」快気する「不思議」の顕現と、純粹に自身の一分のために敵を討つよう読まれている中小姓の行為は、『武道伝来記』のような複雑な人間関係や、展開の広がりを描くこともなく、話をただ単調にまとめるだけの結果につながっており、これら『武道伝来記』の各話とは対照的であったのである。

『武家義理』巻三の三が〈武士の話らしい話〉でないことは、この「不思議」の扱われ方に関しても指摘できる。「諸神」によって中小姓に与えられた三人の兵士を討つ力は、蘇生にも近い大きな加護であっただろう。武士が弓矢八幡に祈るのは当然の行為である。しかし瀕死の病人が相当の重量である具足を身に着け、盛兵を討ち遂げる加護は、夢告げのような信仰とその加護の範疇をはるかに超えた奇跡であり、神頼みに過ぎているのではない。西鶴の描く多くの主体的な武士のあり方から推察すれば、むしろ神仏の超常的な力に頼らず振り回されず、試練を自力で解決するのが、〈武士の話らしい〉態度であったように思われるのである。

たとえば巻三の三と同じく挿絵を持たず、比較的短編である『武家義理』巻一の四「神の咎めの榎木屋敷」の長浜金蔵は、崇りが噂される神社跡の屋敷に住むことで自身の発言通りに崇りの虚妄を証明し、雪隠の化物をも退治してみせる。「人中の一言、その義理違へず、ここに済ましける」という金蔵の理知的な態度は、神の力や怪異に勝るものである。同様に『新可笑記』巻二の五「死出の旅行く約束の馬」においては、供物の消える不思議を神主が「正法に何か不思議なし」と否定することから話が展開する。また『武道伝来記』のいくつかの武勇譚が、人魚の屍を探し当て（巻二の四「命とらるる人魚の海」）、竜を追い（巻三の三「大蛇も世にある人を見た例」）、火燵の妖怪をしとめ（巻五の四「火燵も歩く四足」）、古狸を手懐けたように（巻三の二「按摩とらする化物屋敷」）、武家物の話中における怪異は「不思議」として受け入れ屈服するものであるよりも、その不可解な存在を究明し、立ち向かう対象として描かれてきたのである。

こうした武士がとる怪異への態度は、武家物における「不思議」と、『西鶴諸国はなし』における「不思議」と

の、大きな相違を示唆していただろう。たとえば『武家義理』巻四の三「恨みの数読む永楽通宝」は、殺された当人の幽霊の登場が結末の展開を担うために、武家物よりもむしろ奇談の風の強い話として読まれ、『諸国はなし』にふさわしい話として位置づけられている。そうした立場から見ると、巻三の三「具足着てこれ見たか」に顯れる靈験もまた、武家物としては非現実的で不自然なほどの（奇跡）が描かれているのである。確かに巻三の三の展開の簡潔さは、武家物よりも『諸国はなし』の明快な筋立てに似通うものであるが、『諸国はなし』にふさわしい一話として扱ったとしても、奇談としての「具足着てこれ見たか」は単調で趣向に欠けており、やはり奇談とも武家物ともつかない半端なエピソードに分類されてしまうのである。

戦地におもむく兵士の話という、最も（武士の話らしい話）であるべきであった巻三の三は、他の武家物各話に比べて最も（武士の話）らしさに欠けた一話である。序文と本話の間の言辞の整合性だけを注目して読むならば、この話は西鶴によく見受けられる些細な破綻のひとつでしかない。しかし先に挙げた、武家物としての短所ともとれる二つの特徴、なぜこの話が戦時に時をとり、かつ武家物に似つかわしくない「不思議」が起るのかという二点に注目すると、巻三の三を『武家義理物語』を代表する失敗作と断じてきた従来の諸論は、序文の読解を中心として武家物の評価を凶つたため、結果的に巻三の三そのものの解釈を読み誤っていたのではないかと考えられるのである。巻三の三の中心は、序文の理念や義理の定義の如何ではなく、話中に目に見えて明らかにある一事——「具足着てこれ見たか」という一事に存するのではなかったか。そのとき巻三の三は、極めて（武士の話らしい話）として読むことができたのである。

### 三、戦場と「具足」の位置

島原の乱（寛永十四）は徳川幕府成立初期に起こった宗教一揆であるが、この民衆による武装蜂起は、背景に旧藩家臣による軍事指導とカリスマの擁立を伴ったため、幕府側の戦力と互角以上に争われ、戦国の気風を強く残した一大闘争に発展したことで知られている。一揆側と征圧側は互いに戦国兵法を継ぐ兵士であり、『武家義理』巻三の三の病床で「先祖具足は譲りおかるる」ことを悔やむ中小姓もまた、戦国の兵であったのである。貞享末から元禄初年という、すでに戦う武士の時代が過去のものに退いた時代に、立て続けに刊行された西鶴の武家物は、話の舞台を古代に取った場合、話中には多分に理想化された武士像が描かれる傾向にある。話の時代背景を「昔」に設定する方法が、空想の自由を許す余白を話の中に生み、元禄の当代に失われたものを希求する理想論的設定への違和感を解消するのである。巻三の三における「不思議」の顕現は、一話を島原の戦中においた「昔話」という設定が、中小姓の起こす奇跡を読者に違和なく受け入れさせる虚構化の地盤となるために成立するのである。巻三の三の時代背景が、貞享元禄の西鶴同時代に設定されていたならば、パロディの一種として読む以外に当該話を理解する方法はないだろう。舞台となる時代が西鶴の執筆当時から遡ることが、中小姓の「立願」が神に届くという非現実感を「昔話」として読者に受け入れさせる。このとき中小姓は、当代の侍ではなく戦国の兵士として描かれ、それゆえ中小姓は「具足」に対して強い執着を露わにするのである。

中小姓は、同輩が出陣の用意をして勇みたつのを聞き「我この節かく患ひけるは、武運の尽きしところなり。先祖具足は譲りおかるる、槍一筋引つ提げて、天晴御馬の先に立ち、御目通りにて、高名・感状取るべき。この度さても／＼口惜しや」と嘆く。戦場で功を挙げることのできない不忠と、先祖から譲り置かれた具足を身に付けることのかなわぬ不孝が、中小姓の嘆きの要因である。そしてこの中小姓を発憤させたのは、これをうるさく思った同輩の発する「具足は重き物なれば、これ着て死出の山越え御大儀なり。軽き経帷子を着給へ」という台詞である。同輩は、中小姓が長患いで足腰の立たないことを「お前はもう死期が近い」と直接にそしったの

ではない。同輩の言葉は、「具足は重き物なれば」と、中小姓がもはや鎧姿で軍立てのできないことを嘲笑し、「軽き経帷子」を引き合いに出しているのである。卷三の三冒頭に「武士は、人を侮る詞、仮にも言ふまじき事ぞかし」と置かれた、この話における「人を侮る詞」とは、中小姓が「具足」を着ることの叶わない現状を嘲った言葉を指し、その言葉は中小姓の「武士」としての存在そのものを否定する雑言であったのである。

たとえば卷三の三と同様に、数少ない戦国の兵の話である『新可笑記』卷二の三「胸を据ゑし連判の座」には、関ヶ原の頃の甲冑の戒めが見られる。派手な装飾は進撃には勇ましいが退却に見苦しく、敵の標的になりやすいので控えよという教えを無視した兵は、教えの通り功を挙げることができず、拾い首の責めによって切腹となる。『平家物語』などに見る一騎打ち戦から歩兵戦へと戦闘形態が変わったことで、求められる具足の形式が一変した歴史的な背景を、この『新可笑記』卷二の三の話は跡付けするものであった。戦国の当世具足は、日輪や仏神の像を配した武具の意匠に信仰の現れが見られる。意匠が装飾や模倣に変化していった近世以降の名目の武具とは異なっていて、戦場での利便性のみならず、生死を頼む信仰の道具としても重要な位置を占めるのである。甲冑は戦闘の場で生命を守る道具であると同時に、戦いに挑む者の死を辞さない強い意志の表れを象徴するという、「守」と「攻」の背反する理念を負っているだろう。敵の物理的な攻撃から自身の身を護る具足を通して、神に勝利を祈願し、仏に往生を頼んだ鎧兜具足の類は、生きるために着るものでありながら、同時に死に向かうために着るという、両義性を帯びた衣服であり、そのためにこの装束は特別な「重み」を担っているのである。

『武家義理』卷三の三で発せられた同輩の雑言は、同じく死におもむく装束である「経帷子」を並べて、「具足」に皮肉な対照をなしている。「経帷子」と「具足」は、同じ「死出の山越え」に向かう装束として変わりがない。しかしそれを纏う者が「武士」として設定されたとき、「軽き経帷子を着」て畳のうえで死ぬ最期と、「具足・兜を着ながら、槍取り回し」戦場で死ぬことの違いは、決して小さな相違ではないはずである。武士の登場するところ生死をめぐる挿話はつきものであるが、そのとき話の焦点は「生か死か」ではなく、「何のために死ぬか」「ど



のように死ぬか」へと向けられたはずだろう。

従来の理解では、三人の言動と中小姓の行為は、中小姓の敵討ちの方がより「非難されるべき重大事」<sup>9</sup>であり、「時の喧嘩・口論」<sup>10</sup>に身を任せた軽率であると解している。雑言譚における「雑言」の内容には、先に挙げた『伝来記』の例のように中心人物の優れた行為を、逆に武士失格の態度とおとしめ吹聴するものが多々見られる。『伝来記』巻一の一の為右衛門は先腹をためらったという嘘で左京の死を汚し、その敵を討つ弟たちは敵討ちを果たした後、悠然として出国する。もしくは『伝来記』巻二の四「命とらるる人魚の海」のような武勇譚において、武勇の真偽を疑う発言が敵討ちの発端となるとき、「武」を汚された側の敵討ちや報復は正当な行為、読者の共感を得るであろう行為として肯定的に描かれるのである。むしろ雑言を言わせたまま許すのは、武士として失格の態度であったことを自ら認めることに等しい。『武家義理』巻三の三における三人の言動もまた、そうした「武」をなじる雑言のひとつであったのである。同輩の雑言は「時の喧嘩・口論」の種ではなく、「武」の象徴たる「具足」を引き合いに出したゆえに、中小姓が武士であることの核心となる部分を傷つけるものであり、この雑言を投げられたために、中小姓は同輩の言葉のまま「経帷子」で死ぬことはできなかったのである。中小姓の報復は「鎧着ながら死出の首途」という、多分に象徴的な台詞によって発起され、戦への出立を宣言したこの口上が、敵討譚である一話の頂点を形成することになるのであった。

中小姓の増幅する無念は、常に「具足」とともにあった。「具足」が武の象徴であるとすれば、この文脈において具足を「着る」行為は、その者が武士であることを証明する振舞いである。「鎧着ながら死出の首途」に立つとは、兵士として戦場に死ぬことと同じ意味を持つのであり、そこには〈仮想された戦場〉が現前している。井口の指摘するように、中小姓の報復行為は利己的な発意ではなく、「島原に行きての働き見せん」とする強い意志を理由に遂行される。その「槍一筋引つ提げ」主命に応えようとする中小姓の志に対して、語り手が「道理至極」と同和するのであるとすれば、中小姓の意志の強さを具象的に示すものが「具足」という特別な装束であり、そ

れを身に着ける行為であったのである。

先に挙げた『新可笑記』巻二の三には、華美な鎧装束のため敗走する武士とは対照的に、装束の教えを守り戦功を挙げる殊勝な長柄持ちが、「陣笠の浅きをかぶり、素肌の出で立ち」の老人を前にして逃げ帰るというエピソードが挟まれている。鎧姿でない相手が、武道の心得の浅い者であることは瞭然であり、容易に討てる相手を前に退く長柄持ちの行為は、奇異な印象を与えるものである。しかし後段で、その老人が長柄持ち自身の手習いの師匠であったため退いたことがわかり、奇異な印象は長柄持ちの判断の正しさに対する感嘆へと変わる。長柄持ちの判断は、個人の義を尊重するものであり、戦の勝敗の用に立つものではない。しかしその行為は、『武家義理』巻三の三における中小姓の行為と同様、作中では賞賛の対象とされているのである。

この類似から察するに、「話」の文脈における「主命」に込めることとは、参戦する兵士の数や、獲った首の数に示す「勝ち負けの論理」に基づくものではなかったのである。「主命」と、個人の「意地」や「義」の間に生じる矛盾の理由を、源了圓は「個人とその所属する集団のあいだの価値体系の差異」が未だ不分明であったことに求めている<sup>11</sup>。しかしこの矛盾は、時代の価値観や思想に関する歴史性の問題であったのではなく、近松や西鶴といった文芸の場が、序文はもとより本編の話においても、実際の戦場で用に立つ武士の心得を説くことを、作品の主たる目的としなかったために生じる矛盾であったのだろう。

一話における冒頭語や結語、語り手の教訓的な提言は、武家物に限らず「話」の理解を決定する「作者の主張」として、序文と並び重要視して読まれてきた部分である。そのため作者の矛盾する賞賛は、話の小さくない傷として注目され、一方で語り手がストーリー上で賞賛し同和する理由の文脈上の意味は軽視される傾向にある。つまり従来の解釈では、個々の「話」が表現するものではなく、「西鶴の武士道観」といった作者の思想性が第一に議論される傾向にあったのである。しかし「作者の主張」として言明されるかに見える言辞とは、むしろ「話」の添え物にすぎなかったのではなかったか。巻三の三の中心は、「大事の前の用に立つ」つ者を賞賛することではな

く、瀕死の病人が「具足」を持ち上げるといふ「不思議」を語ることであり、中小姓の勇ましい軍立てを描くことにある。それは西鶴の武家物が軍法書でなく文学であることの何よりの証明であつただろう。「具足着てこれ見たか」において、読者は「具足」の担っている文脈上の価値と、その重みを読まなければならなかつたのである。

#### 四、装束と象徴

衣服は多弁である。何を、どのように着るかという、文化と美意識の関係を幾何学的に考察したのは九鬼周造『いきの構造』であつたが、衣服は文芸の場においても、しばしば言語以上に雄弁な道具であり得たのである。演劇において浪人役の着る「紙子」の衣装は、人物が一転して落ちぶれたという、時間的経過を視覚的に示して有効な場面転換の術として働き、そのやつしの姿は観客に悲哀や見栄や苦渋といった様々な感情を想起させる。『夕霧阿波鳴渡』において、伊左衛門の「紙子」の肩にかけられる夕霧の小袖は、大臣客であつたかつての姿と、四十八枚の「紙子」の身に落ちた現在を対比させ、夕霧との逢瀬の場を際立たせるものであつた。あるいは『好色五人女』巻一の一「姿姫路清十郎物語」における皆川自害の場面では、白装束姿で突然戻ってくる皆川に「異装」の持つ場面転換の劇的效果を読むことができる<sup>12</sup>。装束は話の流れを変え、場の空気を作る手段であり、視覚的要素の強い演劇のみならず、散文の方法としてもその効果の一端はうかがい知ることができる。

『西鶴置土産』には、大臣であることの象徴としての衣服に執着する人々が繰り返す描かれる。巻一の一「大釜のぬきのこし」冒頭は、当世大臣の風俗についての説明的叙述から始まる。「世は外聞つつむ風呂敷に替帷子、（中略）近年の大臣は、小島染の両面、またはべんがらの大嶋のふろしきに、あつき時分も暮がたの用意して、

単物・袷ばをりを入させ、利根なる小者つれたる」という詳細な風俗描写は、先行する仮名草子『都風俗鑑』（延宝九）などに見るような、風俗の紹介そのものを目的とする描写ではなく、話の展開を担う重要な小道具として配されている。『置土産』巻一の一で、破産したために周囲から臍を嚙む仕打ちを受け続ける主人公は、後半、替着に見せかけた暖簾の包みを小者に持たせて町に繰り出す。道中、一張羅の着物に打ち水をかけられたため、替着を出させようと仕向ける周囲を大臣は頑なに拒否する。大臣であることの証である「替着の包み」を持つことで、男は大臣になり得ているのだから、暖簾の入った風呂敷包みは開けてはならないのである。『置土産』冒頭の風俗描写は話を展開させる直接の筋立てではなかったが、一話の結末に至るまでの主人公の言動のうちに底流し続けるモチーフであった。酔いにまかせて自ら「外聞つつむ風呂敷」の暖簾を開いてしまった偽大臣は、「もめんを浅黄にやつて、世はかるく暮して」、その後の人生を浅黄木綿の着物でさらりと受け入れる。偽大臣の潔さは、「具足」への執念によって「今一度の命」を生かさされ、武士として死ぬことを選び成就させた中小姓の姿に対照的であった。

##### 五、武家物における序文と方法

『武家義理』巻三の三の「具足着てこれ見たか」という章題は、この一話の内容を簡潔に要約するものであったと言える。たとえば『新可笑記』巻四の四「書置の思案箱」では、遺言の代わりとして三人の息子に「数珠」と「丸頭巾」と「脇差」を遺すことで、それぞれに出家と隠居と家督相続という進むべき道が示唆される。黒羽二重と大臣、具足と兵士、出家と数珠というように属性を端的に示す装束、象徴的な具体物は、話の輪郭をより

明確なものに変え、職分を表す手段として頻繁に使われるのである。それは『武家義理物語』序文の前半「それ人間の一心、万人ともに変はれる事なし。長剣させば武士、烏帽子をかづけば神主、黒衣を着すれば出家、鋏を握れば百姓、手斧使ひて職人、十露盤おきて商人をあらはせり。その家業、面々一大事を知るべし」という理念に通じている。この理念は『武家義理』の序文のみならず『諸艶大鑑』巻三の三「公家も装束なしには、かうやく売の顔の白ひもの也」という言辞にもうかがえるものであり、累々指摘されているように、これは西鶴に独自の思想であつたのではない<sup>13</sup>。西鶴の序文からは、職分は交換できるものであり、衣装を剥いでしまえば皆同じであるという、身分階層の平等性についての弁を読むことができる<sup>14</sup>。

中小姓が「具足」を着て死ぬ最期は、中小姓の意志による選択を表していた。具足を着ない兵士は、兵士ではない。具足を着ることで武士である証明を果たした中小姓の奇跡は、「自分の事に一命を捨つる」私事ではなく、「長剣させば武士」であろうとすることに最期まで忠実であつた姿を描いていたのであり、人として踏み行うべき道理、すなわち「義理」にかなつた行為であつたのである。

武士の誇りのため鎧兜に死を賭す姿や自害に及ぶ展開を、谷脇のように町人である西鶴の立場から見た、武家への揶揄として解釈するには<sup>15</sup>、固定化された身分意識、士農工商のヒエラルキーを前提とする必要がある。しかし階級差を意識した読解によつて、政道批判をする思想家として「作者」を造形することや、序文から本文に至るまで、作者による首尾一貫した主張を重視する方法は、作者が強靱な思想家であり、より実体的存在であつて欲しいという読者の側の願望が反映されているに過ぎないのではないか。

「序」という場所は、作者の純粋な意見・観念が率直に表出された記述として捉えられ、殊にこうしたフィクションである作品集においては、希少な作者の声として重要視される傾向にある。そのため読者は、「序」を含めた作品集の総体が、ひとつの虚構であることを失念してしまふ。作者像と作品集の、より正確な評価を定めるために必要なのは、作者の創作意識や武士道観を中心に据えた読解ではなく、一つひとつの「話」を中心に、その

言葉の一つひとつが何を意味しているのかを、丹念に検討する読解であったのではなかったか。低い評価を受けてきた話、等閑視されてきた話のなかには、その解釈を再検討する余地が、未だ多く残されているように思われるのである。

<sup>1</sup> 本文の引用は『新編日本古典文学全集六九 井原西鶴集④』（小学館、二〇〇〇）による。

<sup>2</sup> 『武家義理物語』全二十七話中、巻一の二・四・五、巻二の三、巻四の二、巻五の二・四、巻六の一・二・三・四の十一話が戦国時代の話である。舞台が戦国から寛永頃までに集中する理由を、富士昭雄（『武家義理物語』小考）『駒沢国文』一四、一九七七・三）は、西鶴の同時代に「武家義理」の理念が顕現する例を求められなかったためとした。

<sup>3</sup> 重友毅『西鶴の研究』（文理書院、一九七四）、前掲注1新編全集頭注・解説など。

<sup>4</sup> 江本裕「西鶴武家物考―『武道伝来記』と『武家義理物語』との意識をめぐって―」『西鶴研究 小説篇』新典社、二〇〇五

<sup>5</sup> 井口洋「恨の数読永楽通宝―『武家義理物語』試論」『近世文藝』三〇、一九七九・三

<sup>6</sup> 武家物における「雑言」を『甚忍記』との関係で論じたものに、西島孜哉（『武道伝来記論』『武庫川女子大学紀要』三一、一九八四）、森田雅也（『武家義理物語』試論）『西鶴浮世草子の展開』和泉書院、二〇〇六）がある。

<sup>7</sup> 前掲、井口論文は幽霊登場後の長六の自害に着目し、この解を退けている。

<sup>8</sup> 前掲、井口論文

9 田中邦夫「西鶴の武士道観―『武家義理物語』の序文について―」『大阪経大論集』一二七・一二八、一九七九・三

10 広嶋進（『武家義理物語』序文考―「義理に身を果たせる」の曖昧さ―）『清心語文』三、二〇〇一・八）は、序文「時の喧嘩・口論」が武家諸法度を意識した言辞であることとして同序文の「義理」の意味を考察している。

11 源了圓『義理と人情』中公新書、一九六九

12 堀切実『好色五人女』の構想―趣向と方法―『読みかえられる西鶴』ぺりかん社、二〇〇一

13 西田耕三（『主人公の誕生』ぺりかん社、二〇〇七）は、徂徠などに見られる職分の象徴的振り分けを「外の衣装」と呼び、人々はそれぞれの職分を「演技」するものと解している。

14 注1新編全集頭注

15 谷脇理史『武家義理物語』の視点』『西鶴研究序説』新典社、一九八一

### 三、西鶴町人物研究



## 第一章 西鶴町人物の文体

### ―ことわざの利用を中心に―

#### 一、西鶴における引用の方法

古典の文体を織り成すものは、その全てが「作者の言葉」であつたのではない。『好色一代男』巻一の一は、古典から引用された言辞と趣向が、元禄当時の時代性を反映する「西鶴の言葉」として自家薬籠中に昇華され、表現史上に高く評価された一章である。

「桜もちるに嘆き、月はかぎりありて入佐山、ここに但馬の国かねほる里の辺に、浮世の事を外になして、色道ふたつに寝ても覚めても夢介とかへ名よばれて：」とは、最もよく知られた冒頭の一節であるが、このわずか八十字程度の冒頭文は、伝統的な和歌の方法と、西鶴の同時代の空気とが、渾然と混ざり合うことで成立している。桜が散り、月の入る「入佐山」は地の縁から「但馬の国」を呼び出し、但馬銀山に住む世之介の父、夢介が紹介される。桜・月という移ろいゆくものの一典型を示し、「月が入る」と歌枕の「入佐山」を掛詞として用いて和歌の本意と修辞を格調高く歌いあげた冒頭文は、「但馬の国かねほる里」という、極めて現世的なゴールドラッシュの情景に重ねられ、強大な経済力を盾に享樂的な生を謳歌する夢介、死とは無縁の遊興の化け物をクローズ・アップするのである。

中世以前の伝統的な美を踏まえ、同時にそれを強く否定することで物語は推進していく。近世の文体が雅語と俗語の大胆な混交で成立することは近世文学史の常識であるが、なかでも『好色一代男』における雅文脈の利用

は「古典の言葉」が俗文脈の言葉に馴化された例として、近世の文体を代表する表現例であったと言っている。右のような雅俗混淆文の場合、特に西鶴の散文では先行する物語類・謡曲・和歌・連歌といった雅文脈からの引用箇所的大部分はすでに指摘されている。しかし一方で、俗文脈から引用された語彙と文体は、研究という場においては等閑視される傾向が強かった。西鶴の散文を通史的に俯瞰したとき、俗文脈からの引用の方法には、実に多種多様な、自由な引用が試みられているが、なかでも注目されるのは、町人物の作品における俗文脈の利用である。

谷脇理史は「日本永代蔵の文体」で、『日本永代蔵』の各章の冒頭部分が中世説話や既存の物語類における定型化された語り出しではなく、各章の内容に応じた様々な媒体の文章、文体を取り入れている点に注目している<sup>1)</sup>。左にその一例を引用する。

卷二の三「才覚を笠に着る大黒」

一に俵、二階造り、三階蔵を見わたせば、都に大黒屋といへる分限者ありける。

卷四の一「祈る印の神の折敷」

大絵馬掛け奉る御宝前、洛陽清水寺に、呉服所の何某銀百貫目を祈り、その願成就して、これに名をしるして懸けられしと語りぬ。

卷三の一「煎じやう常とはかはる問薬」

四百四病は世に名医ありて験気をえたる事かならずなり。人は知恵・才覚にもよらず貧病のくるしみ、これをなほせる療治のありやと、家有徳なるかたに尋ねければ、

卷二の三「才覚を笠に着る大黒」では、題名にある中心人物の「大黒屋」を引き出すために大黒舞の唱歌が冒頭を飾っている。大黒舞の歌詞「大黒殿の能には、一に俵ふまへて、二につこと笑うて、三に酒をつくつて」を、大黒屋の家屋敷の大きさを示す「二階造り、三階蔵」へと、もじりながら引用するのである。さらに章末では「八つ屋敷がたに出入り、九つ小判の買置、十で丁ど治まりたる御代に住める事の目出たし」と、再び大黒舞の歌詞の一部をもじり、卷二の三の内容に即した結語を冒頭に照応させて配している<sup>2)</sup>。

また卷四の一「祈る印の神の折敷」は、冒頭に絵馬の祈願文「御宝前に掛け奉る」を用いた表現から始まるという珍しい方法が採られており、『日本永代蔵』の各話は紋切り型の話であることを意図的に避けるような、それぞれの話に即した趣向による語り出しが工夫されているのである。西鶴の散文作品がバラエティーの豊かさ、話の多様性を求める傾向にあったのは周知の通りであるが、武家物や雑話物のように物語的・説話的な内容を扱い、散文性の高い作品群が比較的一定の文体や構成を保っていたのに対し、この『日本永代蔵』における冒頭語の柔軟さには、町人物という題材の性格がやはり影響すると思われるだろう。つまり日常を舞台として俗事を扱い、市井の人間を登場人物とする町人物は、好色物のような特殊な価値観、美事を旨とするのではなく、かつ武家物・雑話物ほどフィクションの性格が強くないために、俗文脈の語彙が採り入れられやすい傾向にあると考えられるのである。

たとえば卷三の一「煎じやう常とはかはる問葉」では、貧病の薬である長者丸の処方前半に列挙されるが、その冒頭には「四百四病より貧の苦しみ」という俗諺を利用した会話文が用いられている。人口に膾炙したことわざを配することで冒頭の印象を強め、また日常的に交わされる会話の話題として自然なきっかけを演出したうえで、貧病を治す心がけを説く卷三の一の話が始まるのである。

中世末から近世初期にかけ、散文文芸に使用される語彙の種類・範囲は急速に拡大したが、多くの生活語彙と、

俗謡や流行語といった文化風俗に根差した片言に加えて、こうした文中におけることわざの利用の増大は看過できるものではない。藤井乙男は、早く俳諧における俚諺の引用を、市井の言葉を典拠とした本歌取りの一種と定義している<sup>3</sup>。初期俳諧に見る世話取りは、それぞれの俳風を反映させながら変遷を辿るため、その方法は一様ではない。対して散文文芸において、ことわざという「作者以外、の言葉」を俗文脈から引用する意義、本文に影響する効果は、ことわざが持つ教訓的言辞に多くを負っていると考えられる。この自明の事実のために、西鶴研究における「ことわざ」への論及は、その語彙の多さに比して決して多くない<sup>4</sup>。しかし俳諧における世話取りが様々な手法を示したのと同じく、散文文芸の変遷においても、俚諺の引用に見る文体上の特徴を形態面から考察するとき、諺が本文にもたらす効果、ことわざの引用される意義は、近世における文章表現の多様さを反映するかのよう、それぞれに変化するのである。以下にその具体例を見ていきたい。

## 二、ことわざの引用について

一般に認識されている「ことわざ」の語義は「昔から世間に広く言いならわされてきたことばで、教訓や風刺などを含んだ短句（『日本国語大辞典』）」というものである。その認識に倣うように、ことわざが散文に引用されるときは効果として、まず注目されるのは主に警句としての使われ方であり、その代表的な例が仮名草子に散見される教導的なことわざの類である。

中村幸彦は、中世以前の文学から近世期文芸を分かち表現上の大きな特徴として「口頭話体」の文体を挙げ、その一要素に、仮名草子をはじめとする散文へのことわざ表現の取り込みを指摘している<sup>5</sup>。中村の定義による

と、仮名草子における口頭話体とは、従来は書き言葉を中心に書かれていた諸々の俗文学が、読者層と話材の拡大のために、広い啓蒙力を持つ口頭語を基調とした文体を取るよう変化したものを言う。つまりことわざは、近世初期の散文文芸に使われる場合、巷間で生まれ使用された口承語の一種であるために、読者層を限定することがなく、かつ啓蒙性・教訓性を示す内容の多いことから、仮名草子の教訓性を強調する手段として馴染みの良い語彙であったのである。そのため仮名草子類においてことわざの使用される頻度は必然的に多くなったと考えるのが一般的な理解であろう。

加藤定彦は引用された本文に対して俚諺がもたらす効果を「触媒作用」と呼んでいるが、この言い方に倣えば仮名草子におけることわざは、教導的言辞に一層の説得力を与えるための「触媒」として働いているのである。仮名草子におけることわざ利用の例を左に列挙する。傍線部がことわざ、括弧内に引用句を示す（引用は『新日本古典文学大系七四 仮名草子集』岩波書店、一九九一、『日本古典文学大系九〇 仮名草子集』岩波書店、一九六五による）。

『清水物語』（寛永十五）

- ・ 生まれつきの直る程磨きたるものなき故に、元の木庵にて「こそ候へ。
- ・ 卑しき言葉にも、牛は牛連れ、馬は馬連れといへる「言葉あり
- ・ 万談合するに、多分に従へといへる「人あり。
- ・ 大身なる人の有るこそよけれ、小身なる者ばかりにては、肩衣夜着とやらん」か。
- ・ 縁にふれて親といひ子といふ、子は三界の首枷なり。
- ・ 生兵法は大疵の基、地獄の辺あらあぶな。

『是樂物語』（明曆く寛文初）

- ・ 二千里の外の新月にも、子<sub>レ</sub>を思ふ闇には迷ふ親なれば、
- ・ 古方今病に不合、薬人を助く薬師人を殺す「などいへる」諺もあり
- ・ 遅牛も淀「といへる」事あれば、はや蛸薬師通になりけり。
- ・ なふあなうらやましな、往生もふのもの「など言ひ」あへるを聞も
- ・ 此本の男を毒害して、上見ぬ驚「と誇らん」
- ・ 世話に長者二代なし「といひて」、
- ・ げに雁も鳩も食ふたるものこそ知らめ「と」、彼の綴蓋に破鍋の思ひに身を焦がせし。
- ・ それ世の中のならひにて、七沈み七浮かみある事なれば、
- ・ 夫婦からくり侍る内に、悪事千里のならひなれば、
- ・ かゝる事までも身より出せる錆「とは」知らで、
- ・ たゞ徒らに眺め暮し給ふも、手を空しうせる室の山なるこそ残り多けれ。
- ・ 去るものは日々に疎し「といへど」、友名は猶日々に思ひに沈み給へども

『浮世物語』（寛文五）

- ・ みな面白く、一寸さきは闇なり。
- ・ 思ひ入れたる一念は通らず「といふ」ことなし。
- ・ されば太上感応篇にいはく、禍福に門なし。人みづから招く。
- ・ 久々にして吉慶を獲ん。禍を転じて福となす所以なり。

『一休ばなし』（寛文八）

- ・ たのしむ間もなき世の中に、くそにはくぬる正月ことばや。
- ・ 人は似るを友とするならひなるに、
- ・ 其魚をつりまいらんこと、鶺鴒の真似して烏水のむ、「といひし」たぐひ也。
- ・ 一休なりとて、横槌にて庭はき、杓子で芋もり、御馳走申す事、

これらの仮名草子で使われていることわざは、その多くが括弧部に見るような「くといふ・と申す・とかや・とやら」など引用語句に導かれて用いられている。引用語句に導かれたことわざをはじめ、全体にこれらのことわざは成語としての語句相互の連結が強く、言葉の入れ替えや、もじりなどは現れない。かつ会話文中で引用されて登場人物の意見表明の一部として働く傾向が強く、ことわざの含意する慣用的意味に重心を置いて使われている。中村の言葉を借りるとその主眼は専ら「諺元来の意味で働き、劇中の出来事や挿話の性格をまとめ」るために用いられるのである。仮名草子のうちには漢語表現の俚諺を多く含む作品があるが、こうした引用句によって導く方法は、和文と文調の異なる漢語表現の成句を文脈内に挿入しやすく、またその内容は必然的に啓蒙性が高くなるのである<sup>7</sup>。

こうしたことわざの使われ方は、何の変哲もない直接的な引用の方法であったが、西鶴におけることわざの用いられ方をこれらの例に比すと、西鶴の文体の特異である点が浮き上がってくる。なおかつその相違は、表層的な文体の問題のみならず、ことわざが及ぼす文中での働き、話の中の文学的効果の問題をも明らかにするのである。

### 三、『世間胸算用』におけることわざ

天和二年から、遺稿集を含めてほぼ二十年の間に刊行された西鶴の散文全作のうち、本文にことわざを最も多く用いた散文作品は『日本永代蔵』『世間胸算用』の町人物両作である。処世訓を多く含む町人物に、教訓を示す俚諺表現が多く使われるのは道理にかなった傾向であり、ことわざの役割は町人物の作品論上の位置づけに矛盾なく適合しているかに見えるだろう。

従来注目されてきたのは、挿入されたことわざが印象的な提言を下し、一話の方向性、テーマ性を示す例であった。たとえば『本朝二十不孝』巻一の一冒頭「世に身過ぎはさまざまなり」や、第一部「一、西鶴好色物研究」第一章で触れた『好色一代女』巻一の一冒頭文「美女は命を絶つ斧なり」という書き出しは、ことわざに読者の耳目を集めるアフォリズムの効果があることを踏まえ、一話全体、作品全体のモチーフを示唆した提言となる俚諺と解釈される<sup>9</sup>。地の文に直接引用されたアフォリズムは、まるで「西鶴の言葉」として直接提示される「作者による提言」のように読まれ、話の読みの方向性を決定付けるのである。

しかし実際には、話のテーマから脇道に逸れた、話の主たる筋でないと思われる箇所にも、ことわざは相当数埋め込まれている。なかでも町人物に現れる俚諺表現には、ある特徴的な文体が見られる。傍線部は俚諺を含む表現、二重傍線部は前後と縁語の関係を成す語である。

利得に生牛の目をもくじり、虎の御門の夜をこめ、千里にゆくも奉公。

『日本永代蔵』巻一の一四「昔は掛算今は当座銀」<sup>9</sup>



この一文のうちには、二重傍線部「牛」「虎」「千里」という縁語関係にある語が連ねられることで、〈生牛の目も抜く〉〈虎は千里往て千里戻る〉の二つのことわざが続けて踏まえられた表現である。縁語・付合語を用いた文の運びは、俳文の最も特徴的な文飾として、俳諧的文体と総称される方法の一つである。作歌・作句の技法である縁語の多用によって一カ所に俚諺が集中し、ことわざの語呂が良く拍律の整った口承語としての利点が活かされるため、このような畳語の方法は文体に美的な調子を与えるのに役立つのである。町人物は、他の作品に比べて右の例のように複数のことわざが集中的に引用される箇所が多く、俚諺表現の総数も必然的に多数に昇る結果になっている。

この『永代蔵』の例では、慣用的に〈生馬の目をぬく、生牛の目もぬく（よう）〉を原形とする成句が使われているが、西鶴の文中では「生牛の目をもくじり、」と連用形に活用されて、後の文を続ける流れが作られていた。さらに〈虎は千里往て千里戻る〉の成句から、主要な語彙である「虎」の語のみを切り離し、前文節の「牛」の縁語として単独に提示することで、俚諺の連続を自然な続きがらに見せるのである。このとき「虎」の語は、ことわざを構成する比喻上の言葉としてのみならず、西鶴本文の文脈上の意味である「虎の御門」を第一義に指し示している。

こうした方法で引用されたことわざの多くは、レトリックを多用するため地の文の文中に表れるが、仮名草子の諸作品に引用される俚諺表現をこれに比較してみると、西鶴以前の一般的な仮名草子に引かれた俚諺の多数は、登場人物の発話文中に表れ、かつ何らかの引用句に導かれて引用されるものであった。仮名草子に引用されることわざのほぼ全てが、ことわざを直接話法によって引用するのに対し、西鶴におけることわざは間接話法的に用いられていると言ってもいいだろう。

西鶴の文中に引用される成語は、その連結が極めて弱く、成句はときに自由にもじられて使われている。西鶴の方法は、その表現面に着目するとき、仮名草子に対して類似であるどころか、むしろ全く対照的なものであつ

たのである。さらに『世間胸算用』から重複ともじりの例を挙げる。

伊せゑびの名代に車ゑび、いかにしてもかり着のごとく、ない袖ふる人は是非もなし、世間をはつて、棟のたかき内には、それほどの風あたつて、北雨吹の壁に筵ごもも成りがたし。

『世間胸算用』卷一の三「伊勢海老は春の栂」

右の「ない袖ふる人」の部分は、諺〈ない袖はふれぬ〉における否定表現「ふれぬ」を肯定表現「ふる」へ正反対の意にもじり、さらに文中で連体詞として活用して「ない袖ふる人」という一つの名詞句を作るものである。続けて「棟のたかき内には、それほどの風あたつて」の言い回しには〈大きい家には大きい風が吹く〉という俚諺が重ねられているが、ここでは俚諺における比喻表現としての「家」が、『胸算用』中では「北雨吹の壁」という、その「家」の具体的事物そのものを呼び出している。振れぬ「ない袖」を振って無理に正月の準備をするのだから、伊勢海老が「かり着」の車海老であるのは仕様がな、そうした小さな世帯も大きな家もどちらも「分際相応に、人間衣食住の三つの楽しみの外」のないことは同じなのだと述べるため、対照的な二つの家の貧富の差を、それぞれ「ない袖」「棟のたかき内には、それほどの風」の俚諺を用いて並べてみせるのである。高価な伊勢海老を、安価な車海老に「代える」ことを「かり着」と呼び、「かり着」の縁語となる「ない袖」のことわざが配される。肯定表現に改められた「ない袖ふる」には、価値の反転という、もとの成句とは全く異なる語彙と云って過言でないほどの大きな変化が加えられている。左の例文中、四角に囲った部分の言辞に見るように、これは西鶴にあって頻繁に使われた方法である。丸括弧内にはことわざの原形を挿入して示している。

小橋の下に魚はあれど、網なふて淵を覗き（覗くな）、弥陀次郎が跡たれて発心もならざれば、兎角身を捨て

かせがば、遅牛も淀車（遅牛も淀早牛も淀）の、廻り合せよくば、

『日本永代蔵』巻五の二「世渡りには淀鯉のはたらき」

心の外の空念仏、思へば心の鬼、狼に衣ぞかし。精進の事は忘れて、鯛の頭も信心からとて、墨染の麻衣を着ゆへに、此十四五年も仏のお影にて、毎朝修行に出しに、一町にて二ところ（三所）宛の手の中、二十所を集めて漸一合有。

『世間胸算用』巻一の二「長刀はむかしの鞘」

人は盗人火は焚木の始末（焼亡）と、朝夕気を付くるが胸算用のかんもんなり。

『世間胸算用』巻三の二「年の内の餅ばなは詠め」

長者の万貫（万灯）、貧者の一文（一灯）、これもつもれば一本十二貫目の丸柱ともなる事ぞかし。

『世間胸算用』巻五の二「才覚のちくすだれ」

『永代蔵』巻五の二は（網なうて淵のぞく、な）の俚諺を「網なふて淵を覗き」と、禁止から遂行へ意味内容を正反對に転換し、『世間胸算用』の三例ではそれぞれの話の文脈に即してことわざの語彙の一部が言い替えられている。もじられたことわざは、元の形が広く熟知された成句であるほど、含意した本来の意味を反転する効果、読者に与える印象は大きくなるだろう。ことわざを直接的に引用した仮名草子とは対照的に、「諺元来の意味」は後景に退きながらも、話の文脈上の意味が、ことわざの慣用的な比喻上の意味に掛け合わされ、「諺元来の意味」と「話の文脈上の意味」は、二重に成立しているのである<sup>10</sup>。

近世中・後期に多い俚諺寄せなどの言葉遊びの類は、ときに「諺元来の意味」を無視し、言いかけや語呂を重視した傾向にあった。それに対して縁語やもじりを用いることで、各話の文脈にことわざを織り込む西鶴の方法は、ことわざ自体の意味合いをも褪せさせることなく、話の文脈を抱き合わせることで、ことわざの意味するものを膨らませる方法であったのである。西鶴の引用とは、それぞれのことわざに、その話限りの一回的な意味を与えるものであり、厳密に定義するならば「引用」とは異なった創造的行為であったのではないか。

仮名草子におけることわざは、俚諺表現の啓蒙性ゆえに引用されていた。しかし西鶴の町人物におけることわざは、「町人物」という教訓性の強い作品集のイメージとは反対に、ことわざを用いたレトリックの側面が強調されている。このとき修辞を施されたことわざは、作者による訓戒としてではなく、むしろ話中の登場人物の行動を強調し、展開を助けるための物語の言葉として働いていると位置付けるのが適切であろう。「町人物」における教訓性の意味を再考し、レトリックの価値を問い直す必要性が想定されるのである。

縁語・疊語・もじり、ぬけなどといった「俳諧的文体」の分析は、西鶴の俳諧師という来歴の一点に帰着され、考察に深まりを見せないことが多い。雅文脈から引用された「古典の言葉」が、西鶴の文脈に取り込まれることで「作者の言葉」として再生されたように、西鶴の俳諧的文体は既存の言葉であることわざを自由に言い替え、意味を二重化していく。ことわざの引用もまた、「引用された言葉」と「作者の言葉」との間の曖昧な境界線が、その曖昧さゆえに一層、読者に与える引用の印象を鮮やかなものにするのである。

西鶴の作品が持つ独自性は、一話の要約やテーマ、ストーリー性によってのみ説明できるものではない。むしろ作品の面白さは『好色一代男』巻一の一が雅文脈の軽妙な換骨奪胎を特長としたように、話を進める「語り」の過程にこそ読むことができるのだろう。文学研究における文体の論は、文章の解体と手法の分析ではなく、文体がもたらす文学の「面白さ」の研究に還元されなければならないのではないか。ことわざの用法に見る多様な文体は、「引用された言葉」の語義以上の意味を伝えようとする「作者の言葉」を考察するための、切り口のひと

つになり得るのである。

- 1 谷脇理史『西鶴研究論攷』新典社、一九八一
- 2 卷二の三の章末で照応される大黒舞の歌詞は「八ツ屋敷をひろめて、九ツ小蔵をぶつ立て、十でてうどをさまつた、大黒翁をみさいな」である。
- 3 藤井乙男『俗諺論』富山房、一九〇六
- 4 先行研究に暉峻康隆「西鶴と諺」（『国語・国文』一九三五・七）、杉本つとむ『西鶴語彙管見』（ひたく書房一九八二）など。
- 5 「口頭話体の様相」『中村幸彦著述集』二、中央公論社、一九八二
- 6 加藤定彦『俚諺大成』青裳堂書店、一九八九
- 7 小川武彦「仮名草子と西鶴」『西鶴新展望』勉誠社、一九九三
- 8 谷脇理史「咄の咄らしさ―西鶴の語り口をめぐって―」『日本の説話』五、東京美術、一九七五
- 9 引用は『新編日本古典文学全集六八』。また俚諺の典拠等は注6加藤定彦『俚諺大成』を参考にしたが、本稿では出典の記載を省略した。

10 母利子朗「ことわざと俳諧」『国語と国文学』七一、一九九四・五

〈第二部〉

西鶴遺稿作品

## 第一章 『西鶴置土産』における評価と作品

### ―西鶴研究史の中の「作者」の位置―

一、『西鶴置土産』における従来の評価

『西鶴置土産』は元禄六年、西鶴の第一遺稿集として出版された。遺稿集研究の常として、草稿と編集過程の問題を残す『西鶴置土産』は、現在ではもっぱら成立論の観点から採り上げられる作品集である<sup>1</sup>。五巻五冊からなる作品集は、巻四の一の末部に「三ノ巻よりこれまで西鶴正筆也」という極めが記され、巻一の一の巻頭には西鶴の辞世吟と肖像、北条団水らの追悼句を掲げる。西鶴生前に版行された作品集とは明らかに異なった、「第一遺稿集」であるがゆえの「置土産」という記念碑的な位置づけは、成立過程における西鶴の関与の程度のみならず、その作品内容を論じる際にも、作者の影を、どこか投影させて読ませる傾向にあったのかもしれない。

『西鶴置土産』の作品内容に関する主な評論は、多くの西鶴作品と同様、明治大正期の自然主義文学者に始まる。左にその最初期に当たる田山花袋の『置土産』評を挙げる<sup>2</sup>。

『置土産』は西鶴の遺稿だ。そしてまた『一代男』『一代女』以上にすぐれた短編を其処に私は発見した。紅葉山人も言った。『置土産』は実に好い。文章も心持もすっかり枯れ切つてゐる。枯淡の中に絢爛を蔵してゐる。とてもあの真似は出来ない。」

実際私もそういふ気がする。かういふところまで西鶴は入つて行つたかと思はせる。『一代女』や『一代男』

ではまだ性欲に執したところがあるが、『置土産』に行くところ、ぐつと離れている。

花袋は尾崎紅葉を引用して、西鶴が最後に到達した境地を『西鶴置土産』の中に見出し、数話を評して「ことに棒振蟲の一話などは、世の中のあらゆる甘酸をなめつくした人でなければ、ちよつと書くことの出来ない」と、巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」を中心に絶賛を加えている。このとき注目されるのは、花袋の賛辞が「かういふところまで西鶴は入って行つたか」「世の中のあらゆる甘酸をなめつくした人」と、『西鶴置土産』の具体的な作品内容よりも、それを書いた作者の西鶴に向けられていることであろう。

花袋は断片的な評においても「ライフの推移といふことを染々と思はせた」と『置土産』の感想を述べているが<sup>3</sup>、この言葉は『置土産』各話の主人公が贅を誇つた大臣から落ちぶれていく人生を「ライフの推移」と表現しているにもかかわらず、そこにはそれを書いた「西鶴の人生」への感傷が、少なからず見え隠れするのである。こうした花袋の一連の西鶴評は、のちに正宗白鳥による「どん詰まりのうちに自から安立してゐる心境」をシェイクスピアにたとえた評や<sup>4</sup>、武田鱗太郎の「不退転と評するより仕方がない境地」を読み、『西鶴置土産』を西鶴の最高傑作に挙げる評価へと連なるものであった<sup>5</sup>。

『西鶴置土産』の作品内容は、主にこうした評論的言説の中で言及され、その評価はほぼ定型化されたものであったと言つていい。たとえば片岡良一は、『西鶴置土産』の作品集全体を、左のように評している。

あきらめて突放したものの澄んだ冷さと、そうした諦観と絶望とを背負はされた元禄町人生活の強さと華かな美しさとが、しつくりと融合つて、さてこそ「枯淡の中に絢爛を蔵してゐる」といふやうな、さうした評語を与へられるにも相応しい作品ともなつたのであつた。



片岡良一の評は、花袋と同様、紅葉に賛同しながら、『西鶴置土産』に描かれた滯落する大臣たちの姿に「あきらめて突放したものの澄んだ冷さと、そうした諦観と絶望」を読んでいる。紅葉の「枯淡」、花袋の『一代女』や『一代男』ではまだ性欲に執したところがあるが、『置土産』に行くと、ぐつと離れている」という、老荘的な「達観の境地」を読んだ評に、新たに「諦観と絶望」が加えられているのである。さらに戦後に至って暉峻康隆は、こうした「達観の境地」に至るまでの過程を強く評して、『西鶴 評論と研究』に次のように述べている<sup>7</sup>。

はげしい人生に対する執着や拘泥をこえ、この不潔で猥雑でみじめな地上において人間の死場所はありえないのだといふことを悟り、今やその人生とともに滅びていかうとする、澄み切った最後の境地がもたらした変化であるにちがひない。

暉峻は、作品中の主人公が直面する現実の厳しさを、より一層強調したうえで、「今やその人生とともに滅びていかうとする、澄み切った最後の境地」へと最終的にたどりついたものが『西鶴置土産』であると評するのである。老荘を遙かに超えた暉峻の『置土産』評や『西鶴 評論と研究』に収められた、それぞれの西鶴作品に対する論評から、昭和二十年代という時代相、プロレタリア文学への傾倒と、成長史観による作者像の構築を指摘し、その近代性を批判するのは容易であろう。

正宗白鳥はすでに、自身の『置土産』評に際して、『一代男』から『西鶴置土産』に至るまでの作風様々な西鶴の出版歴を指し、「かういふ風に変化のある作品を著した文豪は後世の文学研究者批評家に取っては、甚だ都合のいゝ研究題目となるのである」<sup>8</sup>という前提を置いて評していた。暉峻の文学史観はまさに白鳥の言う如く、作品集の性格の相違をそれぞれに解釈し、作者の創作意識の変遷として跡付けることで成り立っている。こうした方法を批判して、野田寿雄は「これが遺作であり、西鶴最後の小説であり、しかも彼の死を前にした

東洋的諦念の小説であるといった条件がかなり左右して、「枯淡」とか「安立」という評価の中に何か最後に到達した最高の価値があるように」<sup>9</sup>。説かれたに過ぎないとして『置土産』を評価しない立場をとっている。谷脇理史もまた「最晩年＝最高の境地＝最高の作といった旧来のイメージ」によって『西鶴置土産』が読まれてきたことを批判し<sup>10</sup>、広嶋進はこの傾向を「西鶴神話のひとつ」と呼んで、団水による巻末の後書き「此書は、病中の手すさびにとりし筆の迹」の影響を指摘している<sup>11</sup>。

『西鶴置土産』の定評が、創作活動の推移の到達点にあつて西鶴の人生を完結させる作品集として位置づけるために、人生の終焉を目前にした者を讃えるのにふさわしい「枯淡」「諦観」「達観した境地」と決定された側面を持つことは否定できないだろう。しかし『西鶴置土産』という作品集の内容的理解は、評者の思想性や歴史観に関わることなく、現在でも一般に「落魄した大臣たちの薄幸な運命、冷酷な現実を、いわば世の清濁をそのまま容認する、達観した境地から洞察し、境遇により変る「人それぞれの心」を、是非の評言もはさまず淡々と描いている」（『新日本古典文学大系』解説<sup>12</sup>）などとまとめられており、『西鶴置土産』理解の定説として、確固たる地位を築いているのである<sup>13</sup>。

## 二、巻一の一「大釜の抜きのかし」における「執着」と「達観」

『西鶴置土産』を位置づけるうえで確かな影響力を持っていた「枯淡」「諦観」「達観した境地」などの評は、具体的には『西鶴置土産』中の何を指していたのだろうか。それぞれの評論は、評価に値する章を数編ずつ挙げ、簡単に内容に触れるものの、そのテキストを詳細に分析したものではない。漠然と捉えられてきた『置土産』の

印象が、どこから生じたものであるのかを、テキストに即して確認してみる。たとえば『西鶴置土産』に言及する際、巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」と並び、高い評価を受けてきた巻一の一「大釜の抜きのかし」は、新編日本古典文学全集の「あらまし」において、次のように要約されている<sup>14</sup>。

巻一の一「大釜の抜きのかし」粗筋

姪酒のふたつにおぼれて親の遺産を使い果した横堀川のほとりの男、にわか雨の折、昔世話した太鼓持に傘一本貸してもらえず、家に戻れば灯油もない零落ぶりである。そこへ遊び仲間が押しかけて来たので、台所の大釜を古道具屋に売り酒を買って振舞う。翌日はその仲間に招かれ、一張羅を着て宴席に出かけるが、着替えの着物もなく、代りに暖簾を風呂敷に包んで行く。途中、打水をかけられ、それを乾かしてから行くと、宴席にはもはや食べ物もなく、思わず「寒い」と言う。気のつく者が「お着替えを」と風呂敷包みをあけるが、出て来たのは暖簾。一座は興ざめ、男は恥じ入る。男は、それを機に無用の色道と思いきり、昔の仲間に出会うこともなく、わずかの賃仕事でその日を送り、難波の堀づめに身を隠して一生を終えた。

右は、巻一の一の主たる登場人物である横堀川の元大臣が、苦しい生活を送るなか、落ちぶれた現在の境涯を隠し、大臣らしく見えるよう替着の包みを持って外出した一日半の全行動・出来事を、ほぼなぞることで構成されている。おそらく、従来の『置土産』評が着目し、評価したのは、この一日の最後に起こる出来事と、その後の元大臣の身の処し方にあるのだろう。左に巻一の一末部の本文を引用する<sup>15</sup>。

一座は衆道の色に前後忘るゝ酔心、我を覚え、是はさむひといへば、お着物の入たる風呂敷、取てまいつて、大勢の中にて是を明れば、紺染の暖簾に、丸のうちに仁の字付たるを取出せば、此座興さめて、をの／

みぬ顔するもなをおかし。

随分気づよき物ながら、酒さめて、うき世の人を恥て、是より無用の色道とおもひ切て、家財しまひて、其身ひとりの草庵、むかしの友にあふ事絶て、髭をのづからにのぼし、手足終にあらず、渡世に江戸髻の賃びねりして、一日暮しに、難波の堀づめに身を隠し、大寺の桜はちかきに、五とせあまり春を夢となし、蝶の定紋も付ず、もめんを浅黄にやつて、世はかるく暮して、埒をあけぬ。

引用部分の一段落目は、酔って風呂敷包みを開いてしまい、今まで替着を持ち歩いていると見せかけていたものが、丸めた暖簾であったことを衆目に晒してしまっただりである。続けて二段落目は、偽りの大臣遊びが露見したことで、横堀川の元大臣が全てを捨て、髪結いとなり、「難波の堀づめ」に残りの生涯を暮したという顛末の部分である。

従来の西鶴評は、右の二段落目冒頭「うき世の人を恥て、是より無用の色道とおもひ切」以下の、元大臣の潔い身の処し方をもって「あきらめて開放したもの」の「澄み切つた最後の境地」、「すつかり枯れ切つてゐる」と捉えてきたものと考えられる。確かに主人公の横堀川の大臣は、落ちぶれて馬鹿にされる現在の境涯を悔しがり、大臣のふりをして町を練り歩くほど、かつての栄華に強い執着を示したにもかかわらず、替着の包みが暖簾とばれた途端に、全てを諦め、現実を受け入れている。白鳥の「どん詰まりのうちに自から安立」という評そのものに、その後、横堀川の大臣は髪結いとして腰を据えて生きるのである。

巻一の一「大釜の抜きのコシ」は、『西鶴置土産』中で最も長文に渡る章であり、他の十四話が挿絵を除いて一話平均四、五丁程度のなかで、巻一の一のみが六丁半、約四〇〇〇字程度の分量で書かれている<sup>16</sup>。その大部分が新編全集の粗筋に示された、大臣の一日の行動に費やされており、従来の評が注目した、その後の人生における「枯淡」の様相は、右に引用した二〇〇字足らずの結末部によって読みとられるにすぎない。『西鶴置土産』の

全ての評価を決定していたのは、この明らかにアンバランスな質量の顛末部分であり、そこに至るまでの過程には論じるべきものがなかったというのだろうか。

高橋俊夫は、巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」を題材として、利左が昔仲間の前で見栄を張る行為は「か  
らぜい」であり、その姿は「滑稽の中にあはれ」を感じさせると評している<sup>17</sup>。広嶋進は、この高橋の説や水田  
潤の説を受けて<sup>18</sup>、従来の『置土産』評が、巻一の一、巻二の二など、特定の代表作のみを取り上げた鑑賞であ  
ることを指摘し、「達観した境地」「枯淡」「諦観」と評されてきた傾向に対して、作品集全体のテーマは、達観・  
諦観に相反する「からぜい」であり「執着」にあるとした<sup>19</sup>。

この高橋・広嶋説が注目する「執着」の現れとは、巻一の一で例示すると結末に至るまでの「過程」の部分、  
すなわち風呂敷包みから暖簾が出てくるまでの、横堀川の大官の全行動のうちに見出すことができる。巻一の一  
前半部分は、かつて世話をした太鼓が今では自分に傘すら貸さないという薄情な仕打ちに、遊女の誠を偲びなが  
ら帰宅する場から始まる。左に「近年の大官」の装束描写に始まる冒頭直後、「横堀川」の元大臣の馴染みであつ  
た藤崎の描写以降を引用する。

爰に、難波津の横堀川のほとりに、姪酒のふたつに身を分もなふ、胸はけぶりの毎日、塩屋のふじ崎といふ  
美君にこがれ、銀でなる分里の女ながら、後は勤め外になし、此男より誰にかはと、黒髪の半きりて、世間  
にこれを隠さず、いとしさに此すがたと、名に立としは十九の花の咲ころ、此里の色も香もひとりしてしつ  
たがほ、すこしは悪ひ程なれども、①いかにしても外の女郎のなるまじき事は、世にある客を見捨、②揚屋  
のかどを闇にさへびく／＼して、春の夜のひとつ着物、袖の嵐をいとふに、因果はふる雨かなしく、やどり  
の軒下も人の灯挑うるさく、此まへ取手の時分、家買とらせたる太鼓が方へはしり込、聞しる声かすかに、

傘一本かせといへば、女房が下女にいひ付て、編笠ならばござるといふ。Aさても足もとを見立たる返事する。木履かせといふならば、日和のよい時御出でなされと申べし。さりとは物しらずめ。米の百目する時、娘を八坂へやる談合、廿五日様の名号まで質に置、後世を取はず時も、金子十両の合力、前後やつたる物を勘定すれば、家の時より此かた、三貫七百目、小判四十七両、米十八石、着物・羽織廿一、其外ちよこ／＼心付せし事、留帳にはつけず、覚がたし。是を忘れて、今度唐傘一本かしてくれぬは、さりとはむごきしかたなり。③是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし。④いひかはせし事をたがへずして、身をしのび命にかけて、一夜もあはれをとひなぐさめん事なし。外のさはりと成事、更にかはゆくなりて、とかくあはぬがあれが為とて、雨に身ほそめて、氣のつきる軒づたひ。やう／＼宿に帰れば、町の年寄ども、念仏講のかへりと見えしが、(後略)

このくだりには、金井寅之助によって太夫の藤崎の描写部分に錯簡、欠文の可能性が指摘されている<sup>20</sup>。すなわち傍線部①「いかにしても外の女郎のなるまじき事は、世にある客を見捨、」とある回想的な藤崎の描写から、続く②「揚屋のかどを闇にさへびく／＼して、春の夜のひとつ着物」という元大臣の現在の行為への続きながら唐突であるための文脈上の齟齬である。谷脇はこの齟齬を、太鼓の家でのやりとりを挟んで、薄情な女房下女を太夫に対比する③「是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし」という述懐の直後、④「いひかはせし事をたがへずして、身をしのび命にかけて、一夜もあはれをとひなくさめん事なし。外のさはりと成事、更にかはゆくなりて、とかくあはぬがあれが為とて、雨に身をほそめて、氣のつきる軒づたひ」までの部分が、①「世にある客を見捨て、」以下に挿入されるものと考えている<sup>21</sup>。

谷脇の修正の通り、④「いひかはせし事をたがへずして、(中略)氣のつきる軒づたひ」までを前半の藤崎の描写①以下にまとめると、藤崎の描写から元大臣の回想が引き出され、そのため回想する大臣の現在の行為への移

行が、滑らかに示されることになる。④末部・②「とかくあはぬがあれが為とて、雨に身をほそめて、気のつきる軒づたひ、揚屋のかどを闇にさへびく／＼して」という、藤崎のことを考えながら雨に濡れて帰宅を急ぐ情景が成立するのである。この部分は板面に錯簡の兆しが見られないため、草稿段階での推敲の問題として考えなければならぬ。ここで筆者は谷脇説に一理のあることを認めたい。以下を藤崎の描写にまとめない、現板本のテキスト①・②・③・④を完成稿として読解すべきと考えるものである。

谷脇説は、論理的に明快で正確なテキストを復元するものであり、草稿の初期の段階で谷脇説のテキストが存在した可能性は高いだろう。しかし現板本のテキストは、前半の藤崎の回想①「世にある客を見捨」と、元大臣の行為②「揚屋のかどを闇にさへびく／＼して」の飛躍を脇に置くと、後半③「是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし」以下が、傘の挿話を挟んで内容の上で回文構造をとり、文体の上でもより高い俳諧性を示すことになる。現板本の後半部分は、「女郎のまこと」から、藤崎の情を想起し、「逢わないのが藤崎のためだ」と耐えながら雨の中を走って宿に到着すると、近隣の年寄が自分の悪口を言っているという、話題の連続性が強く、文章が付かず離れずの関係を保ちながら途切れなく展開する俳諧的な文章構成の性格を有しているのである。

谷脇説のテキストでは、藤崎が情の濃い太夫であり、元大臣がいかに惚れていたかが前半でまとめて説明され、太鼓の家の薄情な仕打ちが述べられて最後に③「是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし」と、作者の提言のようなかたちでこの挿話が締めくくられることになる。このため谷脇説の場合、傘の挿話と「やう／＼宿に帰れば、町の年寄ども」という次の挿話の間は話題が一度途切れており、挿話同士の連続性は相対的に低いものとなる。なおかつ谷脇説の場合には、藤崎が「まこと」のある良い太夫であることが語り手によって結論付けられ、この傘の挿話が閉じられているかのような叙述になっていた。

現板本と谷脇説の相違は、単なる文単位の整合性の問題、叙述の順番の問題ではない。太鼓宅の傘のやりとりが挟まれ、元大臣が悔しがりながら藤崎を回想する現板本と、藤崎の素晴らしさが讃えられ、太鼓宅でむごい仕

打ちを受ける谷脇説では、全体の中で強調されるものが変化している。谷脇説の場合は、藤崎の素晴らしさと、元大臣の藤崎への思いやりが述べられ、それに対比される女房下女の薄情さが強調される構成をとっている。「娘を八坂へやる談合」をして困窮していたところに、自分がどれだけ援助をしてやったかも忘れ、傘一本貸してくれないことを嘆くこのくだりは、自然主義文学者による巻一の一の評価に少なからず影響していただろう。②から③の間の傘の場面だけを取り出して読めば、元大臣が味わう悔しさには不条理な人生の悲哀が描かれていると解することは十分に可能である。しかしこの場面は、現板本のテキストの状態で読んだとき、つまり藤崎の描写、傘、藤崎に対する元大臣の現在の思いという順番に読まれたとき、異なる意味合いを帯びてくるのではないか。

太鼓持ちとその家の者が示す元大臣への冷たい仕打ちは、遊興の世界で利を得て暮らす人々一般が、没落した元大臣に示すであろう態度の代表であると言っている。金の切れ目が縁の切れ目であることは、双方が最初から承知の上で成立している「偽り」の世界が、遊興という「美遊」である。彼らは念友や主従、家族や友人のように人情で結ばれた関係ではない。「世界の偽かたまって、ひとつの美遊となれり。是をおもふに、真言をかたり揚屋に一日は暮がたし。女郎はなひ事をいへるを商売、男は金銀を費ながら、気のつきぬるかざりごと、太鼓はつくりたはけ」という『西鶴置土産』の序文そのものに、人情らしく見えるものも、人情を演技しているにすぎず、廓の外へ一歩出ればその夢は醒めるはずである。

それは太夫の藤崎においても同じであったろう。「いひかはせし事をたがへずして、身をしのび命にかけて、一夜もあはれをとひなくさめん事なし。」という藤崎の「素晴らしさ」は、「女郎はなひ事をいへるを商売」という序文の言に、巻一の一の冒頭から大きく矛盾している。もしくは「いかにしても外の女郎のなるまじき事」をやってみせる「まこと」ある女郎であるという、例外が示されていると解する必要があるのである。

現板本のテキストは、③・④部分「是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし。いひかはせし事をたがへずして、身をしのび命にかけて、一夜もあはれをとひなくさめん事なし。外のさはりと成事、更にかはゆくなり



て、とかくあはぬがあれが為とて、雨に身をほそめて、気のつきる軒づたひ」という流れの中で、藤崎の「まこと」が述懐される。このとき「是をおもふに」という思惟の主体は、「とかくあはぬがあれが為」とつぶやき走り去る横堀川の元大臣である。語り手による地の文の叙述と、登場人物による思惟、発言は、その区別が明瞭に分かたれない、いわゆる曲流文の性格を持っている。元大臣の思惟は傍線部A「さても足もとを見立たる返事する」以下、「足もと」から「木履」への縁語と言ひ掛けを用いた俳諧的な修辭を挟みながら、「さりととは物しらずめ」という太鼓への悪態と、今まで援助した金品の列挙に繋がっており、これらはいずれも元大臣の心内語として読んでよい叙述である<sup>22</sup>。続けて元大臣は太鼓の仕打ちに悔しがり、藤崎の「まこと」に思いを馳せる。藤崎はきつと自分を慰めてくれるだろう、しかし藤崎の迷惑になるから、敢えて逢いには行かないのだ、と元大臣は「思つて」いるのである。それが思い込もうとしているのか、信じているのか、わかっているながら「からぜい」を張っているのか、いずれであるのかはここでは定かでない。しかし藤崎が例外的に「まこと」ある遊女であったのではなく、例外的に「まこと」ある遊女だと「思わせる」ことを生業とした、非例外的な遊女であったのは確かである。序文の言葉に矛盾しない「美遊」の真理をよく承知しているからこそ、元大臣は藤崎に敢えて逢いには行かないのかもしれない。

谷脇説の順番に従い、④部分を①と②の間に挟んだ場合には、藤崎に対する元大臣のこうした未だ強い「執着」は表現されないのである。それは、③「是をおもふに、女郎ほどまことあるものはなし」が、語り手による提言として理解されるためばかりではない。現板本の順では、傘の挿話の後に、④の藤崎への思いが続けられることで、「美遊」の真理は二度に渡って想起される。すなわち太鼓宅で受けた仕打ちは、藤崎のもとへ行っても繰り返されるものだという連想が働いた上で、元大臣の「とかくあはぬがあれが為」という「からぜい」が読者の脳裏に響いてくるのである。容易に予測される展開と、人物の言動との間に生じたひずみ、その書かれていない空白の部分を読みとりながら、読者は元大臣が受ける次の仕打ちへと話を読み進めるだろう。

以上より本論では『西鶴置土産』巻一の一を、草稿の初期では谷脇説の本文①・④・②・③であったが、推敲の過程で現板本の①・②・③・④のテキストに改められたものと考え、これを完成稿として扱うものとする。推敲の際、「世にある客を見捨、」以下の文章の整合性が改められなかったか、もしくは「世にある客」とは横堀川の元大臣のことを指し、目的格が主格として捉え直されて、「(元大臣は)揚屋のかどを闇にさへびく／＼して」通ることだ、と文章が繋げられているとも解せよう。すると元大臣が藤崎に「見捨」られたことが確定され、自分が振られたことに気づかないまま、もしくはすでに自分が「世にある客」でないことも認められないまま格好よく走り去る、哀れで滑稽な、優しい男の姿が浮かびあがってくる。

美遊の世界では「うそ」が「まこと」のように演じられ、「まこと」は「うそ」に容易に反転される。「うそ」と「まこと」の駆け引きという素材は、雅と俗が共生し、反転させる俳諧師の筆に、よく馴染むテーマであったのかもしれない。谷脇説は散文として明快なテキストである反面、反転し反復される、俳諧的なテーマ性が表現されなかったために、よりふさわしいテキストとして、現板本の順に改稿されたと考えるものとする。

このとき成立論の問題としては、推敲で誰の手が加えられたかを論じなければならぬが、板面に痕跡がなく、テキストから推測するしか方法がないため、ここでは西鶴本人による推敲と仮定しておく。その論拠は、推敲後の現板本テキストが、谷脇説に比べてより高い俳諧性と巧みな人物描写を備え、一話全体のテーマ性に適った文脈を表現するテキストになり得ているため、団水などの散文性が強く、テーマ性の低いテキストを多く残した、後続する浮世草子作者による改変、もしくは資料の現存しない他の人物による改変とは考え難い点を挙げておく<sup>23</sup>。

元大臣が美しい夢をまだ見ている最中であることは、この後段で繰り返し現れ、また繰り返し否定されることである。昔仲間との酒宴のために大釜を売り払うと、古金屋に嫌疑を掛けられ、大臣装束で町を歩けば打ち水

を掛けられる。文句を言うこともできず「いづれけふはあたゝかな日じゃ」と裸で歯を食いしばる「身振りさま／＼おかし」い姿は、「からぜい」を張り続けるための必死の演技に他ならない。贅を張り、それが挫かれるという反復運動は、全ての夢から覚める契機となった、替着の露見まで繰り返される。「執着」を脱した者が到達する地点を「達観」と呼ぶならば、巻一の一のなかには「執着」と「達観」の両方が、どちらも確かに描かれており、それは概ね「執着」の繰り返しによって構成されているのである。

### 三、『西鶴置土産』代表話における「笑い」

この執着と達観の繰り返しは、従来高く評価され、『西鶴置土産』の代表作とされてきた巻二の「あたご風の袖さむし」、巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」の中にも見ることができると言える。巻二の「あたご風の袖さむし」では、愛宕詣を「貧者無用の物まいり」と笑われて出かけた堺の元大臣が、嶋原の外れで盗み聞いた宿の嬢の本音に打ち震え、寄り道したことを後悔しながら嶋原を後にする。しかし男は途中の宿で元太鼓女郎の出女を買い、物詣の精進を破り、船賃を使い果たして「是ほどこりて、此身になつても、やまぬものは好色」と吹聴しながら帰るのである。巻二の一は嶋原での元大臣の深い内省の場面が印象的な話であるが、男はこの反省をすぐに忘れるどころか、持ち金を全て女に与えたために草鞋を拾って徒歩路を帰るはめになってしまう。嶋原での立ち聞きを契機として、「執着」を脱し、「達観」したかに見えた主人公は、間髪を入れず「執着」に戻ってくる。中盤の内省の場面だけを切り取って読むと、女遊びの楽しさに開き直ったかのような、後半の主人公の姿は定義できなくなるだろう。

『西鶴置土産』の全十五話のうち、最も多くの評がある巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」においても、「達観」か「執着」という『置土産』観の二律背反は存在する。上野の桜見から始まる巻二の二は、通りすがりの朝顔の種を採る老婆のように、生のはかなさを象徴する朝顔と、生に「執着」する老婆との奇妙な取り合わせが挿入されるなど、全体に情趣のある場面が連続している。たとえば利左衛門が昔仲間「見栄」を張り、一日の稼ぎを酒代に代え、溝にはまった子供が裸でいる言い訳をする場面は、巻一の一「大釜の抜き」で大釜を売り払って酒代を作り、着物が乾くのを裸で待つ横堀川の元大臣の行動に共通していたが、巻一の一では、古金屋の主人や吉太郎と元大臣とのやり取りに「滑稽」な要素が含まれていたのに対し、利左の見栄には横堀川の元大臣のような余裕や明るさがなく、巻二の二では同様のモチーフがより「哀れ」な情景として描かれているように読まれるのである。それは「皆々泪に袖口をひたし」「いふ声もふびん」「玉なる泪をこぼしぬ」「殊更に哀れなり」「前後を覚えずなみだになりぬ」「何かたるべきもなげきさき立ち」「三人ともにこれをなげき」と、話中で起きる一つ一つの出来事が「嘆き」の言葉を伴って叙述されるところからも明らかである。

巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」は疑う余地なく『西鶴置土産』の代表話として読まれてきた章であるが、ただしこの「嘆き」や「哀れ」に傾いた叙述は、むしろ『西鶴置土産』という作品集全体の中では、例外的な傾向であったのである。森耕一が『置土産』の「おかし」の側面、「たはけ」として描かれる大臣に注目しているように<sup>24</sup>、先述した巻一の一「大釜の抜き」の横堀川の元大臣は裸で寒さを誤魔化す様子が「身振りさま／＼おかし」く、また結末部において風呂敷包みから暖簾が出てきた瞬間は「此座興さめて、をの／＼みぬ顔するもなをおかし」と描かれている。巻二の一「あたご風の袖さむし」においても、愛宕詣に出かける堺の元大臣の姿に「つく／＼この風俗をみて、あの鼻の高さにて、何の願ひか有。天狗も旦那殿には恥ぬべし（後略）」と、心中でその奢りをあきれながら、「主命なれば、機嫌よく門おくり」する下女の裏表のある言動は、「あはれ」であるより、むしろ「おかし」いものとして読まれるものであっただろう。

テキストの中には元大臣たちの「執着」を、客観的な立場から観察し、批評する目が存在する。それは裸の元大臣と、周囲にいる人々の対応を「おかし」と見ている目であり、またそれは巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」において、利左が行方をくرامせ、昔仲間が廓遊びを止めた結末を受けて「世は定めなし、いな事がさりととなりて、その頃の薄雲・若山・一学、三人の女郎の大分そんといひをはりぬ」という結語の視点にも見られるのである。利左の末路への「嘆き」から一転して、昔仲間の馴染みの遊女たちが損をした話に結びつける結末は、人生の観照から表層的な経済の話へと、利左の悲話の後味を限りなく軽いものにすり替えてしまうだろう。テキストの中には「嘆き」と「あはれ」の物語に寄り添う視点と、それを客観的に突き放す視点とが混在し、その間隙には「笑い」の生じる空白が確かに用意されているのである。

重友毅は巻二の二の顛末を「笑い」と捉え、「利左の生活をかけての力みも、作者にとっては、笑いの対象」であったと評しており<sup>25</sup>、これに先んじて寺沢良雄は利左に「戯画化」された人物像を読んでいる<sup>26</sup>。戦後最も早く『西鶴置土産』の「笑い」の可能性を指摘した寺沢は、森が指摘しているように一方で「西鶴の運命観とその枯淡な诗情」への揺り戻しを起しているが<sup>27</sup>、これは起こるべくして起こった矛盾であると言える。なぜならテキストには、「執着」と「達観」、「絶望」と「笑い」の両方が確かに存在しており、どちらか一方が正解であるとすると読み方は、必ず何かを見落としてしまうのである。

巻二の二の冒頭は、返り咲きした上野の桜を俯瞰的に捉えた情景描写から始まる。時節外れの寒空に狂い咲きする桜は、ぼうふら売りになった己の境涯を忘れ、精一杯の見栄を張る利左の姿に重なっていく。狂い咲きの見事さを讃え、同時にそのはかなさを悲しむ心は、格好悪いものが格好良く、恥ずかしくみつももない出来事が美しく愛しいという、単純で複雑な人間の心理と不可分であったのかもしれない。

西鶴の散文は、先述した評論の数々によって近代西洋文学にも劣らない「小説」として評価され、『西鶴置土産』

はその到達点に据えられてきた。しかし肯定したものを自ら否定し、事物の多面性を複眼的に捉える視点は、「小説」や「ポリフォニー」であるよりも、西鶴の同時代における「俳文」の精神に近いものであり、西鶴の散文はこの点において後続する浮世草子作者との相違が認められると筆者は考えている。しかしこれは俳文研究、浮世草子研究を踏まえたうえで結論すべき事柄であるので、今後の課題として残すものとする。

従来の定評は『西鶴置土産』という作品集のそれぞれの話よりも、「井原西鶴」という作者の物語を読み、そして「作者の物語」にふさわしくない話を拙作・凡作と呼んだ側面を持っている。代表話が描いているものを確定し、『西鶴置土産』という作品集を定義するためには、従来、ほぼ採り上げられることのなかった残りの十二話を等しく踏まえながら、作品の表現しているものを見定めなければならない。次稿では『西鶴置土産』の非代表作の概略を見ることで、この問題を掘り下げていきたい。

- 1 金井寅之助 「『西鶴置土産』の版下」 『ビブリア』 一九六二・十
- 2 田山花袋 「西鶴小論」 『早稲田文学』 一九一七・七、引用は『定本花袋全集』 十五（臨川書店、一九九四）による。
- 3 田山花袋 「西鶴の置土産」 『文章世界』 一九一〇・五
- 4 正宗白鳥 「西鶴について」 『改造』 一九二七・五
- 5 武田鱗太郎 「西鶴町人物雑感」 『文芸』 一九三四・二
- 6 片岡良一 『置土産』 解説・岩波文庫、一九三七
- 7 暉峻康隆 『西鶴 評論と研究 下』 中央公論社、一九五〇

8 前掲注 4 正宗白鳥「西鶴について」、高橋俊夫も注 17 にて同一の指摘をしている。

9 野田寿夫『西鶴』三一書房、一九五八

10 「西鶴と西鶴以後」『17・18世紀の文学』岩波書店、一九九六

11 広嶋進「『置土産』と零落大臣の偽」『ノートルダム清心女子大学紀要』三七、二〇〇二・三

12 『新日本古典文学大系七七 西鶴置土産他』岩波書店・富士昭雄解説、一九八九

13 早川由美（『西鶴考究』おうふう、二〇〇八）は、成立論を論じて最終的な結論を「作家の晩年の心境」と位置付けている。成立論はテキストの形態的側面から客観的に成立過程を論じる体裁をとるが、作品内容の解釈から作者の創作意識を推測することで辻褄を合せる部分も多く、構造的な矛盾を孕んでいる。

14 『新編日本古典文学全集』小学館、一九九六

15 本文引用は注 12 『新日本古典文学大系』による。

16 大阪府立中之嶋図書館蔵本、『近世文学資料類聚 西鶴編』勉誠社、一九七五

17 高橋俊夫「正宗白鳥と西鶴」『西鶴論考』笠間書院、一九七一

18 水田潤「『置土産』と散文精神」『西鶴論序説』桜楓社、一九七三

19 前掲注 11

20 金井寅之助「置土産―錯簡・落丁を中心に」『国文学解釈と鑑賞』一九六九・一〇

21 谷脇理史「『置土産』の問題若干」『文芸・言語研究』五、一九八一・三

22 新編全集では、「さても足もと」から「とひなぐさめん事なし」までと、「とかくあはぬがあれが為」の二カ所を鉤括弧内に括り、元大臣の発話部分とみなしている。

23 団水と西鶴における文体の相違、小説作法の違いは、同一の素材をそれぞれ小説化した『万の文反古』巻三

の 一 からも考察できる。谷脇は「『万の文反古』の問題若干」（『西鶴 研究と批評』若草書房、一九九五）において、両者を対照し、同一作者の筆によるものでないことを論じている。

<sup>24</sup> 森耕一「『置土産』の構造」『近世文芸研究と評論』二〇、一九八一・六

<sup>25</sup> 重友毅『西鶴の研究』文理書院、一九七四

<sup>26</sup> 寺沢良雄「西鶴晩年の心境」『文学』一四、一九四六・三

<sup>27</sup> 「『置土産』研究史」『西鶴と浮世草子研究』四、笠間書院、二〇一〇・一一



## 第二章 『西鶴置土産』における「笑い」、そして「俗」

### ― 『西鶴置土産』〈非〉代表作を中心に ―

前稿で言及したように、従来の『置土産』評は、巻一の「大釜の抜きのこし」、巻二の「あたご風の袖さむし」、巻二の二「棒振り虫どうぜんに思はれ」の三話に論評が集中しており、他の章の作品内容にはほぼ触れられることがなかった。谷脇理史は、絶賛されてきた代表作とは対照的に、内容面に言及されて来なかった諸編を「ある者は居直り、ある者は自嘲し、ある者は自らの愚かさをいとおしむがごとくに生き続ける人間たちを登場させ、哀れにおかしく、面白く興味深く描きあげる短編も少なしとせず、推敲をいささか欠くものの、秀作と評しうるものが多い」と総括している<sup>1</sup>。谷脇もまた、具体的な章を挙げて内容に言及することはしていないが、いずれにせよ三話をもって作品集全体の位置づけ、評価を決定することは、やはり偏った把握であったと言わざるを得ない。

本稿では『西鶴置土産』の〈非〉代表作を俯瞰し、そこに共通する傾向の幾つかに注目することで、従来指摘されてこなかった『西鶴置土産』の異なる側面を提示するものである。第一に、文体・表現という外形的な叙述の上で特徴の見られる話群を指摘し、第二に、話の展開に共通項のある話群を挙げて、これらの傾向から考えられる『西鶴置土産』の性格を検討したい。

#### 一、『西鶴置土産』における表現の問題

『西鶴置土産』全編を通読したとき、看過できない表現上の特徴に会話体の多用がある。西鶴の散文に多くの俗語表現や、人物の会話が採り入れられるのは、『好色一代男』以降の全作品を通して共通する傾向であるが、『西鶴置土産』の場合、その会話体のあり方、分量、会話の内容には、ある際立った性格が認められるのである。

たとえば巻一の三「偽もいひ過して」は、遣手による正月買いの説明から始まるが、その遣手の口上の中には大臣の台詞が含まれ、地の文と変わらない役割と情報量を備えている。左に巻一の三の冒頭部を、新日本古典文学大系に付された鉤括弧ママに引用する。

巻一の三「偽もいひ過して」

万事しやれて、女郎ぐるひの今ほどおもしろき事はなし。香車の久米が、十四五手づゝ先をみすかし、「此大臣は、九月の節句過より大年までは、長ひうちに、さのみ物入のなひ時をかんがへ、よい事をしてとり、正月買さしづめになり、にげ道に、「伊勢へ年籠に、親仁の代参りする」と、師走廿日比にいひ出して、太夫さまからはなむけに、弐百日程入肌小袖をとつて、置みやげに小判しんぜて、四十末社の者どもには、「すこし子細有てやめぶんなり。内証聞てから、鳩の目一文のたよりにならぬ事、うちやつてをけ」と、何事ぞ有そふにおもはせ、如在なき女郎に、帥仲間から讚を付さすはしれた事。そんな前かた成仕かけ、四も五もくはぬ事。十月の始いのこに、こなたからいやといはせぬ男」、きのふと暮て、つゐ冬のはじめの朔日になりぬ。

「香車の久米」の発言部分は、「此大臣は、九月の節句過より大年までは」から引用箇所末部「こなたからいやといはせぬ男」までであり、この発言部分によって、伊勢参りにかこつけて正月買いを逃れ、太夫と手を切ろう

とする大臣、すなわち巻一の三の主要な登場人物が紹介され、かつこの大臣の企みをつぶさに見とおして、「そんな前かた成仕かけ、四も五もくはぬ事。十月の始いのこに、こなたからいやといはせぬ」と、これからいかに大臣から金銭を引つ張るかという、本話の前半部におけるテーマが明示されている。

巻一の三の前半部は、この引用部分の直後に遣手と大臣との会話の応酬が続けられ、大臣は結局、遣手と亭主におだてられて正月までの費用を全て負わされることになる。続けて次の挿話では、大臣からの仕返しに備え、遣手に入れ知恵をされた太夫が、大臣に口説をしかけてさらに引つ張るといふ展開をとり、巻一の三全体の、三分の二程度に当たるこの前半部分は、ほぼ登場人物による口上、会話で占められるのである。これらの会話文は、単に人物が言葉を交わす場面として描かれるのではなく、会話の中に話を進行させるための要素、すなわち主要な登場人物の説明や次の展開への伏線などを多く含んでいる点で、その役割は地の文に遜色のないものとして機能していた。

巻一の三のように章全体の過半が会話で進行する話として、他に巻三の二「子が親の勘当さかさま川をおよぐ」、巻四の一「江戸の小主水と京の唐土と」、巻四の三「恋風は米のあがりつぼねにさがり有」がある。巻三の二は、冒頭が「替た事を聞きました。菟角宿に居がわるひ、爰に出かけたればこそおかしけれ。揚屋町の入口の茶屋に、桔梗屋といへる女房は」といふ発話から始まり、途中「扱、最前のかはつた事の咄しのすゑはいかに」と合いの手に促されて、巻三の二の本題である「されば、世に子が親をもてあまし、逆も悪所ぐるひの異見きゝ給はねば」といふ子供に勘当される親の話へと展開する。

それぞれの発話者は、巻一の三の遣手と大臣とは異なっており、この話の中の登場人物ではなく、語り場の設定なども特に設けられていないため、巻三の二は唐突に誰かの「はなし」が始まるという形態が採られている。このとき冒頭から話し始め、合いの手が挟まれるまでの初めの内容は話の「枕」に相当し、合いの手に促されて一呼吸が置かれたのちに、本題である勘当される親の話が展開するという構成が採られる。さらに、後半で再び「其

大盃といふ大じんのおさまりは」と尋ねる合いの手が挟まれることで、子に勘当された親がその後どうなったのか、零落した親仁の生活を語る「はなし」の部分が展開し、子供の早死にを願う親を「此諸願成就の時もあるべきか」とあきれてみせるような発話によって結語は締めくくられるのである。

これらの会話部分は決して無作為に採り入れられているのではなく、巻一の三と同様、地の文に代わる話の構成要素として活用されており、特にこの巻三の二では、話の流れの区切りとなる部分、すなわち枕から本題への移行、親父の放蕩からその末路へという区切りの部分で、話の展開を促すように合いの手が挟まれるため、地の文のみで平坦に書かれた話よりも、全体の展開が明瞭に把握されるとすら言えるのである。こうした『西鶴置土産』における会話表現は、杉本好伸による巻三の二の話し手の分析、中嶋隆による話者と聞き手の関係性に関する考察、森耕一の分類した世間話の方法など、それぞれに注目されており<sup>2</sup>、会話という形態が、『西鶴置土産』において意識的に取り入れられた方法であることに疑いを挟む余地はない。

たとえば巻四の一「江戸の小主水と京の唐土と」では、地方による土地柄の違いを受けて、江戸の女郎の風情が説明され、吉原の揚屋での世間話として、上方へ行った大臣の話題が出される。そこで太夫の小主水が、大臣の浮気を封じるために嶋原の唐土に手紙を書いた旨を語ることで、巻四の一の前半部は構成されている。巻一の三、三の二、四の一の各話に共通するのは、話の主要な構成要素や展開を、人物による発話が担っている点にあるが、それは会話体という形態面ばかりでなく、語られる「内容」のうえでも考察すべき要素が見受けられるのである。

本論冒頭に挙げた、巻一の三「偽もいひ過して」開口部の次の挿話となる遣手と大臣のやりとりは、大臣の「一歩ほしき訴訟か」という言葉に、遣手が「いかにもそれにもそれにした事なり。いのこのおかちんの米と申も、さもしき事ながら」と返して正月のもち米の代金までまとめて要求するという内容である。この二人のやりとりは、明暦二年年刊の遊女評判記『ね物がたり』の中に「伽羅の巻」として載る手管に共通するものであった。左に『ね

物がたり』当該場面を引用する<sup>3</sup>。

『ね物がたり』伽羅卷 金太夫 とし十八也

或人の云、男に金銀もらひかけ申たき品、これ如何、金太夫の云、男に金銀くれいとは、きたなく申がたし。其時、きやらなくて、ことをかき申間。きやら少、御かしと云。此男、いやとはいはれず。月は、きやらかと心え。ほんのきやらを、こし申事有。其時、だいこ水なれば、きよらの代とて、金銀つかはず也。

右は、大臣に金銀を催促するときには、直接に金の話をせず、伽羅が無いと言うことで伽羅の代金の名目で融通を受けるといふ廓の慣例が問答体で説明されており、卷一の三で遣手が金銭の額を言わず、亥の子餅のもち米の量で催促をするくだりに共通している。もつとも遊女が直接的な金銭の話題を避けるのは珍しい例ではなく、同様の手管は『難波鉦』（延宝八）の「開眼 小紫」にも見られ、『ね物がたり』の手管が『置土産』卷一の三に直接反映しているとは断言できない。ただしこの伽羅卷で返答する遊女の「金太夫 とし十八也」という名は、卷一の三の遣手が付いている遊女「わたくしも新屋の金太夫といはれしもの」に一致しており、全くの無関係とも言い切ることができないのである。

卷一の三における「新屋の金太夫」は、『色道大鏡』に載る新町下之町の「新屋」の遊女が想定されていると考えられる。しかし卷一の三の場合には、具体的に特定できる遊女の名前が出されるとはいえ、実在のモデルを想定することで何らかの話の効果が狙われているとは考えがたい。なぜなら卷一の三の前半部三つめの会話部分は、この新屋の金太夫と大臣との口説からなり、好まぬ客に身請けされる危機を金太夫が訴え、遣手が指を切れと責めると大臣に泣きつくくだりであるが、この会話部分の内容は、遣手が太夫を追い詰めるように見せかけ、ぐるになって大臣をだますという、既存の遊女評判記における手管と同様の趣旨が語られており<sup>4</sup>、「新屋の金太夫」

という名前は、これらの手管を展開するためのアイコン、単なる記号として取り入れられているにすぎず、実在の人物を話の向こう側に想定する必要はないと考えられるのである。『ね物がたり』が明暦以前の太夫を想定していることから、手管と名前が一致するとはいえず、『置土産』の金太夫は架空の太夫と考えるべきである。

大臣と遣手のやりとり、金太夫の口説のみならず、先に挙げた巻一の三の冒頭、遣手による大臣の説明部分の内容もまた、『難波鉦』の「熊谷笠 宮崎」に載る物日を忌避して田舎へ下る大臣をいかに引き留めるか、という手管の説明に共通している。左に『難波鉦』の当該場面抜粋を、中野三敏校注の岩波文庫本文に付された鉤括弧ママに引用する。

『難波鉦』熊谷笠

宮崎

おとこ「正、七月、節句など、水なるおとこにさせやうはいかに」みやぎき「其やうな大物日をするを月といひ、せぬを水といふことではござんせぬ。(中略)それとても、水のおとこは、大物日前に十日ほど前方、女郎の方へ祝儀とて銀をおこし、『此度の節句はいかゞなされ候や。誰にても御頼み候や。我身はかなわぬのこと有て、田舎へ今日明日に下る』などといふか、『いかふ差合ひ有て、会ひたさは飛び立つばかりなれど、ならぬ』などいふて、大物日前十日も十三日も来ぬおとこがござんす。それは被くまいといふ心でござんす。

(後略)

諸分大全である『難波鉦』では、「おとこのいわく」という質問に対し、それに返答する太夫のやりとりによって、各章の手管が説明されている。一章の主体となる太夫の返答の中には、右の引用部分で二重鉤括弧にくくった大臣のセリフが含まれ、具体的な駆け引きの様子が表示されるのである。『難波鉦』は太夫の会話部分が手管の総覧になっている点で、先に引いた『ね物がたり』と同じ構成を採っているが、『難波鉦』における会話の応酬は、客が

太夫に反論し、太夫が言い返すことで補足的な説明を付け加える章や、遣手などの第三者が口を挟む章を含み、形式的な会話体の繰り返しではなく、より柔軟に会話部分を利用され、そのやりとりは物語的とすら言うことができる<sup>5)</sup>。こうした遊女評判記の方法に対して、本論冒頭に挙げた巻一の三「偽もいひ過して」の開口部分は、遣手の独白の中で想定される大臣のセリフ「伊勢へ年籠に、親仁の代参りする」「すこし子細有てやめぶんなり。内証聞てから、鳩の目一文のたよりにならぬ事、うちやつてをけ」などを含み、これはいわば大臣を主人公とした小さな物語が、遣手によって語られ、巻一の三冒頭に挿入されるかのように読まれるのである。

会話のやりとりの中で手管が語られるという遊女評判記の形態は、『西鶴置土産』中の会話の活用と、その語られる内容、方法において全く無関係であったとは考えられまい。巻一の三は前半の会話部分における内容のほぼ全てが、既存の遊女評判記に見られる手管を焼きなおすことで構成されている。もしくは巻三の二「子が親の勘当さかさま川をおよぐ」における「話し手」と、合いの手を入れる「聞き手」との関係は、『難波鉦』はじめ問答体をとる評判記の形態に相似している。大臣が「合いの手」を入れ、太夫が語るという話型の相似に加え、地の文が最小限に留められ、会話部分が地の文と同じ役割を果たしている点においても、評判記の表現と巻三の二は類似しているのである。また巻四の一「江戸の小主水と京の唐土と」における太夫の長文の語りは、大臣の浮気を封じる手管の披露であり、巻四の三「恋風は米のあがりつぼねにさがり有」の後半部分で揚屋の亭主が大臣の見立てを長々と説明するくだりもまた、評判記に常套の粹人評に通じるものである。

西鶴の散文において遊女評判記との関連性が指摘され、論じられてきたのは、主に『好色一代男』『諸艶大鑑』といった初期の好色物であり<sup>6)</sup>、従来、『西鶴置土産』では太夫や揚屋の名前の時代考証の範囲で評判記が参照されるばかりであった。しかし『西鶴置土産』の特に〈非〉代表作の中には、先行する遊女評判記との相関関係が少なからず見てとれるのである。

## 二、〈非〉代表作における評判記的記述の役割

以上の例は会話部分に見られる評判記との類似性であるが、さらに範囲を広げて『西鶴置土産』の各章を検討すると、各々の主要なストーリー展開とは関係の希薄なくだりに、少なくとも分量の評判記的な記述が散見される。たとえば巻二の三「うきは餅屋つらきは確ふみ」は、素人狂いで有名な大臣が、総踊り見物をきっかけに遊女狂いに乗り換える話であるが、巻二の三の後半三分の一は、総踊りに出る遊女たちの「名寄せ」で紙数の半量が占められている。左に巻二の三の当該場面を引用する。

巻二の三「うきは餅屋つらきは確ふみ」

をの／＼引つれ見物に出しに、其比は、まづ佐渡嶋屋に太夫揃、たかま・奥州・あげまき・かづらき・あづま・むらさき、吉田もふり袖の時、あたらし屋の金太夫、小女房でも太夫めき、丹波屋のござつまがすらりとしたも見よく、井筒只うつくしく、小琴がにがりのはしりたるも、ひと子細有てよし。明石屋のもろこし・よし野、住吉屋の瀬川が鼻のさきもわるうは高からず。堺屋の君川がぬるきも、つねの女郎の賢きにまさり、又七が初瀬も、大和の大じんがをごらせ、廿四人の太夫、十九人までひとつにあつまり、此ほか天神・かこい、見せのこゑある女郎、ならべて百三十式人、皆むらさきのぼうし、そろふたりや手拍子、腰つきに氣をとられ、けかへし・はねづま・引足のうるはしく、中のこしかけには、役者・末社・うはき大臣、これおもしろき事、天ぢくにも有べきか。



『置土産』巻二の三の引用箇所は、妾に請われて新町の総踊りに出かけた庄屋の見物の場面であるが、この直後、庄屋は偶然に手を握られた壱匁取りの女郎に恋をし、二年で財産を蕩尽してしまうという展開になる。この総踊りの見物の場面は、巻二の三のストーリー展開を担う叙述ではなく、新町の遊女たちの名を列挙し、評を並べながら、華やかな廓の行事を描写する場面であり、この描写部分には、結末で展開する恋の始まりから没落までのストーリー部分にほぼ並ぶだけの紙数が費やされるのである。

この描写部分は、遊女評判記の最も一般的な形態である遊女評に共通する叙述を含んでいる。たとえば藤本箕山の『満散利久佐』（明暦二）における「金太夫」の評「なるほど、きめこまやかに。いろしろけれど。かほたち幼稚にして、目もとに申分あり。すぐれてきやしやにはあれど、利休なり」や、『古今若女郎衆序』（延宝九）における遊女名寄の部分「金吾は、その心あまりて、詞に出させ、初音の伽羅の火あひあしくて、後に残るかことし、吉川は、やつこにしてやつこめかす、いはゝ、あしきめしたきに、白小袖を着せたるかことし、和泉は、ことはかすかにして（後略）」などに類した描写が挿入されており、かつ『置土産』に列挙された揚屋と遊女の名は、延宝期を中心として評判記中に同一名を確認できる太夫たちであった。このとき『置土産』中の評判記に類した表現部分は、巻二の三の中でストーリーを分断することなく、妾狂いの庄屋が遊女狂いに目覚めるための場面転換の役割を担い、効果的に挿入された表現部分として働いている。本稿第一部二、西鶴武家物研究第一章で言及した「敵討」と話全体の関係と同様に、目くるめく惣踊りをきっかけに廓遊びの味を覚え、瞬く間に蕩尽する結末の急展開は、目のくらんだ庄屋の狂いぶりを、緩急を付けて叙すための意図的な文体の流れであると考えられるのである。評判記の第一の目的は遊女や遊びに関する情報を知識として提供することにあり、文芸性はそれに付随する要素と捉えるのが一般的な理解であるが、『西鶴置土産』のなかの長文に渡る惣踊りの描写部分を、そうした実用に資する目的だけで遊女名を羅列した描写として捉えると、巻二の三における物語的意味は把握することができなくなる。

評判記に類した表現・視点が話の中で小さくない効果をもたらす例として、たとえば巻一の二「四十九日の堪忍」は冒頭「長者に二代なし、女郎買に、三代なし」を受け、三代に渡る女郎買いの行く末を主たる筋とするが、その前半三分の二の叙述は、一代目の大臣に目付役として雇われていた太鼓持ちが揚屋の中を巡り、座敷から台所まで人々の様子を見聞して廻るといふ場面で占められている。太鼓の視点から描写される各座敷の様子は、女郎が男日照りを嘆く本音や、評判記では触れられることの少ない、揚屋内で働く台所女の様子までが活写されている。巻一の二の主たるストーリーは、冒頭語の通り二代目で破産したものの、遊びをやめられない三代目が、親類の策で嶋原に島流しにされた途端、遊びを止めて郭内で細々と芸人として暮したというものであるが、この巻一の二のストーリー部分は結末部のみで展開されるばかりであり、本話の半分以上が太鼓持ちによる揚屋巡りに費やされている。

先に挙げた評判記の諸分や名寄せが、遊郭案内の「表の顔」であったとすれば、巻一の二はさながら華やかな遊郭の「裏の顔」の案内として成立している。『西鶴置土産』という作品集の少なくない部分が、美遊の世界の表と裏をつぶさに描いた見聞録の性格を有しているのである。このとき前半の揚屋巡りと巻一の二結末のストーリー部分は、一読すると無関係の挿話のように読まれるだろう。しかし両者の内容は揚屋で働く女達を「是をおもふに、よし野の麓に花の盛をみずに暮し、山崎の人郭公に耳ふさぐに同じ」と喩える言辞によって緩やかな関連性を保っている。「よし野の麓に花の盛をみずに暮し」とは、太鼓の揚屋巡りを受けて、あたら美しい女達が捨て置かれているのを「女房見あきて、なんともおもはぬ」と勿体ながる意味で使われている。この喩えは、巻一の二のストーリー部分、三代目が嶋原通いを止められないため、嶋原の廓内に住まわせたところ、色への興味が途端に失せたという顛末部分にも当てはめることができる。揚屋の中の住人が揚屋に暮らす女達に魅力を感じないのと同様に、三代目もまた廓の中の人間になってしまえば、廓の女には興味を示さなくなるのである。出家させても座敷牢に入れても効かなかった三代目を懲らしめる方法として、「賢き人」が教えた色欲の真理が、結末部と

揚屋巡りの場に繰り返されることは単なる偶然の一致とは考えがたい。

テーマは形を変えながら、切れているようで切れていない、かすかな連続性で反復されている。たとえば本論冒頭に挙げた巻一の三「偽もいひ過して」の評判記に類した会話の応酬は手管の連続で構成されていたが、このとき粹ごかしに遭った大臣は、巻一の三の後半で裏屋住まいに追いやられ、今橋の現銀という大臣に出会う。通りすがりの現銀が、この大臣の住まいを覗くと、金太夫の文が部屋中に貼られていた。現銀は金太夫の文を金子三両で全て買い取り、それを巻一の三の結語は「此大臣も、此男のごとくに、追付なるべき心ざしなり。金太夫が文やら、鬼の手形やら、しらぬうら借や成にと、笑ひぬ。」と締めくくるのである。

会話中心に成立する前半部と、零落した後の大臣の暮らしぶりを描く後半は、叙述のあり方が大きく変化しており、文体・表現の一貫性が保たれていない。近代的な文章観から図れば瑕疵となる表現の不統一の一方で、その内容面にはやはりテーマの反復が認められる。すなわち裏借家に住む大臣は「さまトもたれたるぶんがら、お定まりのをくの手」を使った金太夫の書簡を後生大事に腰張りにしており、典型的な遊女の手管に絡めとられた大臣の姿が、前半に引き続いて繰り返し描かれているのである。そしてそれを見た現銀は「此君が文ども、かくさらし置はよしなし」と、金太夫への恋のため文を買い取り無駄な散財をする。この結末部には金太夫の手管に嵌められた二人の男が登場するが、裏屋に住む元大臣は恐らく現銀の遠くない未来の姿に相当するのだろう。大臣が零落したことで一度は離れたかに見えた金太夫の話題が、形を変え、話全体を包括しながら結末に戻ってくるという、前稿で言及した俳文の性格がここでもやはりうかがわれるのである。

これらの〈非〉代表作は、前稿で論じた代表作に比べて表現の方法に一貫性がなく、時間軸に沿って主人公を中心としたストーリーが叙されるような、構築的な物語の形式をとっていない。廓の見聞録のような叙述や手管の披瀝に多くの紙数が割かれるため、従来、それらの要素はむしろストーリーに対する雑音のように扱われ、ほぼ等閑視されてきたと言っているまいだろう。しかし『西鶴置土産』という作品集の全体を見渡したとき、これらの

雑音は廓の人々の存在感に厚みを与え、各話にそれぞれ個性的な彩りを添えて、話の成立に大きく資するものであったのである。

### 三、『西鶴置土産』の評価と笑い

遊女評判記に共通する叙述や内容を含んだこれらの話が〈非〉代表作であったのは、ストーリー部分の短絡さ、描かれる内容の軽薄な印象といった要素が無関係ではなかったと考えられる。太夫に騙され続ける大臣、子どもの早死にを願う親、遊女狂いに目覚め破滅する富豪、廓に安住する三代目といった、これらの話の主人公たちは決して悲劇の主人公ではなく、話の中で周囲の人々や語り手に「たはけ」と笑われる主人公であった。前稿で指摘した、従来の代表作における「笑い」の要素は、ここではむしろ主たるテーマとして前景にせり出してくる。生活者としての実感として、現実はこのような破滅型の人物がいれば軽蔑や嫌悪の対象となるのは不可避であろう。〈非〉代表作を片寄せてきたものは、研究者を含めた読者の中にある、単純な倫理的不快感にすぎなかったのかもしれない。

遊女評判記との関連性が表現・内容面のみならず、史的変遷のうえでも明白な連続性を持ちながら等閑視されるのも、これに似た理由であったのではないか。近世初期の遊女評判記の作者は、藤本箕山はじめ俳人の手によるものが多く、その兆しは文体の上にも表れている。西鶴との関連性が初期の好色物にしか見られないとするところの方がむしろ不自然な理解であり、やはりそこには遺稿集特有の「西鶴神話」というベールが被せられているのである。これは「執着」か「達観」か、「真面目」か、「不真面目」かという二者択一の問題ではなく、今までの

西鶴研究が「執着」するみつもなさや、「不真面目」な遊びの部分を評価することができなかったという、読者の側の問題なのである。

従来の『西鶴置土産』の評価は、作品のごく限られた一面だけを切り取って下されたものであった。『西鶴置土産』を構成する多くのもの、明るく疾走する文体、会話の応酬に散りばめられた機知、もしくは美遊という偽りを商売の種とする人々の狡さと賢さ、そして残りの人生を軽快に楽しむ元大臣たちの颯爽とした身の処し方は、『西鶴置土産』の評価を下げるものではなく、『西鶴置土産』の本質を形成していたのだろう。でなければ、「金」への執着を捨て、しかし「色」には執着し続ける大臣たちが、明朗な笑いに包まれている理由が説明できないのである。

『西鶴置土産』というフィクションの文脈の中で、彼らの愚かな生き方は、むしろ理想的なもの、格好の良いものとして讃えられていたのではなかったか。人生は「色」と「楽」だけで事足りるという「達観」の境地に達した俗隠者は、『西鶴置土産』の中にしか現れないわけではなかったはずである。『西鶴置土産』における各話の大臣の描かれ方と、その位置付けについては、本論で言及しなかった章群の検討を併せ、今後の課題とするものである。

<sup>1</sup> 『西鶴事典』（おうふう、一九九六）「概説 1 伝記 ホ没後」より引用。『新編西鶴全集』四（勉誠出版、二〇

〇四）谷脇理史解題にも同内容の要約が付されている。

<sup>2</sup> 杉本好伸 「「子が親の勘当逆川をおよぐ」考」『安田女子大学紀要』二〇、一九九二・二、中嶋隆 「文体と作品の構造」『新視点による西鶴への誘い』清文堂、二〇一一、前章注24、森耕一 「『置土産』の構造」など

3 引用は小野晋『近世初期遊女評判記集』（古典文庫、一九六五）による。後掲の評判記本文も同

4 『色道諸分 難波鉦』（岩波文庫、一九九一）中野三敏解説、『難波鉦』「初冠 高橋」には客への手紙を巡って太夫と遣手が言い争い、大臣がその手管は食うまいと言い返す場面が挿入され、評判記の文芸性の高さがかがわれる。

5 前掲注4、中野三敏解説

6 『好色一代男』巻六「全盛歌書羽織」には、「まさり草懐鑑にも、此女の事、ありのまま書記す外に」とあり、本論で後述した藤本箕山『満散利久佐』の書名が見える。

### 第三章 『万の文反古』 B系列の矛盾と笑い

#### ―「書簡体小説」の趣向と効果について―

##### 一、書簡体小説と近代的文学観

西鶴の第四遺稿集である『万の文反古』(元禄九)<sup>1</sup>の作品内容を検討するとき、各話の文面の「書簡体らしさ」、話の内容が「書簡体である必然性」の有無は、しばしば解釈の重要な鍵とみなされてきた。たとえば谷脇理史が『文反古』における書簡体の意味<sup>2</sup>において、候文体の一貫性、書き手の心情が描かれているか、序文の「其身の恥」が手紙の内容に含まれるかといった観点から、物語性の強いA系列と、書き手の心理を描くB系列に話の傾向を定義付け、成立時期推定の一助とした論考もその一つである<sup>3</sup>。谷脇の一連の論考は、漠然とした印象批評の域を出なかった。しかしこのときB系列に分類され、「書簡体である必然性」を備えた、西鶴晩年の佳作とされる各話(巻一の一・三・四、巻二の一・二・三、巻五の一・三・四)の作品内容の理解は、書簡という「外聞をかへりみる必要のない親近的なスタイル」によって「すべてをさらけ出さずにをられないまでに追ひつめられた人間」<sup>4</sup>を描き得たとした、従来の自然主義的な解釈と、根本的な評価のあり方において大きく変わるものではなかったのである。

この点に関して、昭和六十年代以降、谷脇を含む従来の『文反古』観がB系列偏重であった傾向に疑義を呈し、対するA系列の各話を積極的に評価する『文反古』論が続いて標榜される。篠原進はA系列の奇談としての趣向

の巧妙さを論じ、むしろA系列を『文反古』の主体と考え、あるいは有働裕は、従来の理解が手紙の「書き手」の告白を、作者である西鶴自身の心情と同一視して読む傾向のあったことを批判している<sup>4</sup>。また広嶋進は各話のテーマを一話毎に捉え直し、「人の心」を巧みに描いた傑作というB系列偏重の理解を否定したのである<sup>5</sup>。これらはAかBかという、あまりに大雑把な二つの読みに分類された『文反古』全十七話の各話を綿密な考証によって検討し、それぞれ新しい読みの可能性を模索するものであった。片岡良一などの評論を含む、B系列を重視した従来の『文反古』観を追うように、B系列を懐疑し、A系列を擁護するこれら各氏の諸論が現れたのは偶然ではない。これは自然主義的西鶴観の席卷から戦後数十年の時代の変化を経たことで、『文反古』の読みを方向付けてきたB系列の評価のうちに、何かしらの違和感が顕在化してきたことを意味している。それは端的に言えばB系列の従来の解釈が、近代小説が追求した書簡体小説の理想に、あまりに近すぎることから生じた違和であったのだろう。

書簡体小説は、原則として手紙の「書き手」の一人称語りで書かれ、さらに手紙を宛てた相手の存在が想定されるために、ただ「私」が語り手である一人称小説よりも、相手に対して強く何かを訴え告白する、「私」の内面の独白という設定を作りやすい。近代における書簡体小説は、書簡の様式が可能にするこの設定を活かし、手紙を書く「私」が自身の苦悩や葛藤、内に秘めた自我を吐露するための方法としてしばしば使われてきた。暉峻康隆は『日本の書翰体小説』において、英仏の書簡体文学史と西洋近代の自然主義文学者を例示し、『文反古』をこれらに擬することで、西鶴を日本の古典の中にすでに現れた、優れた近代人として評価する立場をとった。そのため太平洋戦争中に出版された『日本の書翰体小説』等の「書簡体らしさ」の観念が、当時における近代小説の「書簡体らしさ」の意義に等しく、それらと同様に、もしくはそれら以上に強く、自我の発露というテーマを『文反古』に読んだのは当然の結果であったのである<sup>7</sup>。そして暉峻のみならず、谷脇が「書簡体らしさ」を「書簡の筆者自身の心のかげりが、又、書きつつある人間の苦悩が、読む者に伝わるものである必要」<sup>8</sup>と呼び、あ



るいは神保五彌が「私信の非公開性を前提として、人が手紙を通して、しばしば懺悔し、告白し、希求する事実を明確に認識」した点に「近代の文学精神に通ずる強烈な散文精神」<sup>9</sup>が指摘できるとした評価をとつても「書簡体らしさ」の捉え方、ひいてはB系列の読みは、暉峻康隆の西鶴観とおおむね同じ方向性で理解されてきたのである。それは本文の歴史的な考証を主として、暉峻西鶴に對峙した昭和六十年代以降の研究者においても、最終的に各話のテーマ性に言及する際には依然として散見される傾向であり、この近代小説における「書簡体らしさ」の観念が、近世小説である『万の文反古』の解釈に、如何に影響を及ぼし続けているかをうかがわせるのである。

「書簡体らしさ」を解釈と評価の基準とした、従来のB系列の読みは、さまざまな「人の心」を描いたはずの『万の文反古』全十七通の手紙を「苦悩」や「告白」といった画一化された読みに収束させるものであっただろう。無論『万の文反古』を特徴付ける最大の趣向が、書簡を模した様式であり、差出人と受取り手を想定した話の設定であったことに変わりはない。しかし書簡体であることの意義、その効果とは、本当に近代人が着目したのと同じ「苦悩」や「告白」の中にしか見出せないものなのか。「西鶴らしさ」の源流は、談林俳諧の作風をそのまま思わせるような作品のバリエーションの多様さと、表現の自由さ、発想の柔軟さにこそある。そうした西鶴の小説を読むための要が、類のない新しい試みであった『万の文反古』の可能性を、ただ閉じるだけの鍵であつてはならないはずだ。

『万の文反古』巻一の一「世帯の大事は正月仕舞」は、大晦日を控えて困窮する商家の内情が描かれ、最晩年の『世間胸算用』に共通して、従来最も『文反古』らしい、すなわちB系列らしい秀作とされてきた。確かに巻一の一の手紙は、特に後半での展開を重視すると、親仁が商売の厳しさを息子に諭しつつ、破産に追い込まれた自らの苦悩を告白した手紙として読むことができる。しかしこのとき本文に占める「告白」と思しき部分は、手紙末部の利銀の損の前後「さま／＼に分別仕り見申候得ども、四十四五貫目たり申さず候」から「根にもたぬ銀をかりあつめ、人の手代をいたし候事、口惜く候」までのわずか十五行程度であり、半丁十一行で四丁ある本文の約八分の一にすぎない<sup>10</sup>。後半のこの箇所が重視されるのは「人の手代をいたし候事、口惜く候」という書き手の心内語に類する表現を含み、親仁が借金の利息に臍を噛むこのくだりに「銀が銀をためる世の中」（『永代蔵』巻二の三、五の四他）などの、当代における商売の不平等を指摘した評言と共通するテーマが見られるためである。それゆえ従来のB系列の解釈では、巻一の一の大半を占める残り八分の七の書面、つまり正月仕舞のための具体的すぎる吝嗇尽くしの役割を、親仁の真面目な商売ぶりを印象付け、破産の危機に追い込まれる運命の過酷さを強調するための演出として位置づけており、「尽くし」の具体的な内容が論じられる機会は、注釈文献を除いて極めて稀であった<sup>11</sup>。

巻一の一における「吝嗇尽くし」と同様の羅列的な叙述は、『文反古』全十七話中、実に十二章にまで現れ、往來物を模した『文反古』の「揃え」の趣向として、早く中村幸彦が注意を喚起し「書簡体小説」を執筆する西鶴の意識の高さを指摘している<sup>12</sup>。では親仁の吝嗇尽くしは、語彙と知識を網羅する往來物に似せる目的で、正月をしのぐための実用的な雑事のいろいろが単調に無機質に羅列されているにすぎないのか。仮に「揃え」の趣向に部分的な啓蒙性を肯定したとしても、全体として西鶴の『万の文反古』という作品集は「書き手」と「受取り手」の設定が特異に過ぎ、「揃え」の内容も限定されるため実用に資するとは考えがたい。加えて『文反古』の揃えの趣向は、テーマのための長すぎる助走として片付けるには、話の中で一考を要する「尽くし」があまりにそ

ろいすぎているのである。ならばむしろ、西鶴の散文らしい、過剰でありながら端正な表現でまとめられた親仁の指示は、巻一の一の読みの方向性を示して手紙の根幹部をなす、『万の文反古』固有の重要な表現部分として、読み換えることが可能であったのではないか。

巻一の一の「書き手」である親仁は、手紙の冒頭、播州から息子に宛て、左に引用した傍線部 a 「当年は俄かに米さがり申候ゆへ、侍衆めつきりと手づまり申され、一円掛寄申さず、難義仕候」ために、正月中頃まで大坂に帰れないので「我等は此方に越年いたし候。其心得に、其方万事しまい申さるべく候」と手紙を遣わした理由を明言したうえで、ただちに正月仕舞の指示へと筆を移している。

a 当年は俄かに米さがり申候ゆへ、侍衆めつきりと手づまり申され、一円掛寄申さず、難義仕候。此体ならば、我等は此方に越年いたし候。其心得に、其方万事しまい申さるべく候。先七兵衛をのぼせ申候。①三番と書付の箱に銀子御座候。目録見合、違ひなきやうに払ひ申さるべく候。②屋賃は、霜月・師走両月は断り申、七月より四ヶ月、百人拾目御渡しあるべく候。③米屋へ金子三両内上ゲにして、b 算用は、追付年内に我等のぼる分にして、年取物三俵、成程加賀の上々御取、内一俵は、新米中白ふませ、外に餅米三斗御取あるべし。定めて女房ども、五斗と申候とも、かならず無用にいたされ、毎年の嘉例違て、廿九日の夜更で突申候がよく候。お亀・おひさ娘ども、もまた餅花よろこぶ時分にはあらず候。

書簡前半部の大半を占める節約尽くしの指示は、箇条書きのように用件を短く言い切る一文と、数行に渡り長く指示の続く用件とが取り混ぜられた、緩急のある文面によって構成されている。親仁の最初の指示について、たとえば右の①・②・③のように用件のまとまりに番号を振ると、①三番の箱から支払う旨、②屋賃の支払い、③米の買い方の三つの命令に分けられ、①・②がほぼ同じ長さ、③正月用の米の買い方が、その四倍近い長文で詳

細に説明されている。短・短・短……と、物尽くしのように同じ調子で並べるのではなく、短・短・長と大きく変化をつけたこの叙述は、文章の流れにリズムを刻み、三つ目の長文③を差別化している。この点で、並べられる事柄に質的な差がなく常に同等に扱われる「揃え」や「尽くし」の羅列とは似て非なるものと想定できよう。

さらに三つ目の長文③には、長さという点ばかりでなく、その内容にも①・②には見られない不可解な記述が含まれているのである。ひとつは、冒頭で米の値下がりのため掛金が集まらず年内には帰れないと書いた、わずかに数行あとに傍線部b「算用は追付年内に我等のぼる分にして」米代は借りておけ、と続ける発言の齟齬である。

何番の箱から金を出し、家賃は何ヶ月分までを払え、と細心の指示を出した同一の人物が、当地で年を越すと言った直後に、米屋の支払いは「年内に」我々が帰ってからと、突然、自分が大坂に帰らないことを忘却するのである。そしてふたつめは、安価な米を少なく買うように諫め、この米を「毎年の嘉例違て、廿九日の夜更て突申候がよく候。お亀・おひさ娘ども、もまた餅花よろこぶ時分にはあらず」と続ける指示である。通例、正月の餅は晦日の二十七日までに準備される。家の慣例であり世間でも常識的な「嘉例」を変え、今年に限って「二十九日」を指定する理由が、明らかにされていないのである。

二十九日である理由について、この年の十二月を小の月と考え、二十九日が大晦日に当るとする説があるが<sup>13</sup>、この解は他の日ではない「二十九日」を親仁が指定する理由に乏しく、また直後に続く餅花の不要への話題の流れを半ば寸断する解である<sup>14</sup>。省筆ぎみに書かれた親父の指示は、「二十九日」という日にちが表明されること自体に、何らかの意味が含まれていたのではないか。二十九日の餅つきには、二十九日に門松を飾る「苦待つ」と同様、「苦をつく」に通じて「九日餅」「苦持ち」と呼ばれ、広くこの日の餅つきを避ける習俗がある<sup>15</sup>。つまり誰も餅をつかない日の、それも「夜更け」を選ぶことで、この一家が借金取りの眼を盗んで餅つきをせねばならないことが、書簡後半における親仁の破産の告白を待たず、既に冒頭から示唆されているのである。そして同時に親仁はこの習俗を逆手にとり、わざわざ「九日餅」をつかせ、験の悪いこの餅で「餅花」を飾るのを避けさ

せて、わずかでも米を節約しようとする突飛な案を出すのである。苦境にある一家が夜中にこっそり九日餅をつくのは、晴れやかな昼間の餅つきよりも、より彼らにふさわしい姿をイメージさせるだろう。「二十九日」の餅つきは、ただ直截に米の量を控えるのではなく、わざと正月に「嘉例」ならぬ「忌み事」をさせるといふ、談林俳諧の付合いを思わせる逆転の発想であり、親仁の「非常識」な節約術であったのである。

三つ目の長文における「尽くし」の内容が、単純な節約の指示に留まるものでないことは、続けて後の年玉の品の指示にも見ることができる。

毎年の手帳を見あはせ、旦那場失念なくまはり、④いつもかなしやくし遣ひ申候方へ、柱曆に仕替申さるべく候。⑤式本入の扇遣ひ候かたへ、安筆一對づゝにいたさるべし。⑥町内へ例年ぬり箸二膳づゝ年玉つかひ候へども、是も門／＼多し、無用に仕べく候。今迄やり付たる門なれば、夜の明ぬうちに、あしもとはやく戸をたたきて、名いひ捨てに礼を仕舞申さるべし。

親仁は米や晴れ着と同様、正月廻りの品も例年より質を落とし節約せよと三件の例を示している。④金杓子を贈っていた客へは柱曆に換え、⑤扇二本であった先には安筆一對を贈り、そして最後に⑥では塗箸をやっていた町内中に「是も門／＼多し、無用に仕べく候。今迄やり付たる門なれば、夜の明けぬうちに、足元はやく戸をたたきて、名いひ捨てに礼を仕舞申さるべし」と指示する。やはりこの三例も、短・短・長という長さの順で列挙されるひとまとまりの指示であった。④・⑤の指示は出費を抑える具体的な案として現実的な節約であろう。しかし一件だけ注釈のことさら長い、三番目の指示では、金杓子を曆に、扇を安筆に落とした先の二つと異なり、年始の挨拶自体が簡略化されている。それは年始の挨拶が出来ない事情を作るといった消極的な方法ではなく、わざわざ「夜の明けぬうちに、足元はやく戸をたたきて、名いひ捨てに礼を仕舞申」せば切り抜けられるという方法

を、親仁は息子に伝授するのである。谷脇はこの指示を、相手が年玉を持つて来ると返礼が必要なので、先に訪問せよという意図に解している<sup>16</sup>。そのためには夜が明けないうちに赴き、かつ手ぶらがばれないよう、家人が起き出さないうちに走り去らねばならない。しかし新年から近隣に多大な迷惑をかけて回るであろう親仁の教えは、お世辞にも常識的な作法とは言えないものであった。

最初の二つの例が年玉の値段を落とすという、常識の及ぶ範疇の順当な節約であったため、多くの読者は三つめも同様に、塗箸をより安価な品に換えるよう指示が続くと予期するだろう。しかし親仁は次に、夜明け前に名前だけ言い捨てて逃げ帰ればよい、と始末で続いた文脈を大きくずらした意表を突く提案をした。たとえば落語の言説分析などで指摘される「三段落ち」のレトリックは、一つめ二つめの例が提示されると、その二つに倣い当然次もこうなるだろうと予測する、人間の慣性の心理を利用して<sup>17</sup>。その期待の裏をかき、大きく文脈を逸脱した発想を最後にぶつけることで、裏切られ虚を突かれた聴衆から「笑い」を引き出すというレトリックである。このとき三つの例は年玉の品と同様、常識、常識、非常識の順に提示される。真面目で常識的な指示を④・⑤と出し、その空気が継続しているまま、三つ目の⑥では非常識な提案が、当然のことのように提示されるのである。つまり最後の指示は、親仁の節約したい始末の意識、その程度の甚だしさを表した一種の「比喻」、すなわち家の困窮ぶりを大仰に表現する作者の「嘘」であり、読者はこれを「冗談」として読むことが期待されているのである。同じように二十九日に餅をつかせるという、回りくどい親仁の節約の命令もまた、読む者にはナンセンスな冗談のように響いてくるだろう。

このとき巻一の一の随所に現れる「笑い」の可能性を見えにくくしている要因は、書中の「親仁」があくまで極めて真剣にこれらを提案しているところにある。親仁は全てを「常識」として、息子が当然自分の指南に倣うであろう、貴重な「教え」として発言しているのであり、「冗談」を言うつもりも、またその余裕も、後半部で明かされるように全く持ち合わせていない。しかし他ならぬ親仁のその真剣な身振りが、指示の内容との大きな落

差を読者に印象付け、「笑い」を生む結果に至るのである。たとえば親仁は男児の祝い事に注意を下し、「長四郎がかたへ、はま弓まいり申候とも、祖母に断り申、帰し候やうに談合いたさるべし」と強い口吻で命令する。これを新大系注解は「親類にまで体面をかまっただけならぬ手紙の筆者の苦境を具体化」したと説明するが、始末のために子供の破魔弓ひとつをわざわざ送り返させる細かさは、律儀に説明して突き返す毅然とした態度とは対照的に、指示の内容のあまりの小ささを強調するものであっただろう。この大袈裟で厳格な親仁の態度と、小物めいた内容との落差は、読者に「手紙の筆者の苦境」を痛感させるものであるよりも、むしろ親仁の行き過ぎた吝嗇ぶりに滑稽な印象をもたらすものとして、この手紙を読ませているのである。

これらは笑いの説明に多く援用される「緊張と緩和」の法則によつて理解することができる<sup>18</sup>。一貫した親仁の真剣さ几帳面さと家の窮状を、読者は「緊張」して読むだろう。しかし発言の調子が狂い、あらぬ方向に話が逸脱することで「緊張」の糸が切れ、読者は突然の「緩和」を感じて頬をほころばせる。吝嗇尽くしを構成する短・短・長という文章の緩急は、的確に短く下されて緊張感を帯びた命令を一転、ちぐはぐな内容の三つ目へ冗長になだれ込ませ、空気を「弛緩」させる役割を担っている。『文反古』の揃えの趣向は、単に往来物の様式性を踏襲したのではなく、また従来のB系列の解釈のように悲劇を強調する演出であったのでもなく、むしろ反対に『文反古』の喜劇の可能性を示す重要な表現であったのである。そして従来、巻一の一のテーマとされてきた書簡後半「人の手代をいたし候事、口惜く候」という、人物の直接的な心情の表白ではない、むしろ書簡全体に散らばった遙かに些細な表現の端々が、書き手である「親仁」の本来の姿を、より鮮明に証言していることをうかがわせるのである。

では翻って冒頭の長文③中で、親仁が米屋の決算を「年内に」払うと言った発言の齟齬は、どう解することができるだろうか。親仁本人が大坂に帰れないという事情は、書面中盤に至ってかたちを変え、再び言及されてい

る。親仁は息子に借金取りのあしらいの作法を説きながら「かならず／＼我等がやうに、宿を出違ひ申されまじく候」と念を押し、いない親仁の不首尾のせいにして借金取りを帰すよう指示する。ここで親仁は止むを得ない事情で歳末を留守にする意識ではなく「我等」が「宿を出違」っている、つまり自分が借金取りから逃れるために留守にしているという自覚を持ったうえで、自分のいない状況が利用できることを知っている「確信犯」なのである。またこの直前では逆に、椀屋の手代が江戸に出ているので、算用が違うと言っておけば帳面の確認が来ず、支払いを延ばせると入れ知恵するところからも、この「出違い」が色々に使え、方法であることを親仁は熟知していたのだろう。

ではこのとき、そもそも書簡冒頭の「俄かに米さがり申候」という親仁の証言には、どれほどの信憑性があつたのだろうか。巻一の一を巡る争点に、冒頭の米の値下がりの記述が、目録題一行目「随分尾を見せぬとらの年の暮」の「とらの年」に当る実際の特定の年月に関係するかという問題がある。『文反古』執筆時期に重なる寅年として貞享三年の丙寅があるが、この年に米価暴落の事実を確認されていない<sup>1)</sup>。そして歴史性を実証できないばかりでなく、杉本好伸は米価の値下がりて掛金を回収できないという事態そのものが、商売の常識として不自然な設定であることを指摘している<sup>2)</sup>。『永代蔵』巻二の一などで米相場の情報収集が重視されているように、米価の上下を予測し切ることなく商品を全て売却する判断は、商人として慎重さに欠けた重大な失策である。さらに矢野公和は、播州での掛金の回収を手代の「七兵衛」に任せれば、親仁本人が大坂に帰ることができた可能性を指摘し、親仁を実際は「気の弱い男」と評している<sup>2)</sup>。以上から考えて、冒頭の「俄かに米さがり申候」という親仁の言葉は、支払いを順延させるための「策略」であり、ひいては米の暴落自体が、その場しのぎの「嘘」であった可能性までもが浮かんてくるだろう。少なくともこの親仁は、不測の米の値下がりのために「帰れない」のではなく、自分の意志によって「帰らない」のである。そして米屋の支払いに「算用は追付年内に我等のぼる分にして」とある矛盾は、知って知らぬふりをする親仁の「とぼけ」であったのだ。親仁は自分が帰らない無責



任をとぼけ、息子に米屋へ嘘をつかせる不正直をとぼける。手紙の書き手が常に真実だけを告白するとは限らない。逆に書簡であるからこそ、書き手は自分の用件を、自分に都合のよいように、一方的に並べ立てることができるのである。真剣に厳格に息子に命令を下す親仁の真実の姿は、一年で最大の試練の時を息子に投げ出す「非常識」な親虎であり、「人に鬼はなく候」とうそぶく彼の存在そのものが、すでにひとつの「喜劇」であったのである。

親仁がどのような人物であるのか、それは親仁自身による「告白」の中に見出されるのではない。先の目録題一行目「随分尾を見せぬとらの年の暮」を、歴史性から解するのではなく、「尾」から「虎」の縁語で導かれた、純粹なレトリックによる年月の設定と考えた場合、これに巻一の本文の内容を照応して、この「とら」は本話の「親仁」を示した比喩であり、「随分尾を見せぬとら」によって、親仁のぬかりなく行き届いた年越しの指示が、尾を見せない油断のない虎に喩えられていると理解できる。さらにこの一行目を受けて、目録題二行目には「千里にげても借銭はゆるさじ」と掲げられており、「とら」から「千里」の語が導かれ、諺「虎は千里行て千里帰る」(『譬喩盡』他)と、さらに「夜をこめて鳥のそらねははかるとも世にあふ坂の関はゆるさじ」(清少納言『後拾遺集』)が、この二行目の本歌として指摘されている。目録題二行目は、書簡後半の破産の告白と借銭の戒めを指しており、新大系注解は諺を踏まえ、親仁が「わが子を思いながらも帰れずにいる状況下」を表したものと解しているが、これは本文の文脈を汲み、諺を的確に反映した解釈とは言えないものである。「虎は千里行て千里帰る」は、虎の親はどのような困難があっても子供のために千里の道を帰ってくる、という意味の諺である。火宅の商家にとって年越しが最大の正念場であり、虎の親子が面する苦境に相当するのはいずれも一致してはいない。その困難のときを親仁は息子ひとりに託そうとしている。ここで諺と本文が語義通り一致していれば、親仁は播州での窮地をいかにしても乗り越え、大坂に帰らねばならない。息子が大坂で忍ぶ年越しの労苦を量れば、米の値下がりが嘘

でなかったとしても、集金は手代に任せ、自ら大坂に戻ればよかつただろう、しかし親仁はそうはしないのである。それどころか副題は「千里」の語に「千里に、げても」と、全く虎の親らしからぬ、相反する言葉が続けている。

この続きがらは『世間胸算用』巻一の三に「伊せゑびの名代に車ゑび、いかにしてもかり着のごとく、ない袖ふるひとは是非もなし」と、「ない袖はふれぬ」（『毛吹草』他）として知られる諺の一語をとり、本来は否定表現である諺を、文脈に即して「ない袖ふるひと」と肯定表現にもじる方法に共通している。このように本来の使われ方と反対の意味で引用された諺は、その話固有の文脈がより強く反映され、理解に屈折を伴うために、諺本来の語義で使われるよりも引用による効果は大きい<sup>22</sup>。つまり「千里」を「にげて」しまふ「とら」とは、虎という動物が持つ、子供への愛の深さと厳しさ、力強さのイメージを、それと正反対のイメージへと覆し、諺を逆説的に踏まえることで、この話に現れる「親仁」という「とら」の卑小さを、殊更に強調して示しているのである。愛情が深く誰より強い親のイメージを正しく俳諧化する文脈は、「帰れない」虎ではなく「帰らない」虎である。見せかけは睨みをきかせ「尾をみせぬ」周到な「とら」である反面、実のところ肝心の正月仕舞は尾を巻き「千里」を「にげて」しまふ親仁の姿を――「尾をみせぬ」のは賢さや厳しさの表れでなく、ずるくしたたかなだけなのかもしれない――この副題は明確に言い切っているのである。

さらに副題二行目「千里にげても借銭はゆるさじ」の後半「借銭はゆるさじ」は、本歌の「あふ坂の関」を「借銭」の関に俳諧化し、千里の道をいくら逃げてても借金からは逃れることができない、という本話の書き手が置かれた状況をよく示している。この後半部についても本歌の意味を最大限に汲んだ解釈を試みると、上の句「夜をこめて鳥のそらねははかるとも」の「鳥のそらね」がそのまま、親仁の「虎のふり」へと俳諧化されていると読むことができよう。函谷関の鶏の鳴きまねをしても逢坂の関守はだまされないと本歌の意味は、抜け目ない厳格な「とら」のように振舞い、たばかって千里の道を逃げようとも、借金は決してまかららないという意味に翻

訳できるのである。

このわずか三十字足らずの副題は、巻一の一手紙の趣旨と親仁の人物像をすでに暗示していたのだろう。それこそ連句の一对の付き合いが、ひとつの世界を凝縮して表現してみせるように、巻一の一の全てが、この二行の副題のうちに集約されて示されているのである。無論『万の文反古』の表紙をめくり、序を読み、副題を初めて見た読者は、ここから何も読むことはできない。しかし本文を最後まで読み、懸念であった先の二行を思い起こしたとき、読者は西鶴の当意即妙な表現に膝を打ち、納得すると同時に笑い出すのである。

### 三、「書簡体小説」という文学

『万の文反古』は従来、B系列を主体として自然主義的に理解されてきた。西鶴を一貫して戯作として読んだ谷脇でさえ、B系列中で可笑性を認めたのは破戒僧が書く巻五の四「桜吉野山難儀の冬」に限られ、また広嶋は巻二の三「京にも思ふやう成事なし」を『伊勢物語』のパロディと前提し、幸田露伴の言葉「文反古のおかしき」を援用する<sup>23</sup>。しかし今まで部分的な認識、もしくは例外とされてきた「文反古のおかしき」側面は、一人称の主観的叙述で書かれたB系列の各話にこそ、最も適切な読みであったのである。

たとえば巻五の三「お恨みを伝へまいらせ候」は、遊女が客に死ぬ覚悟で苦界勤めの苦惱と客への本心を訴える壮絶な内容の書簡とされている。巻五の三は一行当り平均字数が二十二字、書簡部分のみで四丁を占め、『文反古』全十七話中で最長の書簡である<sup>24</sup>。しかしこの手紙は執念深いまでの長さで内容に反して、冒頭「とかくなみだに筆はそめしが、手もふるひ、文さへかゝれぬに候」と始まる。震える手でよくこれほど長い手紙が書ける

ものだと感心しつつ、深い嘆きの元凶は何かと女の恨みつらみを読み進めると、書面中盤でようやく「筑後の衆にひざ枕させて、鼻の上なるにきびをほり候を、御とがめもつとも」という、「命をすつるより外はなく候」とまじで覚悟するには、随分つまらない口舌の原因が明らかになる。死を覚悟し、切々と訴え続ける文面に対し、子供の喧嘩のような内容の落差はあまりに大きい。女は膝枕の件を告げ口した遊女を「たがひに勤めなる身からは、さもしくおもふ」と非難し、この遊女が客に恥をかかされた話を長く詳細に綴って「かくれなき事なれども、人にこそ申さね、つとめの身にはうれしきはすくなく、かなしき事かぎりなく候」と、同情しながら余念なく悪口を吹き込んでいる。自然主義的な解釈に従うと、このくだりは書き手が日頃人に言わない苦界勤めの苦悩を訴えた、哀切な本音と読まれてきた。しかしこの直前の文脈に注目すると、「かくれなき事なれども、人にこそ申さね」は、前文の「客に恥をかかされた話」と、直後の「勤めの悲哀」の両節に鎖状に掛けられている。書き手は女の評判を落とすであろう、客の不平の一言一句を漏らさず書きながら、「太夫様方もみなご存知の話ですが、私は人に告げ口するようなまねはいたしません」と、告げ口しつつ告げ口しないと宣言する、矛盾した言を放っていることになる。つまり書き手は、自分は彼女を可哀想に思っていると美しく装いつつ、告げ口した遊女に復讐する陰湿な方便として「かなしき事かぎりなく候」と嘆いて見せているに過ぎない。

遊女の真心の真偽は常に逆説的に示されるが、この手紙の書き手も「もつともつとめは、皆偽はりの身にさだめ置てから、それもことによるべし」と、自ら遊女勤めを「偽はり」と認める一方で、あなただけは例外だと主張する。女は客への「まこと」を説得するため様々に揺さぶりをかけ、膝枕で田舎客を喜ばせるのは、ただの手管とご存知のはずと訴えて、受取り手と交わした心中立てを列挙する。当時の遊女評判記に載るほぼ全ての心中立てを並べた「心中立て尽くし」、つまりこの客に弄した夥しい数の「手管尽くし」である。この揃えの趣向は、往来物の実用性とも遊女評判記の趣味的な性格とも異なっており、書き手が「まこと」を装いながら、その実いかに「偽り」を見事に操っているかを極めて派手に物語った、『万の文反古』独自の文学的な趣向であったのである。

過剰すぎる誠実さのアピールは、その不自然さからかえって不誠実を感じさせる。巻一の三「百三十里の所を拾刃の無心」は、困窮する生活と望郷の念を綴った内省の手紙と読まれているが、書き手は改心を訴える一方、手紙の随所で自分が信用ならない男であることを自ら強調するという矛盾を犯している。男が江戸で試みた様々な商売の「小商い尽くし」がことごとく失敗したのは「金がかねをもうける」世の不如意である以前に、谷脇の指摘の通り単なる男の努力不足でしかない<sup>25</sup>。男は一つの商売を長くても半年しか続けず、子供の年から推して二十代であろうに「重き物肩に置申事も成がたく」と弱音を吐き、根気と根性の無さを自ら露呈する。作者が男の身の上を同情的に捉えていないことは、評文の「朝夕其覚悟して、それ／＼の家業情に入べし」からも明らかである。男は大坂で家業一筋に励むべきところ兄の異見を聞き入れずに出奔し、今度は窮している兄に厚かましく路銀を無心して、大坂に帰れるなら女房と子供は簡単に捨てるという、家族への不義理を全く辞さない人物であるらしい。かつて「酒ゆへ身代取乱」し迷惑をかけたと謝辞はするが、「只今は、五節句にもたべ申さず」という改心の表明はただの金欠の結果だろうし、手紙を預けた隣人の証言も口裏を合わせれば済むことである。ただし書簡の末部で、女房が「我等より十二三も年寄」であるのを隣人に確認してくれという念押しは真実であろう、純粹に「数年給銀を溜置、八百目」という、女の持参金が目当ての結婚であったようだ。

巻二の三「京にも思ふやう成事なし」の書き手には、巻一の三とよく似た男が設定されている。やはり田舎を捨て京に出た男は、残してきた古女房が再婚するよう説得を依頼し、損得勘定で離縁を重ねた結果、破産に至った現状を訴える。言わば書簡の全体が「離縁尽くし」を構成し、離縁した女は十七年間で二十三人と破格の数に昇る。男は自ら「夫婦はよりあい過」と言うにも関わらず、一人の女房と堅実に生活すれば破産などしなかったことには、なぜか思い至らないらしい。すでに「国元を立のき、十八年」が経っているところ、女房に「いまだ若ひうちにかたづき候が、其身のため」と再婚を促す言には、結婚してからの女房の年齢が加算されていないことから時間の齟齬が指摘されており、新大系はこの矛盾について、長く会っていないため「若い時の女房の姿」

を思い出している男の勘違いと解している。しかしこれはそのようなロマンチックな理由からではなく、「其身のため」と女房思いを装いながら、男はただ自分のために女を厄介払いしたい一心で、「まだ若い」と無責任に口先でお茶を濁しただけのことである。男は心底この女房を愛していないのだろう。

これら巻五の三、一の三、二の三の各話は、いずれも書簡体小説である『万の文反古』の代表作として、逼迫した書き手の切実な心理の描写が高く評価されてきた話である。しかし従来の書簡体という方法への認識は、前述のように、ある一時代の特定の価値観に倣った狭く画一的な観念であり、その結果、B系列の書簡を書き手の「苦悩」と「告白」の主張に耽溺したまま解する理解は、書き手の嘘と身勝手、手紙が書かれた本当の意図に蓋をして、書面のごく表面的な意味だけを読んでいたのである。言わば読者は、自己を演出する書き手の「嘘」にだまされ、他人宛ての手紙を読む第三者の立場から、書き手を客観視することを忘れていたのである。

西鶴はすでに貞享三年の『好色一代女』巻三の三「調謔歌船」において、第三者としてある「読者」の立場を実際に示してみせていた。芥捨舟から流れてきた文反古を拾った人々は、借金を請う書き手が「よく／＼なればこそ、目安書くやうなる様」を書き、懇願する手紙を「おの／＼腹抱へて大笑ひ、しばらくやむ事なし」というほど大きく笑う。借金を頼む相手の名前に目安状で使う「様」の字を当て、過剰に敬意を払った書き手の願いは、手紙が捨てられたところを見ると空振りであったのだろう。そしてこの書き手の真剣さを『一代女』中の「読者」は、腹を抱えて笑うのである。この人々は手紙の受取り手ではなく、純粹な第三者として偶然に手紙を拾い読んでいる点で、『万の文反古』という作品を読む、現実の「読者」に極めて近い存在である。

さらに同じ『一代女』巻二の四「諸礼女裕筆」の書簡論では「いかに書きつづけし玉章も、偽り勝ちなるは、おのづから見覚めにして捨りて惜しまず」と言い、その一方「実なる筆」は書いた本人に会うような気持ちでがし——『一代女』中では実際に現れてしまうが——必ず思いは通じるものだとする。『万の文反古』の多くの書簡が「偽り勝ち」か「実なる筆」かのどちらであるかは、「鼠の引込し書捨」という序文を参照せずとも容易に想像

できよう。『文反古』巻五の三の遊女の口舌の手紙は、肌身離さずくけ帯に挟まれるどころか、腰張りや紙衣にすらされず、ごみとして捨てられた手紙であった。

『万の文反古』に構想が最も類似する『一代女』巻三の三中の「書き手」と「読者」の描かれ方を考慮すると、「文反古」を書く「書き手」とその決死の嘘が、「笑い」の対象として想定されている可能性は無視できないのである。そればかりか、むしろ書き手の「偽り」を自明として読まなければ、西鶴が「書簡」を用いて「はなし」を創作した意義、『万の文反古』の文学としての面白さは成立しないとすら言えるだろう。それは「奇談」を中心にしたA系列においても同様である。不思議な話、因果応報の恐ろしさは、嘘か本当か、真偽を疑わせるような「奇」を孕んで初めて、読者を不安にさせ戦慄させる「面白さ」を生むのである。

人間の様々な生活と感情が多様に展開する西鶴の散文を、「戯作」という言葉で同時代の単純な滑稽譚に全て分類することはやはり難しい。谷脇は町人物を中心に西鶴に嘲りと批判の笑い、人間を否定する笑いを読んだが、それは西鶴の世界を形容する観念として、全面的に首肯される読みではなかった。『文反古』の特にB系列は、過剰さと不誠実と矛盾に満ちている。しかし「矛盾」を無視するのではなく、矛盾した人間、汚くさもしく身勝手な、そうした当たり前の人間の姿を笑って肯定するからこそ、より人間らしい、否、より人間くさい書き手の姿が、一層活き活きと書簡のなかに動き出すのではなかったか。

「調諺歌船」で流れついた手紙を笑った人々は、身体の危ないのは借金を請う書き手でなく、お前たちではないかと船頭に釘を刺されて我が身を恥じ、しかし色遊びは止められないという滑稽な人間である。笑う者も笑われる者もみなお互いさま、絶対的な強者も絶対的な弱者もいない、相対化され続ける世界には、悲劇の主人公より、明るく図太いただの人間がよく似合う。息子に破産の危機を「告白」した親仁は、利息ゆえ儲けが帳消しされる不条理に泣き崩れてはいなかった。涙ながら息子に哀願した直後、親仁は薪木の用意に思いを馳せ、ゆめゆ

め伊勢海老など無用である、と吝嗇家の居住まいを即座に正し、毅然として筆を置く。この期に及んでこれらの細かい節約がどれほど借金の足しになるかは知らないが、この滑稽なほど堂々とした親仁の姿は、辛い正月を迎える一家が、来年も再来年も、たとえ播州に落ち下ったとしても、しぶとく生き延びるであろう未来を、手紙の向こう側に予感させるものであった。「喜劇」の解釈は、西鶴を悪ふざけの文学として読むことにはつながらない。また同時に「悲劇」であれば、何か崇高な真実が描かれているように感じるのも大きな誤解である。西鶴が何を描き、現代に生きる我々がそこから何を学ぶことができるのか、それを知るには他ならぬ西鶴の作品、その一つひとつを正面から読み直すこと以外、方法は残されていないに違いないのである。

1 目録題『萬の文反古』、本論では以下『万の文反古』、『文反古』と略す。

2 谷脇理史『『文反古』における書簡体の意味』『国文学研究』三九、一九六九・三、『西鶴研究序説』（新典社、一九八一）所収。同『『文反古』の二系列』『国文学研究』二九、一九六四・三、『西鶴研究論攷』（新典社、一九八一）所収。

3 暉峻康隆『日本の書翰体小説』（越後屋書店、一九四三）、引用は『近世文学の展望』（明治書院、一九五三）収録「日本の書翰体小説」第五章による。

4 篠原進『『文反古』のA系列』『青山語文』三二、二〇〇二・三、有働裕『『文反古』試論』『学芸国語国文学』一九、一九八四・三

5 広嶋進『『万の文反古』―「内証」と「人の心」を描く書簡体短編集』（『国文学解釈と鑑賞』五八、一九九三・八）他、『西鶴探究』（ぺりかん社、二〇〇四）所収

6 ルソー『新エロイーズ』（一七六一）、ラクロ『危険な関係』（一七八二）など。中川信はこれらを、古典時代



から「近代的自我意識」を表現した一人称小説の時代への過渡期に位置付けている（「書簡体小説」『フランス文学講座』大修館、一九七六）。

<sup>7</sup> このように日本文化を西洋近代に比肩し超克するものとして評価する方法は、一般に「近代の超克」と呼ばれ、大正から昭和初期の知識人に様々な形で流行した観念である。

<sup>8</sup> 前掲注2、谷脇「『文反古』における書簡体の意味」

<sup>9</sup> 神保五彌解説『完訳日本の古典五三 万の文反古 世間胸算用』小学館、一九八四

<sup>10</sup> 京都府立総合資料館蔵本、谷脇理史編『万の文反古』（武蔵野書院、一九八八）による。本文の引用は『新日本古典文学大系七七 万の文反古他』（岩波書店、一九八九）に従った。論中では「新大系」と略す。

<sup>11</sup> この傾向の例外として広嶋前傾論文注5がある。また巻一の四、巻二の一が風俗史の観点から検討されている。

<sup>12</sup> 中村幸彦「『文反古』の諸問題」慶應大学国文学論叢『西鶴 研究と資料』至文堂、一九五七

<sup>13</sup> 前掲注9、神保五彌注解。新大系はこの解を採っていない。

<sup>14</sup> 新編全集、新体系、対訳西鶴全集など、現行の主要な全集類では、「廿九日の夜更て突申候がよく候。」と、「お亀・おひさ娘ども、もまた餅花よろこぶ：」の間に改行を加えているが、本論ではこの二文を「餅花」の話題によって内容の連なる個所と考え、改行には再考を要するものとする。

<sup>15</sup> 桜井徳太郎編『民間信仰辞典』（東京堂出版、一九八〇）他、岡本勝注解『万の文反古』（桜楓社、一九七六）、『新編日本古典文学全集六八 井原西鶴集③』（小学館、一九九六）『日本永代蔵』巻二の一注解にも「九日餅」の指摘がある。

<sup>16</sup> 谷脇理史『創作した手紙 万の文反古』清文堂、二〇〇四

<sup>17</sup> 野村雅昭『落語の言語学』（平凡社、二〇〇二）、桂文珍『落語的ニッポンのすすめ』（新潮社、二〇〇七）他  
<sup>18</sup> 「緊張と緩和」の理論は、カントが提唱したのち、ベルクソン、ショーペンハウエルなどが補足訂正して今日に至る。日本では二代目桂枝雀が落語の分析に用いて一般にも知られている（『らくごDE 枝雀』ちくま文庫、一九九三など）。

<sup>19</sup> 広嶋「大江橋架橋と『文反古』」『ノートルダム清心女子大学紀要』二三、一九九〇・三、前掲注5論文集所収。

<sup>20</sup> 杉本好伸「『文反古』試論」『国語国文学論集』二一、一九九一・三

<sup>21</sup> 矢野公和「書簡体小説集としての『文反古』」水野稔編『近世文学論叢』（明治書院、一九九二）所収。

<sup>22</sup> その他、諺をもじる方法は『胸算用』を中心に複数例見られる。拙論「俚諺調の文体―西鶴を中心に」『江戸文学』三七、二〇〇七・一〇

<sup>23</sup> 谷脇「『文反古』の問題若干」『文芸言語研究』一二、一九八七・九、『西鶴研究と批評』（若草書房、一九九五）所収。広嶋「『文反古』における虚構の告白」『近世文芸 研究と評論』三九、一九九二・一一、前掲注5論文集所収。

<sup>24</sup> 字数の算出は前掲杉本論文注20による。

<sup>25</sup> 前掲注16

## 第四章 『万の文反古』巻一の四における書簡と話（ハナシ）

### ―「無用に候」の意味するもの―

一、巻一の四「来る十九日の栄耀献立」における従来の評価

『万の文反古』巻一の四「来る十九日の栄耀献立」は、ある呉服屋の提案した接待の計画に対し、接待を受ける側である長崎屋の旦那の手代が、接待内容の手直しを指示する目的で出した返信書簡である。この章は船遊山の際に饗される「栄耀献立」の列举が文化史的な関心から注目され、後述する種々の考証が重ねられてきた。しかしその反面、この章の「話」としての従来の評価は「必ずしも作家の意図が十分に成功しているとはいえない」（『新編日本古典文学全集』神保五彌注解）、「すこぶる事務的な記述を中心とした散文的内容」（『新日本古典文学大系』谷脇理史注解）と、否定的に評されてきたのである。

巻一の四は、手代の書いた書簡部分において接待尽くし贅沢料理尽くしという、昨今の過剰な接待商法の費えの大きさが示され、後に続く評文の中で、せっかくの利益もこの接待費等で相殺される厳しい商売の現実を指摘した、異色の経済小説とされる。書面の眼目である「栄耀献立」は十三品の料理の羅列からなり、それらの調理法や素材には旦那側からの事細かな指示が加えられているが、極めて実質的な記述ながら、この料理部分に関する諸注釈・諸論考の理解は随所で相違しており、羅列された料理の内容と、旦那の指示の意味するものを解説することは決して容易ではない。書面の約半分を占める料理の列举は、「来る十九日」に「栄耀」な饗応を要求して

呉服屋を振り回す、旦那のただの我儘を示すものとして読まれてきた。確かにそのように読めば、冒頭の評価の通りこの話はストーリーの起伏も何の趣向も持たない単なる「目録」であり、「西鶴らしさ」の欠如した不完全な章という印象を残す。しかし書簡の中心的話題である献立内容の意味するものが確定されないままに、一話の解釈と評価を断定することはできなかったはずである。本論は、従来の料理献立の諸注釈に修正と補足を加えながら「羅列されたもの」の意味に関する新たな見解を示し、「接待の打ち合わせリスト」として書かれた書面が、どのようにして「話」を成立させていたのか、「来る十九日の栄耀献立」の新しい解釈の提示を試みるものである。

## 二、「栄耀献立」に関する問題点

書簡中の献立に関するくだりは左の通りである<sup>1)</sup>。

殊更御心遣ひの献立御見せなされ候。舟あそびにはけつかう過申候。諸道具万事やかましき物に候。旦那も此程は病後ゆへ、美食好み申されず候。無用と存候分に点かけ申候。大汁の集め雑喉一段、竹輪・皮鯨御のけあるべし。やかましく候。膳のさき鮎膾御容捨、川魚つゞき申候。面／＼相焼を是に付て御出しあるべく候。是も鯛・青鷺二色に御申付、煮ざまし真竹一種、しやれてよく候。割海老・青まめのあへ物、吸物、鱸雲わた、引肴、小あぢの塩煮、たいらげの田楽、又吸物、燕巢にきんかん麩、いづれも味噌汁の吸物無用に候。酒三献で膳は御取なされ、後段に寒瀑のひやし餅、又吸物、きすごの細作り、酒ひとつ吞れて後早鮓、蓼はたべられず候。山枳・はじかみ置合て御出し、其跡に、日野まくはうりに砂糖かけ御出し、御茶は、菓

子なしに一ぷくづゝ、たて切になさるべし。

一読して右は多くの品目、食材の並べられた「栄耀」な印象を与える献立である。鈴木晋一と広嶋進は、この献立を歴史的に考証し、示唆的な論を提示した。それは書簡中では宴席で出される献立の一部にしか言及されず、書かれていない他の品目が存在するという説である。鈴木は本膳料理の礼法に従い、右の献立に加えて二膳以上が供されたはずとして不足する品目を補い<sup>2</sup>、その考察に修正を加えた広嶋は、次章巻二の一「縁付き前の娘自慢」の嫁入り道具の列挙と共に、この省略を西鶴の暗示の方法と名付けている<sup>3</sup>。たとえば広嶋は「膳のさき鮎鱠御容捨、川魚つゞき申候」の指示を「鮎ではない川魚以外の魚を鱠にせよ」という意味に解し、書面には書かれていないが、当日には代わりの鱠が用意されたと捉えるのである。

両説の注目すべき点は、書簡中に列挙された献立のみを当日の全品目と考えて、食事、肴、後段を分けた場合、食事の部分が雑魚汁、杉焼、真竹の煮冷まし、海老の和え物という「一汁三菜」の内容となり、これが元禄前後の富裕な町人の饗応料理として、特筆するほど「栄耀」な献立ではないという問題を示唆した点である。両者の他に児玉定子もこれを「せいぜい中級の上」と評し、柳沢吉保の日常食と同水準である一汁三菜の献立を「栄耀」と呼ぶことの不自然さに言及している<sup>4</sup>。『西鶴置土産』巻五の三「都もさびし朝腹の献立」には、「汁はよめ菜・たゞきて雲雀、さて焼物は勢田うなぎの各別なるをくふてみ給へ。さて、子もち鮎の煮びたし、是では川魚過たによつて、鯛を皮引にして、あしらいなしの膾、さてわすれた事、堀川牛蒡ふとに、是でよいか。何ぞ引肴見合に」という、豪華な内容の「一汁四菜」と肴を朝食に振舞おうとする話が載り、『古今料理集』<sup>5</sup>は料理の上中下を「上は三汁拾齋、中は二汁七齋、下は一汁五齋」と定義している。一方で「一汁三菜」の料理例には、『文反古』巻四の一「南部の人見たも真言」東福寺門前の当座飯として「御汁、干葉に蛤のぬき実、料理、膾子は見あはせ、煮物、生貝・ぜんまい、やき物、干鱈、引て、かう物」からなる五分膳が出されるが、これは本文に「壺分から

式次第まで、当座食を仕出し」とあることから、中の下の料理に位置づけられる。酒と後段が付くとはいえ章題に「栄耀献立」と銘打たれた献立が、朝食よりも少ない品目を出し、「下」にすら二品も足りず、安価な即席料理と同程度の品数であるというのは確かに不自然であったのである。

「栄耀」であって、しかし「栄耀」ではない料理が意味するものは何か。献立は書面通りの「一汁三菜」ではなく、鈴木・広嶋説の通り、それ以上の品目を想定して読むべきだったのだろうか。杉焼が「膳のさき鮎鱈」の代替案でなければ、この献立は一汁四菜となり、膾の他にも書かれなかった品目の存在する疑いが出てくる。そこで、まず諸説の分かれる「膳のさき」の意味するものを確定しておく。

「膳のさき」の解釈には、①膳の「割き鮎」の鱈、②座着、③向付、④引菜の四説が提示されている。<sup>6</sup> ①膳の「割き鮎」の鱈説は、他の説と文節の区切り方が異なり、膳に置かれた「割き鮎」を用いた膾という解である。<sup>7</sup> 鈴木・広嶋論考が詳細に考証を加えたように、この説が成立するためには、春先に獲れる鮎の稚魚が使われなければならぬ。しかしこの献立は六月十九日の盛夏のものであるため、鮎はすでに成魚になっており、手で「割く」ことができない。鮎を加熱するか、干物にすれば「割く」ことは可能だが、この場合は「生もの」を「酢」で和えるという、「膾」の調理法に矛盾する。よってこの献立では、膳の「割き鮎」の鱈説は成立しないものとして、「膳のさき」の「鮎膾」と本文を区切って読むこととする。

二説目の「座着」は、膳より「さき」に出される品目、言わば前菜として「膳のさき」を捉える説である。<sup>8</sup> ただしこの「座着」は供されないことも多く、また広嶋が指摘するように、巻一の四の献立は配膳される順番に料理が並べられているため、座着であれば「汁」よりも先に言及されるはずである。よって②座着説はここでは退けるものとする。

では「膳のさき」が、膳の向こう側に組んで出される③「向付」である場合、「向付」は刺身・膾などの生もの

を用いたメインの皿を指すため、「鮎膾」という品目に矛盾しない。しかし本文には「膳のさき鮎膾御容赦」と、「鮎膾」を断っているため、この献立では「向付」が省略されることになり、膳の上にはメインとなる皿が置かれず、飯と汁だけで膳が出されるという不自然な献立になる。

鈴木は「膳のさき鮎膾」を、膳が出た後に折敷や鉢盛りで回される「引菜」の一つと考え、膳に組まれるはずの向付などの料理は、返信では言及されていないものとした。また広嶋説は、膳の上に飯・汁と二皿が組まれる献立と想定し、「膳のさき鮎膾御容赦、川魚つゞき申候。面ノ、梶焼を是に付て御出しあるべく候」という文脈から、膳の右側に「鮎以外の魚の膾」が置かれ、その左脇に付ける格好で、杉焼が置かれたと考えている。

このとき広嶋は諸説を緻密に整理するなかで、「膳のさき」を「向付」とした野間光辰の注釈を検証して、『槐記』享保十九年四月二十九日の茶懐石会記に「膳先」の用例が見られることを指摘している。左に『槐記』当該記事の抜粋を挙げる<sup>10</sup>。

汁 スマシ、葉付大根漬シメヂ

膳先ニ大青竹ノ二ツ割 一方、木ノ芽田楽、

一方、奈良漬瓜、早漬大根、木ノ田楽ノ易リ青串

煮物 シアン麩、三ツ葉、イリ酒

猪口 准后様ハ鯛イリ酒、

御精進ニ方ハ海素麵イリ酒

吸物 結ヒ芋、茗荷茸

御菓子 黄色ノ団子砂糖入、道明寺ニコカシ、

口取ムキクルミ煮染

(後略)

右の献立の二行目に「膳先ニ大青竹ノ二ツ割 一方、木ノ芽田楽、ノ一方、奈良漬瓜、早漬大根」とあるように、「膳先」の器には「大青竹ノ二ツ割」を用いて、木ノ芽焼の田楽が盛られている。ここで用いられる「膳先」の語を「向付」と解すると、「木ノ芽焼の田楽」という「焼き物」が向付に配されることになり、「生もの」を指す向付の定義に反するよう見受けられる。しかし実際に向付が鱈一種類に定型化されたのは、食文化の爛熟する江戸後期から幕末のことであり、むしろ茶懐石の成立初期には、利休が催した秀吉の茶事が鮭の焼物を向付の定番としたことで知られるように、向付に煮物・焼き物・刺身の供される場合が多々見られた<sup>1)</sup>。さらに向付は膳の中心をなす器として季節感やもてなしの心を表現する役割を担うので、『槐記』にみる茶事の献立例では、四月末にふさわしい初夏の青竹を器に用いたと考えて齟齬がない。よって『槐記』で「膳先」として青竹に焼き物の田楽を盛る献立は「向付」の基準に反しておらず、本論では野間説に従って巻一の四の「膳のさき」を「向付」と解するものとする。

すると「栄耀献立」中の「膳のさき」には、呉服屋の献立原案では現代の向付の慣例と同じ「膾」が提案されていたが却下され、旦那の指示で「煮物」の杉焼に替えられたと考えることができる。茶懐石の食材に関する谷晃の統計によると<sup>2)</sup>、「杉焼」という料理は、十六・七世紀を中心に、鯛、白鳥、雁など上質な魚鳥を用いて頻繁に供された料理法であり、その用例は『好色一代女』巻二の三「世間寺の大黒」にも見られる。『文反古』巻一の四では「鯛・青鷺二色」の杉焼が指定されるが、青鷺は『和漢三才図会』に「其肉最美、夏月賞之、勝於白鷺」とあり、夏を旬として白鷺より上質なうえ、平林香織が詳細に紹介するように滋養の高い素材として珍重されたのである<sup>3)</sup>。

元禄九年の『茶湯献立指南』は、巻四を当世流の茶の湯料理の献立例に充て、四月の献立として、膳に雁の汁、



飯、鯛の杉焼を組む献立を例示している。左に「四月十六日之晩献立」の全品目を掲げる<sup>14</sup>。

四月十六日之晩献立

塩雁 すゞたけ

中酒

杉箱 たい、くわへ

汁 しいたけ

吸物 くしこ、水仙寺のり

杉焼 五日ねぶか

ふき、みつば

肴 たこ、和人参浸物

山のいも、梅干

食

茶菓子 伊勢ざくら、にしめ川たけ

引而香之物

御茶

敷紙

惣くわし 丸せんべい

八寸 生干鱈、うるめ

茹物 わかめ、すみそ

巻一の四「栄耀献立」では杉焼の配膳を「面／＼相焼を是に付て御出し」と表現しており、杉焼は後から回される引菜の一つではなく、「是」を「鱈が空いた向付の位置」と解して「各自の膳（面／＼）に、杉焼を向付の代わりとして（是に）付けて出せ」と捉え、膳に組まれて供されると考えるのが最も自然な解釈である。巻一の四の献立例は、右の四月十六日の献立例と同じように、杉焼・汁・飯が膳に組まれた仕立てとみなすことができるのである。

以上の考察より、本論ではこの献立を雑魚汁・飯・杉焼が膳で出され、真竹の煮冷ましと海老の和え物が引菜として供される、書面通りの一汁三菜の食事と考え、省略された品目・膳は存在しないという前提で「栄耀献立」

の内容を理解するものとする。そのとき問題となるのは、なぜこの献立が一汁三菜という、題名に反した簡素な内容になっているのかという点であった。

### 三、「栄耀献立」と茶懐石

献立の詳細な変更の内容が、往信書簡で呉服屋の提案した原案の献立をさらに「栄耀」なものに変更させる旦那の我儘であれば、出費の大きい接待商法の苦悩はより強調されただろう。しかし変更された献立案が「栄耀」でないならば、旦那の指示の意図するものは改めて考え直されなければならない。

旦那は献立冒頭「大汁の集め雑喉一段、竹輪・皮鯨御のけあるべし。やかましく候。膳のさき鮎膾御容捨、川魚つゞき申候」と言う。こうした旦那の指示は、ただの気まぐれではない、ある法則性、確たる理念に裏打ちされていたのではないか。先に挙げた『茶湯献立指南』巻四は、序文冒頭に「茶之湯料理ハ取合を第一とす、たとへば汁をけつかふにする時は、煮物を麁相にすべし、(中略)其取合ノを能合点して献立を定むべし」と茶懐石の心得を説いている。汁物が豪華ならば煮物を簡素にして、献立全体の取り合せ、つまりそれぞれの料理のバランスをよく吟味せよとするのである。取り合せは、食材の重複や適さない食材同士の使用を避け、相性のよい食材を組み合わせることといった意味で使われ、『南方録』に「小座敷ノ料理ハ、汁一ツ・サイ二カ、三ツカ、酒モカロクスベシ、ワビ座敷ノ料理ダテ不相応ナリ、勿論取合ノコク、ウスキコトハ茶湯同前ノ心得也」とされた、利休の侘び茶の理念に基づいている。

すなわち旦那が竹輪と皮鯨を取り除かせるのは、これらが汁の味を損ねる過ぎた食材であるためであり、かつ

汁と膾の川魚の重複を忌避して食材の取り合せを計るという、茶懐石の料理の常識に倣った指示が下されていると考えられるのである。「十七日は堺にて茶の湯」に出かけるといふ旦那が、茶懐石を想定して呉服屋の手紙に添削を入れたならば、献立が「一汁三菜」となることは、むしろ当然の采配であつただろう。

鈴木らが想定した本膳料理は、武家の式正料理の儀式性ゆえ完食する前提では作られておらず、品数・膳数の多さに比例して食材や調理法が重複する。経済力を得た町人たちがハレの日の食事として本膳料理を簡易化し模倣した一方で、茶懐石は本膳の無駄と見栄を否定し、精進を取り入れることで発生したため、食べきれ分量の内で丹精を込めた、現実的な食事を客に供することを重視する。呉服屋の提案を「舟あそびにはけつかう過申候。諸道具万事やかましき物に候。旦那も此程は病後ゆへ、美食好み申されず候。無用と存候分に点かけ申候」といふ言葉は、時節に適したもてなしを心がけ、儀式用の道具を廃して簡素を努め、眼前の客に応じた心尽しに徹するという茶事の理念に符号し、その一方、季節感や食べる者の味覚を軽視する本膳料理の在り方には拮抗するのである。

茶懐石の料理には特殊な素材や調理法を用いることがなく、飽くまで一般の料理に通底する食事が供されるが、それはただ「食べる」のではなく、全ての食材を最良の状態で供することに細心の注意を払う点で特徴的であった。旬の素材を活かし、熱いものは熱いうちに、冷たくあるべき料理は冷まして供するという在り方は、料理の豪華さや珍しさを重視して「食べる」人間への配慮のない本膳料理とは相反するのである。その点で、温かい杉焼の後に、煮冷ました真竹と中温の和え物が出される取り合せは、それらが各料理の最良の状態であるのと同時に、食事として調和のとれた、食べやすい組み合わせが考慮されているのである。

これら一汁三菜の食事に続いて酒の肴と二種の吸物が供されるが、このとき「吸物」は「鱸雲わた」と「燕巢にきんかん麩」を具材として「いづれも味噌汁の吸物無用に候」とされている。これは対訳西鶴全集の訳すように「お吸い物はいずれも味噌汁の吸物はおよしなさい」と解し、出汁に味噌を漉して入れた味噌風味の吸物でな

く、どちらも澄まし吸物で出せという、吸物の種類の指示として読まれている。この解の場合、吸物が味噌から澄ましに替えられるのは、具材との調和と、他の料理との相性から来る取り合せの指示と考えられる。「燕巢にきんかん麩」のような食感と見た目を味わう具材には、出汁の濁る味噌より澄ましの方が適切であり、また膳で味噌汁が出るので味噌の吸物は二度以上重複しない方がよい。

ここで「いづれも味噌汁の吸物無用に候」とある「無用」の語は、『好色五人女』巻一の一四「無用の仏神を祈り」、『文反古』巻二の一「貝桶にわたりの鈍子蓋、無用に候」など、役に立たない、必要のない、やめさせるといった、不要や禁止の意味で広く頻繁に使われる語彙である。従来の解釈は、①どちらも味噌の吸物にはするなという「禁止・不適切」の意味で「無用」を捉え、言外に「澄まし仕立てにせよ」という指示を読んだ解である。一方でこれを「無用」の最も一般的な語義である「不要」の意で解した場合には、②どちらも味噌の吸物は必要ないの意となり、呉服屋の原案で「味噌汁」とある「鱸雲わた」と「燕巢にきんかん麩」の吸物はどちらも献立から削除せよ、という指示に解される。「いづれも味噌汁の吸物無用に候」は澄ましの吸物を代替案に指示する①の意味ではなく、「味噌汁の吸物」はどちらも「不要である」と断じて、吸物を出さずに貝と小魚の肴のみで酒を飲む献立に修正されていると考えられるのである。

②の意味の場合、吸物が削られる理由には「燕巢」のような希少な珍味を具材に使うこと自体が茶事の心に反するという点がある。また後段を含めて三度の吸物は、一汁三菜の食事に二種の肴という献立全体のバランスを考えたとき、吸物だけが超過して出されているという難点が指摘できる。たとえば『松屋会記』に載る慶安二年十月十日晩の、松平出雲守を招いた中坊時祐の茶会では、後段を含め三吸物が出されるが、同時に三膳三汁十一菜の食事が出され、十数種類の肴と二種の吸物で酒を飲み、菓子と茶のあと後段にうどんを食べて、さらに吸物と肴で酒宴が続けられている<sup>15</sup>。後段を含めて三吸物という回数は、公家や数寄大名が催した、ほぼ本膳と変わらない栄耀な茶会の献立に並ぶものである。利休晩年の侘び茶の精神である「一汁三菜」は、飽食の時代を迎え

た近世期において、茶懐石と単なる宴席料理とを分かつ分水嶺であったが、利休以後の大名茶の隆盛から寛文・延宝期の新興町人間の茶の湯流行を経たことで、元禄期には再び数寄者の贅沢好みを批判する利休回帰の時代が訪れたのである。巻一の四で出される後段は吸物で口を整え、酒と鮓を軽くつまむ程度の内容になっており、献立として過不足がない。一汁三菜の食事と肴のバランスから考えて吸物は後段に一度出されるのが適切な回数である。「いづれも味噌汁の吸物無用に候」が、②どちらも味噌の吸物は必要ない、の意である可能性は十分に想定できよう。

このとき酒と共に肴の一つとして出される「小鰯の塩煮」は、海浜地帯でよく食される潮煮、船場煮と同様に、塩水で臭みをとった魚を、昆布出汁と塩で煎り煮にするなどした料理であると想定できる<sup>16</sup>。こうした調理法は、魚をほぼ塩のみで調味するため、特に青魚では味噌などを使う際よりも新鮮な魚を用意する必要がある、この献立では夏を旬とする小鰯のなかでも、とりわけ鮮度の高いものが使われなければならない。併せて出される「たいらぎの田楽」は加熱した平貝に味噌を付けた料理だが、大阪という土地柄と、茄子や蒟蒻、豆腐などではなく、帆立に似た食感で貝柱を賞味する平貝の田楽の場合、使用される味噌は近畿圏内で主流の白味噌の類がふさわしいと考えられる。貝柱と田楽味噌の甘みが、趣の異なる小鰯の塩気と互いを引き立て合い、風味に優れた肴となることは想像に難くない。いずれにせよ、どちらも特別な調理法や素材を用いる料理ではなく、また酒のあてに出る貝や小魚が山盛りに供されるとは常識的に考えられないことから、やはりこの「栄耀献立」では、見た目や量の「栄耀」さではなく、滋味に富んだ美食を、少量ずつ供することが重視されていると言えるのである。

膳が引かれた後、吸物と鮓の前に「寒瀑のひやし餅」が出されている。本膳料理や茶懐石の慣例では、間を置いて二種類の菓子が出された。『茶湯献立指南』では、六月十五日朝の精進に、「茶菓子」として「白露餅、煮染めくわい」、「惣菓子」に「瓜」を例示するが、ここで言う茶菓子とは禅院料理の点心・茶の子に当り、団子や餅など調理を経た軽食を指して、中立・後段の区切りで空腹を満たすために供される菓子である。巻一の四で後段

の最初に出る「寒瀑のひやし餅」は、『茶湯献立指南』の「白露餅」と同様に、会の区切りに位置する「茶菓子」に相当すると考えられる。

一方、「惣菓子」は献立の終盤で茶のあてに食べる饅頭などを言うが、吉宗時代までは砂糖が輸入品に限られたこともあり、総菓子には果物や栗など自然の甘味の強い素材が多く使われてきた。ただし元禄六年『男重宝記』が「菓子類　むし菓子干菓子　凡二百五十種余」として菓子絵図を掲げ、『諸艶大鑑』巻四の二「心玉が出て身の焼印」には揚屋の嘉祥食に「二口屋がまんぢう、道喜が笹粽、虎屋のやうかん」などが出されることから、この時代に砂糖を練りこんだ上菓子が用意できなかったということではない。むしろ初期の茶懐石では、甘味を含まない餅や小豆に砂糖を直接かける方法が、亭主の即席の仕立てを思わせる趣向として、ときに菓匠の銘菓よりも好まれたのである<sup>17</sup>。「日野まくはうりに砂糖かけ御出し、御茶は、菓子なしに一ぷくづゝ」という旦那の指示は、普通の瓜よりも甘い真桑瓜に砂糖をかければ、惣菓子として十分な甘味となるため「菓子なし」で足ること、むしろ「菓子なし」が好ましいことを示している。瓜は夏の体を冷まし、特に初生瓜の出る六月にはぜひ賞美すべき水菓子である<sup>18</sup>。旦那の指示は、季節がら瓜が最も惣菓子にふさわしいことを呉服屋に教え、貴重な上菓子を茶を出すことの「不粹」を諫めるのである。

このとき出される茶は「一ぷくづゝ、たて切になさるべし」と指示されている。当時の茶は多くが茶筌を振って泡立てて飲む振り茶であり、番茶は鍋で「煮る」ものなので、この献立で「たて」られる茶は、茶葉を粉末状に挽いた挽茶の類である。挽茶は現在の抹茶の点て方と同様、銘々に一碗を使い、一服ずつ点てるのが常態である。菓子を出さずに茶だけを出せと指示するならば、「御茶は菓子なしに（たて）なさるべし」と表現すればよい。しかし巻一の四は「御茶は、菓子なしに一ぷくづゝ、たて切になさるべし」と、自明の点を繰り返しており、省筆する傾向の強い俳諧師の散文として、ややくどい言い回しをとっている。旦那の指示が敢えてこのように表現されるのは、「一ぷくづゝ、たて切」ではない点て方が、これに対置されるために他ならない。川上不白に「初雪

やせめて薄茶の仕廻迄」(『不白翁句集』寛政十)の句がある。これは茶事の最中に振り出した初雪が、終局の「薄茶の仕廻」まで続いて欲しい、という意の句である。抹茶の点て方には大別して、一つの碗に抹茶を濃く練り、それを座中で回し飲みにする「濃茶」の作法と、日常飲まれる振り茶と同様に、一碗に一服を点てる「薄茶」の二種類がある。不白の句は、茶事の段取りとして最後に薄茶を点てる慣例の存在を示している。すなわち旦那の「一ぶくづゝ、たて切になさるべし」という指示は、最後は「濃茶」でなく「薄茶」で茶事を終了せよという意味で、銘々に一服ずつ茶を点てることを念押ししていたのである。

ところでこの書簡の前半には、船遊山に連れて行く取巻きに加えて、旦那が「小坊主兩人めしつれらるゝ」旨が記されていた。新編全集は「小坊主」に「丁稚」と注を加えているが、この場合の「小坊主」は単なる商家の見習いの少年ではなく、茶を運ぶ剃髪の者に限定することができる。それは巻一の四挿絵右丁に、旦那と料理人に挟まれ、剃髪の少年が膝前に酒の用意を並べて座しているためばかりではない。寛文期の茶書とされる『茶譜』巻十八は、茶事の給仕をする者の条件を挙げ、なかでも「小坊主ハ茶湯座敷へ一段相応ナリ」としている<sup>1)</sup>。小柄で髪の毛の落ちない小坊主は、狭い座敷で邪魔にならず、清潔であるためである。利休は給仕役を一人に限ったが、今は客の数が多いため「当代ハ二人モ出ス」という『茶譜』にある慣例は、書面中で十九日に小坊主を「兩人」連れて行く予定に合致している。手代の書いた書簡の内容は、事務的な用件の漫然とした羅列のように見えたかもしれない。しかしその一字一句は、意味なく綴られていたのではなく、細部に至るまで茶の湯の常識が反映され、「話」としての整合性が保たれているのである。

以上を踏まえて「栄耀献立」を再見すると、一汁三菜と若干の肴を三献の酒で嗜んだあと、点心をつまんで吸物と鮓で軽く酒を飲み、瓜と茶で口を整えるという、一汁三菜二肴菓子後段一吸物で構成された中酒中食の理想的な献立が現れてくる<sup>2)</sup>。旦那にとってこの船遊山は芝居町に出かけるまでの前座に過ぎないのだから、大酒大食の振舞いを避けるのは当然であった。呉服屋の提案した普通の馳走、もしくは無駄の多い素人的な茶事は、旦那

那によって洗練された侘び仕立てに修正されるのである。茶事の中でも茶懷石は高度な知識と心得を必要とするため、ここまで詳細な指示を下せるということは、使用人である手代の判断ではなく、亭主の経験を持ち得る旦那本人を通じた指示と考えられよう。この修正案は、旦那が呉服屋とは格の違う、上層文化に精通した粹人であることを意味し、同時に俳人である西鶴が備えていた当然の教養を示している<sup>21</sup>。

テキスト中に茶懷石が現れる可能性に不都合な点はない。しかしここには、もてなされる側が自分のもてなし方を指定する、自分のための心尽くしという、奇妙な逆転が存在する。膾を却下し、吸物を断り、菓子を省略させる旦那の本当の意図は、粹を極めた茶懷石を舟上で再現することにあつたのだろうか。

#### 四、「無用に候」の意味するもの

巻一の四の評文は、冒頭「この文の子細を考見るに、さりとて町人の振舞には奢りたる事なり」と、書簡の内容を客観的な立場から評している。従来はこの評文を「来る十九日」に旦那が「栄耀」な接待を受けることを含めた非難と理解し、献立を始め書簡全体に敷衍して解釈してきた。しかし書簡の指示した「十九日」の予定を順に確認すると、これが書簡本文に対してズレを含んだ解釈であることに気付く。日取りを決めたのち、手代は川舟に乗せる取巻きに「この方より同道申され候は、按摩取の利庵」以下六名を挙げる一方で、呉服屋が呼ぶ「碁打の道円」の長話を禁じ、「役者・子供の儀、まづ御乗候事御無用に候」と、呉服屋からのホストの提案を断っている。続けて手代は献立の「無用と存候分」を添削して献立原案を変更させ、船遊山の後は「夜の仕立一色も御無用に候」と、旦那が馴染みの太夫元へ出かける予定をすでに入れている旨を告げる。呉服屋が「十九日」に用



意するものは、川舟と料理と、夜の町へ繰り出す前に汗を流す行水用の船のほぼ三点であった。

書簡は「御無用に候」を計四回繰り返し、献立中の削られた品目・素材を含めると十箇所に渡って呉服屋の提案を却下している。その中で返信書簡が「夜の仕立」を「御無用」と断るのは、呉服屋の往信に「夜の仕立」の提案が含まれていたか、旦那側が呉服屋の心積りを推測して先手を打ったかのどちらかであろう。この「却下」によって、呉服屋は夕涼みの場を準備するだけの裏方に回されている。呉服屋にしてみれば、賑やかな酒宴を振り舞い、酌でもしながらより親密な仲になりたいはずが、当の旦那は夕刻から日暮れまでの数時間、自分の取巻きに囲まれて、上品な茶懷石を嗜むと言うのである。

中村幸彦は近世一般の文芸に見られる表現上の特徴を論じて、縁語、懸詞から、俳諧の取り合せやもじり、地口、見立てに共通する修辞法を「一語句が二義を持つ」とき、その二つの意味の關係が「異和感を大いに持っている程、その面白さ、効果は大きくなる」と分析した<sup>22</sup>。たとえば「竿持す梅に柳に年の暮」の句は、「伝統的詩趣をかもし出すべき梅、柳に、洗濯物が挑戦しているところに面白さを発見」したのであり、「梅柳の伝統的余情は破壊されるべく引出され」ているのである。梅柳の伝統的文脈を第一義とすると、西鶴によって洗濯物を干されてしまった日常的光景の中の梅柳が第二義となり、両者のイメージの相剋が、談林らしい俳味を生むのである。

夜の宴席を断り、提案された馳走を質素な茶懷石に修正することが、書面の文脈の中で示す「意味」には、二つの可能性が挙げられる。一つは先述した旦那の文化水準の高さであり、これは「茶懷石」そのものが持つ社会的、時代的背景の意味合いである。二つ目の意味は、書面全体の文脈の中で浮かび上がってくる。金をかけた馳走を「無用」と断る心は、茶の湯の心であると同時に、呉服屋にとっての歓待の意思表示を、洗練の名目で「無視」することに等しい。手代の筆致は冒頭から「十九日、当月中の明日、貴様御仕合に御座候」と、少なからず恩着せがましかった。行きがかり上、接待を「受けてやる」旦那は、十九日には呉服屋を無視して遊ぶ算段であ

り、野暮な歓待など相手にしないのである。中村幸彦の顰に倣えば、茶懐石という高踏的文化は、腹に一物抱えた同士の駆け引きの文脈、現実的な銭金の計算の文脈に引き落とされるべく引出されているのである。このとき「来る十九日の栄耀献立」という本話の章題は、逆説的意味合いを二重に含意している。一つは、質素な一汁三菜が「栄耀」であるという逆説であり、本当の贅沢とは、高価で豪華な料理を振舞うことではないという文化的価値観の指摘である。もう一つの逆説は、「来る十九日」に「栄耀献立」を用意させる旦那の要求が、呉服屋の接待を受けるにも関わらず、接待の「断り」を意味するという逆説であった。

旦那はなぜ、呉服屋が経費を全て持つはずの接待をいけずにも無視するのだろうか。評文はその接待費を「けふの入目も、うちばにとつて三四五拾とはつもりぬ。年中に拾五貫目のごふく物売て、一割とつて壱貫五百目也。年に二度もふるまい、五節句立れば、大かたは元へもどるなり」と計算する。接待と付届の費用が純利益相当に上り、この接待はほぼ無駄な行為となるのである。三井高利が手代に示した初期の訓辞である『諸法度集』<sup>23</sup>は、延宝四年七月の通達で「人を振舞候時、五人七人十人御座候共、亭主壱人にて仕廻可申候、ていしゆ多く候へハ酒もりに成、其上勝手に大分物入遣多く成申もの」として出費の嵩む大人数の宴会を禁じ、それも接待が不可避の場合にだけ「しはい致させ申ものに相断、相談の上にて成程軽く」して年に二度を限度とせよ、と定めている。三井家における接待の心得は、豪華な振舞いに否定的な旦那と評文の意見に符合する。「栄耀」に過ぎた接待を客観的に批判するのは評文のみならず、接待を受ける旦那側の意見でもあった。これを当時の理想的、かつ現実的な商人の在り方とすると、無駄な接待を提案する「呉服屋次座衛門」は、商人として思慮に欠けた人物が想定されていると判断できよう。

ただし、評文の計算には不可解な点が存在する。評文は利益分に取りうる額を売上から「一割とつて壱貫五百目」とするが、三井呉服店は元禄期で三割から五割近くを利益に計上しており、個々の商店によって差はあるものの、やはり三割程度の利益は確保しなければ、将来的な展望のある健全な経営は困難なはずである。新編全集は一割

の利益の傍証に『商人生業鑑』（宝暦七）の「屏風と商人とはすぐに立たぬといふ事あり。併し屏風は下のゆがみし所へはたたぬものなり。商人も其通りにて、五歩と一割の利は極まりし徳用取る内なり」の言辞を注に挙げるが、これは教訓書の性格上、商人は多くの利益を求めず誠実に商えという意味で、ゆがんだ場所に立てる屏風に商人を喩えているため「五歩と一割の利は極まりし徳用」とは、商売を続けられる最低限の利益を指すと解される。すると評文に言う一割の利益は、現実の三分の一から二分の一、教訓の提示する最低利益ですら五分も下回り、商売の常識から考えて明らかに少なく見積もられているのである。

大口の客相手の商いのため、値引き分だけ利益を抑えたと考えるのが順当な理由だが、純利益が出ないほど割安にすると算盤違いも甚だしい。接待交際費が利益を上回る顕著な例には、三井が貞享四年から享保三年まで拝命した幕府の御納戸御用達の場合がある。中田易直はその利益を「元禄年間で半期に百から二百貫目の御用高のうち）利益はほぼ一割程度のものであつて、それに使用人その他の諸費用を差引くならば、順調な年でも利益はせいぜい総売上高の五歩程度、普通にゆけば赤字になりがちな経営」と評している<sup>24</sup>。上質かつ廉価な品を納め、付届や役人の接待費が重なる御用勤めでは、帳簿上の採算は採ることができない。しかし御用商人とは将軍家御目見えを許され、多くの特典を有する特権町人である。商業的利潤を凌駕する名誉のために、御用商人は薄利に耐えたのである。巻一の四の「呉服屋次座衛門」の場合も同様、旦那を接待することに、利益を補填する何らかのメリットが存在しなければ、一割の利益に耐え、旦那側の要求に卑屈に隷従する理由などなかったはずなのである。

新編全集は解釈の論拠を明示していないが、この接待を「中産階級の町人が資本主の旦那を、資金をスムーズに借りるために招待」と解した。この説に従い、旦那を呉服屋から融資を請われる金主であると解すると、呉服屋の接待を無視する旦那の態度は、単なる客と店の関係ではない、圧倒的な上下関係を背景として、呉服屋からの融資の願いを「拒否」することと同じ意味となる。旦那は無駄に金をかけた接待案に添削を入れ、評文は呉服

屋の破綻する経営を指摘した。呉服屋が融資を拒否される理由はすでに明らかである。商売の実質で努力をせず、豪華な接待をすれば資金援助を受けられると考える安直さは、呉服屋の商人としての限界を自ずから示している。経営者の甘い経営態度は、投資した自身の損としていずれ返ってくるのだから、接待費の計算すらできない経営者に資本を投下する投資家などいるはずもない。『文反古』巻五の一「広き江戸に才覚男」の書簡は、金親を得るためには一通りでない機転が必要である旨を訓辞し、『日本永代蔵』巻一の四「昔は掛算今は当座銀」では、現金売りの新商法で成功した三井が「家職にかはつてかしこし。大商人の手本なるべし」と称賛された。接待尽くしで金親を得られる時代はとうに過ぎたというのに、家職に励まず間違った努力を重ねる呉服屋は、評文の言う「今どきの商い」の悪しき典型である。ただ融資を断るだけなら、その旨を一言で伝えればいいだろう。しかし旦那は接待の指示を通すことで、呉服屋の無駄遣いを逐一指摘し、あるべき商人の姿を具体的に教示してみせるのである。

書面によると旦那は毎日のように観音講や茶会に出かけ、芝居町に通い、楽隠居の暇つぶしのような生活を送っている。しかし実際は『永代蔵』巻二の一「世界の借家大将」の藤市が情報の聞き取りに余念がなかったように、旦那は人の参集する場所へ赴き、商いの動向を読むため情報収集を行うという、投資家として当然の日常を過ごしているのである。茶の湯の場が能衆の社交の場であったことは言をまたない。旦那に代わって書簡を書く手代は、旦那と呉服屋を繋ぐ連絡員であると同時に、旦那の手足として投資先を吟味する監査役を勤めているのだろう。「生加賀の一重羽織」を恐らく賄賂として受取りながら、呉服屋を軽く扱う書簡の横柄な筆致は、融資を断る旦那の心積もりを理解しているからに他ならない。呉服屋をただ翻弄するかのような旦那側の態度には筋の通った理由が存在し、その油断なきゆえ、長崎屋は資本を請われる大商人であり続けることができるのである<sup>25</sup>。

本話の副題「尤京の涼み床とはいへど爰も又／舟あそびに野郎見せばや難波風」は、天神祭りを目前にした難波の舟遊びの風流を京の涼み床に対比し、書簡本文の「役者・子供の儀、まづ御乗候事御無用に候」を反映する。

副題は「舟遊びに野郎を見せたいものだ」が、野郎を呼ばせてくれない旦那の厳しさを、「勝手よいことばかりはさせぬ」商売の厳しさを嘆く、呉服屋側の主観を唯一明示した言辭である。書く側と受取る側の関係性、すなわち融資する者とされる者との抜き差しならぬ緊張関係を加味して本話を読んだとき、料理の羅列としての献立は「文化」の現れであると同時に、融資への「拒否」を示すメッセージであったが、それは呉服屋に対する「叱責」を兼ねた旦那流の「教育」であり、「機知」という名の「嫌味」でもある。あるいは旦那と手代の都会人らしい「冷たさ」は、生き馬の目を抜く実業の厳しさを意地悪く、しかしユーモラスに諭そうとする「優しさ」の別の顔であるのかもしれない。

言葉は使い方次第で、言葉が持つ語彙的意味以上のものを表現する。単なる「目録」のように書かれた書面は、何を表現していたのか。この書簡は、事務報告のために書かれた実際の手紙ではなく、「実際の手紙」らしく書かれた「話」であった。読者は、そこに隠された「人心」の文脈を掘り当て、「話」の示す意味、虚構の手紙を読むことの「面白さ」をそれぞれに発見しなければならない。想定される可能性を検証し、肯定と否定を繰り返す「解釈」という作業を積み重ねた先に、作品の本来の姿、そして作者の姿が、初めて見えてくるはずなのである。

<sup>1</sup> 引用は『新日本古典文学大系七七 万の文反古』（岩波書店、一九八九）による。

<sup>2</sup> 鈴木晋一『たべもの史話』（平凡社、一九八九、初出一九八七）、原田信男は『日本ビジュアル生活史 江戸の料理と食生活』（小学館、二〇〇四）で鈴木説に倣い、栄耀献立を再現した。また『新編日本古典文学全集 井原西鶴集③』（小学館、一九九六）では、旧版『完訳日本の古典』（小学館、一九八四）の注釈を改め、鈴木説を採用している。

- 3 広嶋進「万の文反古の暗示」『西鶴探究』ペリかん社、二〇〇四（初出一九八八）
- 4 児玉定子『宮廷柳営豪商町人の食事誌』築地書館、一九八五
- 5 『翻刻江戸時代料理本集成』二、臨川書店一九七八
- 6 本論で言及しなかった献立の他の問題は注3広嶋論考に従うが、鈴木・広嶋説が本膳料理の「一の膳」に付く汁を指すとした「大汁」の語は、別に「季節の野菜を何種類も入れた実沢山の汁」（『精進料理辞典』東京堂出版、一九八五）の意でも使われるため、本論では本膳料理特有の用語とみなさなかった。
- 7 『完訳日本の古典』本文訳（小学館、一九八四）ただし、注2に示したように新版では鈴木説に倣い、「膳のさき鮎膾」に改められている。
- 8 真山青果『西鶴語彙考証』中央公論社、一九四八
- 9 『俳諧五徳』「膳の先成浦山の景」頭注、『定本西鶴全集』十一上、中央公論社、一九七二
- 10 『槐記』（予楽院近衛家熙口授、山科道安記）引用は千宗室編『茶道古典全集』五（淡交社、一九五八）による。広嶋は注7の野間説を否定し、同会記中の「猪口」を向付とするが、本論では「吸物」と並び出される献立の記載順から、これを酒の肴を盛る器と考え、本文中の理由より膳先の青竹を向付と解した。「猪口」を酒の肴を盛る器とする献立例には、他に『槐記』享保九年十月二十三日会記「猪口 干ウルカ、花鯉」などがある。
- 11 『南方録』（『茶道古典全集』四）には十月一日の秀吉御成献立として「汁菜ナメス、キ、鮭ヤキモノ、黒メ、ヤキ 栗・椎茸」が、『利休百会記』（延宝八、『茶道古典』六収録）には天正十八年九月二一日の小早川隆景を招いた献立に「鮭のやき物、雁の汁山椒十粒ばかりめし、ゆみそ」の例が載る。また『古田織部正伝聞書』（『古田織部茶書』二、思文閣、一九八四）は「膳ニ菜付ル事、煮物ヲ一ツ付出ス」としている。なお「茶懐石」は幕末頃から使われ、江戸前期には用例を見ない語彙であるが、本論では茶の湯で供される料理一般を指す語とし

て扱い、時代を問わず用いることとする。

<sup>12</sup> 谷晃『茶会記の研究』淡交社、二〇〇一、「杉焼」の例は十六世紀に最も多く、十八・九世紀には姿を消すが、谷が注記するようにこれは調査対象の範囲における傾向であり、時代性を反映するとは即断できない。

<sup>13</sup> 「西鶴とジビエ料理」『国文学解釈と鑑賞 文学に描かれた日本の「食」のすがた』二〇〇八・一〇

<sup>14</sup> 『翻刻江戸時代料理本集成』三卷所収、四月十六日晚献立例

<sup>15</sup> 『茶道古典全集』九卷所収

<sup>16</sup> 前掲谷晃、木津宋泉「飯と汁物」『茶道全集七 懐石』創元社、一九三六

<sup>17</sup> 杉木普斎『普公茶話』に、寛文九年の茶会で鳥羽城主に餅と小豆の砂糖がけを出した逸話が載る。筒井絃一「茶の菓子考」『懐石の研究』淡交社、二〇〇二

<sup>18</sup> 『茶の湯献立指南』巻四では菓子の種類は一年を通して毎回趣向が変えられているが、六月のみ末日以外の全会で連日、総菓子に瓜が出されている。

<sup>19</sup> 『茶湯古典叢書五 茶譜』本文編、思文閣、二〇一〇

<sup>20</sup> 『茶の湯献立指南』巻四に挙げられた元禄当時の標準的な献立例は、一汁二・三菜二肴一吸物菓子で構成されている。ただし幕末以前の茶懐石は完全には規範化されていないため、各々の茶事によって献立構成は異なり、本論が例示した限りではない。

<sup>21</sup> 石塚修は『武家義理物語』巻三の二「約束は雪の朝食」再考（『文藝言語研究』三五、一九九九・三）で、石川丈山が出す「柚味噌ばかりの膳」を侘び茶のもてなしとした。他に『一代男』の登場人物にみる西鶴の表現方法（『文藝言語研究』三一、一九九七・三）、『諸国ばなし』巻五の一「灯挑に朝顔」再考（『文藝言語研究』四二、二〇〇二・一〇）などで、西鶴作品における茶の湯の趣向を指摘している。

<sup>22</sup> 中村幸彦『戯作論』角川書店、一九六六、『中村幸彦著述集二 近世的表現』中央公論社、一九八二、引用は著述集二卷第七章「修辞の形式」、西鶴句の解釈は同第五章「西鶴の即物主義」による。

<sup>23</sup> 『三井事業史 資料編』三井文庫、一九七三

<sup>24</sup> 中田易直『三井高利』吉川弘文館、一九五九

<sup>25</sup> 新大系は、「長崎屋」という屋号から旦那が貿易関連の仕事を営む大商人である可能性を指摘する。



## 後記

後記として、各章の初出と執筆に当たっての雑感、今後の展望等を以下に記す。

### 第一部

#### 「一、西鶴好色物研究」

第一章『好色一代女』典拠利用に関する一考察——「一代女」像の再考のために——

〈初出〉『学術研究』六〇、二〇一二年三月、早稲田大学教育会

（『好色一代女』巻一の一における悲劇と喜劇——「一代女」総論のための覚書として——）

第二章『好色一代女』における「一代女」像の形象——古典と現代、相克するイメージ——

〈初出〉未発表論文

第三章『好色一代女』の挿絵と本文——全挿絵解説と考察を通して——

〈初出〉『西鶴と浮世草子研究』一、二〇〇六年六月、笠間書院

（『好色一代女』全挿絵解説 CD・ROM）

第四章『好色一代女』の受容と創造——映画『西鶴一代女』と『好色一代女』——

〈初出〉『西鶴と浮世草子研究』四、二〇一〇年十一月、笠間書院

（「西鶴と溝口健二——ふたつの『一代女』をめぐる——」）

【付論】

第一章 『好色五人女』研究史―作品論のための序説として―

〈初出〉『西鶴と浮世草子研究』三、二〇一〇年六月、笠間書院

第二章 絵の時間と物語の時間―西鶴作品における挿絵とその受容について―

〈初出〉『文学・語学』一八二、二〇〇五年七月、全国大学国語国文学会

（「絵の時間と物語の時間―近世初期版本における挿絵の受容について」）

【二、西鶴武家物研究】

第一章 西鶴武家物における序文と作品―『武道伝来記』の物語構造を中心に―

〈初出〉未発表論文

第二章 『武家義理物語』巻三の三における「義理」と「主命」―「具足着てこれ見たか」の意味―

〈初出〉『学術研究』五六、二〇〇八年三月、早稲田大学教育会

（「西鶴武家物における序文と方法―『武家義理物語』巻三―三を中心に」）

「三、西鶴町人物研究」

第一章 西鶴町人物の文体—ことわざの利用を中心に—

〈初出〉『江戸文学』三七、二〇〇七年十月、ペリかん社

（「俚諺調の文体—西鶴を中心に」）

第二部 西鶴遺稿作品

第一章 『西鶴置土産』における評価と作品—西鶴研究史の中の「作者」の位置—

〈初出〉未発表論文

第二章 『西鶴置土産』における「笑い」、そして「俗」—『西鶴置土産』〈非〉代表作を中心に—

〈初出〉未発表論文

第三章 『万の文反古』B系列の矛盾と笑い—「書簡体小説」の趣向と効果について—

〈初出〉『近世文藝』九四、二〇一一年七月、日本近世文学会

第四章 『万の文反古』巻一の四における書簡と話—「無用に候」の意味するもの—

〈初出〉『近世文藝』九七、二〇一三年一月、日本近世文学会

第一部「一、西鶴好色物研究」のうち、第一章、第二章は早稲田大学大学院教育学研究科授業内で行われた『好色一代女』の講読担当部分をもとに起こした論考である。『好色一代女』は、筆者にとって最も長期間に渡り、繰り返し通読した作品集であるが、改めてテキストを精読すると、一行ごとに処理しきれないほど多くの問題点が存在することに気付かされる。本論考で言及できたのは、それらの問題のごく一部である。

論中でも触れたように、『一代女』研究は『徒然草』や小町物をはじめとする典拠探しを中心に進められてきた。確かに近世初期から中期に移行する貞享・元禄期までには、古典の趣向を踏まえ、パロディとして成立した仮名草子、浮世草子は少なくない。その場合、作品中の典拠を指摘することは、作品内容を論じる際の大前提であり、典拠を前提とせずにテキストの意図を正しく理解することは不可能である。『好色一代女』に限らず、西鶴作品全般においても典拠の存在の確認が初期的な作業であることに違いはないだろう。しかしテキストを一つひとつの断片的なピースに分断する作業は、『好色一代女』とは何か、という作品の全体像の把握に本当に結び付くものであったのだろうか。従来の研究動向に対して筆者が抱いてきた、そうした疑問がこの論の素地となっている。

そのため本稿では、従来指摘のない『一代女』に共通する先行作品を幾つか挙げているが、それらを論の中心に据えることは敢えて避けている。作者がそれらの作品を意図的に利用したのか、あるいはそれが『一代女』を読み、理解するうえで重要な典拠であり得るのかと問えば、答えは否であつただろう。『一代女』研究において必要な典拠の指摘は、先行する仮名草子類と『遊仙窟』程度であり、それらとて『一代女』を読むうえで参照以上の意義は持たないと筆者は考えている。『好色一代女』を理解するためには、作品が踏まえている背景を傍らに置きながら、『一代女』のテキストを愚直に読むこと以外に方法はなかっただろう。それをただの「解釈」として一蹴することは、文学を研究する行為そのものを否定することに等しいのである。

現代まで影響を与えている『一代女』理解の代表的なものに、昭和初期の自然主義的理解に基づく『好色一代女』観がある。暉峻康隆『西鶴 評論と研究』と溝口健二の『西鶴一代女』は、「女の一生」という悲劇のドラマを形成した、それぞれ異なる分野の代表作である。本論考ではしばしば暉峻説を引用し、その解釈の恣意性、時代的な思想性の強さを批判的に論じているが、筆者は断じて暉峻説を否定し、その趣旨を無視してよいと考えるものではない。評論を読むこと、または評論を書くことの難しさは、字面の上から読みとれる趣旨が、どのタイミングで、どのような背景から発せられた言葉であり、論者が何を目的として発言しているのかを複眼的に考え合わせなければ、正確な理解に至らないという点にある。それは事実らしく見える事柄を積み上げた「研究」が、発言の安定的である反面、ときに目的を喪失し、読者を無視した袋小路に入ると対照的であったかもしれない。

本論考では立論の都合上、暉峻の趣旨を単純化して扱っているが、本来ならば本稿とは別に『評論と研究』研究が必要なだろう。本論が指摘したのは、暉峻の代表的な論旨の一部が現代では古びた観念になっているという点にすぎず、暉峻康隆が西鶴作品の豊かさを熟知した優れた読み手であったことに変わりはないのである。暉峻西鶴は、西鶴の作品に新しい評価を与え、受容者層を拡大させたという点で、充分すぎるほどの価値があっただろう。問題とすべきなのは暉峻西鶴の是非ではなく、それが見えない壁となって、『好色一代女』本来の美しさや面白さが理解されなくなり、解釈が固定化され、テキストそのものが古びていくことにある。

溝口の『西鶴一代女』は、現代でもやはり名作と呼んでいい映画である。その製作者たち自身が言うように、西鶴には映画とは異なる美しさと面白さがある。筆者にとってもまた、『好色一代女』とは読み返すたびに新しい顔を発見し、「優れた古典」とは何かを考えさせてくれる作品集である。それは自身が西鶴研究者であるがゆえの、作者臆んだけではないはずだと思っている。

「二、西鶴武家物研究」の二章は、文学研究科の授業内で『武道伝来記』を読んだ際の発想をもとに成稿した。武家物は高い評価を受ける作品集ではなく、主に作品の破綻が論じられ、内容のつまらなさをどうやって評価するかという、苦し紛れの困惑が常につきまといっている。数少ない例外が、佐々木昭夫の一連の講読であるが、氏の論は作中の「人間」に焦点が強く当てられ、近代小説的な、ロマンの傾向が強い（『武道伝来記』論―巻一の構成―『東京家政学院筑波女子大学紀要』二、一九九八・三ほか）。作品に文学としての価値を見出し、評価を与えようとするとき、その人間描写に目が向くのは当然のことであっただろう。

対して本稿では武家物の諸作品を、読者を楽しませることに目的が特化された、娯楽的な話の集成として捉え、西鶴の散文作品の中でも各話の「物語性」に最も優れた作品群と考えている。純文学であるよりも、大衆小説的な評価の方が、西鶴の作品にはふさわしいことが多い。それを「慰み草」という否定的な言葉で片付けるのではなく、むしろ中心的な問題として引き寄せ、慰み草としての価値の高さを評価することが本論の目的である。

「三、西鶴町人物研究」は、修士課程内に行った日本近世文学会の発表内容をもとに、大幅に加筆した論考である。本稿で指摘したことわざの引用と作品内容の考察は、第二部第三章第三節の『万の文反古』巻一の一副題の理解において、理論の実践を試みている。本稿は小論ではあるが、学会発表と初出の成稿が最も難産だった論考として記憶に残っている。テキストを切り刻み分析する行為がどこに繋がっているのか、研究の目的が見えないまま、作品の表層を掻き回すことに違和感があったのかもしれない。作品の読みの提示を伴ったうえで、俳文としての『日本永代蔵』を論じることを、町人物研究、表現論研究の今後の課題とする。

第二部では、遺稿集のうちの最も代表的な二作品を採り上げていますが、とりわけ筆者にとって『西鶴置土産』と『万の文反古』は、その定評、作品梗概に対して、実際の読後感の大きく食い違いますが、長く懸念であった作品集である。『西鶴置土産』は、作中人物の失墜する人生とは反比例して、全体に明るく洒脱な話が大半を占めている。追善発句を伴う『置土産』は、最晩年の代表作として知られる一方、その内容はむしろ初期の好色物に近いものがある。本稿では巻一の一における文章の不整合を錯簡の問題ではなく、俳文の構成論として扱っている。近代以降の「小説」を読み慣れた頭には、構築的論理でなく、流動的論理とも言える俳文のニュアンスは読みよいものではない。この『置土産』論は、『諸艶大鑑』の作品論など、今後の俳文研究の足がかりにしたいと考えている。

『万の文反古』は、筆者が大学院に入学した当初、谷脇理史先生から、成立論ではなく、その作品論を課題とするよう、繰り返し勧められていた作品集である。しかし『文反古』は、西鶴を読みはじめて数年の学生には特別に難解なテキストであった。なかでも第三章で採り上げた『文反古』巻頭の巻一の一は、書中に羅列された大量の用件が意味するものを、全く有機的に再構成できなかつた話である。

『文反古』を再読したのは、谷脇先生が亡くなられたあとである。西鶴と格闘した何年かの間に、巻一の一は、その冒頭から笑わずに読むことのできない、上質のコメディに変化していた。変化したのは巻一の一ばかりではない、書き手の人物の可愛らしさとふてぶてしき、齒に衣着せぬお説教から、往生際の悪い言いわけ、女のずるさに至るまで、『文反古』は全編を通して「人間」の表と裏が詰め込まれたエンターテイメント小説である。谷脇先生の学識と論理力、お人柄に定評のあることは誰もが知るところだが、筆者にとつて谷脇先生は何よりも「読者」としての才能に特別に恵まれた研究者であった。筆者が『文反古』と水の合うことを見通されていたのか、その御慧眼には感謝しなければならぬと思っっている。

『文反古』のなかで巻一の四は、「話」としての創作意図が唯一判明せず、長く懸念であった作品である。従来の評価の通り、巻一の四は西鶴の作品としては単純すぎる話であり、一方通行の事務的な連絡であるばかりか、そのモチーフは特別な新しさを持たず、人心の機微も表現されていない。要は『万の文反古』の他の作品の面白さに比べて、唯一の「つまらない」話であることを懸念に感じていたのである。従来の研究方法では、これを成立論と結びつけ、西鶴真作に疑義を呈するところであつたかもしれないが、筆者はこれをテキスト中に現代の読者にとっては意識の網にかかりづらい、読み落とした要素が存在するものと発想した。

本稿の第三節までに当たる前半部分では、本博士論文中で最も地道な考証に基づく解を提示している。俗文芸の裾野が広い近世文学研究では、種類を問わない該博な知識量が必要である。それらの多くが生活と文化に根ざした知識であるために、どこで何と結びつくのかが予測できないという、難しさと面白さの両面を近世文学の注釈作業は備えている。それゆえ注釈が「話」の理解を深めるための手段であることを忘れて、検索ツールの発達した現代では「調べる」ことそのものが目的となり、知識の海に溺れてしまいかねない。本稿後半で、考証の結論を書簡の「話」としての意図に読み換えたのは、そうした考証・注釈作業への疑問と、それに対する自分の答えを模索するためでもある。今後は『文反古』A系列の書簡の方法を論じていくことを課題とする。

現代に生きる我々は、近世の読者と全く同じ条件下で作品を享受することはできない。作者の意図した解釈や、その同時代に生きた読者による解釈を仮に「正解」とすれば、その答えに近付くため最大限に努力する態度は当然必要である。しかしどのような方法論で作品にアプローチし、それがいくら「科学的」に見える実証的方法であつたにせよ、作者と読者が全く同一になることの永遠に不可能であることは、どこかで覚えていなければならぬ。

本論考内で筆者の提示した解もまた、多くの誤読を含んでいるだろう。「事実」は何かを探求する研究者らしい



態度よりも、眼の前にある残されたテキストを最も「面白く」読む方法は何かという観点が、本論考の全体に行っていることを否定するつもりはない。その点で、やはり筆者は暉峻・谷脇西鶴の延長線上にいる。西鶴の作品が、時代によって変化するような、多様な読みを誘発するテキストであるならば、それは必然の流れであつただろう。自身の西鶴研究者であることを誇りとして探究を続けていきたいと思う。