

近世文学表現史 物語篇3

『竹斎』と『浮世物語』……

〔身体的生成〕表現（小説性）の定立……

青木正次

★ 都の拡散・逆説表現の必然

仮名草子というジャンルがなりたつのは、その表現世界がはつきりと自然理念として国家空間を想定しはじめたからである。『竹斎』や『東海道名所記』などの見聞記に類別されてきた作品群に、典型的にそして对象的にそのことは表現されている。見聞記的な、「世界」知識への欲求にうながされないこの時期の作品表出はないといっている。

そしてその「世界」性は、古代的な京都への出世に表現されるのではなくて、その枠組みを残しながら、上京の過程そのものを表現の対象にしていることによく表わされている。つまり名所記なのだ。さまざまな名所の集合体、遍歴時間、が対象になる。それは初め都巡りとして、古代的な空白中心を体現するもの（部分性）に現実化する着想からはじまり、やがて脱都（中心の拡散）としての「各地」という観念を実現しはじめた。

近世前期ではそういう拡散の自然水準を構成するのが、「三都」という自然観念だった。仮名草子の世界表現は、つづく浮世草子で定立がみとめられる「三都」という世界観念にむけて、都観念の拡散が展開していく過程になりたっ

た。それは古代的な理念空間の逆立、時間の逆行、を意図する表現をとった。いわゆる「逆説」表現である。すべてそこに発想している。したがって仮名草子の表現の諸相は、逆説表現のさまざまな自然化形式をさすことになる。

★ 理念から自然を分化させる 序詞のはじまり

天が下穩やかにして山も動ぜず、峰の松平らかにして風静かに治まり、国家慶び長き時とかや。そのころ山城の国に藪医師の竹斎とて、興がる瘦法師一人あり。

この序の詞は、「徳川氏の本姓松平氏を掛け、将軍さまの治世平穩の意を示す」というふうに従来読まれてきた。たしかにその指摘どおりの表現であることは、「松平」や「慶長」を読みこんだ無理な意味の流れに表われている。こういう表現がなりたつてくるということは、物語表現の地平にとってどんな意味があるのか。

物語が「世界」という観念とそれに相対する人間存在、という関係を表現する形式であることはもう触れた。環界と我という自己認識の表現なので、原始的な感受の古代化表現に発しているといえる。ここでもうそういう環界地勢の風景化をうけて王に体现されるようになった理念風景をまずは指示している。平穩無事という農耕村落の共同性をしめす風景を理念化した表現だ。

ここではその理念表現が物語内世界の、「いづれのおほんときにや」とか「今は昔」といった仮構（表現）意識を通じてはじめて対象化されたところの現実性（「昔」とされてはじめて現われたところの「今」とか、「いづれのおほんとき」であること）によって今でありえるような）ではなくて、理念的な仮構（「国家慶び長き時」）が、現実の将軍治世下の「慶長」の年号にこめられた理念を介して、自然性である今を指示する。つまりそういうふう（「重なる」）掛

け言葉で表わすことができるような、関係になっていることが表現されている。

理念表現は理念表現で、現実自然はそれとは別に現実自然としてあるという、表現と自然観念の分離とそのうえでの対応関係という近代的な自然観が始まりつつある。それはまだ十分に分離していないぶんだけ掛け言葉になっているのだ。王の地上と神の天上という両義性は分離しながら、じつは地上に自然世界とその神的な本質（物質性）という一元界を作り出していくのである。

物語世界は地上にどんな物界として拡がり出すのか。その理念である自然性はなにによって計り出されていたのか、といえばそれは身体性、王の身体という媒介観念であることはもう書いてきた。

★ 身体性という媒介項の〔登場〕表現

元号の理念に表わされる環界の理念性（古代性）が逆説的に生み出した現実媒介項は〔身体性〕である。

その比、山城の国、藪医師の竹斎とて、興がる瘦法師一人あり。その身は貧にして、何事も心に任せざりければ、おのずから心もまめならず。肌へに浄衣を飾らねば、藪医師とて人も呼ばず。

国家慶長の時に、その理念に反して現われた自然性を、身体性に関わる者（医師）の自己矛盾性（「藪」らしき、媒介力）にみだしているのである。時代社会という環界の理念性に反して、不肖の自然的な息子が生まれる関係の食い違いを媒介するものに眼をむけているのだ。それはアジア的な共同性（原始・母界性）が新時代を迎えるときに常に子は逆立した姿を現わすという普遍相（いわゆる不肖の子）を、それが近代に向かうときに現わした自然相においてとら

えたということである。

自己矛盾という人間存在の本質的な媒介性を、時代が掲げる古代的な理念性に反して現われる〔身体性〕にみいだしているところが、この作品が時代の本質に通じているところなのであるが、それを表わした肝腎な表現（「その身は貧にして」）が微妙な媒介性を表現しているのも、それを対象自然の表現と読まないような注意が必要だ。この作品の魂とでもいべき自然認識の表現がはやくも次のような、冒頭の一句に集約されているし、そこに表現の苦心も集中してこめられているのだから。

その身は貧にして、何事も心に任せざりければ、おのずから心もまめならず。

この「その身は貧にして」という、「わが個性」という時代の新たな自然性（近代性）を輪郭づける自己矛盾を指すのに用いた表現は、個性性の根拠を社会的な共同性（貧富）に遡らせているかのような表現にみえるが、これはそういう表現ではない。「社会的に貧乏だから」というのでも「貧弱な身体性だから」というのでもなく、その両方が未分化に重なって現われてきたものが自己にとつての〔身体性〕という自然だ、という表現なのである。対自的にも対他的にも「何事も」心に任せないもんだ、という心（矛盾の表出としての）が集中して表出されてくる土台となる場（自然性）、表出が表現に転化して自己に返ってくる媒介、が〔身体性〕だといっているのである。生存の〔貧〕が発現してくる場が〔身〕であるというのであり、それは〔個性性〕の觀念が自己矛盾の思い（貧）として身体的に現われる、身体性の自然のように自分の思い通りにならないものとして現われる、ということなのである。

今、人間が感じだした自他への矛盾（自然性）の表出として、何事も思い通りにならないものだという思いがまずこ

こちらの心の常態としてあり、そのため自然に、真面目になんかやっつけられないネというふうな心意になり、それが医師らしい自然性（身体性）を表わす衣服に心を用いる気になんかなれないというところで、その結果が二セ医師の烙印をはられて意図して無視される、というふうな一貫した異人扱いの波紋を社会に普遍的に巻き起こすのだといわれている。

「貧」という語は、この新事態を契機づける自然性をさしている。何事も心に任せないと感じるその心と、なにもかもが心に任せないというふうに現われる世界性が「貧」なのである。この時代社会の新しい相貌の表出を表現へと導くのは、「身体性」という場（物本性）と、「貨幣」という力（観念性）の、二つの媒介性だといいたいのである。それをいっしょにして「その『身』は『貧』にして」というふうにいっただのである。貨幣的に貧、身体的に貧、というふうにならなっているのが「個性性」つまり自意識の発生する、近代の時代社会的な場だといっているのである。

身体性という自然の場に集約して表現される心と事態の異和、というのは古代的な理念世界の終わりと近代的な自然世界、つまり「劇的」な現実のはじまりをしめすものだ。それは物語的な「世界」に代わって、心に任せない自然性というものとして「身体的な現実」という観念が現われることである。その身体性という自然を社会表現へと媒介するものが、「貨幣」である。

対自的な「貧」つまり「何事も心に任せず」という事態は、対他的な「貧」の「藪医師とて人も呼ばず」という事態に連動しているのである。そしてそうした自己の自己自身にたいする全面的な疎外が、社会的にも自然な事態となっているのだ。

世の中の例として、尊きを敬ひ、賤しきを敬はざれば、親しき仲にも遠くなる。しかれば都にありても益はな

し。

親しき仲を遠くする新事態というのは、村落的な親族性が人々の觀念から失われることで、それは生活界の都市化をさしている。それが彼を「都」から追い払うのは、彼が田舎者だからなのではない。彼は都市化社会に住む（定着）べき所をなくすのである。彼の住みかたは移動を本質とする新しい形をとることになる。「賢きより賢からは色を変えよ」という論語の言葉が、そういうふうには本質的に理解されて、実行されることになる。

身体性と貨幣性という自然の媒介項は、変動展開を本質とするように自然を媒介し、あらわすものである。人間もまたそのように現われ出る。彼は病者の医師ではなくて、「所詮、諸国をめぐり、いづくにも心のとどまらん所に住まばや」というふうには、社会の病状（転倒表現）の医師として、その状態を露わにして見せる役をつとめてみせるという展開になる。もちろん彼には心のとどまる所はありえない。行く先々の動態に應ずることが「心とどまる」ということの意味になるのだ。

★ 語り手の登場人物化 身体性による自己表出の強化

物語表現の近代化という意味でいえば、語り手竹齋が自己が登場人物として呼び出す、という劇的な御馴染みの表現は、「小説」という近代物語表現を導く必然の筋道を表わしたものであり、たんに能狂言類の引きうつしという咨意ではない。

その始まりは「国家慶び長きときとかや」という、語り手の詞に介入した「とかや」の強い疑義に表われた作者の強い自己表出性にある。それが竹齋を藪医師として軽蔑的に紹介する語り手の詞の、その竹齋の「藪」性に自己表出を与

え、彼のいかがわしさを人間的な必然性の表現に変えるのだ。それが「その身は貧にして」以下の語り手の詞に、あたかも竹斎自身が自嘲的にいったかのような内心像を与えるのだ。

そこまでの物語的な自己表出性の強化は、そういう自己表出を可能にしている観念的な条件があったことだ。それは語り手が対象の竹斎を「身体性」にかかわるもの（医師）として規定することができたというところにある。身体性を媒介にして自他に関わり、それで世界性を明らかにすることが可能なのだという観念を前提にしているということである。そういう観念こそ「劇的」な世界性という観念なのだ。

☆ 人形的な身体性の媒介

だからそれをさらに対象化して表現した部分で、はじめて既成の劇表現の構成が導入されるのである。そこはもう劇的な世界観があつて、それに表現が重ねられたということだ。語り手が身体性としてある自己の分身を相手にすべく、それをまず竹斎の郎等「睨の介」として像化し、竹斎はその人形的身体を媒介として、自己の身体性を表出していく、という表現である。

また睨の介とて郎等一人あり。彼を呼び出して申しけるやうは、「汝存することく、我敷医師の名を得たりといへども、その身貧にして病者さらに近づくかず。所詮、諸国をめぐり、いづくにも心のとどまらん所に住まばや」と言ひければ、睨の介申しけるは「仰せのごとく、かかる憂き住居をし給はんよりひとまず田舎へお下り給ひて、いづくにも心のとどまり給ふ所に住ませ給へ。この睨の介もいづくまでも御供つかまつらん」とぞ申す。

睨の介は登場人物竹斎の人形的な分身であり、語り手に自己の身体的な自然性を抽出させる人形的な契機である。だから彼は語り手の詞を指示表出性に重点をおいて反復するのだ。つまり「滑稽」表現という反動である。その反射として語り手の詞は登場人物竹斎の内的な言葉性を獲得するのである。

その関係は、自然と観念の逆行（食い違い）をしめすわけだが、その食い違いに表現の中心や意図がおかれているわけではない。それは主人公の登場人物性つまり内的な自己語り性という物語が小説的表現性をえるための必至の構成として、そうなのである。語り手の詞は相手があって始めてそれと相対的に主人公の言葉になっていくのである。その反射板が睨の介の人形的な身体性なのだ。それによって竹斎の言葉は自己に未分化な身体性のリアリティを獲得する。つまり身体自然の内に閉じこめられた心としての「内面性」という表現である。

そういうわけで、仮名草子『竹斎』の自然性表現の位相は、人形芝居（浄瑠璃）と同じである。竹斎が「所詮、諸國をめぐり、いづくにも心のとどまらん所に住まばや」という言葉にわが身の動体的な自然性の行方を見届けようとしたのにたいし、睨の介の言葉は「かかる憂き住まいをし給はんより、ひとまず田舎へも下り給ひて、いづくにも心のとどまり給ふ所に住ませ給へ」というふうな、古代的な都落ちによって落ち着くべき所を田舎に求めるような理念的な身体性をのべたにすぎない点で、近代自然性の表現を反射していく媒介の役割をなしている。そういう媒介性が人形的であるのは、自己身体（肉体性）として自分に貼りついて未分離な身体性をもつ動態性を照らすのに、外部に取り出されて落ち行く末を見ることができるような身体性を媒介にしているという意味なのだ。人形的な身体性の観念を介して、自己の身体性が反射的に、つまり内的に表現されるのである。

☆ 「東海道」都落ちの逆立・動態世界相

古代物語の自己表出性をになう枠組みである都落ちが転倒されて、近代の上京出世という物語の指示性の枠組みになるわけだが、ここではそれを再転倒してある。ふたたびそれは物語の自己表出性の表現になっているのだ。都落ち（理性性）は今日的な動態的な自己の個体自然性を表出する枠組みに変えられている。そのようにして、「街道」という舞台が表われる。「東海道」とはそういうものであることはいうまでもない。

御伽草子『ものぐさ太郎』で主人公の終点だった清水は今や起点となった。都の相貌は、すべて身体的な自然性を介してつぎのように表現される。

まずまず京うち参りを仕らんとて、三条大橋うち渡りて、祇園林にさしかかり、まず清水へ参りつつ鰐口てうど
うち鳴らし、「南無大慈大悲の観世音、さしも草さしもかしこき誓ひの末違え給はずは、我らを守らせ給へや。千
手の御誓ひには枯れたる木にも花咲くと承れば、この身の果ても頼もしく思ひ申すなり。仮相得病早癒験」とねん
ごろに祈誓して、一首詠じける。

誓ひなを清水寺の滝の糸 繰り返しつつ祈る行く末

観音に参りつつ「その身御一体分身にましますば、取り分け王難の苦しみを守らせ給ふと承る。或遭王難苦、臨
刑欲寿終、念彼観音力、刀尋段々壊」と秘文を唱えつつ、山つたひに鳥辺野に分け行きて、

あはれげに鳴きてぞ帰る鳥辺野の 涙先立つ道芝の露

この表現が作品世界の出発点だという意味は二つある。ひとつはすでに自然界として世界を指示しようという表現方法が確立していることと、それにもかかわらずまだ世界の理念性を転倒することで自然性を現わす逆説性を表現の方法とするという自覚が明瞭でないという点である。

清水寺を都の「名所」として取り出す風景化の方法意識はもう、はっきりとあらわれている。世界は自然＝景観、として対象化されていくのである。寺でさえも心意に与える理念性を表現されるのではない。自分の身体性にたいして自然として存在するものとして扱われるのである。「風景」というのは、そういう身体的な自然性において成立する環界像の観念なのだ。

「この身の果て」を頼むもの、「病気になったら早く癒してほしい」と祈願するところの寺、というのは、すでに自己の身体像をもって、対象を照らすということだ。ただここでは、対象を照らすこちらの媒介性である身体性の表出はあっても、それによって対象がどんな自然性（風景）として現われ出たかという表現が、対象描写が、欠けているところが、まだこれからの出発点の表現になっているということなのだ。だから「仮相得病、早癒験」という祈りの言葉から、対象や心意の理念性を読むのではなく、対象や心意の媒介性を読むように表現を転換してあるのである。そういう小説的な表現なのだ。

歌の表現にしても同じだ。「せりふ」のように、それは語り手の詞の外にくくりだされているのであり、登場人物の心（語り手の読めない）を表現しているものとされているのであり、したがって彼の身体性によって計り出された対象世界が表現されている、というふうを受け取るべき表現なのだ。するとそれは、どこまでも繰り返し気になる自己の身

体的な生存とその行く末、という負担の表現であり、そういう自己自然の負担にかかわってくるものとしての神仏性、なのだ。心を祈るのでなく、体を祈るような関係の世界になっている、という表現なのである。

それをもっとじかに観音の仏像性、人形的な分身性として対象化して表現したところが続く。「その身御一体分身にましませば」というのは、こちらの登場人物である竹斎の身体的な媒介心意を表出した表現なのであり、また同時にそのような身体性自然に関わってくるところの観音の仏像自然性を表現しているのである。観音力は「王難の苦」や「寿命の尽きる苦」に対応しているのではなくて、「刀が段々に折れ壊れる」物本性に應じてくるものと見なされている。

「あはれげに鳴く」鳥の声は、その哀れさではなく、その声を上げて鳴く身体性において、わが「涙先立つ」身体的な生存の自然性を照らすものだと言われているのであり、無常感に誘われている理念的な心意をさす表現なのではない。

というふうには、都の風物はもうはっきりと「身体的な自然性」に対応してあるもの、そういう意味で「風景」であるというように描出されだしていることをいっているのである。

☆ 滑稽と描写

身体性を介して対象の自然性を描出する、という近代的な普遍的方法は、その身体性が人形的な外化された仮構自然をとおすと、その分だけ対象は観念的な自然像に堕ちて表われるはずである。それは竹斎の意図された内的な表現と睨の介の表出が結果として滑稽な表現をなす、という関係として残される。(この作法は『奥の細道』にまで、曾良と芭蕉の主従の観念性と自然性の逆行する関係性に尾を引き、『東海道中膝栗毛』までいって、やっと相対的な自然性として確立された。)

自己の身体性をもって対象を見るといふ近代視線の表現、という竹斎の立場の表現にたいして、それが睨の介的な表現になるとどうなるか？

さてそれより誓願寺に参り、二世安樂と伏し拝み、伝へ聞くこの誓願寺の御本尊毎日一度西方浄土へ通ひ給ふと
うけたまわれば、

西方へ日々に通ふと聞くからに 今日も仏の留守にてやある

下向道にここなん和泉式部が跡なりとて、石の印あり。

跡なくはさして誰が名と白糸の むすぶ和泉は後の世のため

それより蛸薬師へ参りて、

南無薬師瑠璃の壺とぞおもひしに よくよく見れば蛸壺ぞかし

阿彌陀仏が毎日西方浄土へ通うという説話の理念性を身体自然性によって計り直せば、本当はそういう仏性を身体的な仏像の現実性にみいだす表現となるはずなのに、逆に「今日も仏の留守にてやある」といふふうな、魂の救済力を身

体的な自然の不在において表現するという逆説になってしまっているところが「滑稽」というものなのだ。それは意図と結果の食い違いを特質としているが、それはわざとそうしたというようなものではなくて、そうなってしまったというだけなのだ。

私の実在性を近代的に身体的な自然性において実感するような内的な知力の表現がなされるべきところなのだ。こういう私の留守をいうようなものは、ただのクソリアリズムであり、通俗知の表現にしかなくていい。こういう表現を「風刺」だとみるような取りだし方もまた通俗なのだ。

これにたいして、和泉式部の跡を詠んだ歌では、石碑という古跡を示す印を、自分の「掬う（結ぶ）」身体性の観念像をもって対象化し、「後の世のため」を後世を願う祈りではなく、式部の身体的な実在性を石碑の身体的な実在性を通じて感得する、といった表現になっている。そういうものとして石碑の存在の意味を認める精神の表出にもなっている。

そういう交互に互いを媒介するような、構成的な配列になっているのである。だからさらに次の歌はふたたび滑稽な非知的表現になっている。竹斎の「描写」表現と睨の介的（滑稽）表出の交互の構成であり、そういう構成によって辛うじて、知的な表現を突出させ維持していくのである。

☆ 歌から（物語をへて）〔散文〕へ

左のような自然的な表出を介して知的な観念表現を生み出していく方法は、歌でまず試みられ、ついで物語的地の文にまで延長されていく。それによって〔散文〕という近代的な物語表現の地平が開かれていくのだ。

北野の社に参りて見れば、

貴賤群衆の限りなく、輿や車をやり違へ、時めきあへるその中に、あるひは車の下廉、蔀、遣戸のひまよりも、優にやさしき御姿、一目見しより忘れかね、まことにや源氏物語にも伝へたり、柏木の衛門が女三の宮の御立ち姿を玉簾のひまよりもただ一目見参らせ、その面影を忘れかね長き思ひとなりたるも、かくやと思ひ知られつつ、歌に玉章結びそへ送らるる人もあり。

また或る方を見てあれば、連歌の座敷とうち見へて

唐木の筆台、花梨の文台、下絵の懐紙おり重ね、執筆と見えし若男、衣紋気高くひき繕ひ、懇懃げにもさし出でて、宗匠座敷に直りければ、すでに連歌は始まりぬ。あるひは古句難句を出し、返さるる人もあり、あるひは長を言ひ出し、または表八句のそのうちに神儀、釈教、恋、無常、名所々々の嫌ひなく、ひた物出しけり。宗匠懐紙に留めざれば、苦々しくも腹を立て、泣き眼にぞなりにける。

この竹斎も立ち寄りて、歌道は知らねど、腰折れを一首連ねて逃げにけり。

長短知らざるほどの連歌師が功者に会ふて長競べする

北野神社の境内に繰り拵げられる都市的な、さまざまな観念的な「市場」のもようを表現する。近代というのは、身体性を現出する舞台が「市場」的に、身体性の観念をもって自他の自然を計り出す交換の場になっているような社会相であることが描出される。身体性の観念による自然交換（計りだし）市場が都市社会なのであり、ここでは市場（都市性）がまだ神社仏寺という古代的な盛り場に限定されているだけだ。

そこは、「また或る方を見てあれば」というふうな、視界の転換をとおして現われ出る全体的な風景とされている。固定視界ではない、全方位的な視界相となる。それが「また或る方を見てあれば」という決まり文句を数珠つなぎにした幼稚な構成に示される多方向の景観の描写なのだ。

眼ざしに現われる身体性は竹斎がそれぞれの場を見入れて語る眼ざしだけでなく、見られた人々自身がまた他人を見入れる眼ざしをさらすというふうにも二重化している。つまりそれは「見入れる」という眼ざしが作者から、近代で人間がそれを身体性の共同性として現わした、というふうにとらえられていたことを表現しているのだ。竹斎は人々が簾や、囲いの中を覗き見ることに夢中になっているさまをまた覗き見ることに熱中しているのである。そういう身体性の表出はとうぜん人々を覗くだけではすまない自己表出に連れ出していく。覗くことを覗くと、それは加わることになるのだ。それが、人々の生の自己表出になっているのが近代の自然なのである。

語り手の竹斎がいうのとは違って、この覗きは『源氏物語』の覗き見とは根本的に異なる。どう違うかというところ、それが次の違う方面の覗き見場面に表現される、というふうな進行的な構成になっている。すると、古代的に姫財の蓄蔵を覗き拝み、せいぜい「玉章」を送るくらいの表出になるのとは違い、みずから身をもってその場に出ていき加わり、身体性を表出するのが生の自然になっているのである。「連歌の座敷」はそう描かれている。

そこでは人々は宗匠のしきる観念的な場を外から覗くのではなく、みずから参加し身と身を対置させる。観念と観念ではない。宗匠と人々の関係が身体性において現実的になっていくさまを竹斎はみてとっているし、また自分も身をもって介入してもいる。ルールをわきまえない連中が自分の句を「宗匠懐紙に留めざれば」というのを怒って「泣き眼にぞなり」という関係なのだ。彼等が連歌作りという観念的な場にながら、その巧い下手を観念のうちで競わずに、身体的な表出のところまで争うようになっていく様を、登場人物の竹斎は見取って、そこに反応し、自分も身体的に介

入っていく。

身体的な関係を自然とする新現実、を人々は関係の無意識に表出するのだが、竹斎はそれを言葉（狂歌）に表現する。それは詠歌の表現、歌を詠むこと自体を自他にあらわに表現すること、が「長（たけ）競べ」という言葉の字数（言葉の身体的自然性）競争になる事態に、彼は現在社会の自然性を見出し、そういう時代の自然性（放っておいてもそうなるということ）にたいして自分の知はそれをただ「言ってみて逃げ出す」という姿勢を本質にしている、われわれはそうのように関係し生活している、ということを表現するのである。

★ 構成の展開 批判と小説表現

この北野神社の観念市場では、連歌、蹴毬、遊君小唄、謡、博打、香、相撲、内裏女唄、古典論、などの集まりが催されていて、それらを縦覧するかたちで竹斎が語り手から登場人物に変身することを構成の核にしている。それには二通りのやりかたがある。

一つは、竹斎がその催しに外から介入して狂歌を詠み落としていく批評表現があり、もう一つはその催しの中から人々の関係がふくらんでいって、とうとうその催しの場からハミ出して、独自の物語を構成してしまふ様を竹斎の批評的な視線で描出する、というものである。対象の催しを見ることから身で関わることへ、語り手から登場人物へ、という竹斎の変身は、自分の知を対象へ身体的に関わらせることに、自然的に身を入れてまた出るといふ形をとれば前者のような批評的表現をとるし、観念的、心的に身を加えれば後のような小説的に、自分の分身が身をもってたどる社会的な自然過程を描出する表現になる、といえる。わが身の身体的な成り行きとして他者の身体像を身体的な苦楽の情をもって色どれるかどうかということである。それが我身だという指示性を強めるか、他が身であるという自

己表出性を強くするかで、批評と小説が相対的に分かれるにすぎない、というところまで読めるようになっていた。

さらにいいかえると、竹斎の自己対象化が自作の狂歌に表現されれば批評表現となるし、その催し場の人々（たとえば師匠と弟子）の言動に語り手の竹斎の身体性が重ね合わされ、その成り行きが見届けられるように展開すれば、小説表現になっていくので、その分化を描きながらこの作品は展開するのである。さきの狂歌を詠み捨てにして逃げた竹斎にたいして、そこを生活場として生き、逃げられない民衆はどういう筋道を必然的にたどらねばならないかを、その人々自身として描出されれば、次のようになるというのである。

★ 小説表現 1 自省する講釈文

宗匠申されけるやうは、「不覚なり方々。歌道は諸道を知るといへば、修行なくては学び難し。修行といへば、不断の心がけなり。あるとき連歌の宗匠紹巴法眼と碁打ちの本因坊と参会ありしとき、紹巴口中にて連歌を吟ずる。そのとき本因坊申しけるやうは、『紹巴はその年までも歌道は学びえたまはぬや』と言ひければ、『三日詩を誦せざれば、口に荆棘を含むといへば、連歌を吟ずるなり。その方はやうやう一尺あまりの碁盤のうちを、その年までも暗示らるべし。われは三界の事を案ず。』と言はれけり。その上古き言葉にも、わが身不能にして人の知恵を知らずとあり。連歌に限らず、学道はただただ人に問ひたまへ。問ふに損はなし。釈迦も人に物を問ひたまひてこそは、正しく三界の導師とはなりたまふなり。いはんや凡夫の身にをゐてをや。…中略…朝に道を聞いて夕に死すとも可なりと論語にも見えたり。問ふは一旦の恥、問はぬは末代の恥とかや。とりわけ連歌はいろいろむつかしき習ひあり。まず当世の嫌ひものは、打ち着せ連歌、噂付け、一句の抜け殻、遠輪廻、てには違ひに用付けとて、

かやうのことはあるが中にも嫌ひ候。」などとて、連歌の批判する所もあり。

これでも連歌の座敷を「描写」した表現なのである。対象が連歌の宗匠像に限定されたとき、彼の「口言葉」を抽出することが、そのまま彼の生活的な像だと見られているのであり、その生存の自然性は口言葉に表わされた（身体性）にある。像の現実性が身体的な生存感に求められているのである。

そういう身体的な口言葉が発せられるような像の表現は、その言葉が説く理論からの逸脱として、表現されたものである。その理論というのは、生の自然は自己表現にあるのであり、それは不断の修行によって達せられる。修行は「ただただ人に物を問う」ことで知識を身につけることである。それが修行として現われるのは、自尊心に逆らって行動しなくてはならないからだとされる。そういう当代の社会的な自然性のなかで、連歌も観念生活の一環として、商売とてなりたっていることを彼のイデオロギーとしていったものである。

そういう口言葉のイデオロギー表現性から、それを支える内心の無意識である生活的な自己主張、生活欲の表出を突き出させて表現すれば、それがセリフ表現と同じ、人物像の描写表現になるのである。そういう経路でいわゆる小説的な、リアルな描写表現、像表現が追求されているのである。いかにも幼稚なやりかただが、それが初期の小説表現者たちの開拓的な努力のさまなのだ。

古代的な自己修練が生活自然として、つまり商売や仕事としてなりたっていき、近代生活民はそれを生活の観念的な地平として受け入れて生きるさまを描出する。彼らの心意の無意識としてある生活欲が、教化イデオロギーの振り回しとして現われるさまを表現したのである。そういう近代生活民像の表現だ。それは物語のセリフ的な表現化を通じて、小説的な像表現をつくりだしている。言葉の身体性を口言葉がもつ像化力によって表出するのである。

その口言葉のもつ身体性という自己表出力（像化力）は、宗匠の言葉のイデオロギーに作者から対象化された姿を現わしている。「不断のころがけ」といった自己表出の心意は意識的、無意識的に「人にものを問う」というふうに身体性を介した現われでなくては現実にならない、とされる。紹巴が「口に詩を吟ずる」ときでも、それはただちに本因坊に聞きつけられて、つまりそれが他人に聞き付けられるように我身の外に外化されて「表現」となる。近代の自然性の水準が身体性にあることが示される。近代では心意的な古代的自然性はすべて身体的に媒介されてはじめて現実自然となるのだという理屈の表現である。そして身体性を介してのみなりたつ「表現」というものが、近代では生活の自然水準をなすのであり、そういう近代的な生存は言葉でいえば「ただただ人にもものを問う」こと、身体的に関係すること、話しかけることとなる。

それを作者から表現しなおせば、彼の自己中心性、彼の言葉のイデオロギーを支える無意識であるところの、利害性をあらわにした表現として、「ただただ我に問へ」というニュアンス、彼のエゴの表出を表現することになるのである。その無意識の身体性であるエゴの表出が彼の言葉の表現にその身体的な生存像を与えるのだ。もちろんそれは生活民として自己利害に生きる者の像である。

それは必然的に教化的な差異化を自他の間に作為することになる。「連歌は色々むつかしき習ひあり」ということを他人に向かつて言うようになり、自分の無知に耐えて先達に問えという教化イデオロギー言葉になるのが近代生活民の自然相であり、そのさまを作者は描写することになるのである。

☆ 小説表現 2 生活景観描写

連歌の宗匠の言葉を（描写）すること、つまりセリフ化すること、言葉が発言者の生活像を逆に描き出すようにする

表現、では言葉が発言者の環界になっているのである。そういうふう言葉表現するのが劇的な表現、セリフ表現の本質なのだ。

それについて、語り手にとって自己の言葉が環界のように現れる方法がとられる〔描写〕もなされる。語り手の対象人物（主人公）にとって彼の言葉が彼を取り巻く自然環界のように現れる前者の方法にたいして、これは語り手自身にとって自己の言葉が環界性をもって現出するようなやりかたをさしている。〔景觀〕表現というのがそうである。

また或る方を見てあれば、若侍をりあひて大声あげて毬を蹴る。下手の皮ども集まりて、伸べつ屈めつ反り転び、相手の脛を蹴破りて「そこもとに血止めはなきか」といふもあり。人の手前を奪ひ取り、さすが仕方はけさうにて、進み出ては蹴てみれど、足にはさらに触らねば、大手を広げて掛かりける。

また或る方を見てあれば、人の膝の皿蹴散らかし「御免候へ」とて立ち退る。

また或る方を見てあれば、毬は高足よきぞとて、思ふさまに蹴上ぐれば、脛は首に打ち掛かり、外しかねてぞ見えにける。後には行儀を崩しつつ、烏帽子素袍をかなぐり捨てて、大肌脱ぎに捌き髪、小髻に汗を流しつつ、「ありあり」と言へども当たらねば、一首連ねて帰りけり。

下手の蹴る毬は禅衆の生悟り　ありといへども当たらざりけり

社会の自然景觀はさまざまな身体相がおりなす環界性としてとらえられている。それが景觀であるのは、生活を囲む社会的な自然相とみなされていることと、それが身体性が示す生活的な必然相とされているからである。語り手であり、登場人物である竹斎から、人々の現出する身体像は彼自身をとりまく自然景觀として描写されているのだ。都市の

生活自然景が描出されているのであり、と同時にそうした身体性を表出することが生活になった新たな現実生きる人々の無意識の負担を苦笑いをさそうものとして描き出しているのである。つまりそれは新事実を生きる手応え、自己の身体性への食い違いをただ表出し続けていく生活民の像である。それは近代生活の原点である自然像の表現だといっている。それは作者からは苦い笑いを自己に強いるものとして描出されているのである。

古典的な古代貴族芸が都市生活の習俗になり、生活民はそれによって自己身体性自然に面とむかって、その観念的な余剰を自己表出としなくてはならなくなった。生活というものが、そういう自己の表出として現れたのである。連歌を詠み、蹴毬をして、自分の身体性（自然性）にたいして自分の食い違い（観念性）を思わず表わしてしまう、という人間の必然の自然過程を表出することが生活とその実感になっているのである。

小説という物語表現の近代型は、構成観念としては、語り手の登場人物化を極限までおしすすめる経路をとる。語り手竹斎は登場人物として対象人物たちと同位の現実性をもたせられる。同じ現実環境にある負担を共有するものの言葉をは吐く、ということだ。それを水準にして、さらに語り手竹斎は対象人物の、連歌の宗匠の言葉に自己の言葉を同調させる。それが前段の描写だった。そこでは同調というのは、身体的に自他に関わって生きるという近代の新しい現実自然性の中で、「心のうち推し量られてをかしきものなり」という必然を共有して生きることの快と不快を、言葉のなかに思わずこめてしまうような表現を描出することである。

身体性で他人に関係する現実とは、必ず自他の（心理）を推測できるように強いる。当然古代的に隠れているのが自他の心意であるという感性からは、恥ずかしい自他の生存相、というふうな生活感が普遍的なものとなる。それを連歌の宗匠は他人のこととしては知りながら、タテマエとして口にしたしながら、自分みずからその恥ずかしい姿をその口調にさらけ出して、しかも済ましている、という生活民相が描写されていた。それこそ、新しい現実を新しく生きる自然な

姿勢を示すものであり、それを作者は語り手竹斎のカラカイの背後でみずからにたいして苦く受け止めているのである。

蹴毬の座では、対象人物たちは彼らの口調に現れた身体性を描出されるのではなく、今度は彼らの身体像がじかに描写されていく。彼らの身体像が作りなす都市生活の景観が描かれる。彼ら生活民の存在は、その身体性の無意識の表出にあることを表現してある。それは他人からは（語り手からということだが）、身体像の自然性（環界性）として都市生活の自然条件になって、関わってきている。それは蹴毬の古典的な理念に反した自然性を身体像に現わしているものとして表現される。大声を上げたり、人の毬を奪い取ったり、大肌脱ぎになったり、といった身体性を否応なしに露呈し、しかもそれは都市生活の景観にまで自然化していることが描写されていく。

自然景観になっているので、当然傍若無人で猥雑なまでにおおっぴらな生活相である。人々は自然的に、生活としてそれらを生きているのであり、可も不可もなく必然な姿として表現されているのである。それにカラカイや皮肉を通して接しているのは語り手であり、その竹斎なのであって、作者ではない。風刺や滑稽を読むのは、そういう表現視点の仮構性になっただけなので、まだ作者の手のうちに囲われているのだ。語り手は当代の風俗知の立場にある。

☆ 小説表現 3 散文性・脱歌謡リズム

語り手の自己表現である、登場人物の口言葉の描写（連歌の宗匠の言葉）では、ほとんど文章語の口調として、そのイデオロギー性（風俗的な観念性、生活の観念性）が描写されていた。小説表現の本質である身体的な自然性による媒介性は、その場合、口調に現れる観念性（文章語性）をてらしだすように作用していた。

景観としての身体像表現では、語り手の視線を表現するのに口調の歌謡リズム（韻律性）から脱出する度合いに応じ

それが実現するような表現が求められていく。「また或る方を見てあれば」というふうな、語り手の登場人物化を示す、「視線」とその転換によって「景観」というものが描写されるという表現観念にたいして、語り手の言葉がもつのは、いわゆる近世俗謡調といわれる「7・7・7・5」の、そのまた通時的な基本型と考えられる「7・5・7・5」の俗謡リズムである。

また或る方を(7)みてあれば(5)、若侍(6)折り合ひて(5)、大声を上げて(8)毬を蹴る(5)。

下手の皮ども(7)集まりて(5)、伸べつ屈めつ(7)反り転び(5)、相手の脛を(7)蹴破りて(5)、「そこもとに(5)血止めはなきか(7)」といふもあり(6)。

人の手前を(7)奪ひ取り(5)、さすが仕方は(7)けさうにて(5)、進み出ては(7)蹴てみれど(5)、足にはさらに(7)触らねば(5)、大手をひろげて(8)掛かりける(5)。

ほとんど基本は7・5調子の韻律にそのままのついで、所々それを外すことによって歌謡調からその分だけ脱している、という位相を示す。「散文」という観念像が歌謡リズムから逸脱する口調、その分だけ話言葉化する、というふうにして生みだされていった姿を示す。それは語りの「口調」つまり身体性の自然性に媒介される表出、を心掛けることで実現されていったのである。それは身体像として現れる語り言葉の表現である。

俗謡の韻律性についてはかつて論じたことがあるが、それは韻の観念の成立、つまり等時拍音の観念の成立にともなって、律のほうも「7・5」を基本単位とする、その反復展開として成立していったものと考えている。拍音を等時だと計りだす尺度(モノサシ・媒介)はおそらく原始村落の共同性である、「母界」の観念だと推定している。それが

〔我ら〕を、等価としてはかりだすのである。それは未分化といってもいいところの、同致、二重性としてある観念だ。ちょうど時枝（センセイ）が卓抜に想像したように、石蹴り遊びの石と投げ入れるべき輪の図の關係にある。それは容器と中味、といった絶対相對の、自然性と観念性の關係を示す〔媒介性〕（自己疎外）の始源的な観念である。〔等価〕というのはすべてそうした根底的な観念なのだ。もちろん、その始源性のまた先の観念を想定することはできない。それが原始的な母（界）性以前の、未開の気配性であり、（食）の観念だ。

わがアジア的な自然性はこういう母界とその子という等価的な観念を出発点とする作為の共同性によってなりたっている。そこに立ち戻って、それにたいするズレを発見し、表出するのを表現する、というふうに新しい自然とその表現がなされるのである。身体的な自然性になつて現実は言語表出の身体性である口調の表現を、言語リズムの基調にてらして逸脱する状態として、表現されていくのである。

すると、人々の身体性の表出が語り手の身体性の表出を通して、その違和感として表現されるような表現になるのである。それは等時拍音的に、語り手の言葉リズムを母界性として、それによって登場人物の身体性の表出を子なるものとして表現（計りだし）すると、そこに余剰（自然性）として身体性の像が表現として出てくる、という劇的な表現になるのである。

☆ 小説表現 4 劇的な現出 場の理念性と人の自然性

小説表現はすべて劇的な表現である。物語表現の劇化を小説というのだといっている。それは身体性自然としての像をもつように、物語の語り手が対象を計りだす表現である。語り手が自己の言葉を母界的な心意性として、その中に子なる心意表現を産出しようとしたときに、それが身体像という余剰自然性として現われ出るように、逆立ちして關係す

るのである。

リズム表現でいえば、俗語リズム母界からの逸脱余剰としての身体像の産出であり、物語的な心意表現でいえば、蹴秘の理念を表出しようとする語り手の心意に反して現れる対象の自然身体性の像、ということになる。舞台という劇の環界（母界）はその意図に反した身体性自然を産養する逆説性を表現力にしている。「北野社頭」の神仏的な理念性は逆なる自然身体像を産出するのであり、そのように作者は劇的に語るのである。

ここに現れた身体像表現としての水準は、人形芝居のレベルにある。人形浄瑠璃の言語表現に相当する。それは例文に明らかのように、彼らの身体性は他者にたいして現われ出た異物、自然性ではあっても、自己にたいしては現われでない。

みずから「伸べつ屈めつ反り転び」しても、それは他人に「相手の脛を蹴破りて」とはなるけれども、自分にたいして現れるとはいえない。相手の身体性を照らし出しはするが自分自身の身体性を自己にたいして露わに突きつけてきたりはしないのである。せいぜい現われ出た他人の身体性自然（像）に反照されて「血止めはなきか」と心意としてウロウロするくらいが落ちなのだ。

そういう自己矛盾の自然性が自己にたいして現れる度合いは

鞠は高足よきぞとて、思ふさまに蹴上ぐれば脛は首にうち懸り、外しかねてぞ見えにける。

というところだろう。そこでは身体性は自分自身に帰ってきて、自己負担になってはいるのだが、それが自分の心意にひっかかってきているようには取り出されていない。それはただ持て余され、もがかれているだけで、自分の自然性

として負担されていないのである。普通に持ちこたえられていないのだ。他人事のように邪魔にされている自己の身体性の像というのは、「人形的」な身体像である。自分の肉体は役者劇のようにみずからを媒介する当然の自然性として、負担しきれねばならない。そういう自己は〔心理〕性として現れ得るのだが、それは西鶴の出現を待たねばならない。

また右の劇的な身体性の表現では、「毬は高足よきぞ」と思う心意の古代的な理念性が、彼にとっては自身にたいする母界的な観念性なのであり、それを囲いとして自己をその中に現出しようとする、自分はその理念にしたがって蹴り上げる身体性として現われ、しかもそれが自分の理念的な心意にとって自由にならない、対立する自然性の像をおのずと現わしてしまうさまを表現している。それは母界的な舞台の理念性とそれに対立する自然性として産養される子的な身体性の像と、という人と自然の劇的な関係性の表現である。

☆ 小説表現5 「心理」性の表現・挿入狂歌の位相

人々の劇的な身体性の無意識の露出、という新社会生活相を都市の景観という自然性においてとりだす作者の視線は、どこにどう表出されるか。人々の身体的な反理念的失態を見て失笑するのは同時代の同伴者の語り手・竹斎である。それは人々を見て

ありありと言へども当たたらねば、一首連ねて帰りけり。

下手の蹴る毬は禅衆の生悟り ありといへども当たたらざりけり

かやうに詠じつつ、どっと笑ひて帰りけり。

という狂歌にこめられる。「狂」歌であるのは、まずは語り手の竹斎が同時代の同伴的な現実自然にたいして、よそごととしている自己疎外的な態度の表現としてそのようなのである。それは「どっと笑ひて帰る」といったような他人事ではない。自分もまた巻き込まれている新しい近代的な現実自然性なのだ。それは『平家物語』以前の古代物語の自然のような、語り手が対象自然の干渉を受けないで語っていられたような（心意的）な自然性ではない。語り手は環界の直中に身体性をおいて実況表現をしなくてはならないのだ。敵の射る矢は語り手をも倒す可能性があるのである。

だが、語り手の風俗人竹斎でなく、作者からは、「狂」歌はその逆説表現の自然性を指している。理念と自然の逆立は、今や現実の自然な本質なのであり、そういう逆説を通してしか、現実性の表現は成り立たなくなっているのである。したがって古代的な古典的心意の表出を表現とする古典詩表現では、「狂」歌とならざるをえない。観念と自然の關係性は逆立する「狂い」が自然になったのである。そういう自然本質の認識の表現になる。

禅衆の生悟りこそ、当代の観念が引き受けるべき自然本質なのであり、そういうのが近代知なのだ。だから、そういう立場の作者性からは、この狂歌表現はただたんに、当代の自然過程、自然状態の認識を表現しているにすぎない。あるいは自然状態の自己疎外を表現していることになるのである。自己表出としては転倒しているものであり、「狂」歌なのだ。

口で「ありあり」といっても、つまり、意識の表出として「あり」であっても、それは身体性の自然の表出とは矛盾する。そういう關係の食い違いが自然であるような事態が近代の自然なのだ。心意の言葉は身体の自然に矛盾するというテーゼのなかに近代人はいる。だからべつにそれは「下手の蹴る毬」ではなくて、普遍的な生活的事態の表現となる

べきものなのだ。

そういう時代の自然本質にたいして古代的な知が示した転倒ぶり、つまり語り手でかつ登場人物の視線を〔風俗性〕
においた自己表現（狂歌）は、作者の〔心理〕を表現する。つまり自己意識の表出、としての〔心理〕の表現である。
ここにはじめて（心理）という観念が表現として現われ始めているのだ。竹斎という語り手の風俗知からカラカイの対
象とされたものに、自己の自然本質をみるような位相がこの歌の表現に読み込まれているのをみてとれば、それが
〔作者〕という（心理）性なのだ。

物語地の文の無責任なカラカイ笑いの表現に対象的な詩表現という、構成的な意味に注意すれば、そういう作者位置
は明らかに見てとれるということが出来る。そしてその分だけ詩表現の逆説性も表現の自己表出性、例えば「下手の蹴
る毬は」というときのその「は」という自己表出性によつて強調された逆説化力、つまり下手の蹴る毬じゃ
あないんだぞ、もう誰だってそうなんだ、といった普遍化する意味合いに見出されるはずだ。悟りと蹴毬、心意観念と
身体自然の間の矛盾逆交、は今や我がこととして見る事ができる限りは、普通の生存の事態なのだという、苦くそし
て軽い感動が表出されているのがみえてくるはずだ。

★ 語り手案内人形式の昇華へ

語り手が登場人物として「また或る方を見てあれば」式に、各地の生活民景観を〔見物〕して歩く構成というものは、浄瑠璃の語り手が人形の人物の生活景を五、六段にわけて語り続ける構成に基本的に変わらない。そういうこの期の劇表現の構成に代表される構成観念を見習っているのである。この時期、物語表現の構成、〔語り手の名所見物〕形式と、劇表現の〔語り手の事件立ち会い〕形式とは同じ位相にあった。身体的に人々の生活景に立ち会い、見聞きし語

る語り手と、そのような語り手から身体的な表出を生活の自然とするさまを語られる人物たちと、という関係の表現である。

こういう構成の人形的身体性は語り手と人物の双方に表出される身体性の自然を、重ね合わせることができないで、そのまま自己疎外しているところにある。語り手は対象とする人々の身体性の表出生活を自己の生存像として負担する語り表現ができない。それは、「かぶき」劇、セリフ劇的な表現にとどかないということである。あくまで自己に未分化な、しかし自己の個性性を輪郭づける身体性という共同の自然を、それを自分で対象的に負担する、という登場人物でその自己語り手である〔役者〕の口言葉的な表現、つまりそういうセリフ表現水準に対応する物語表現というものである。

☆ 「立ち聞き」から「覗き見」へ

そういう表現をめざす構成的な努力は二つの方向にむけられた。その一つは対象人物の心意表現に語り手が感情移入するということ、いわゆる擬古物語的な表現を語り手竹斎の身体的な位相から再対象化する。竹斎の心意によって語られるものを風景化するのである。すると、ある登場人物が他の登場人物を覗き見る視線と心意を、語り手がまた覗き見る、という二重化が構成される。

それは「さて或る方を見てあれば」若衆たちが集まって古典論遊びをしていると、その中に一人の美形があり、その美しさが「一目見参らする人は、長き思ひとなり、御言葉にあづかるものはすなはち例ならぬ身となる。」ような者だった。「かかりけるところに、下京辺の者なるが、北野詣のそのために、立ち寄り一目見参らせ、なにとも物をばいはずして、ただ呆然と呆れるたり。」と表現される。

これは語り手が覗き見るべき場を、代わりに登場人物として覗き見る者を登場させ、その者のその後の行動を語り手が改めて覗き見し続ける、という二重化表現なのである。これはすでに例えば『恨みの介』のような仮名草子の恋物語の表現がすでにしていた無意識の視線の表出を、対象化してその方法を意識化したものだといっている。

語り手がまず都市生活景観を覗き見し（「さて或る方を見てあれば」）、その魅力に取り付かれた心が「一目見参りする人は長き思ひとなる」という比喩表現に自然法則化されたうえで、「かかりけるところに下京辺の者」をそういう自然心を共有する登場人物を、語り手の（身代わり）に対象化（登場）し、彼の身体的な接近（「立ち寄り一目見参らせ」）をさらに語り手は覗き見る、というふうに表示したのである。語り手が身体的に発見した風景に身体的に関わって人間化する登場人物のさまを、改めて語り手が身体性の自然像（立ち聞きの覗き見化）として表現するのである。

これは語り手の身体性による自己表出性を強める方法であるが、それが自分を「例ならぬ身」において描出する表現に道を開くのである。こんなふうには、である。

かくして思ひやあまりけん、人の咎めのあるならば、とても死ぬべきわが命、君ゆゑ死ななと思ひければ、露塵ほども惜しからじ。せひに推参申さんとて、大幕つかんでうち上げて、おめず憶せず憚らず、御白洲にぞ畏まる。

ここで彼は異例な身体性を露出した者として、その身体（像）を登場人物の現実性として（描写）される。語り手の決意を語る言葉は、それを表出した人物の身体性の像において現実性をえる、という表現なのだ。そしてそれを迎える人物たちもまた、「たとへ姿は荒磯の夷に似たる人なりとも、心の花の情けをばかけさせ給へ」というふうな旧自然観念（姿から心へ）を転倒することで、その身体像を介して彼の存在を「推し量る」というふうに表示するさまを描く。心

意のリアリティをみずからの身体像に表現し保証するような生き方をする人々の生活景を、そういう社会的な自覚がいまわっているという了解において表現しているのである。

☆ 身体性の自然性（我身ならねば）

それは「我身ながらも我身ならねば」（『隆達小唄』）という身体性の自然の自覚が普遍的な世の中で、自他の出会いを身体性の自然においてのみ現実的だとする、描写の方法的な自覚に導かれている。だから、身体性の表現を相手を受けた「何ともものをば仰せもなく、御杯をぞくだされける」という無言の身体性表現が十分にリアルでありえたのである。もっともこれは、身体性が隠れた心意の現実性を表現するというような古い（人形）的な身体性の表現にとどまっていて、身体性が自己のあらぬ心意であるところの（心理）（という心の身体性）を表現するものである、という心的な自己疎外の契機は抜けているのである。まだ〔役者〕的な身体性の表現には届いていないといえる。

このとき、語り手は竹斎から無名化されて、語り手一般として、登場人物の露出する身体像を覗き見る小説的な視線に解消している。こういうところに、それがよく表われてくる。

かくてその日も暮れゆけば、いざや帰らん人々とて、興や車を引き寄せて、ざざめき帰らせ給ひけり。名残りは数々惜しけれども、慕ひゆくべき身ならねば、暇申してさらばとて、わが宿さして帰りけり。

このとき語り手もこの人々とともに、共通の「名残り数々多けれども、我身ながらも、我身ならねば」（『隆達小唄』）の時代認識どおり、我身ならぬ登場人物たちの身と別れて、この場の語りを止めて、表現を終わりにすることを

知っている。人と人の関係の身体性の自然にしたがって、物語人物どうしも、語り手と人物の関係も、ともに身と身の出会いと別れとして現実化されねばならないのである。そういう現実性の自然さにおいて、彼ら語り手と人物の関係も律されて二重化している。だから登場人物どうしが別れるときの表現「名残りは数々惜しけれども、慕ひゆくべき身ならねば、暇申してさらばとて」はそのままで、竹斎という作中語り手がその場の覗き見をやめて立ち去り語りを止めて、転換する時の表現にもなっているのである。そういうふうにも二重化している媒介表現なのだ。

身体性と身体性の出会いと別れが現実の自然水準を表現する、という劇的な自然観によって、物語表現は小説表現になっている。語り手の身体性と人物の身体性の出会いが小説的な〔描写〕表現を作り出しているのであり、それを情景化していうと〔覗き見〕という言葉になる。「趣向」といつてきた観念である。「立ち聞き」から「覗き見」への転換がそうである。

★ 集約的な構成

『竹斎』の構成は、これまでの仮名草子が示してきた小説的な表現にいたる努力の跡を次々に構成として展開しているというふうに取り込んでいる。つまり構成というのは、作者の表現意識の表出、方法的な自覚の表出の展開になっているのである。

上巻では、劇的な自己語り（語り手の登場人物化）に始まり、近代小説表現の基本的な自然観念の水準に表出位置をまずはさだめた。そこでは語り手位置での語り言葉に對自（身体性）的な矛盾の思いをこめる表現の可能性が探られた。語り手の（心理）表現である。

ついで紀行文と分類されるような文体つまり、語り手の環界めぐりを登場人物の位相で表現する語りを試みる。それ

は神仏参りで「懇ろに祈誓」したり「秘文を唱へ」たりする語り手の言葉の内密性を登場人物の言葉の位相とみなそうとする方法だった。

それがさらに、内密言語の公然形式である詩歌表現、とくにそうである祈願歌を生活的な公衆界へと狂歌化する転倒（理念表現の自然化）を鏡にして、理念心を身体自然化しようとして滑稽に落ち込む生活民の姿を「立ち寄りて……逃げにけり」という語り手の身体的な自己疎外において表現する。これは「滑稽」表現という小説表現が本質的に転倒して現れるときの表現である、能（芸術表現）にたいする狂言（芸能の表現化）のような、同伴的な自然現象なのである。

そして上巻半ば過ぎて、ようやく上記のように登場人物と語り手が身体性の像において重なり合うような、小説的（心理）描写に近づいて、このまま上巻は終わる。ここでは、いわゆる書簡体小説と称されるような、手紙文体に自己心意表出をこめる表現を語り手の反射鏡にする。すると、こういう自己（心理）語りの小説表現にいたる。

（恋人・若衆に死なれて、その悲しみを故事をひいて言ったあと）

恐れ多きことなれども、我が身の悲しき余りにや、後先え知らぬ事どもを、しどろもどろに申すなり。ここをもつて案ずるに、みなこれ執愛恋慕のわりなき道のいはれなり。会者定離、生者必滅、生滅滅衰の理、みなこれ有情非情の有様なり。昨日は盛りと見えし花も、今日は木陰の塵となり、宵には清明たる月も、暁は別離の雲に隠る。一生は風の前の灯。誰か百年を保たん。ただこれ朝顔の日影待つ間の徒し身なり。いまさら驚くべきにあらねども、世渡る業にうちまぎれ、或ひは妻子にほだされ、或ひは色欲に迷ひ、または見ることに聞くことにつけて、貧欲瞋恚の暇もなく、御寺へも参らねば、御仏様と我が仲も事悪くなりぬらん。さあらんにつきては、極楽へ参らん

ことも不定なり。いつも千歳を経るやうに思ふは迷ひの衆生なり。夢のうちに夢を見し、その有様に異ならず。まことにもって驚くべし。々々。今朝まで紅顔なりしその形、正しく見たりしその人も、夕べの風に誘はれ、露と消えつつ鳥辺野の煙となりて跡もなし。驚くべし々々。御用心候べし。構ひて今のことぞかし。

自分のいった言葉について、内心の動揺が口言葉に無意識に現われ、それがしどろもどろな表現になっているというふうにとらえてある。それが（心理）の表出としての言葉という自覚の表現である。無常の自然理念語はみな、自分の心意を越えて現れる身体的な自己像としての自然性を表現するものに変えられている。「朝顔の日影待つ身のはかなさ」や「紅顔の露と消える跡のなさ」など、どれも身体的な自然存在が日常の生活心意との間に表出する異和を表現するものとなっている。無常は心意をこえて現われる身体的な自然性、への驚きをあらわすようになっている。ただその表現が理念性によって逆立ちして、身体的な自然性のほうが心意に反して消えていくもの（現出してくるのではなくて）、というふうに表示されているのだ。

心意に反した身体性の露出に驚く心、をすでに一般的な事実だとする感性の表出になっている。これは心理描写ではないが、「心理」という自然の出現、心意の無意識である自然性の出現を感受した表現にはなっている。心理〔描写〕の始まるべき条件をなしているのである。そういう心理〔語り〕の表現になっている。しいて言えば彼の動揺の表出がみずから「驚くべし々々」と昂揚した口調へ流れこんでいくところに、彼の隠れた心意の身体的な自然性が露出してきているといえる。心理表出になっているのである。

語り手と登場人物が身体性自然を発見した驚きを共有して、一体化した表現が〔書簡体〕なのである。

★ 小説表現 貨幣に媒介される〔心理〕性
☆ 劇的な登場表現

『竹齋』の下巻はにわかにな説的な心理描写にいたりつく。その契機自体を次のように表現してある。

その後また黒谷に引き籠もり、かの御後を弔ひ申して、月日を経て、今日の明日のとせしかども、人にみゆるもうるさくも、面目なしと思ひけん、都の内を忍び出で、東の方へ下るとかや。

この竹齋と申すも、かのいわれを懇ろにうち聞きて、さてもあはれの御事やと、目玉の抜くるほど思ふやうに泣きければ、夕立雨のごとくにて、野辺の草木も流れける。

さて竹齋も我が宿にやうやう帰ると思ひしが、……

登場人物と語り手の一体化した書簡体の表現から、その人物の出家を語りだしたのちに、右のように竹齋をその物語の聞き手として位置づける、というふうな繋ぎかたをする。物語人物がみずから自己の身体的な自然性に突きうごかされて理念心を裏切ったことを告白する、いわゆる懺悔物語の自己表出性をさらに進めて、内心の半理念性（身体的な自然性）をじかに表出した形式の書簡体をへて、その〔心理〕性の感受自覚を負って、竹齋を登場させたのである。身体性自然の場（舞台）に〔登場〕させたのである。そこに登場する彼は心理という心の自然性を背負いこまなくてはならない。「竹齋も我が宿にやうやう帰ると思ひしが」という表現は構成上からは、そういう新たな登場という劇的な場に現われれることをさしている。

懺悔物語の出家遁世という身体的自然性の消去、生活現実からの退隠という文化虚構（制度）を転倒する形で語り手

竹齋の〔登場〕は表現される。懺悔物語のレアリテイに共鳴した「さてもあはれの御事や」という心意の表出は、彼においてはおも、
「眼玉の抜くるほど、思ふやうに泣きければ」というふうには身体性の自然としてしか疎外・表現されないし、そうならばその結果をみずから「夕立雨のごとくにて、野辺の草木も流れける」といったように古典的な景物理念にのせて心意を表現する定型はかえって異和をあらわにするばかりで、〔滑稽〕として自己をカラカイの対象として表わしてしまうことになる。

彼は心意がこめた理念性においてではなくて、身体性の自然において、自他の現実を表現し、生きていかななくてはならないのである。

☆ 貨幣が媒介する〔心理〕

身体性という新自然性の水準は、〔貨幣〕によって媒介され、現実的な自然を表現するものとして見えてくる。竹齋が自己の生存が負担していくべき自然性を、貨幣に媒介されてはじめて自他の身体的な関わりとの異和として、経験することになる様子が描かれる。彼が暇乞いの挨拶をしに、「一条辺りに有徳なる人ありしが、年久しく話したりし人なりしが」という懇意の友人を尋ねると、いきなり借金の返済を迫られるという事態に直面する。

「亭主宿にか。我はそもいつぞやも言ふごとく、仕合せも悪ければ、ひとまず田舎へ下らんと思ひ定て候なり。今までの好みには暇乞ひに参りたり。」亭主はこれを聞くよりも、「我もこのほど損をして不機嫌に候へば、話も身にしみ候はねど、御身と我とのことなれば、少しの間これへ」とて座敷の上へ請じけり。

竹齋のこと誠とし、「それは笑止の御事かな」笑止顔して言ひければ、いかにも腹の立つやうにて、返事もし

かしかしたまはず。ややありて、かの亭主言葉を述べて言ひけるは、「そなたにふかくもつり（もつれ？）がある」。これは思ひも寄らずやなふ。さてそれは何事ぞや。「いやとよ、そなたに余所がましや。迷はずぶりなな召されそ。そちに覚えがあるべき」と、言葉を放ち申しけり。亭主申しけるやうは、「聞けばそなたはたくさんに金を拾ひて、田舎へも下り給ふと聞くものを。まずまずでたし。されながら年久しくも懇ろにしたる我らが仲間れば、少しは我らに知らせよかし。これも等閑なければこそ、恨みの言葉は申すなり。余所の者の仕合せ良きやうには思ふまじ」。

竹斎申しけるやうは「御腹立ちはいはれあり。それはいづれも僻事なり。人の偽り私曲なし」。亭主は「やがて心得たり。我らこのほど損をして、摺り切りたると見るほどに、無心を言はれぬ前言葉に隠し給ふか、恥かしや。それほどの心の汚さを始めよりしるならば、いかで因みをなすべきぞ。さりとは水くさし。今日よりしては、戒、大黒殿、知音を切るぞ、聞き置かひ。田舎へ下り給ふとも、または社壇へ上がり給ふとも、そちへも無心申すまじ。こちへも無心は有るまいぞ。とくとく宿へ御帰りあれ。はやお帰りあれ。」と腹を立つ。「さりとはさやうでなし。心静かに聞き給へ。いかに」と言へども聞き分けず。むたいに門へ追いだす。

旧友に別れの挨拶をしにいったら、借金を申し込まれないように予防線を張っているんだろうと言ひ掛かりをつけれ、弁解したらなお悪化して追い出された、という経験である。竹斎は懸命に抗弁するものの聞き入れられないので、ついには彼もまた「いや、きゃつはやり手だな。おれが名残りを惜しみにきたのに、それにつけてこんで頭から威しにかけ、俺をむりに金持ちに仕立てたな」というふうな、相手の隠れた（心理）解釈に及んで、恨み言を言いながら自分の誠意を「血眼にて」述べ立てる、という悲惨な事態に落ちこむ。

そういう生活の異和がもたらす心的な悲惨は、それをはたから見ると「余りのことに人々も、どっと笑ひて退きにけり」という〔滑稽〕として現われることが不可避だと指摘されている。そしてさらに、そういう心的な〔悲惨〕と〔滑稽〕の一体性は、現在の生活的な必然で、良くも悪くもない自然相であるから、

「『ただ人は近くて遠く話たるがよかるべし』。さても今思ひ当りて候。世の中の流行歌に『人と契らば薄く契りて、末まで遂げよ。紅葉葉を見よ。薄ひが散るか。濃きぞまず散るもので候。』とあり。」といひければ、「さて物知りの言ひ置きしことは有難ひかな」と言ひて笑ひになりにけり。

というふうには、処世術とその表現である故事歌謡にいきついて自己納得し、そこで共同の収束をえるさまが描写される。作者はこういう共同事態の背後で、了解しかねているのが像として残るような表現になっている。

こういう種類の人と人の関係の食い違いがこれ以前に描写されるべきものとみなされたことはない。初めて日本文学のなかに、こういう生活的な異和が普遍的な事態として表現され、それも描写される、というふうに取り上げられると、きがきているのである。これはこの作の山となっている場面である。こういう社会苦を背負って、竹斎の江戸（田舎）下りがおこなわれるのだ、というふうには表現するのだから。

ここに描かれた事態は、心意を共有する友、というふうな村落的な人間関係の古代的な理念が、近代都市社会の中で、その自然性（異和）を（貨幣）を媒介にしてあぶりだされるようになったさまである。それが今日の普遍的な生活相だとみなされているのである。どう現実化するのが普遍的なのか、どこが描写されるのが今日の自然性なのかという、と、「今までの好しみには暇乞ひに参りたり」というような村落的な同心の付き合い言葉が「亭主これを聞くよりも」

とただちに異なった反作用を呼び起こす、その早さ、自然さの表現である。

また「我もこのほど損をして、不機嫌に候へば、話も身にしみ候はねど」というふうには、損得というふうには抽象される貨幣的な社会性のなかではじめて、それが自分の不機嫌を引き起こし、他人の話に身が入らない、という自他の身体的な疎外型が自然になるという共同認識があるのに、それにもかかわらずその自然性に反する理念にたつ「御身と我との事なれば、少しの間これへ」などという同じ心を表現する言葉を信じて「竹斎この事誠とし……『それは笑止の御事かな』笑止顔して」身体的に現わしたりすると、とたんに反動が身体的な現実として現れて、相手が「いかにも腹の立つやうにて、返事もしかしし給はず」というふうな身体相をつきつけてくることになる。

こうした自他の身体相が現わし出す現実、自然性を表現することが「描写」という、近代物語表現の自然地平を表わす観念である。そしてその身体性を自然相として現わしていく契機、媒介は「貨幣」である。

「笑止顔」や「いかにも腹の立つやう」という関係の現実性をなす身体相表出は、たがいに「迷わずぶり」（演技性）という表面性として現われたものという共同の了解のうえに成り立っており、その内部に「心理」という隠れた自然心があることになっている。「そなた余所がましや、迷はずぶりなな召されそ。そちに覚えがあるべき」「いや何事も身の上に覚えがなき」というふうな、自己には解らず、他人には読みとられるような、自己に隠れた心意、つまり「心理」という自然の虚構である。

その「心理」という内部を「身体相」に外部化して現わす契機は、

「聞けばそなたは沢山に金を拾ひて、田舎へも下り給ふと聞くものを。……年久しくも懇ろにしたる我らが仲なれば、少しは我らに知らせよかし……」

というように人々に、他人の貨幣的な隠匿（の噂）がそのまま彼の心意の隠匿（という事実）つまり（心理）の存在に対応するとされている様子が描写されている。竹斎のほうでも相手が「やがて心得、かさを掛け、某を金持ちに無理にしなす」と思いなしてしまふさまが描写される。互いに相手は財を隠す（と思われる）ことによって生じる（心理）というものを持っており、その心理を介して、人々は互いにその隠し財を掠めとろうとする関係にあるとされている。そういう、他人に隠した財という觀念をそれと見透かした共同了解でいうと、（貨幣）となり、隠された財は心理となる。貨幣は自他に隠された財という通念をいうのである。つまり財から物性を除いた觀念だけをさすのだ。

そのような貨幣発生の機微をも含めた、貨幣的な自己疎外の姿が表現されている。自他に隠されたものが（心理）という人間の自然であり、それを指すのが貨幣なのだ。そして貨幣は心理を身体性の相として現わし出し現実をつくる。逆に身体相の背後には隠れた（心理）という自然があるという共同思考（觀念の制度）をなすのである。そういう近代現実の総体はじめて描かれたといっている。

★ 東下りという物語構成とその小説性 身体的生存像

『竹斎』は主人公の東下りを物語粹にして、そういう遁世行為を導く経験を描写することに小説的な表現を求め、という構成を構えた。遁世物語の理念筋のなかで、その動機となった自然性を描写するというふうに、小説的な「心理」表現が現われる位置を定めたのである。それが上巻冒頭に置かれた、上記の友人との喧嘩別れ話なのである。

それは『薄雪物語』的な恋の理念書簡体物語のパロディーに自然になってしまふ経験の普遍化を含むもので、誠意の表出は演技表現だとみなされるような、人間存在の自然地平の基本的な変貌を前提にした現実表現になっていた。この「ただ人は近く遠く話したるがよかるべし」という風俗理念がなりたつような時代社会への退隱、遁世を古代的に東下

りとして表現し、この経験を機会に江戸へくだっていく、としてあるのである。

こういう異議申し立ての物語的表現は、下巻のほとんど全部の占める狂歌づくりの旅という物語構成枠によりながら、そのなかでもっぱら人間の近代的な生存相を身体的な生存像に表現する挿話を含めていくというところに小説的な描写表現を試みていく。

その一例をあげて、小説表現の非心理的、〔身体的自然像〕の描写とはどんなふうに見られてきたかをみてみよう。それは竹斎の〔治療〕の対象として見顕わされるのだ。

竹斎脈を考へて「熱気はなきか」と問ひければ、『熱気はある』と申しけり。「さてこそ申さぬことか」とて手ぐすねひいて飛びしさる。「頭痛はせぬか」と問ひければ、「小髻のあたりが痛む」といふ。「さてこそ申さぬことか」とて自慢顔にぞ見えにける。「虫はなきか」と問ひければ、「つねづね虫もある」といふ。「さりゃこそさやうにあらん」と言ひ、手ぐすねしてこそ見えにけれ。さて御薬を与へける。誠に時の仕合わせにや、おこりはそのまま落ちにけり、余りのことの不思議さに、「薬種は何ぞ」と問ひければ、「古畳黒焼き、十四、五年の古紙子の黒焼きなり。」「かやうの薬種は珍しし。子細はいかに」と問ひければ、「我らの坊主にかかりし時、この病をやみければ、わななきぶるひにあるぞとて、古き紙子を四、五帖かぶせ、その上に畳を四、五かぶせられければ、病はそのまま直りけり。さてそのゆゑにかくのごとく仕りたる。」といひければ、皆々どつと笑ひけり。

ここで人の自然性は身体性の自然を病として照らし出される〔病者〕というふうな、典型化される。それは問診治療によって、医者問いに予想された答えを答える者として現れる。「熱気」とか「頭痛」とか「虫」（疳の虫のこと

か)、といった身体的な自然性を指す言葉によって、人に自己のうちに身体性を認めさせることが〔治療〕の前提なのだ。その上で、身体性自然の異常として、本人に病人の自覚をもたせ、その自覚に対して治療が施されるのだ。身体的な生存という自己規定をまず迫るのである。「さてこそ申さぬ事か」という相槌は、そういう共同性の媒介者の姿を示す言葉だ。

投薬は本質的にいつの時代でも、そういう自己自然基底に対応してなされるにすぎない。そういう本質しか持ちえないのだ。竹斎が古畳の黒焼きを薬としたのは、畳や紙子を治療に使った（身体性の自然を照らした）経験を、治療が投薬という食性として身体性を照らすようになった時代に合わせて表現した、という時代的なズレだけで、本質的にはすこしもおかしくないのである。

問診の問答や投薬の薬種解説によって現される（身体性の自然像）は、身体性の（自然観念）の像であり、身体性の（自然像）ではない。つまりそれは人形的な身体性の表現である。だからそれは本人である病人や医師の応答や語りの〔言葉〕に現れでるだけだ。本人に〔観念像〕としてある身体性の表現なのである。共同観念になった身体性の像であり、本人に自然像として感受される身体性ではない。依然、浄瑠璃的レベルなのだ。

★ 身体性の自然相 心理像と行為像

竹斎の治療生活は、ときに誉められ、ときには貶なされる、という両面のどちらかに偶然的にいきつくようにしか、現われない。それは一つの治療が毀誉褒貶なかばずというふうには評価が分れるということではない。褒められるか、貶されるかのどちらか一方にしかいきつかないように現われるということだ。その治療は時代の自然観念にあわないという理由で、常に変なものなのだが、それは成功か失敗かのどちらかに決着するのである。

そしてその自分の意図に反する結果を、彼は狂歌において受苦するのである。そこに生活苦、社会に生活する者の必至の苦痛、社会苦、というべきものの初源の自嘲する心が、本人の内密の心として、つまり「心理」表現として吐きだされていくのである。こんなふうには。

花落ちて 枝まで腐る 熟柿かな

剃刀の刃よりも薄き襟を着て 首の切れぬはふしぎなりけり

筒井筒井筒に落ちし人の子の 科をば我ぞ負ひにけらしな

初めのは発句だが、いずれも病氣治療に失敗して、その責任がかかってきた時の社会的な生存苦をみずからに向けて吐き出した表現になっている。物語筋との関係で、これが自分の「心理」の自然像を表現したものになっているのである。

これと対になって、身体的な生存の自然像は、竹斎の生活がいきづまったときに、彼が思わずも露出する暴力的な身体性の像を彼自身が思い描いたものとして描出される。

治療に失敗して、虚勢をはろうとしたとき、公権的な典薬衆が来たので、自分のうさん臭さを感じてしまい、「貧なる医師のあさましきは、破れ紙子の体なれば、急ぎ慌てて退きにけり」。そのとき「粉薬、丸薬とり集め、側なる頭巾に押し入れて、古足袋とって頭巾に被り、頬先まで横洩にじり、前後あわつるその暇に、肌帯はずれ蹴つまづき、大庭

さしていでる」という醜態（「貧」）をさらすのを、人々や病人に見られたとき、我身をもてあまして述懐する、その言葉、

羨ましやな皆人は、綾や錦や金襴にて、身を飾らせ給へども、御足無ければ竹斎は、綴れ紙子に紙頭巾、取り捜したる姿にて、さながら苾が身震ひして、風に吹かれしごとくなり。

こういう「貧」なる自己像に、身体的な生存という自然を負担するときに感じられる自己の無力な姿が、貨幣的な表出の媒介をへて、自分の苦い視線をとおして表現されている。稚拙ではあっても、この一連の表現が苦心してあみだされた時代的な表現の頂きであることはまちがいない。

『浮世物語』

〔成長〕 制度への異議表現

★ 身体性の自然像

『浮世物語』（寛文5年・1665年か）は〔成長〕物語の近代化として、〔上京成人〕物語の拡張版ともいうべき、いわゆる「一代記」の形式をとった作品である。『ものぐさ太郎』を理念的成人物語の典型とすれば、『竹斎』はその東下り版つまり生活的成人物語であり、近代物語表現はそこで近代小説表現へ本質的に転換しだしたといえる。そして、今また『浮世物語』で生活的成人物語は、果てしない成人の生活過程を、身体性の自然時間に表出する一代記へ

と、より深化させた。

すでにのべたように、『竹斎』は知的な生活民（身体的な自己疎外を生活とする）へ下降する過程を、古代物語的に江戸（田舎、東）下り、その中世的表現である遁世とみなし、そこへいたる生活上の契機を表現することから、医師活動がもたらす必然的な正負の結果をみずから思い描く生活相、つまり彼の「心理と身体像」の表現へ、小説的な描写を押し進めていった。『浮世物語』はさらにそれを歌や述懐から解放して、自己表現の内密性、つまり小説的な内言表現の定立へと歩を進めた。

☆ 身体性の理念と風俗観念

冒頭によく引用される「浮世といふ事」という論議表現がある。これは二人の人物の交わす〔浮世〕論を描写したものであって、そのまま作者の考えを述べたものではない。そう読めるように書かれている。

まず語り手の意見であるかのように、じかに言い出される意見（声言葉）表現がある。

「今は昔、国風の歌に『異な物ぢや、心は我がものなれど、ままにならぬは』と、高きも賤しきも、男も、女も、老いたるも若きも皆歌ひ侍る。『思ふことかなはねばこそ浮き世なれ。』といふ歌も侍り。よろづにつけて心かなはずままにならねばこそ、浮世とはいふめれ。『沓を隔てて眼を搔く』とかや。痒きところに手の届かぬごとく、当たるやうに行きたらず、辛気なものにて、我ながら身も心も我がままにならで、異なるものなり。まして世の中のこと、一つも我が気にならぬことなし。さればこそ浮世なれ」

とこへん

「いや、その義理ではない。世に住めばなにはにつけて善し悪しを見聞くこと、みな面白く、一寸先は闇なり。なんの糸瓜の皮、思ひ置きは腹の病。当座々にやらして、月雪花紅葉にうち向かひ、歌を歌ひ酒のみ、浮きに浮いてなぐさみ、手前のすり切りも苦にならず、沈み入らぬ心だての、水に流るる瓢箪のごとくなる、これを浮世と名づくるなり」

といへるを、それ者は聞きて「誠にそれぞれ」と感じけり。

前者の古代的なイデオロギー性の表出にたいして、後者は近代的なイデオロギーをのべているだけのように見えるが、じつは彼らをそういうイデオロギー表現に駆り立てた生活負担の表出が作者から表現されているのだ。近代現実に直面した都市生活民の対応のしかたが、この両者の言い分に分れて現れているさまを〔描写〕したのである。作者の風俗理念を代弁させたものではない。きちんとした小説表現として扱われるにたる表現になっている。

これによると、時代の自然性はすでにイデオロギーとして表現されるまでに人々に観念的に対象化されていたさまがわかる。身体的な自己にたいして、自己の心意は手出しできないものだ、つまりそれは自己における自然性なのだと感じ認められるようになっていたということである。前者のような古代的な、「心意」という自己の自然認識でも「痒きところ」に手の届かぬごとく」という身体的な自然像を無意識の基準にして、そのままならぬ自然存在性を表現しているくらいなのだという有様を表現してある。だから、その古代的な無意識を後者は相手にして、そういう新しい自然性（現実水準）にたいする生活上の対応姿勢を、身体性の自然に任せて生きる心構え、つまり風俗理念として説いたのだ。

もちろん、そんな理念は生活の役には立たないことはいうまでもないが、それでも時代の風俗理念にすがって生きる

しかない生活民の姿が「誠にそれそれ」と感じる「それ者」（通人）の気取りの背後にあるのだ、という表現である。それは後者がみずから風俗理念を語る口振りに、その自己放棄、やけな口調に現わされている。そういう意味で後者は知的生活民（知識層）の姿を、彼の口言葉のもつ自己表出力に映しだしているといえる。

もちろん、こういう口言葉の自己語り性の表現を出発点にして、それが登場人物の挙動の物語表現に自己表出力を与えるよう、構成と表現を進めていくのが、小説化の定型なのだ。前者の無意識を後者の風俗意識でカバーするときに出る余剰、がその自己表出力になるのである。登場人物（前者）の無意識、身体性自然を負担するものの無意識を語り手（後者）の理念意識で語り出す時、そのズレが語り手にとりこまれたなら、その分だけ語り手は登場人物に同致され、彼の位置から彼自身を描写する、という小説表現がなりたっていくのである。それは自嘲的な自己像を表出するが、滑稽な他人像にも転倒もされる、過程的な像として現われることは、これまでの研究者の読み自体が証明してきたところだ。

☆ 「浮きに浮く」風俗理念

「浮世」の理念は身体的な自然性をどう扱ったものなのか。身体性が自己の、つまり自分が個的に負担すべき、共同の類的自然として現れるには、まずその共同観念性が個性として現われ出るように媒介されなくてはならない。前者が転倒して述懐したように、「世の中のこと一つも我が気になふことなし」という共同自然性が、「我ながら身も心も我がままにならずで、異なるものなり」という個体的に現われた自然性の認識に同致・同値されなくてはならない。こういう類と個体とを重ね、等置する近代的な媒介力は（貨幣）である。

〔浮世〕の自然基底は貨幣が媒介し現わした時代社会の自然性（水準、観念）だということところにあることは周知だが…。

貨幣の媒介はまた、生存の自然地平の位層を觀念として意識に返して来る帰路をもつ。そのときに風俗性へと転倒されるのは不可避だ。それは知によってしか再転倒して正立させることはできない。

後者のイデオロギー表現は身体的な自然性として現われるような貨幣的な媒介をやり過ぐすのに、身体性を負担する心意（自意識）という近代的な心意性、貨幣による付加価値づけ、新たな意味の発見、利潤、などなど）をいたずらに「消費」でなく、「発散廃棄」することなのだ。ちょうどわが原始的村落の共同性のように（そういう伝統を引き継いで）、村落の産出余剰を外部自然に放出して、それが財化して環流し、村落の安定と保守が壊されたりする事態が起きないように、余りをただ「捨てる」のである。母界性はそういう一方的な贈与を可能にする浸透膜の装置をなすのである。

ここでも「一寸先は闇」の外部に向かい、「月雪花紅葉（四季母界性）にうち向かい、歌を歌ひ、酒を飲み」というふうに、母界性の膜を通して飲食的に身体エネルギーを放出する。「表現」でなく、「表出」であり、そういう歌や酒は表現として自分に返ってくるのではない身体活動だ。そうして「浮きに浮いてなぐさみ、手前のすり切りも苦にならず沈み入らぬ心だての、水に流るる瓢箪のごとくなる」ものは、身体性の自然像であり、「浮世」とはそれによって計り出される自然存在の世界像ということが指摘されている。

「世（近代貨幣世界）にすめば、なにはにつけて（必然的に）善し悪し（の古代的な理念）を見聞く事（というふう）に身体化して感受する近代的自然性）、みな面白く（新しくて）、（そういう身体的な感受では、すべてが）一寸先は闇なり（価値を失ってしまうから）なんの糸瓜の皮（とただの物在として現われる）。

「思ひ置きは腹の病」というように、身体性に関わるような心意つまり身体的な心意でありところの「心理」を切り捨てた、「純粹身体」という身体の物在性の觀念を先立てていくと、「当座々にやらして」いくという対応ができ

る。そうすれば手前のすりきりという自己負担の生に気づかず、済む生き方ができるかのような理念（自然幻想）が生まれる、というのだ。

★ 「成長」する身体的時間世界

身体性による自然界化、という近代の自己規定の発見は、世界をそういう自然像で満たすことになる。身体的な物によって満たされる世界像は、物語をやはり身体的な自然の時間性で表現することに導く。それが「浮世房なりたちの事」から始まり、「浮世房モヌケ（蛻）たる事」に終わる、身体性の自然時間の観念にしたがった構成を生み出すのである。

『ものぐさ太郎』は生まれはしなかった。初めから村落の異人として顕われた。彼は身体性を住居のように環界像として負っていたからである。彼は村落の「社祠」だったのだ。人々から神的な崇拜以前の山人的異和をもって迎えらるる邪祠だった。

『竹斎』もその自然観念を継いで、誰からも敬崇されない賤しい社といった反理念的な人物像で現れた。都に位置するに相応しくない、はやらない神祠に祀られる神として、都落ちを託宣する、というのがこの作の土俗的な骨組み（民話性）である。だから彼はまた身体性を名ある場所巡りに表出する。環界的な身体像、身体性自然の中に住み込む我、といった空間性でしか、自己の身体性を表現できなかった。

そこで『浮世房』がはじめて、生誕する身体性をもって現われる。空間性（環界性）とはちがった時間的な自然性として存在する、成長する生存の像である。

〔成人〕は異人から成人する空間的な転移観念だが、〔成長〕は時間的な転移観念である。だから、はじめから彼は

父の子として、我らの類の中に生まれ出るように語られる。異族の囲いこみである〔社〕に在るのではなく、〔家〕の中に生まれるのだ。

今は昔、浮世房とて、浮きに浮いて瓢金なる法師ありけり。「その俗姓は、いとけなき時よりよく鼻たれければ、藤氏の末孫なり」ともいふ。また「幼きときは鼠舞、小路隠れをして、人の家の軒の下に起き伏せしかば、橋氏か」といふ人もあり。また「ややもすれば門脇に住みけるほどに、平氏の一族か」ともいふ。「それにてはあるまじ。ただ饅頭を好きければ、源氏の流れなるべし」と、とりどりに申しけり。

父はそんじやうそこに奉公せし悴侍なりしが、百ぬらりの嘘つき、追従らしきへつらひ者なりければ、主君の氣に入りて、知行をとり出頭しけるほどに、余勢の音信物をとること山のごとし。

☆ 自己語りの技法

これは〔登場〕表現なのだ。だから自己語りをしながら本人が現れたというふうには理解すべき表現なのである。そういう点で劇的な物語表現、近代的な小説性をえている。『竹斎』がこういう登場表現を狂言の名告りと掛け合いのように、劇表現の構成に追隨してしか表現できなかったことを思い出せばよい。ここではすでにみずから、自分を他人事のように、人々の自分をめぐる噂話といった位相で取りだすことができているのである。

すると、自己像は自嘲をおし隠した、「お笑い」的な自己対象化〔芸〕を介して表出されることになる。作者にとつて、小説性が自己表現の〔技術〕としてとらえられるようになってきているのである。それは、村落の共同性をなしている、人々の噂話の位相を自己語りの無責任さと共同性、自己主体性の放棄という仮構として、定立することである。

どんな技法なのかというと、まず語られる対象の自己を（身体性の自然）において捉え、その原像「幼い時」の身体像をもって、我の共同性（「氏」）とする、という近代都市噂話の方法である。村落噂の表現は当然、都市的な転倒（言葉遊び）を加えられるから、ギャグ（自然と理念の食い違いを現わす言葉の上の結合表現）に転化する。「鼻汁をたらしていた」から「藤（花垂れ）氏の子孫だ」というような、身体自然像と理念言語表現のチグハグな結び付けをわざとして、理念にも自然にも属さない人間存在である自己（心理）を表現する高度の技法を、あたかも無意味な笑い遊びを無責任にみんなでやる、トンチ噂ばなしのような位相で、表現するのだ。今日の「お笑い」の話芸とおなじような位相を、物語の対自的な表現のなかでつくりだしているのである。

それは自分を人々の噂話のようにカラカウことができる自己語りが、自己を（心理）という不可避の近代的な余剰（内部性）として表現するし、そういう対自的な表現姿勢が近代知なのだ、という表現である。

幼時から身体性の自然を現わしているもの、という見方で、異人的な存在も社会の内側にとりこまれ、「人間」という共同観念を作り出す。人々の噂話の位相（自己語りの共同の自然水準）は細かく見れば、正確に身体像からそれを囲う町内の環界性をへて食性にいたる歴史的な共同性の展開にそって、溯行する形をきちんと踏襲してさえる。人々はさまざまな歴史的な共同性を分散して、総合的ではなく、個別的に分断された生を送っているということなのだし、自己指示性もまた分断されているというわけだ。そういう分断を総合することにおいて、語り手の自己（登場人物）表出は知的でありうる。

☆ 生誕する自然性

身体的な生存は、生誕によって始まり、死によって終わる時間性という物語を負って生きられる。共同体の外部から

転移してくる異族性を身体的な特徴へと改変しながら、〔氏〕族（父性共同体）に代わって〔家〕族という身体的共同体のなかに現れる。そこで父性への異和が子の生誕を語るという古代成王物語は、身体的にいいなおされる。

父は侍から町人にかわつた者だが、彼の場合そういう転身を契機づけた身体的な自然性は「百ぬらりの嘘つき、追従らしきへつらひ者」とか「國中無双の臆病者」というふうには、身体的な心意、性質のように見られている。しかし彼の子の浮世房は心意の異相を脱してはつきりと身体的な異人性を表す。一つは「夜泣き」で、もう一つは「胎毒ふかき子」ということである。その延長に「身持ちわがままになりて、足を空になし、小鳥を落とす、魚を釣りて、ここかしこ遊びさまよふ浮かれ者」という位置づけがくる。

子供の「夜泣き」はここに引用されている「夜泣きすとただもり立てよ末の世に 清く盛ふる人となるべし」という清盛をめぐる俗信のとおり、異人性の近代的出世力を語るものとみられていたらしい。異人性は身体的な異相として現れるとされているし、さらに進んで、病氣として身体的に現れる異人性にまで指示される。

「胎毒」は

頭には甲瘡といふもの、鉢かづきのごとくなりて、目のきはまで爛れしほどに、尼子佐竹の瀉薬を与へて、ほどなく癒えにけり。ただ疔の虫、癖の病ありとて瘦せ疲れたるを、赤蛙、八つ目鰻いろいろ与へて養生いたしければ、思ひの外に瘡、疹かるがるといはしけり。

というふうには、子供という異人性を特質づける病気の身体性となって表示され、しかもそういう子供期だけの身体的な異人性（「子供病」）を通過儀礼として、やがて身体的には「鬼のごとく（異人的だが）すくやかになれり」という

此族化に達する。

ついで「居合、柔、兵法など、幼きより手馴れさせ、少しは字頭も読み分くるやうにもあれかしと、寺にあげて手習ひをさすれども」という身体的に「教育」を加えられる者となり、ついに「親は身まかりぬ」という身体的な独立の社会的な承認期に達していく者とされる。いわゆる「子供」という近代異人の社会化過程であり、定義づけである。

そういう近代人の身体的な自然化・過程（子供異人の大人此族人化）をたどりながら、彼『浮世房』が「浮かれ者」という異人性を表出させられていったことを表現している。近代都市異人は文字どおりに「身持ち」を「わがままに」する身体的な自己負担性を表わすもの、という対自的な知性を、身体的な異人遊び（埒外な道楽性）であり「小鳥指しや魚釣り」に表出する者として現われ出ることになる。

こういう近代知民の姿が、滑稽な表現を通してしか表わされないとすることは、ここではまだ語り手の口振り（表出意識の身体性）において、対象の身体性を自己の身体像とすることができないからだ。表現は自己の近代的な出現の自然過程（時代社会性、歴史性、自然制度性）を語ることで精一杯なのである。

★ 構成の首尾 身体性の表現と心理

成人後に、つまり子供という時間的な異人期をへて、社会的な異人として現われる姿をこの作品はさまざまな位層で連鎖させ、その異人性によって当代社会の自然制度の諸相を制度（共同作為）として照らしだして回り、最後にそういう異人性つまり社会の自然観念性を映す鏡の役割（媒介性・知識人性）である身体性を捨て残して、抜け殻となり、消え失せて終わる。社会の鏡として身体性という手の内を明かしてオシマイ、という知的な構成である。

身体性を得ることが生誕ならば、それを消すことが死である、というふうな生存観念によって、社会の自然性が媒介

され、制度化されている近代の文化カラクリを表現しているが、それはこの作品の指示性面であって、もう半面の自己表出性は浮世房という社会の媒介の鏡が、そういう知識生を生きるときの自己負担感を（心理）に表出する自然相を表現する。対他的には社会の自然相を、対自的には自己の自然相を、身体性が媒介するさまを表現しているといえる。

生涯から死にいたる一代記的な身体性の時間性は、浮世房が身体的な自然性として現れる社会悪を体現していく有様を語る表現から、語り手みずから社会悪を糾弾して現われる表現まで、また自己の異人性を対象的（登場人物）に表わす語り（内語）から、それをみずから理念化する語り（教訓）の表現までという、自己語り表現の自然過程の時間性として表現されている。一生一代の生の相は、自分の口でいう直接的な意見表現つまり、自己の登場せりふから、自分という登場人物の行為を語り出しながら現われていくせりふまでの、一連の連続的な劇的自己表現過程をあらわすことであると見なされているのである。現世の諸相を見聞することや、自分で語ったり、みずからわが身に現わしたり、あるいはまったく余所事的に表現したり、という自己表現のさまざまな型を現わすことなのだ。

その過程的な様相を例示してみよう。

1 物語 登場語り手の「浮世房」像語り

今は昔、浮世房とて浮きに浮いて剽金なる法師ありけり。その俗姓は…（1の2）

今は昔、奉公人の傍輩の付合にはよく心を付けて、人の目色を見るべき事なり。……

…しかるに瓢太郎おのれ心のうごめくまに…

（1の9）

今は昔、浮世房さらばこれより天王寺に詣ではやと思ひ、堺町筋を下りに南をさして行く。(2の5)

2 弁舌と内言 登場語り手と浮世房の「語り」

今は昔、浮世房主君の御前に伺候せしに、折り節取売りの男参りて、……浮世房申しけるは……。(3の4)

今は昔、家中の出頭人の家に今宵盗人入りて物多く取りて侍りしを……浮世房聞いて言ふやう「……」(3の6)

今は昔、世に流行りける寛滑者といふは、侍の中にも町人の中にも異風者といはるる輩らなり。……浮世房これらのことを思ひ続けて、「世の中に……」(3の5)

今は昔、池のほとりに蛙数多集まりて言ふやう「あはれ生きとし生けるものの中に……」言へり。浮世房聞いて、世間の人これらの類に似たること多し。(5の1)

3 弁舌 登場人物浮世房の自己語り(内的弁舌)

今は昔、浮世房語りけるは、「侍たる身は常々武勇を心に掛けて片時も忘るべからず。俄かにおこる大事に会うて……」となり。

今は昔、傾城といふは天竺にもありけり。淫肆といふは傾城のある所をいふ。(1の5)

こうしてみると、各編の表現は結局、語り手が登場して聞き手に対して意見をのべるといふ、語り手と聞き手の場、説経講談の場を身体像として仮構(舞台)することをめざしているといえる。語り言葉のセリフ化なのである。それは物語語り手が身体的に現われて、浮世房の身体的な生存の様を語るという表現(1)から始まる。この物語表現が獲得している強い自己表出性(小説的な登場人物との一体化)は、古代物語のそれとは違うもので、語り手の座談的な登場という劇的表出を介して、登場人物に肩入れした表現が可能になっているという形式なのである。いわゆる「話・咄」の方法と言われてきたのは、物語表現の近代化・劇化がもたらした内的な表現法なのであって、生活上の座談を真似たものではない。そういう物語の芸能化でも、物語の(劇)化によって実現したものなのである。

『竹斎』が終始、そこをめぐって模索している表現はこれで、そこを出発点にして、『浮世物語』は始まっているのである。

つぎに(2)のように、「今は昔」にふさわしく浮世房自身の思い出話とされているが、そこで見聞した「事件」(身体性として立ち会う出来事をさす概念)というふうにな、語りだす形式(「咄」)に進む。語り手は浮世房自身で、彼が自分がじかに身体性として係わった体験として表現し語るものである。その語り口は目前の相手に身体的に對していたかのように、目前の聞き手に語るかのような、二重の身体像を媒介とした表現なのである。劇表現と同じ本質で、じかに他の登場人物と観客とに二重に身体的に関わるような像表現を実現する物語表現なのだ。

それはまず一般的に無名の語り手から自分(登場人物)が体験していない事件をあたかも立ち会っているかのように

語り出した語り（咄）の表現があり、そのち浮世房（登場人物）がその事件語りにたいして「聞いて言う」というふうにして、意見を発言していく、という形になる。そのとき、その意見は過去の場面で発言されていることになっているが、じつは現在の意見なのであって、物語的には過去、内容的には現在、というズレに劇的な登場表現、セリフ的な咄的情況での発言の生々しさを表現するのである。浮世房自身が過去の事件語りを現在の座中でやっている、というふうな像表現ができあがっている。

さらに自分が立ち会っていない、伝聞の噂表現（『評判』）にたいしても、自分（浮世房自身）が直接的に意見を述べる、という今日では誰も不思議に思わなくなった表出の新自然性を表現する。噂を文字どおり身近に感じ、じかに見聞したかのように扱い発言することをみんなができるようになっていさまの表現である。そういう現実相の表現のだが、そういう現実相はまた、そういう物語表現を通して現実化するものであり、相補的であることはいまでもない。自己の身体像によって事件に関わっていく姿なのである。

そしてさらにまた、ついには事件語りを自分の内部に「思ひ統けて」、つまり自分の思いとして事件の物語を内部で展開させていき、改めてそれについて自分の意見を述べるという表現に進む。噂評判の語り手に浮世房自身が無意識のうちになっっているのである。もちろん、生活民がみな、評判の語り手をみずから無意識のうちに勤め、その評判にたいして、改めて自分の意識的な意見をいうのである。自己の無意識（物語性）にたいして、自分で発言するのだ。そういう新たな現実性の表現である。

そういう無意識の自己対話の姿を露わに指摘すれば、多分他書に書かれた表現をそのまま引用して語ったのではないかと思わせるような咄の定型があり、それを「浮世房聞いて」意見を述べるといふ形式に行きつく。蛙が神に頼んで

立って歩けるようにしてもらったが、目が後ろになって不自由なので、もう一度戻してくれるようお願いを掛けた、という「蛙の願立て」の話が劇的に咄（座談）として表現され、それにたいして浮世房が意見を言うのである。浮世房は、その場にいたわけではないし、また咄の場というふうに表示されてはいない。ただその咄が咄として表現されているだけなのである。

つまり咄という表現が確立しており、それを浮世房が自己の内部に自分が展開した話としてではなく、世間一般に流布する公言、観念定型（常識）となつて存在する知識としてつまり物語という観念的自然環境（ニユース）として扱い、それに身体的に接して発言したという表現なのだ。「浮世房聞きて『世間の人これらの類に似たること多し』」というのは、無名の語り手の語り手が咄として浮世房の生活環境に化している、そういう事態がすでにあり、それに彼が対応して生きている様を表現しているのだ。そういう物語情報に身体的に接し、囲まれて生きる人々の生を現わすのである。

そして究極的には（3）のように、浮世房自身が時代社会の共同自然的な知識を語りだしながら、みずからその物語環境にたいして身体的に逸脱する表出をしていく表現になる。「侍は常に武勇を心がくべき事」という標題になつていくような教訓談を座談しながら、その咄の表現として、心構えではどうにも無化しえない（身体的な生存）という存在の自然性を逆説的に浮かび上がらせるような、小説的な迫力ある像表現を作り出して、教訓よりもその像表現の迫力で人を引き付けるような咄になっていくところに表現の中心がいくように、腐心した表現になつていく。こうだ。

今は昔、浮世房語りけるは「侍たる身は常々武勇を心にかけて片時も忘るべからず。俄かにおこる大事に会う

て、慌てふためきうろたえるは、平生の心がけ薄きゆゑなり。伯耆の国中野津村といふ所に、葦山鹿之介とて大の男の力強く、しかもその心不敵者にて、武勇の心がけ人に勝れ、広言吐き散らしけり。……中略……（鹿之介の仮病休みを憎んで主君が上意討ちを二人の侍に命じた。その彼らが）道にて行き会ひ、『かうかうの子細なり』と語りつつ、連れ立ちて行くに、道にて用をととのふる所を後ろより首打ち落としけり。鹿之介首落とされながら、向かひの高き所にむくろばかり駈け上がり、二刀抜きてさしかざし立ちたりけり。

されども事故なく討ちたりけるこそ危ふけれ。常に心がくれば、首討ち落とされても、三尺五寸、二尺五寸の刀脇差を一同に抜きてさしかざし、立ちながら死にけるこそ恐ろしき。かかる事は試し少なければども、ただ心がけだにあらば、大事に望みてうろたへざるものなり。……中略……思ひ入れたる一念は通らずといふことなし。ただ常に心がくべし。」となり。

これはすっかり近世諸国怪異談になつてしまつてゐる。浮世房がする「咄」の迫力を表現することに作者の自己表出性がかけられてゐるのである。その表現の構造は、物語の主人公浮世房が座談の場（舞台性）に登場する（身体的に現れる像）ような劇的表現を実現すること、もう一つはその舞台の自然性（身体像）から逸脱する彼の心意（心理）を描き出す小説的表現をつくりだすことである。

前者である「咄」の方法は近代物語表現の自然な表出レベルである。物語人物は身体像として實在性を表現されなければならぬ。それは彼の座談・講釈芸的な、口振りに表現されることは、劇表現のセリフと同じ位相である。「浮世房語りけるは」という断り書きがなくても、「侍たる身は常々武勇を心にかけて、片時も忘るべからず」という口言葉表現だけで充分に、それがそう言つてゐる人物の身体性の手触り（口ぶり）像をともなつて表現されてゐるのである。

そういう小説的な表現水準に届いている表現を、近世初期の各種の軍談（軍記物語の近代・劇化表現）の引き写しとみるのは当たらない。そういう軍談表現を虚構として、登場人物の口振りに対象化して表現できるようにしているところが肝腎なのだから。現実在るものを引き写すのに、引き写せる容器（表現形式）がなくてはそれさえ適わないのだから。同期に、芸能狂言を文字化してテキストの形（たとえば『虎明本』）を作るのに、その模写の仕方を文字表現として編み出す経過（たとえば『天正本』）を経なくてはならなかったことに気づくべきだ。

口振りという座談的な身体性の劇的表現は、「侍たる身は」とか「常々：心にかけて」「片時も：べからず」といった、肩に力のはいった硬直した心意の身体的な表出像を、その付属語のもつ自己表出性を最大限に生かした表現によって表わしている。そしてそういう表現の指示表出性はイデオロギーの主張表現にあるわけだが、咄し手の浮世房が力をこめて意識的に語れば語るほど、彼の咄はその意識を裏切って、事件の身体的な生存の無意識の表出を語り出してしまふし、そこに彼の無意識の関心も集中して夢中になって言い表してしまふさまを表現する。

語られた菰山鹿之介の「事件」（「故事」ではない）は、「武勇の心がけ人にすぐれ」というふうには咄し手の理念にあったものとして語り出されているにもかかわらず、「広言はきちらしけり」という反理性性を身体性として現わす咄になってしまふ矛盾をさげられない。咄し手のイデオロギーの表現と内心の興味の表出とが完全に逆交したままで一体なのだ。そういうふうには、心意と無意識の身体性が矛盾しながら、近代人（咄し手浮世房）は生存していることを表現してあるのである。

主君は彼を「物の用に立つべき者」とおもっているのに、彼のほうでは「述懐奉公をいたし、作病して引き込みければ」というふうには、不満を身体性の内に隠しており、それを身体性として表現して仮病を使ったというのである。心意を人間存在の自然性として見る主君にたいして逸脱し、自己の内部に自然なる心意を隠して、しかもそれを身体性とし

て表現していく新しい近代的な人間（かぶき者的）が、この鹿之介なのである。そして咄し手はその身体的な表出に咄の表現の中心をスラシていくことに夢中であるさまが表現されていくのである。

彼の近代的な身体的生存像の核心に、立ちながらの死の像がくる。道の途中、「用をととのふる（小用をたす）所を後ろより首討ち落としけり」と、身体性の自然の表出を捉えて、その間隙を二重に衝く、というやり方に強い咄の興味がこめられた描写になっている。「計りごとをもって討つべし」というのは、人間存在の無意識の身体性表出、という歴史的な自然性を計り、隠れた身体性の自然を現わす試みなのである。

そうするとその試みにたいして、

鹿之介、首落とされながら、向かひの高き所にむくろばかり駈け上がり、二刀を抜きてさしかざし立ちたりけり。

という身体的な自然相を示した、というところが描写の山、怪異談的表現の頂点である。この身体性は「人形」的な位相にあるもので、役者の身体性の観念や表現に届いていないのはまだ当然だ。西鶴が『諸国咄』で、そういう人形的な身体像をとらえて、それを改めて「世に無いものはなし」といって、人間の「無いもの」を作り出す能力、幻視の制度として見切るまでは物語表現史には現れなかったのである。身体性の自然をその人自身の存在の外部に切り離せるかのように、いったんは観念化したのである。そしてそののちに今度はふたたびその身体性を人自身が「不可分に具有」するものとして意識化していったのである。

咄し手（浮世房）の興味はもっぱら、この怪異的な現象観念の描写に向けられている。当然挿絵もその場面を描いている。そしてつづけて、咄し手は、

つねに心がくれば、首討ち落とされても、三尺五寸・二尺五寸の刀脇差を一同に抜きてさしかざし、立ちながら死にけるこそおそろしき。

というふうには、侍の心がけの理念をときながら、じつはその理念に反した身体的な自然性の露出、出現という新現実に恐怖していることを隠さないのである。怪談とおなじで、怖がりながら見たいのである。そういう当代生活民の、心意念と身体性自然という新現実相のなかでゆれる生感を、彼の座談ぶりに露呈させて、表現しているのである。

武士の心がけ（意識）を説きながら、いつのまにかその心がけが身体性の自然（無意識）に露出してくるというふうには論理が反転していくのは、今や意識は身体性の無意識の表出、に向けられる、つまり（心理）に注目される時代だということなのだ。自他に隠された意識、にもかかわらず身体性としてつい現われ出てくる心意、それが心理である。鹿之介の「述懐奉公」や「作病」にこめられた、自他ともにかくされた心意ながら身体性として現れることが不可避の心意がそうなので、当然主君の認めるところとなって、「大いに憎み給ひ、一人の侍に仰せて討たせらる」となるのだが、その経過はまだ話されも書かれもしていない。ただ現われた結果の身体像だけが問題視されだしている。

★ 咄（笑話）という登場表現・小説表現仮構

〔咄〕というのは物語表現の近代型が必然的にとる劇的な身体的自然存在の表現のことである。語り手が自分から自

分のことを身体的に現出させる像表現のことである。とうぜん、座談や説教、講釈といった〔話芸人〕が登場して語った話という像を伴って、表現されることになるのである。そういう〔劇的〕な臨場感が、その話のリアリティーなのであり、小説表現の始源型なのである。語られる人物像の現実性はまずそれを語り出す者の現実性に支えられて表出されるという経路をたどったのである。その語り手の存在感は彼の話す技術性、話芸という劇的な話す身体性の登場表現に表現されたのだ。巷の話芸を模写したわけではない。物語表現の対自的な本質の歴史的な展開の結果なのだ。

咄がまずは〔笑話〕として現れるのは、自然な過程である。それを具体的に、かつ構造的に対象化した表現をすでに『浮世物語』は書き出しているの、彼ら〔時代の知的な表現意識〕の水準をみてみよう。相当に高度なものであるのがわかる。

今は昔、浮世房その生まれつきいかにも鈍想者にて、笑ひ草になること多かりき。屋形のうちにて能をさせて御覧じけるに、……

卷第三の十一 『万鹿想なれば仕損ずる事』

これは浮世房自身が自分の失敗譚を、まずは自分の実名を入れて話して笑わせ、続けて同様の狂言師の失敗譚をやはり実名〔的〕に話してさらに笑いを盛り上げた、というお伽衆的な話芸人の咄を、その咄だけを取り出して描写した、という表現と構成になっているのである。いわゆる〔口跡〕描写である。それが物語言葉の近代的な身体的現実性〔声言葉性〕、つまり小説性表現の初期型なのだ。

そこで語り手はまず自己の身体的な現実存在性を口振りという話の身体性に表現する。〔咄し手〕として現われでよ

う（「登場」という劇表現によって確立された現実概念）とするのである。そのように自己を身体性自然として対象化し、表現することに言語表現の中心を置く志向は、当然にその言語表現の観念的な本質に矛盾し、口振りは言語表現に滑稽なものとして現われざるをえない。観念性の足下を掬う、揚げ足取りになるからだ。言葉のダジャレ、言葉遊びになるからだ。つまり、語り手は語る自己を言葉遊びに興じるヤツというふうに出表することに必ずなる。

そこでそういう転倒を正すのに、その遊びを知的に転倒し、ダジャレを言う私の像をカラカウか、そういう自己放棄の姿勢を支持するか、しなくてはならない。前者の過程は文学表現にとって知的な努力過程であるけれども、後者の過程は自然過程で、ほおっておけば自然に落ち込む世捨て人の通俗知識層の表現に行きつくほかはない。自分を笑い者にして皆で盛り上がるというのは芸人の生活道だが、対自的な文字表現の制度はそのままには進みようはない。

芸人的な自己放棄が対自表現となるには、自己像を生活民の生活像に重ねて、彼らとともにそういう時代社会に強いられた生活像から逸脱する必然を共感するという方法しかない。この話では、きちんとそういう姿勢が表現として取られているとみることが出来る。決して通俗知に落ちこんではいけないのである。まず浮世房に代表されるように、当代人は「その生まれつきいかにも籠想者にて、笑ひ草になること多かりき」というふうには、彼を普遍化して語る文体・口調を実現している。浮世房の自己像は生活民一般の現わす身体的な必然像（「癖」という観念語でしばしば言われている）において、抽出されて話されている。

まず、観能を生活上の仕事としてやらなくてはならない世の中に、浮世房は生きているのだとされている。観念的な生活を生活民が営む歴史が都市生活として始まっているのだ。すると今上演されている曲目について「能は何ぞ」というような質問を主君から受けるし、答えないわけにはいかない。そこで脇能ならなんでも『高砂』と心得てそう答える、と、「それは今日の番組に組んでいない」と不本意な言葉がかえってくる。そこでいまさら引っ込みもつかないので、

「いやしかと『高砂』にて候」と言ってしまう。するとさらにその「不可避」の発言に追い打ちがかかってきて、「おのれは『高砂』を知りたるか」と仰せられる。(知っているなら聞くなよ……) こうなればもう行くところまで行くしかない。「存じたる」と言ってしまう。(もうイジワルにも……) 「さらば謡へ」となって、「祝ふなる心ぞしるき曇りなき」という聞きかじりの曲『難波』の一節をやぶれかぶれに謡ってしまう。

主君はそういう家臣の生活的な不可避の必然として現した身体表現(作者からは身体像)を、「をかしがり給ひて」脇の「茶道坊主に『あれ聞け』と仰せられ」て笑って終わった、とされる。事件にはならず、食い違いが食い違いのまま放りだされ、しかも納められるのである。そういうのは本当は「祝言」というものの習俗的な本質なのであり、勘違いに勘違いで応ずる定型化なのだ。狂言の『末広がり』とまったく同じ、習俗パターンの表現である。これは主従の関係の食い違う自然性そのまま表出されただけなのに、それで表現だという不可思議で不気味な土俗性の表現である。いわゆる主君というものがまま、不可解さ、とよくいわれるものだ。

ここではそういう土俗的な関係の未成立(食い違い)を「をかしがり給ひて」というふうには、主君の方が「笑い」へと表出したのであり、彼の太っ腹、寛容を示す表現になっている。そうでなければ嘘つきとして厳罰に処するというふうになっても不思議ではないし、どちらに転ぶか解らない不気味さが権力の威力なのだ。

そういう主君のほうの太っ腹にたいして、語り手(咄し手)はきちんとオチをつける。それが殿に「あれ聞け」と、一緒に笑うことを指示された茶坊主が、また

茶道の閑齋承りて、小姓衆に向かひ「まことに『高砂』でござるよ」と言うた。

というあきれた結末の指摘である。もう今では浮世病的な無知の表出は、専門のお伽衆にさえも行き渡っている時代的な自然なのだ、ということである。それはこういうことだ。

生活一般の水準が能を見ることのような、観念的な遊興のレベルで営まれるようになり、しかも人々はそういう知識生活という新現実に馴れていない。だから当然、無知として現われ出る。「いかにも鹿想者に見え、笑い草になること多かりき」というのは当代生活民の自然な姿なのだ、というふうにおチをつけたのである。

★ 劇的な生活現実への恐怖

生活一般の観念化、という都市貨幣生活の必然は生活民に恐怖を与えた。そのために「仕損ずる」ことは普遍的な必然なのだ、浮世房は自分の経験をふまえて、つぎにはそれを聞き語りの形、世間咄の形式に昇華して、リアルに咄してみせる。しかも、それを劇的な時代の生活をそのまま対象化して生きているはずの、能役者の舞台生活をとりだして、劇的な身体性の自然時代を表現してみせる当の御本人が、そういう劇空間を生きたこと、生活として能を演じることに、「万鹿想なれば仕損ずる事」という標題のとおりになっていく必然を指摘し、表現してみせるのである。

浮世房はこういう事態は自分だけの失態ではない、世間一般のことなんだ、と話して見せるのである。そういう物語表現（小説性）に達している。

これにつきて、そのかみ越前の宰相殿に御能のありしとき、渋谷が太夫にて『張良』をいたしける。後の出端に……
というふうに関き語り、世間咄の表現になっていて、そこでシテ（張良）ではなくて、ツレの龍神を演ずる能役者が

幕を出るタイミングを間違えて、はやく舞台に出てしまった。英雄神よりも土神が、神ではなくその役者が、つまり理念を体現する身体的な存在が、ヘマをして非理念的な身体的自然性をさらけ出し、舞台上に表現してしまった、という時代的な必然を無意識に露呈した事件である。

専門の役者が、「太夫の笛を聞き損なって、龍神が飛んでいたり」というふうな初歩的なマチガイを犯すようになっていくこと、そのマチガイには歴史的な自然がかえって表出されていること、を浮世房はいったのである。これもしじつにオカシイ咄にしたててあって浮世房の話芸という知的な身体性表現力が表現されているところである。それによると、

シテの出端を知らせる笛を聞きまちがえて舞台上に出てしまったツレの龍神（土俗神だから、人格神の世界に行き違うのだ）を、

く。
狂言師そのまま袖を控えて「いまだ太夫が出ぬに、まずここに居さしませ」とて、太鼓打ちのそばへ押し付けて置

というのは笑ってしまうほどの咄表現を的確に表現してある。すでに舞台の裾に控えている「狂言師」が「龍神」の袖を控えて「まずここに居さしませ（しかたないから、トリアエズここに坐っててくださいよ）」というのも、彼を「太鼓打ちのそばへ押し付けて置く」というのもいかにもオカシイ。これが話芸（の芸質）を表現した表現である。浮世房の話芸という身体的な登場表現、を表現してあるのだ。

ここに取り出されたオカシサは、生活民の生活的な必然相がもうどうしても不可避な発現として浮世房の話芸力に

よって表現されている（ことを作者が表現してある）からである。不可避の必然はオカシイのである。自分の絶対的なへまは笑えるし、笑ツチャウのである。それは究極の「自己表現」という人間の存在の姿なのだ。自分で自分を思わず「表出」し、それを自分で「表現」として受け取る、その落差（観念性）が自分に生理的な痙攣（自然性）にまで還元されるほど昇華表出される……。というのは生命体の存在のしかた（原理）である。

まだ続きがあり、その後太夫がツレの出番の時に「さきの龍神出でよ」というセリフを苦し紛れにいうのはスサマジイ、おかしいが、咄し手（と作者）が見出だしたこの咄のオチは決しておかしくない。呼び出された龍神役の役者は舞台上で、

「なかなか出でまい。このやうな恥をかいたことはない。念もなう出づることではない」というて尻込みするを、地謡の者ども難儀して、やうやう引き出したれば、なほなほ首尾あしかりけり。

という具合に、どうにも始末がつかない、というふうな相を露わにしたところで終わりと見なされている。「念もなう出づることではない」という、狂言のアド（下僕役）の出を迎える殿（シテ）の言葉の定型（「念のう早かった」）を否定したような、この言葉が時代に生きる生活民の生活感をよく表出した、当代生活自然地平を示す表現になっていることをもって、構成の終わりとみなしてあるのである。そういう作者の思想なのだし、咄し手の話芸による表現なのである。

「念もなう出づることではない」、たいした考えもなしにその場その場へでるとひどい目にあうぞ、という当代の観念的な都市生活の場への恐怖感が、生活的な新現実の水準を示すものとして表現されているのである。生活が劇的に、

自分の身体性を疎外する形で営まれていくわけだから、そういう自意識なしには、生活の制度を踏み外してしまうのである。これまでの古代的な農耕的心意の文化制度のもとでは、身体性は心意の表出として片付けられていたが、今や心意は身体性という自他の自然として還流してきて、無視できないばかりか、自他に対立する自然になったのである。だから、その身体自然を計算にいれずには思うことも言うこともできなくなってきたのである。あるいはそういう自意識の働きを知識として前提にした生活が始まったのであり、都市生活はそういう生活空間として出現したのである。

古代的な旧生活民が近代的な新現実の観念地平になじまないで、意図せず、必然的に引き起こす混乱を、それが混乱としてはっきりした姿を現わずまで付き合っ取り出す、というのが構成の思想なのだ。主君がみせたような、途中のアイマイな放り出しを認めないのである。その全体像、一部始終が姿を現すようにするのである。しかもそれを咄し手浮世房の身体的な登場（座談の時の口振り）表現、作者のではなく、登場人物である彼の思想性、つまり彼の人間的な存在感として表現するのである。