

肉声の語り

一尾崎紅葉『伽羅枕』における「発話」「心話」「地」の処理一

揚 妻 祐 樹

1. はじめに

1-1 <語り>から見た『伽羅枕』の位置と「発話」「心話」「地」

言文二途の時代、文章中に同時代の口語的な発話を取り込むことは困難であった。そうした場合、口語的な発話は地の文と調和しないからである。明治時代以前において口語的な発話がかかれた作品としては、洒落本、滑稽本、人情本が考えられるが、これを口語的な発話が含まれた文章と解してよいかは疑問である。洒落本、滑稽本、人情本は発話が主な構成要素で、地の文にあたる部分は寧ろト書きであり地の文の語りか物語を展開しているとはいいがたい。また式亭三馬の『浮世風呂』が三笑亭可楽の落語をヒントに作られ^{注1}、為永春水が人情本作者として有名になったのちも講談師として寄席に出ていた^{注2}ところ見れば、三馬や春水の作は文字では表現されているものの、むしろ口頭で登場人物を演じ分ける芸能の延長上にあるものと解すべきであろう。西鶴の浮世草子や読本など言文一致運動以前の文章においては、発話は文語体の地の文に埋没し表記的にも文体的にも独立した地位を与えられていない。

阪倉篤義（1960）は、翻訳ではなく、自身の創作において会話を地の文から独立させたのは二葉亭四迷と山田美妙であったと見る。そして口語的な発話と調和する地の文を求めたことが地の文の言文一致体へとつながっていくとする。口語的な発話を文章の中に取り込もうとしたのは一それは特に二葉亭四迷において顕著だが一心理描写を主軸としたリアリズムを小説の目的に据えたからである。日本近代小説の出発点たる坪内逍遙の理論書『小説神髓』（明治18～19・1885～1886）では小説の主眼が「人情」つまり人間の心理を描き出すことだとされる。発話は内面の表出であるからこれを文語体にしてしまうと真に迫った描写にならないのである。また心話も可能な限り登場人物の内語に近い表現でなければならない。これを文語体で表現すると内面の描写から遠ざかってしまう。

ところで、現代の小説の地の文と会話は表記上も文体上も区別されているが、それゆえに不統一であるという印象は持たない。しかしかつてはこの点が大きな問題であった。この背景には明治二〇年代の小説と現代小説の語りの相違がある。明治二〇年代の小説の主流は雅俗折衷体で、しかも語り手は、読者に直接語りかけたり、洒落を飛ばしたり、登場人物を揶揄したりして、あたかも肉声で語るかの如く顕在化するものが多い。写実的な発話や心話を文章に取り込もうとすると、この語り手の声と衝突し不調和になるのである。逆に語り手が登場人物の発話や心話に介入し、同じ文語体のスタイル、同じリズムで語ると、登場人物が語り手の傀儡であるかの如く感じられ、写実性が失われる。主人公内海文三の心理描写をテーマとする『浮雲』（明治20～22・1887～1889）を書く時、二葉亭四迷が地の文で登場人物の発話、心話に近い言文一致体を試みたのはこの介入の印象を避ける目的があったのであろう。坪内逍

遙の場合は文語体のスタイルを手放さなかった。しかし語り手が登場人物の内面へ介入することは彼自身が『小説神髓』で戒めたことである。そこで逍遙の作品では語り手が内面に介入する代わりに「覗き」「立聞き」「魔鏡」「作者の注釈」といった策が多用されている^{注3}。

肉声を想起させる文章であること、心理を描写するリアリズムを目指すこと、この両立について最も煩悶したのが尾崎紅葉ではないだろうか。紅葉は西洋文学を通してリアリズムの洗礼を受けていた。一方で西鶴、近松、江戸の戯作など旧来の文章にも親しみ、自身の作でも美文の趣味が濃厚である。紅葉の出世作『二六色懺悔』(明治22・1889、以下『色懺悔』と略)にはこの両面が現れている。『色懺悔』の地の文は雅俗折衷体の美文である。しかし発話は()で括り出され口語体で書かれており、これは紅葉なりの言文一致体の試みであった^{注4}。この時に問題になったのが地の文と会話文との不調和であった。『色懺悔』のあと紅葉は、地の文だけの小説(『伽羅枕』(明治24・1891)、『三人妻』(明治25・1892))を書いたり、戯曲風の会話文だけの作品(『夏小袖』(明治25・1892)、『恋の病』(明治25・1892))を書いたりした。徳田秋声はこの創作の流れを「丸で猫の瞳のやうに極端から極端に飛んで帰つた」と評し、そうしたのは「紅葉の一身にゾラと西鶴とが争つて苦しい煩悶の怨霊を現はした」からだとする^{注5}。『夏小袖』『恋の病』は発話の写実性を重視した作品であるのに対し、『伽羅枕』『三人妻』は西鶴調の美文を優先した作品である。紅葉はこの間自己初めての言文一致体小説『二人女房』(明治24～25, 1891～1892)を書いているが、これは会話文と地の文の不調和を解消するための試みであろう。

『伽羅枕』^{注6}は地の文だけの雅俗折衷体の小説であり、美文調の語りを重視した作品である。とはいえ地の文の中には多くの発話や心話が含まれる。紅葉はここでも心理描写を放棄したわけではなかった。肉声による語りとリアリスティックな心理描写とを如何に調停するか。これは『伽羅枕』の課題であるとともに紅葉作品全体の課題でもあり、さらには四迷、逍遙など明治二〇年代の小説全般の課題でもある。一方で、『伽羅枕』は、肉声と美文を放棄した自然主義から今日に続く小説と対立する作品でもある。以上のように『伽羅枕』を文章史上に位置づけた上で、本稿では『伽羅枕』の地の文、発話、心話の処理の仕方を観察し、肉声による語りの特徴と問題点について考察する。なおここで用語の整理をする。『伽羅枕』は発話や心話が地の文に埋め込まれているのだから、その意味では地の文しかない小説である。しかし本稿ではそこに埋め込まれた発話や心話の処理を議論するので、それらを指示する用語として発話、心話の箇所をそれぞれ鉤括弧付きで「発話」「心話」、それ以外を「地」と呼ぶことにする。

1-2 明治二〇年代の小説の語りに関する先行研究

明治二〇年代の小説における顕在化する語り手については、これを「無人称の語り手」として論じた亀井秀雄(1983)、二葉亭四迷『浮雲』において語り手と主人公の内面との関係を論じた小森陽一(1988)、さらに亀井の議論を受け紅葉作品における「無人称の語り手」を論じた十川信介(1994)等の議論がある。また日本の文章に

において三人称の語りが成立するまでの曲折を描いた野口武彦（1994）や、坪内逍遙、森田思軒、若松賤子を取り上げつつ翻訳をとおした人称の概念の受容を論じた高橋修（2015）は「無人称の語り手」の消滅といわば表裏の問題を論じたものと評することが出来る。その中で本稿が注目するのは肉声の語りと小説の語りとを関連付ける前田愛（1973）である。これは<音読／黙読>という主に読み手の側の議論であるが、音読は文章から聞こえる肉声を再生する行為であり、前田の論でも語り手の問題が取り上げられる。たとえば二葉亭四迷や山田美妙が円朝の口演速記を下敷きにしたことに触れつつ、『浮雲』、広津柳郎『残菊』、尾崎紅葉『金色夜叉』などの心理描写や会話文が円朝の「身ぶり」と関連付けられるのである。前田は、明治時代まで音読の習慣が残されており、その社会的背景として、印刷技術の未発達、プライバシーの欠如と表裏の親和的な家族関係、リテラシーの未熟さがあるとする。本稿ではこの前田の議論を踏まえ、『伽羅枕』の表現を記述し、これを肉声の語り、音読による受容とのかかりから論じようとするものである。

2. 『伽羅枕』における「地」「発話」「心話」の処理

2-1 「地」「心話」「発話」の語法的特徴

2-1-1 「地」

『伽羅枕』は、実在する吉原の元太夫に対する紅葉のインタビューに基づいて書かれた小説である。文中そのインタビューの場面が現れる。

- (1) (吉原で佐太夫が縄で縛られた件の後) この入年中縄目の苦悩に腕きけるに、かく縄肉に喰入りてと、今も手首の傷痕を見せて、当代は規則改まりてかゝる事はなくなりしとかや。有難き御代なりと其手を撫て、老後の佐太夫著者に語りぬ。
(四十五)

つまり物語は、<物語内の場面>、<紅葉がインタビューをする場面>、<語り手が読者に語る場面>の三層から成るのである^{注7}。ただし紅葉がインタビューをする場面>が現れるのはわずかである。

- (2) またしても女物語。京は女鵬の名所、とりわけ祇園島原は其粹を萃め、二十四番の風吹絶えずして、千紫万紅の乱咲には、東夷もおのづから其色に浮れの一節、骨太の手に扇拍子を習ひ、魂忽然とろ／＼と鴨川の水に刃金の鈍ること奇妙なり。(一)

(2)は『伽羅枕』の冒頭である。「東夷」たる旗本、水野石見守が京都祇園の芸者小鶴と深い仲になる（この間に生まれたのが後の佐太夫である）。(2)はその前置きである。ここでは「二十四番の風（二十四番花信風）」の如く華やかさを暗示する語を用いたり、「その色に浮かれの一節」のように掛詞を用いたり、「鴨川の水に刃金の鈍る」と比喩表現を用いたり、種々の美文調の修辞が凝らされている。また体言止めなどによるテンポの良いリズムも特徴的である。

また『伽羅枕』の語り手はモダリティー表現を用いたり詠嘆表現をしたりして、自身の主観性を顕在化させる。これは「無人称の語り手」（亀井秀雄（1983））である。

- (3) 大悟道、大発心、その種には何が成りけむ、聞洩らしつれば実事を誤らむかと

で蛇足を加へず。(六十) [疑問]

(4) (…) それに伴って色に遊ぶ男子も媚態かきしき扮装を専一として、一目に濡事師と見ゆべく勉めたりとかや。(三十六) [伝聞]

(5) (仙の義父、西岡の死の件) 久しぶりの機嫌に女房も勇気加きて、せん同心介抱に疎忽はなかりしが、定業! 四日目の夜の弘暁、知恩院の鐘を聞きながら往生清しく、南無阿弥陀仏、やがてぞ鳥辺山の烟となりける。(五) [詠嘆]

(6) (田島弦左衛門刑死の件) 霜月二十九日、忘れ難きは霜月二十九日但馬屋宗兵衛事田島弦左衛門は、無残、無残、無残小塚原の霜と消えにき。(三十四) [詠嘆]

『伽羅枕』の語り手は、美文で読者を楽ませ、テンポの良いリズムで読者を導き、自身の主観を前面に出すことで読者の同情を誘う、理性よりも情緒に訴えかける語り手である。

さらにこの語り手は登場人物の心理に寄り添いながら語っているとも解せる。たとえば(5)の「定業!」「南無阿弥陀仏」は西岡の死に対する妻や仙の悲嘆と重なり、(6)の「無残、無残、無残」も田島を失った佐太夫の悲嘆と重なる。これが更に進むと次のような記述になる。

(7) (左源太は、養父が左源太に対しては遊郭通いをとがめながら、自分はひそかに遊郭通いをしているらしいのを恨みに思い、それを明るみにして恥をかかせてやろうと狙っている) 今宵か明夜かと養父の外出を窺ひしに、今夜は下谷の山部氏方に基会ありと夕暮より出懸ぬ。吹いたぞ天津風、十八年ぶりの遺恨思知れや、と左源太も続いて飛出し、(四十六)

(7)の下線部は左源太の「心話」だが、「吹いたぞ天津風」といった芝居があった言い回しに語り手の介入が認められる。

ただし『伽羅枕』の語り手は登場人物の内面に常に重なり合うわけではない。

(8) (零落した西岡の妻の寂しさを表現する件) 京の町にて奇巧たる建築見たくば、西岡屋が仕舞屋造と、意気過の江戸男にも二言とはいはせざりしほどの家宅を、やみ／＼人手に渡し、真葛原に蓬生の宿を借りて、格子戸開閉の賑はしきに馴れたる耳に、百鳥の啼音は哀に物寂しく、栄枯転変の迅速なるは、夢か現か、我身上とも思はれず、奈良見物の客舎に降籠られし徒然の如し。(五)

(8)の内容を順番に整理すると以下の如くである。

- (a) まず「京の町にて奇巧たる建築見たくば、(…)」とかつての西岡の屋敷に関する世間の評判が紹介される。
- (b) それが「～ほどの家宅」と連体修飾成分であることが明らかになり、現在は豪邸を売り払って粗末な借家に住むという西岡家の境遇が描写される。
- (c) その境遇に対して「百鳥の啼音は哀に物寂しく」と西岡の妻の心情が表現される。
- (d) 「栄枯転変の迅速なるは、夢か現か、我身上とも思はれず」で西岡の妻の「心話」に語り手の語りが重なる。
- (e) 「奈良見物の客舎に降籠られし徒然の如し」と、西岡の妻の状況が揶揄的に表現される。

これを見ると (a) → (b) → (c) → (d) と順を追って語り手が西岡の妻の内面に徐々

に接近して行き、最後の(e)で再び距離をとるという操作を読み取ることができる。『伽羅枕』の語り手は登場人物の内面と外面とを自在に往還するのである^{注8}。

また、語り手が登場人物の内面から語るのか否か、はっきりしない箇所もある。

(9) (西岡の妻が借金の延滞その他の詫びを言うのを「鴨」が聞く件) (…)^{しほ}
 れたる言葉に鴨も不便を催し、垢染みたる布子に百結の木綿帯、櫛巻乱れて鬢燧
 毛のごとく、貧と苦勞に身を裂なまれて、面影無残に寝れ、榮華の時よりは老女
 になりけり、吁！是が西岡屋の内儀かと可哀身に染み、重次郎と酒飲みあひし
 事など憶ひ出し、(六)

(9)の「吁！是が西岡屋の内儀か」は鴨の「心話」であろうが、「垢染みたる(…)」に始まる点線傍線部は、語り手の描写なのか、「鴨」の心情吐露なのか判別できない。この点については3-2で再び論じる。

2-1-2 「心話」

「心話」は口には出さないにしても心中の発話、いわゆる「内語」であるから、音声による発話と同様の語法的特徴が現れる。小野正弘(2009)は幕末草双紙の地の文に埋め込まれている発話相当箇所を「準発話」と名づけている。その認定基準としては以下のとおりである。

[条件1] 発話主体と発話対象がはっきりしている。

[条件2] 前後に、発話であることを明示する語が用いられている。(ただし条件1が満たされれば、条件2は必須ではない)

また小野は言語的特徴として、感動詞、聞き手目当てのモダリティー(終助詞)、命令形、「発話特有の人称詞」(おのれら/こやつ/拙者)など、人稱詞のダイクティックな指示(二人称が物語内の人物を指す)、卑罵表現、意志・推量の文語助動詞が現れることを挙げる。以上の言語的特徴は概ね通常の発話の表現と共通しているが、純然たる発話表現と異なるのは、「準発話」の基調となっているのが「文語文法による描写」(小野)である点だ。『伽羅枕』における「心話」は、ほぼこの「準発話」に等しいと思われる(ただし「心話」である故に「発話対象」(聞き手)は認められない)。

感動詞 [鴨家主人] 吁！是が西岡屋の内儀かと可哀身に染み (六)

卑罵表現 [左源太] この禿顛！何がな落度あれかし (四十六)

意志表現 [左源太] 其尾を捉へて化皮を引剥き、此腹を癒さでは (四十六)

推量表現 [新右衛門の妻] 仕事の最中は夢中なる耳へ何も入まじと (十二)

命令形/終助詞 [左源太] 十八年ぶりの遺恨思知れや (四十六)

「準発話」は意味的には登場人物の表出だが文語文法に従うのであり、文体的には語り手が読者に語りかける場面における語りである。さらに語り手は修辭法やリズムの面からも登場人物の内面に介入する。

(10) 胤はかはらぬ石見守の女ながら、彼方は玉簾の御息女に生れ、我はかくし子の日陰もものとして、下賤の土に根を持たば、そのまゝ草花と開ける此身上！(十五)

(11) 我子なれど此家の大敵、口を酢くし、舌を爛らし、落涙には血をまぜて、幾度の異見も聞かぬこそ是非なけれと、(三十七)

(10)は武士の家柄として生きる腹違いの姉をうらやむお花(後の佐太夫)の「心話」であるが、「玉簾の御息女」などといった枕詞に類する修飾語や、「胤/土/草花」といった縁語仕立ての比喻表現が見られる。(11)は放蕩息子、小鈴木半之丞の母の「心話」だが、畳みかける修飾語の連続は「地」のリズムに従ったものであろう。

2-1-3 「発話」

「心話」と同様、「発話」も基本的には文語文法に従う「準発話」である。

(12) (お花(後の佐太夫)→取次の武士) 只今お取次を以て申上げましたは、他聞を憚りての空言にて、かゝる事を申上げなば、殿様のお身に拘らむかと差控ゆべきなれど、つひ直々に御謁見もかなひ難ければ、其方様まで申上ぐべし。(十四)

「申上げなば」「差控ゆべきなれど」「申上ぐべし」などは文語文法に従っている。しかし「心話」と異なるのは、完全に文語文法に従うのではなく、「申し上げましたは」のような口語的表現が部分的に混入する点である。ほかに、

(13) (左源太→左内) これはお帰りなされ。昨夜は面白きお手合も御座りましたか、お眼中赤みて臉の腫上りたるは、痛く夜を更したまひけると見えたり。(四十八)

(14) (佐太夫→佐藤八郎の母) 佐太夫何時までか女郎ならむ、今は甲州の絹商人さ依屋の内儀でござんすぞえ。(五十四)

の下線部の如く口語的表現が混入する。また、同じ件の中で一人称表現が口語的表現と文語的表現との間で揺れる場合もある。

- ・左源太が遊郭で養父左内をやり籠める件(四十七) 左源太→左内: 愚息/我
- ・正助から、お花の夫幸助に出資をさせるよう算段してほしいとの相談を持ち掛けられる件(五十五) お花→正助: 私/我
- ・お花と幸助が分かれる件(五十八) 幸助→お花: 我, 我

一方で、「心話」にもみられた語り手の介入もある。

(15) (人工紫水晶の発明のために家財をなげうつ新右衛門に対して妻が諫言する件) 餅屋は餅屋とやらにて、子飼よりのその道のものだに、工夫ならざる紫水晶が、不躰ながら竹刀燵の手業にて参るべきや。よしなき事に金銀を費せし揚句、御勘気など蒙りなば内外の難渋、其時の苦艱を思ひたまはゞ、此志を立所に讎へしたまふべき方法となるべし、と顔を赧め、畳を拍て詰寄れば、(十二)

新右衛門の妻の「発話」は文語体であり、また「(…)内外の難渋」といった体言止めも見られ、スタイルやリズムの面でも語り手の介入が見られるが、(15)の下線部「竹刀燵の手業にて参るべきや」には、妻の必死の諫言に重なる、語り手の新右衛門に対する揶揄や皮肉が認められ、内容的にも語り手が介入する。「発話」に口語的表現が混入するのは、少しでも「発話」を写実的にしようとする紅葉の苦心であろうが、結局「発話」は「地」における語りと同調化されるのである。

3. 語りの機構と「発話」「心話」「地」間の諸相

3-1 語りの機構—肉声の語りによる統一—

『伽羅枕』の中には多くの「発話」「心話」が含まれるが、そこに肉声で語る語り手

が文体、リズム、修辞、内容の各面で介入し、「地」との統一が図られている。こうした語りの機構により、「発話」「心話」「地」の間で種々の注目すべき現象が現れる。

3-2 境目の不確定性

『羅織枕』の「発話」「心話」の終結する所は引用のトによって理解できるものの、開始する所は文章をしばらく読んでようやく理解される場合が目立つ。

(16) 鴨 某に事を分けて〔借金を〕頼みぬれど、親しき中にも金銭は他人行儀、
 抵当なくては土蔵の錠開き難しとの挨拶。(三)

「(…)との挨拶」とあり、ここでようやく「抵当なくては土蔵の錠開き難し」が「発話」であることが理解できる。また下記の例は、「年齢(とし)五十四五なる大男(おほをとこ)」の人物紹介が二段落続いたあとの、次の段落の冒頭からの一部である。

(17) 色廓は男好くても持てず、黄金ありても持てず、自由めきて不自由なる場所なるに、此不具が何とする気ぞ、掩すべき耻辱を外飾の場所に曝らしに、其もはる
 〱江戸三界までと、佐太夫心中に笑止がりぬ。(十九)

この件は、前の二段落の続きから読んでゆくと「地」のように見えながら、結びの「と、佐太夫心中に笑止がりぬ。」の所へきて上接する件が佐太夫の「心話」であることがわかる。しかし「心話」の始まりは何処からであろうか。「齢五十四五なる大男」からなのか、「色廓は男好くても持てず」からなのか、「此不具が何とする気ぞ」からなのか、いずれとも定めがたいところである。

3-3 発話主、視点、場面の転換

『羅織枕』の「発話」では、1字スペースが空くだけで話主が交代する場合がある。

(18) (a) 大殿には十七年前に御逝去なしたまひしぞ！ [1字] (b) あつとお花は
 膝なる手をすべり落し、(十四) (a) 石見守の家臣、(b) お花

(19) (今山三郎を手に入れるのはたやすいとの佐太夫の高音に対して) (a) 太夫様
 なればさもあるべき事なり。私取持ちまして今山三様を太夫様方までさし上げ
 ますほどに、美事引留め引昇ぎて土俵外へ投出したまふや。[1字] (b) くどい
 事と答へてかの談話は其まゝに消えけるが、(三十六) (a) 茶屋の女房、(b) 佐
 太夫

こうした瞬時の交代は、「地」「心話」「発話」間でも起こる。

(20) (お花が実父水野石見守家を訪ねる件、お花が差し出した形見の品を石見守の家臣が見て) (a) 用人首肯きながら点検め、お花を視ていかにも気毒なる面色。[1字] (b) 京の芸子に一子を宿せしよしは、内密にお物語りありてかねて承知せるが、扱は此方様にてありけるかと、(…)

(c) 御懐かしや！ 大殿の御面影、そのまゝ眼辺額辺に残れるは、争はれざる
 証拠、さりながら聞かせともなき凶報、はる〱尋ねられたる効もなや……、(d)
 大殿には十七年前に御逝去なしたまひしぞ！ (十四)

(20) (a) は「地」で (b) 用人の「心話」であり、(c) は用人の「心話」で (d) は用人の「発話」である。この間の境目は1字スペースや「……、」があるのみである。

「地」においても、ある登場人物の視点に立っていた語り手が、急にその登場人物の外部に立ったり、別の登場人物の視点に立ったりする場合がある。(8)にもそれがみられたが(21)もそうである。

(21) (佐太夫とはもはや会うことがかなわぬ左内が船橋の遊郭で会った女郎に名を聞く件) (a) 其方が名はと尋ねれば、花と答けるに忽ち佐太夫を思出して、ありし夜の嬉しき事、面白き事など胸一杯に浮かべば、急遽恋しくなりて (b) 得堪えずや、聞も気の毒なる左内の長大息に、花は少し身をすり寄せ、(四十九)

(a) は左内の心中を描写だが、(b)「得堪えずや」と、ここで急に左内の内面をうかがい知れない視点に立ち「花」の視点に移行する。

前触れなしに場面が転換する場合もある。

(22) (新右衛門を失い一人となったお花が、源七という女衞に、自分を遊女として廓に斡旋してほしいと依頼する件) (a) 此の男は夫の顔も知り、我も心易くし、この子ある事も知りたるに、我身を売りたしとは流石に愧かしく、さればとて言はでは済まぬ事なれば、勿論言出すべけれど、羞しからぬやう其となくほのめかして、先方の合点ゆくやうにと思ひつくまゝ、浄瑠璃の累が身壳をその儘と、後にて思へば、馬鹿らしくも愧しかりし。其時はさる気もなく、源七心中に嘸かし笑ひたるなるべし。(b) 今夜参りし用事といふは、外ならぬ人の頼まれ事、女を一人吉原へ勤に出したきとの事なるが、(…)(十六)

(a) で自分を遊女として斡旋してほしいと言う際の逡巡を佐太夫が「馬鹿らしくも愧しかりし」と回想し、「其時はさる気もなく、源七心中に嘸かし笑ひたるなるべし。」と言うのは<紅葉がインタビューをする場面>においてである。しかし次の(b)では急に<物語内の場面>に戻りお花の「発話」が始まるのである。

『伽羅枕』では表記上「発話」「心話」が「地」に埋め込まれ、しかも「地」と同じ文体やリズムで文章全体が統一され、「発話」「心話」「地」等の境目が目立つことを避けている。その結果3-2, 3-3でみたような現象が生じるのである。

3-4 登場人物の言語を借りた物語叙述

物語の展開を登場人物の言語を借りて語らせる場合がある。

(23) (佐藤八郎が佐太夫に短刀を投げつける件の後で) 佐藤八郎といへる男は親父に劣らざる馬鹿者かな。(五十三)

とあったのち、佐藤八郎が佐太夫に遺恨を持つ経緯、すなわち、傾城買いにうつつを抜かしている父に意見をしてほしいと言う佐藤八郎に対して、佐太夫が「折悪く小癩に障れる事のありて、自暴酒の酔心に浮かれて散々に[佐藤八郎を]罵り、刺さへ親父の棚卸までして辱しめ」たために、佐藤八郎が「此返報は必らずするぞと腹を立てゝ還りしを覚えたり。」と佐太夫の「心話」が締めくくられる。体裁としては佐太夫の「心話」だが内容的には佐藤八郎の遺恨の説明になっている^{注9}。<語り手が読者に語る場面>が続くとその分<物語内の場面>が遠のいたものに感じられるだろう。特に『伽羅枕』の場合語り手が登場人物に介入し、文体やリズムの面では<語り手が読者に語る場面>で統一されている。こうした中で、読者を<物語内の場面>に

つなぎとめるために、登場人物の言葉を借りた物語の叙述が行われるものと思われる。

4. 「地」「発話」「心話」の処理の意味するもの

4-1 西鶴調と浄瑠璃体

『伽羅枕』は『三人妻』と共に紅葉における西鶴調の代表作と言われる。岡保生(1953)は西鶴の文章の特徴として、

・「文法を無視し、省略を尚び、形式論理を超越した、きはめて自由奔放な筆致」（それが「俳諧的方法」に基づく、と付け加えられる）

・「発話を地の文の中に流し込み、一つのリズムで統一して行く」

を挙げている。下記の文章にはその特徴がよく現れている。

(24) ふたりの寵愛^{ちようあい}、てうち／＼、髪振^{かぶり}のあたまも定まり、四つの年の霜月は髪置^{かみおき}、はかま着^{まき}の春も過ぎて、疱瘡^{ほうさう}の神いのれば跡なく、六の年へて、明くれば七歳の夏の夜の寢覚^{ねさめ}の枕^{まくら}をのけ、かけがねの響^{ひびき}、あくびの音のみ、おつぎの間に宿直^{とくのち}せし女さし心得^{こころえ}て、手燭^{てしよく}ともして遙^{はるか}なる廊下^{どうか}を轟^{とどろ}かし、(…)『好色一代男』巻一「けした所が恋はじめ」(暉峻康隆・東明雅校注・訳『日本古典文学全集 井原西鶴集 一』(小学館 1971))

世之介の赤ん坊時代から七歳までの件だが、「ふたりの寵愛^{ちようあい}、てうち／＼、髪振^{かぶり}のあたまも定まり」等は、形式的にも内容的にも完結しない表現が投げ出されたまま、次々に物語が展開して行く「自由奔放」な書き方である。また「ふたりの寵愛」から「六の年をへて」まではそれぞれの年が短く片付けられる一方、「明くれば」から急に七歳の時に初めて女性を口説いた場面が詳細に描かれる。これが同じ軽快なリズムで語られるので展開の急変が印象付けられる。また「七歳の夏の夜の寢覚の枕をのけ」は世之介の視点で語られるが、「かけがねの響き、あくびの音のみ」は、音を立てているのは世之介だが、「音のみ」を聞くのは隣室にいる女中であり、女中はそれを察して手燭で廊下を照らすのである。つまりここで世之介から女中へ視点がいつの間にか移動する。

岡保生(1953)は省略の多いテンポのよいリズムの語り方を紅葉が取り入れていることを指摘する。『伽羅枕』にはその特徴が如実に現れている。そして「発話」「心話」「地」の境目のあいまいさや、それらの間の急転、また場面の急転といった現象は「地」のスタイルやリズムによって文章を統一する結果であり、この点でも西鶴に共通するだろう。

また紅葉は作品の結構も西鶴から影響を受けている。内田魯庵は『伽羅枕』を評して「是れ紅葉山人の「一代女」ならむ」とする^{註10}。元太夫の話を訪ねてきた人が聞くという趣向も、女が男性遍歴の後仏道に帰依するという展開も二作に共通している。

一方で西鶴と異なる点もある。『好色一代女』が専ら女の一人語りで物語が進行するのに対して、『伽羅枕』は「無人称の語り手」によって物語が進行する。この違いは、『好色一代女』が「物語の奇なるを骨と為」すのに対して『伽羅枕』が「人情の移り変わるを骨と為」^{註11}すことの反映であろう。『伽羅枕』では佐太夫のみならず種々の人物の内面を描くために内面に自由に入出力できる語り手が必要だったのである。

そして『伽羅枕』の「発話」には口語的表現が含まれ、長文に渡るものも目立つ。これはむしろ近松の世話物に近い。紅葉は『色懺悔』の序「作者曰」で「対話は浄瑠璃體に今時の俗話調を混じたるものなり」と言い、また『伽羅枕』の二年後に連載した、やはり会話を独立させない雅俗折衷体の『焼つぎ茶碗』（明治24・1891）について、「近松のやうに会話と地の文と旨く連絡するのも一度は遣つて見るつもりで、今書いて居るもの(…)はいくらか其心地で加減して居る」と語っている¹²。心理描写をテーマとする時、「発話」が豊富で、口語的表現を含み、それと「地」との連絡が図られる浄瑠璃體の方が、「発話」が短文のものが多く、文語体の「地」の支配の強い西鶴よりも表現意図に合っていたのであろう。西鶴調の代表作『伽羅枕』においてもそれは同様であった。

4-2 肉声の聞こえる語り

鶴見俊輔（1958）は速記本から円朝の身振りを読み取る。たとえば「こんな」「この左の肩」といった場面指示は実演されてはじめて指示対象が理解できる。また『塩原多助一代記』の多助が愛馬「青」と別れるシーンは文字化されればくどい表現だが、円朝が実演することで多助のやるせなさが理解できる。これらは円朝の「身体」の痕跡である。しかし文字の痕跡に現れないところにも円朝の身体は活動している。速記本における登場人物の会話文は登場人物の口調の痕跡しか残らない。しかし実演される場合、落語を語る円朝は聴衆の前に存在しており、それ故登場人物の発話が円朝によって語られたものであることが自明である。この事情を理解するのにエミール・バンヴェニストの「ディスクール discours」という概念を援用する。「わたし」という語が用いられたときに、それが誰を指すのか迷わないのは「わたし」たる人物が聞き手の前に実在しているからである。人称概念の導入が話主の現前性に支えられているという言語活動のありようをバンヴェニストはディスクールと呼ぶ¹³。落語家が登場人物を演じていても、現前する落語家のディスクールが、それが誰の語りであるのかを直観させるのである。

藤田保幸（2000）は、引用構文における「話し手投写」という概念を提唱する。藤田によれば、引用句は「話し手という一つのフィルターあるいはレンズを通してとり込まれた」ものであり、「全文の話し手」の引用句に対する介入を「話し手投写」と呼ぶ。「話し手投写」は全文の話し手が引用元の発話を変容させたものについては勿論、原理的には「自らの解釈を表立せず極力もとのままを再現しようとする場合」も含めあらゆる引用構文に存在する。しかし「話し手投写」が受け手に了解できるかどうかは、口頭表現と文字表現とは異なる。たとえばAがBに「さっさと来い」と言い、それを受けてBがCに向かって「Aが『さっさと来い』と言っていたよ」と、Aの言語形式をそのまま保存して引用しても、BがCの前に存在しBの肉声によって『さっさと来い』の箇所が発話されることによって、引用箇所がBによって「話し手投写」されたものであることがただちに了解できる。しかしこれを文字にした場合、引用句の話主が読み手の前に存在しないため、「話し手投写」が無いかの如き印象を読み手に与えてしまう。

『伽羅枕』に限らず、紅葉は肉声を想像させる語りをしたかったようである。紅葉は言文一致体と擬古文体を比較し、言文一致体は「素話の上手なのを聞く想が有る」のに対して、擬古文は「節廻し好く唱ふのに似て居る」とし、その方が感情に訴えかける文章であるとする^{註14}。注意したいのは、言文一致体にしろ擬古文体（雅俗折衷体）にしる、口頭言語（素話／歌）との類似性において論じられていることである。紅葉が好んだ美文の調子とは肉声で語られたときの効果のことであった。しかし現実には読者の前に落語家のような演者が存在していないのだから、肉声を想像させるための仕掛けが必要である。語り手が推量・疑問・伝聞・詠嘆の表現をして見せることで語り手の存在をアピールすることはできる。しかし問題は登場人物の「発話」や「心話」に如何に語り手の声の痕跡、「話し手投写」の痕跡を残すかであった。会話文と地の文とを区別した『色懺悔』ではこれができず、紅葉は不満だったのである。『伽羅枕』では、体言止めをはじめとするテンポの良いリズム、登場人物の「心話」を増幅する詠嘆表現、そして何よりも文語体によって「心話」「発話」に介入する語り手の肉声が印づけられる。文章の中に「発話」や「心話」が豊富に含まれても、「発話」の中に口語的表現が含まれても、また視点や場面が急転しても、以上のような仕掛けに回収される限りにおいて不調和や唐突さを免れ、語りの統一性が保たれるのである。

4-3 語り手の傀儡としての登場人物

坪内逍遙は『小説神髓』において、心理を描く時に語り手が前面に出てしまうと、登場人物があたかも語り手の「機関人形」の如く読者に感じられてしまうという弊害を指摘する。しかし（想像上の）肉声で物語を語る限り「発話」や「心話」においても語り手が顕在化しないと物語の一貫性、統一性を失ってしまう。このジレンマを解決する手法が問題であった。

二葉亭四迷の言文一致体小説『浮雲』の場合はどうだろうか？ 『浮雲』第一篇の語り手は、冒頭において「イヤお羨ましいことだ」「さりとはまたお気の毒な」など官員を揶揄するが、前田愛（1980）は、やがて「この軽妙な揶揄の調子をこめた語り手の声と文三の内語とがしだいに重ね合わされて行く。（…）文三の心理が、彼の内語をなぞって行く語り手の声によって増幅されて行く」としている。前田の趣旨は、心話文における文三の優柔不断ぶりの戯画的誇張に、元官員であった文三に対する語り手の揶揄が認められるということであろう。一方『伽羅枕』の語り手も登場人物の内面に介入し、登場人物の心的表出を増幅させる。ただ両者には大きな相違点がある。『浮雲』では文三の心話文の背後に語り手の揶揄が認められるとしても、言語そのものは文三の内語らしきもので書かれている。このため文三が語り手の操り人形と化すことから免れるのである。一方『伽羅枕』では西鶴調のテンポ、詠嘆調の口調、そして文語体のスタイルが登場人物の「発話」「心話」に介入する。しかも登場人物が発するであろう言語と文語体との距離が大きく、語り手の介入が強く印象付けられる。その結果、登場人物が語り手の操り人形の如くなり心理描写から遠のくという弊害に陥ってしまう^{註15}。

4-4 三人称小説との比較

(A) 肉声の消滅と「話し手投写」の痕跡の消去

以下は日本語で書かれた三人称客観小説の代表作、有島武郎の『或る女』（大正八・1919 完成）の一節である^{注16}。

- (25) (a) そんな事を思ふと葉子は悵鬱が生み出す反抗的な気分になつて、湯をわかさせて入浴し、寢床をしかせ、最上等の三鞭酒を取りよせて、したゝかそれを飲むと前後も知らず眠つてしまつた。(五)
- (b) 古藤はうまく永田から切符を貰ふ事が出来るだらうか。葉子自身が行き得ない程葉子に対して反感を持つてゐる永田が、あの単純なタクトのない古藤をどんな風に扱かつたらう。永田の口から古藤は色々な葉子の過去を聞かされはしなかつたらうか。(五)
- (c) 「お遅う御座んした事。お待たされなすつたんでせう。……さ、お這入りなさいまし。そんなもの足でゞもどけて頂戴、散らかしちまつて」(五)

今日われわれにとってなじみ深い言文一致体の小説の文章とはかくの如きものであろう。登場人物の心理は (a) 下線部の如く、他の対象物と同じく客観的に観察され、心理の主自身でさえ自覚されないかもしれない心の動きが記述される。これはいわゆる「神」の視点で書かれる文章である。そしてこの「神」は人間が語る際の肉声を失っている。三人称客観小説の心話文は (b) の如く地の文と同じスタイルで語られるが、語り手が人間の肉声を失っているために、地の文のスタイルで登場人物の心中を語っても、登場人物の内言とは衝突せず語り手の操り人形のように感じない。一方、発話文は (c) の如く登場人物の口調を伝えるものであり、語り手の口調は及んでいないかの如く書かれる。しかし、全体が肉声を持たない語りであるがゆえに、会話文に語り手の口調が介入しなくても、それをもって語りが一不統一であるとは思われない。会話文は語り手の観察対象であり、<描写主体の言語(地の文)―描写対象の言語(会話文)>という棲み分けがなされている。『伽羅枕』の「心話」「発話」には「話し手投写」が顕著に観察されるが、『或る女』のように三人称客観小説における会話文は「話し手投写」が無いかの如く書かれている。

(B) 視点による統一

肉声による語りの場合、話主の現前性が語りの統一性を保証していた。肉声は写実的な心理描写の妨げになっていた半面、話主の現前によって視点の一貫性については拘泥する必要がなかった。語り手は、登場人物の内面―外面間を往還したり、ある登場人物から別の登場人物へと視点を急激に転換したりと、視点の移動については奔放である。

しかし『或る女』では『伽羅枕』に見られた視点の奔放さは影を潜める。三人称小説では話主の現前に代わって語りの統一性を保証するのは視点であろう。物語全体を睥睨する「神」の視点が文章を統一する。三人称小説でも登場人物の内面―外面間の往還や、登場人物間の視点の移動は見られるが、それは視点の支配が損なわれないよ

うに、ゆるやかになされる。

5. まとめ—雅俗折衷体が意味するもの—

以上『伽羅枕』の「地」「心話」「発話」の処理について、肉声の語りとのかかわりから論じたが、雅俗折衷体と言文一致体—といっても明治二〇年代の言文一致体ではなく明治三〇年代後半以降の言文一致体だが—の違いは、単に文語文法に従うか現代語文法に従うかといった形式的な問題ではないことが明らかであろう。明治二〇年代の雅俗折衷体が肉声で語られ音読されるという事情が^{注17}、写実的な発話の表現や心理描写の障害になっていた。明治三〇年代後半以降から今日に続く小説は肉声を放棄した語りであり、このことによって客観的な発話の表現や地の文の心理描写が可能になったのである。そしてこうした文章は黙読される文章である^{注18}。『伽羅枕』と今日の小説との間の表層に見える語りの違いは、肉声による語りであるか否か、さらには<音読/黙読>という受容形態の違いの反映であろう。形式的な面だけから言えば雅俗折衷体でも客観的な発話の描写、心理描写は可能なはずだが、文章表現は文字に関わる人間の慣習の上に成り立っており、雅俗折衷体にまつわる肉声を簡単に捨てることは出来なかったのだろう。客観描写のためにはそうした慣習のまわりついでない表現のスタイル（言文一致体）が必要であったのである^{注19}。

注1 中村幸彦（1987）より。

注2 中村幸彦（1961）より。

注3 前田愛（1980）参照。

注4 徳田秋声は「山田美妙の言文一致の主張が、直に紅葉に彰れて、『色懺悔』となる。」という。『明治小説文章変遷史』（早稲田文学会 大正4・1915）より。

注5 文献、注4に同じ。

注6 明治23（1890）年7月5日から9月23日まで『読売新聞附録』に連載。この論では、『紅葉全集 第二巻』（岩波書店1994）によった。

注7 宇佐美毅（1997）は、『新色懺悔』作中に登場する聞き手が主人公の語りを引き出す機能に着目して、「この『新色懺悔』という作品に限らず、こうした「聞き手」の存在を重視したのが紅葉という作家だったと言ってもよい」とする。『伽羅枕』でもそれが認められる。

注8 十川信介は（1994）は『恋山賤』（明治22・1889）の語りについて、顕在化する語り手が「人物の心に自在に出入して、軽快にその動きを写す物語的な「文法」が見られることを指摘している。『伽羅枕』も同様である。

注9 この手法は三遊亭円朝の怪談話にもみられる。揚妻祐樹（2006）参照。

注10 「伽羅枕（紅葉山人著）」（『国民之友』136（明治24（1891）年11月13日）。

注11 文献、注10に同じ。

注12 田山花袋『美文作法』（博文館 明治38・1906）より。

注13 エミール・バンヴェニスト「言葉と人間の経験」阿部宏訳（言葉と主体——般言語学の諸問題——阿部宏 監訳岩波書店2013、所収）。原題 *Le langage et* 1'

expérience humaine (Émile Benveniste, , Problèmes de linguistique générale II .Gallimard, 1974)。

注 14 「言文一致論」(『新潮』第 3 卷第 6 号 明治 38 (1905) 年 12 月 15 日)。

注 15 猫が演説をするという趣向の夏目漱石『吾輩は猫である』(明治 38 ~ 39・1905 ~ 1906) の如く、一人称小説であれば、肉声で語りつつ、登場人物の心理を直接法で語ることが可能である。ただしこの場合、語り手以外の心理は直接法で語ることが出来ず、「無人称の語り手」のような、複数の人物の内面に入り出す自在性は失われる。明治二〇年代の一人称小説としては文語体の森鷗外『舞姫』(明治 23・1890) などが著名だが、紅葉にも『不言不語』(文語体、明治 28・1895)、『青葡萄』(言文一致体、明治 28・1895) がある。

注 16 『有島武郎全集 第四巻』(筑摩書房 1979) より。

注 17 『出版月評』明治 22 年 5 月の「京童子」の批評では『色懺悔』が音読しづらいと批判される。紅葉はこのような批評空間に身を置いていたのである。岡保生(1960)によれば、『金色夜叉』塩原の叙景について「かつてしばしば教科書にもとられ、全文を暗誦している人も多かったといわれる」という。紅葉の文章の受容のされ方の一端を示しているであろう。

注 18 写実的な自然描写によって自然主義文学に影響を与えた二葉亭四迷訳『あひゞき』(明治 21・1888) の読者は、前田愛(1973)によれば「作者の詩想と密着した内在的リズムを通して、作者ないしは作中人物に同化を遂げる孤独な読者」であるという。つまり黙読する読者なのである。『あひゞき』は一人称の語りであるが、肉声を失い黙読される文章である点で三人称小説と共通する。

注 19 徳田秋声は「言文一致運動の意義」を、それによって小説壇に「真に描写と云ふ一生面」が開けてきたところにあるとしている(文献、注 4 に同じ)。なぜ描写のために言文一致である必要があったのか。それは雅俗折衷体に付随する肉声を捨象するため、というのが筆者の意見である。

参考文献

揚妻祐樹(2006):「条件表現から見た「語り口」の問題—三遊亭円朝の人情話速記本を資料として—」(『藤女子大学国文学雑誌 74』2006. 3)

宇佐美毅(1997):「小説表現としての〈近代〉—美妙と紅葉をめぐって—」(『紀要(文学科) 79』(中央大学文学部) 1997. 3)

岡保生(1953):「紅葉と西鶴」(『尾崎紅葉—その基礎的研究—』東京堂)

岡保生(1960):「金色夜叉 1」(『人と作品 現代文学講座 明治篇第二集』明治書院 1960、『尾崎紅葉の生涯と文学』明治書院 1968、再録)

小野正弘(2009):「草双紙の地の文における「準発話」—その認定と射程—」(『日本近代語研究 5』ひつじ書房)。

亀井秀雄(1983):『感性の变革』(講談社)

小森陽一(1988):『構造としての語り』(新曜社)

阪倉篤義(1960):「地の文と会話文」(明治書院『講座 解釈と文法 1』)。

- 高橋修 (2015) : 『明治の翻訳ディスクールー坪内逍遙・森田思軒・若松賤子一』 (ひつじ書房)
- 鶴見俊輔 (1958) : 「円朝における身ぶりと象徴」 (『文学』 26 1958. 7)
- 十川信介 (1994) : 『紅葉全集 第一巻』 「解説」 (岩波書店)
- 中村幸彦 (1961) : 「為永春水小論」 (『国語と国文学』 1961. 4)
- 中村幸彦 (1987) : 「後期滑稽本の興趣」 (中央公論社『中村幸彦著述集第四巻』)
- 野口武彦 (1994) : 『三人称の発見まで』 (筑摩書房)
- 藤田保幸 (2000) : 『国語引用構文の研究』 (和泉書院)
- 前田愛 (1973) : 「音読から黙読へ—近代読者の成立—」 (有精堂『近代読者の成立』)
- 前田愛 (1980) : 「明治の表現思想と文体—小説の「語り」をめぐって—」 (『国文学解釈と教材の研究』 1980. 8)

〈あげつま ゆうき／本学教授〉

