

文体様式としての「人情噺」

—三遊亭円朝『怪談／牡丹燈籠』と坪内逍遙『小説神髓』『文体論』との関係—

大橋 崇行

一 はじめに

三遊亭円朝『怪談／牡丹燈籠』(以下、『牡丹燈籠』とする)は、円朝自身の回想を信じるのであれば文久元年頃に作られた噺であり、明治一〇年代にほぼ現在の形になったと考えられる。孝助を中心に進められる仇討ちの物語、新三郎とお露とのあいだで繰り広げられる怪談の物語、そして伴蔵を中心とした因縁をめぐる物語と、三つのストーリーが錯綜したこの噺は、『塩原多助一代記』『真景累ヶ淵』と並んで、円朝による創作噺の傑作と位置づけられている。

しかし中丸宣明氏が指摘されているように、現代において高座にかけられたり、論じられたりしている速記本をもとにしたテキストは、たとえば小説のようにひとつの「作品」として安易に扱うことができるものではない。落語は高座にかけられるたびにさまざまな演出が試みられ、改変され、そのときの聴衆によっても演じ方が変わっていく。一回的なテキストそのものが存在し得ない。それに加え、たとえば鍋本清方が『こしかたの記』(昭和三六)で回想しているように、明治一九年一〇月に創刊された『やまと新聞』に掲載されている速記は、条野探菊(山々亭有人)の自宅など静かな座敷において演じられ、書き取られた。また、早く勝本清一郎が指摘したように、速記として書

文体様式としての「人情噺」

き取る段階で文章語が多分に入り込んだ可能性があることはもちろん、円朝自身もこうした場では意識的に内容を変えたと言われており、必ずしも高座にかけられた噺をそのままの形で残しているわけではない。一方、山田俊治氏が指摘されているように、速記本に書かれている本文は独特な様式を持っており、傍訓によって記述される俗語を用いた「言」の部分と、漢語を多く用いた「文」としての要素とが二重性を帯びて混在する。もちろんここで傍訓によって記述される「言」には、円朝自身の言葉も含まれていただろう。しかし、たとえば明治期の合巻で用いられていたような漢語に熟字訓を次々に当てはめていく文体を想起すれば、当然その中には円朝による語りに用いられた言葉ではない、漢語における日本語としての意味を記述するものとしての訓も含まれていたと考えるのが妥当である。

以上のように考えると、速記本によって残されている円朝の噺は、落語そのものの再現として単純に考え、分析できるものではない。しかし、速記が活字化され、流通し、読者の手に取られるというメディアとしての側面から考えたとき、円朝の落語速記本にはこれとは異なる問題が見えてくる。活字メディアが読者の手に渡った瞬間、そのテキストは同時代に編成されていた小説と同じように、読み物として受容される対象となる。たしかにその本文から円朝の語りが想起されることはあるものの、それを読むという行為においては、一回的なテク

文体様式としての「人情噺」

ストとなり得るのである。

また拙著で考えたように、この時期の読者が読み物を受容する際には、文体そのものが、目の前にある文章がどのジャンルに属するのかを考える手がかりとなっていたことを念頭におく必要がある。なぜならこの場合、速記本で用いられた文体が、速記本に独特な文体として同時代においてすでに認識されていたのか、あるいは同時代に出版されていた他ジャンルの文体と類縁的に認識され得たのかということが、読者によるテキストの受け取り方、位置づけという点で非常に大きな問題を含み得るからである。

本論ではこうした視点から、円朝の『牡丹燈籠』が活字化され、読者に受容されるときに、どのような問題が立ち上がったのかについて考えていきたい。その上で、特に坪内逍遙が円朝の速記本を「俗語」による「人情」の表現と接続させたことになどの意味があったのかについても、考察を進めていくこととする。

二 「人情噺」としての『牡丹燈籠』

まず、先行研究で『牡丹燈籠』がどのように言及されてきたのかについて、もう少し確認しておきたい。

たとえば永井啓夫氏は、伴蔵による完全犯罪を「怪談噺」の形式によって巧みに隠し、主人殺しの苦悩を描いている点に着目し、近代的な推理小説としての要素を認められている。また前田愛は、『牡丹燈籠』の「第四回」を為永春水『春色梅美婦欄』（天保一二）の趣向を転じたものとして人情本からの影響を指摘した上で、現実と非現実との境界で聴衆（読者）を眩惑する語りの構造そのものが持つトリックに、『牡丹燈籠』の「近代怪談」としての側面を読み取った。入口愛氏はこれらの議論を受け、前田愛が指摘した人情本としての要素は断片的にすぎないと指摘し、版本の挿画に幽霊が描かれることで、『牡

丹燈籠』が近代において怪談を現前させた位置づけられている。

一方、前掲の論文で中丸氏は、「因縁」「悪縁」は類型としてストーリーに外在するものと位置づけ、それによって複数の物語が並立する構造を合理的な「近代小説的な読み」には当てはめられないものとした。また佐藤至子氏は、読本や合巻をよく読んでいた円朝の噺について、それが典拠なのか類型的発想を共有しているのか判断しないものだとし、浅井了意『伽婢子』（寛文六）第四巻「船田左近夢のちぎりの事」や、『剪灯新話』『渭塘奇遇記』との関係を再検討されている。

これらの先行研究は、それぞれに重要な指摘だと思われる。一方で確認しておきたいのは、二代目三遊亭円生門下で三遊派の再興を担い、三遊派に伝わる『累草子』の類話として『真景累ヶ淵』を二十歳代はじめの若さで作った円朝の、同時代的な位置づけである。

余曩に余が従事する所の速記法の効用を世に示さんが為め三遊亭円朝子の人情話中最も著名なるものを筆記し冊子として世に公けふ為せし所意外の喝采を蒙り毎編数千部を発売するに至れり（『西洋人情話／英国孝子ジョージスミス之伝』序文（若林珅蔵）、明治一八）

当怪談牡丹燈籠ハ名にし負う落語家の泰斗と仰がる三遊亭円朝子の得意の人情噺を速記法を以て言葉の儘を直写せし新奇の冊子なれば大に諸君の御意に適ひ発售の部数日に益々多きを加ふ

（『怪談／牡丹燈籠』第九編、広告、明治一八）

若林珅蔵が述べる「三遊亭円朝子の人情話中最も著名なるもの」とは、『牡丹燈籠』のことである。また、『牡丹燈籠』第九編の広告文においても、あくまで「円朝子の得意の人情噺」として認識されていた。しかし、『牡丹燈籠』が「人情噺」だということには、注意が必要である。

講釈『皿屋敷』をもとにした「お菊の皿」や、洪邁『夷堅志』（慶元四頃）に所収の「餅を買う女」を素材にした「子育て幽霊」、笑話本『軽口蓬莱山』（享和一八）の「思いの他反魂香」から上方落語の「高尾」を経て成立した「反魂香」など、志怪小説や滑稽噺をもとにした「怪談噺」は、文化・文政期から明治期にかけて隆盛し、初代の林屋正蔵と桃川如燕によって落語と講談を横断する形で、「滑稽噺」「人情噺」と並んでひとつのジャンルとして認識されていた。特に落語では多くの場合、音曲（ハメモノ）を交えて「芝居噺」として仕立てる演出に特徴があった。

こうした状況から考えると、『牡丹燈籠』は「人情噺」としてよりもむしろ、「芝居噺」による「怪談噺」として位置づけられた可能性が高かったことになる。特に円朝は安政期に鳴り物入り道具仕立ての「芝居噺」で名を挙げており、扇子一本の「素噺」に転じたのは明治五年頃だと考えられる。したがって、『牡丹燈籠』が作られたとされる文久元年から明治のはじめまで、この噺が高座にかけられる際は「怪談噺」としての要素が少なからず伴っていたはずなのである。

その中で『牡丹燈籠』が「人情噺」としての位置づけられたことには、さまざまな要因が想定できる。第一に、『牡丹燈籠』の速記本で残された物語そのものが持つ、内容的な問題であろう。『牡丹燈籠』が『剪灯新話』や『伽婢子』の翻案として「怪談」の要素を持つのは「第十二回」で伴蔵が「百両」の金銭と引き替えにお米とお露を萩原新三郎のもとへ引き入れようとするところまでであり、残りの「第二十一回ノ下」までの物語は、「人情噺」として位置づけられても不思議はない。一方で、先述のとおり円朝が「素噺」で『牡丹燈籠』を高座にかけるようになり、「怪談噺」として位置づけにくくなっていたという事情もあったはずである。また、円朝と並び称された柳亭燕枝（談洲楼燕枝）が晩年は「作物でなく実話でいきたい」（三木竹二「柳の一葉」、『歌舞伎』第三号、明治三三・三）と実録ものを高座に

かけながら、「燕枝が三題咄の上手だったことは今更いふまでもないのですが、私共には統物の重つくろしいのよりか、此方が軽くて好うございました」（同）と評されたのに対し、三遊派の円朝といえは「人情噺」だという枠組みを受けて打たれた広告だったことも想定できる。

三 円朝の談話における「人情」

しかし同時代に編成された「人情噺」をめぐる言説に目を向けてみると、『牡丹燈籠』がそのように位置づけられたとき、重要な枠組みが機能していたことが見てとれる。

一般に「人情噺」とは、長篇で続き物の形式を持つことが多く、「滑稽噺」と違ってオチ（サゲ）がなく、「人情」を描くことに主眼をおいた形式だとされる。

円朝師の人情噺は、よく人を魅するの力があつた、牡丹燈籠や、塩原多助など、人情の極致を穿った傑作と称されて居る、本書の収むる三篇は比較的短篇ではあるが、円朝師独特の得意な読物で、其存前中口演されたものである、

（『円朝人情噺』「はしがき」、大正二）

ここでの認識では、「人情噺」はあくまで「人情の極致を穿つた」という条件を満たしていればそのように称されるというものであり、その中に『牡丹燈籠』も含まれていたことになる。一方で、実際に収められているのは「人情噺／闇夜の梅」「怪談噺／怪談阿三の森」「心中噺／心中時雨傘」の三篇である。したがって、「人情噺」には、「人情」を描いたものであればそのように位置づけられるという広義の枠組みと、「怪談噺」「心中噺」と並んでひとつのジャンルとみなされる狭義の枠組みとが、その時々によって使い分けられていた可能性が示唆されている。

文体様式としての「人情噺」

こうした素朴な枠組みに対し、円朝自身は晩年の談話で「人情」「情」を語ることの重要性を説く際に、これと異なる発想を示している。

併し面白い筋合のお話でも、西洋と東洋とそれ／＼風俗人情が違ひますから、実際に翻案して、日本の人の情に適合ふやうにいたさなければ折角の面白いところも、失くなつて、仕舞ひますやうな訳合でございます。

(「情話名人(三遊亭円朝と語る)」、『世界之日本』九号、明治二

九・一一・二五)

聞き手である「錦衛生」から受けた「得意とせらるゝ情話には、色々の苦心丹精もあるべきが、如何にや」という問いかけに対して、円朝が応じた箇所である。「西洋」の「人情」とあるのは、『西洋人情話／英国孝子ジョージスミス之伝(前掲)』や『欧州小説／黄薔薇(明治二〇)』を想定したものであろう。「情話」すなわち「人情噺」においては「筋合」以上に「人情」「人の情」を語ることが噺の面白さを支えており、これらの西洋種の噺においては、その「人情」をいかにして日本の聴衆でも理解できるように語るのが重要だという、円朝の認識が示されている。

一方、円朝が別の談話で問題にしていたのは、誰の「人情」を、どのように語るのかという点だった。

人情噺は固より人情を穿つを専一と致しますが、講釈は人情よりは事実の方に重きを置きます、云はば人情噺が細かくて講釈は疎う在います、併し感情を惹き起すの点に就きましては、講釈は何ば疎いと云ひましても、名人になりますれば訳もない所で太層感じさせる事が在います、マア私が覚えてから講釈の名人と思ひましたのは先代の伯円で在います、義士伝を読みましても文句の上では泣かせるやうな所ではないが、そこが夫名人の違ふ所でして、私が未だに其の文句を覚え居りますが、是は菅野

十平次の伝で「竹の柱に茅の屋根、菱形になりし上総戸を押開けて菅野十平次が戻らるゝ」斯んな所でホロリと涙を落させて何にもみすばらしい浪宅へ宛も菅野十平次が悄然と立戻るやうに聞えました、

(「芸人談叢／三遊亭円朝」、『毎日新聞』明治三二・八・一三、三〇。引用は『円朝全集 別巻2』(岩波書店、平成二八)による)

ここでは、落語と講談で「人情」を語るときの差異について言及がなされている。円朝の認識では、講談においては一般に、たとえ「人情噺」であっても「事実」を語ることが優先されるのだという。「事実」という用語の概念は円朝の発言だけから判断しにくい、講談師によって語られる出来事としての物語そのものと解して良いと思われる。

その中で「先代」の松林伯円(初代)は、「人情」を巧みに語ることができたという。しかしこのときに円朝が示したのは「竹の柱に茅の屋根、菱形になりし上総戸を押開けて菅野十平次が戻らるゝ」という箇所である。したがって講談ではあくまで講談師による地の語りによって、「人情」が表現されると位置づけていたことがわかる。

こうした講談のあり方に対し、落語における「人情」は、次のように語られている。

総て咄は情がなければ面白くないもので豊臣太閤の御前で滑稽た事計り申した策伝と云ふ人が拵へた咄に
或冬の事で極寒の日に肴屋が大鯛と小鯛を二枚担いで
お得意へ行くと其処のお内宝が マア肴屋さん寒いじやア
ありませんか……お前さんも今でこそ斯様やつてお歩きなさ
るけれど以前は定めし由緒ある方の零落のはて果でお在でな
さらうイ、エサお隠しなさつても自然と其処はネ解ります者
ですマアお寒からうに此方に来ておあたんない と云ふ

と肴屋はズイと立て大鯛を縁側へ投出して行かうとする。扶を内宝が探で肴屋さん此鯛はエ。グツと澄して、先祖頼朝の命日ぢや

ッてんですかが如何にも肴屋の情があるでは無いませんか

『三遊亭円朝』、『毎日新聞』明治二九・九・二四、二五。引

用は『円朝全集 別巻2』による)

円朝は「落語のはじめ」(『名家叢談』一〇号、明治二九・六・二〇)でも安楽庵策伝『醒睡笑』(元和九頃)が落語の祖だという認識を示しており、ここでは同じことが繰り返される。一方で円朝は、策伝における「情」の語り方という問題に目を向けている。かつては武士の家柄だったが今は肴屋の身となっている男に対し、「お内宝」は「定めし由緒ある方の零落の果」だろうと推察する。それに対して男が大鯛を放り投げ、澄ました表情で「先祖頼朝の命日ぢや」と述べた言葉と態度のあり方にこそ、「情」が表現されているとしたのである。

四 語る「人情」、演じる「人情」

以上のように円朝の談話を読み解いた場合、円朝は地の語りによって「情」を描き出す講談に対し、作中人物の描き方や台詞によって「情」を演じるのが、落語における「人情噺」だと考えていたことが見てくる。このとき、こうした作中人物の台詞と地の語りについての認識が、同時代において少なからず共有されていたことは看過できない。

予生来音律講談落語等を聴きて胸間の鬱憂を晴しめて之を娯楽と為すものなり故に時々ハ寄席に遊び義太夫常磐津長明清元或ハ講談落語を聴く然れども多くハ其音調の能く脳裡に感動せず却て睡眠を催ふすか又ハ嫌悪を來たすの類ありて真に之が感動を發起しむるハなし独三遊亭円朝翁ハ然らず其口演に係る説話

文体様式としての「人情噺」

を聴に勤懲の意至れり尽せり言語の挙動或ハ笑ひ或ハ泣き或ハ怒る男女老若其説話に出る者各々之を異にせり予大に感じて曰く翁の演すつもハ能く時世に適し能く情態に合ふこと実に絶妙と云つべし

(夢廼家主人さむる「文七元結序」、三遊亭円朝口述「文七元結」、明治二二)

夢廼家さむるは、金泉堂から出た『月謡狭江一節』(明治二〇)以降、円朝の速記本の序文を多く手がけている。序文に書かれる賞誉はある程度差し引いて考える必要があるが、「言語の挙動或ハ笑ひ或ハ泣き或ハ怒る男女老若其説話に出る者各々之を異にせり」というように、円朝が「情態」を語るときの特徴は、作中人物を巧みに演じ分けたことにあるとし、『熱海土産温泉利書』(明治二二)や『忍ヶ岡義賊の隠家』(明治二五)の序文で同様の発言を繰り返している。

同時代に同じ評価をしていたのが、宇田川文海である。円朝子固より小説家ならねバ談話の結構に於てハ或は間然するところ有るも話中出るところ夥多の人物老若男女貴賤賢愚一々身に応じ分に適ふ態を尽し情を穿き喜怒哀楽の状目前その人を見るの興味有らしむるに至りてハ実に奇絶妙絶舌に神ありと言ふ可し

(『松の操美人の生理』序文(宇田川文海)、明治二〇)

文海は「情を穿き喜怒哀楽の状目前その人を見るの興味有らしむる」というように、これこそが円朝の噺の真髓であり、それは「話中出るところ夥多の人物老若男女貴賤賢愚一々身に応じ分に適ふ態を尽」すこと、すなわち人物それぞれによって巧みに演じ分けることによって達成されたとした。このように、作中人物の台詞を演じ分けることによって「人情」を描き出すという点で円朝の「人情噺」が優れているという評価は、少なからず定着したものとなっていたのである。また次の引用では、これとはやや視点の異なる枠組みが示されてい

文体様式としての「人情噺」

る。

彼は同所同演に於て、貞女ともなり得たり、忠僕ともなり得たり、老臣ともなり得たり、田婦野人ともなり得たり、子供とも、老婆とも、丁稚とも、番頭とも、文明人とも、仙人ともともなり得たり、やゝ難きは英雄豪傑なりしが、之も亦た一通りは演じ得たり。則ち、彼の同情と、彼の同化とは、団洲よりも広く且つ大なりき。

〔嗚呼円朝子〕、『女学雑誌』五三二号、明治三六・一〇・一〇

円朝が亡くなった直後に『女学雑誌』に掲載された追悼文である。

「団洲」とあるが、これは談洲楼燕枝のことである。「同情」「同化」というのは、これまでの文脈から考えると、作中人物と「同化」し、そこに「情」を寄せて心情を再現することで、その人物の「情」を描き出すということだと考えられる。円朝は同じ落語家として並び称される燕枝と比べたときにも、とりわけ作中人物の演じわけにおいて評価されていたのである。

以上のように、落語と講談の「人情」をめぐることは、地の語りで語るか、作中人物として演じていく中で「人情」を表現するかという枠組みがあった。その中で円朝の「人情噺」は、作中人物を演じ分けることで「人情」を表現できるという点において高い評価がなされていた。たとえば昭和期になって三代目桂米朝は、講談のように地の語りによって「人情」を語るのではなく、登場人物そのものに「人情」を吐露させるのが落語の「人情噺」だと述べている。これは「人情噺」としては狭義なものであり、現代では落語家によって、「人情噺」には多様な捉え方があると思われる。しかし、少なくとも円朝自身の談話や同時代の円朝に対する評価においては、「人情噺」をめぐる、こうした米朝の認識に近いものが少なからず共有されていたと考えるべきであろう。

以上のように円朝の「人情噺」を考えた場合、『牡丹燈籠』におい

ては、たとえば次のような場面が、「人情」を描いたものとして想定されていたことになる。

飯島「馬鹿な事を申すな、手前に切腹させる位なら飯島は斯まで心痛はいたさぬハ左やうの事を申さず早く往け若し此事が人の耳に入りなバ飯島の家に係ハる大事悉しい事は書置に有るから早く行かぬかコレ孝助一旦主従の因縁を結びし事なれば仇ハ仇恩ハ恩よいか一旦仇を打たる跡ハ三世も替らぬ主従と心得てくれ警同士でありながら汝の奉公に参りし時からどふ云事か其方か我子のやうに可愛くてナアと云れ孝助はオイ／＼と泣ながら孝「ヘイ／＼これまで殿様の御丹誠を受まして剣術といひ鎗といひなま兵法に覚えたが今日却て仇となり腕が鈍くハ斯迄に深くは突かぬものであつたに御勘弁なすつてくださいましと泣き沈む

〔牡丹燈籠〕「第十三回」

「第十三回」で孝助が宮野辺源次郎と誤って、主君の飯島平左衛門を鎗で突いてしまう場面であり、歌舞伎というクドキに当たる「人情噺」に特徴的な「泣」の場面である。これは後に「書置」によって、平左衛門が孝助に父の仇討ちを達成させるために意図したものだだったことが明らかにされるわけだが、平左衛門が孝助に対して向けていた「我子のやう」に思う愛情と、自身がその孝助にとっては親の敵であることから生じた「心痛」とを語る。それに対して孝助は忠心を誓った平左衛門を鎗で突いてしまったことに對し、その腕前が平左衛門によって授けられた「剣術」と「鎗」によってもたらされたことを悔いる。こうした二人の様子を、地の語りでは「オイ／＼と泣ながら」「泣き沈む」という最小限の描写に押しとどめ、「人情」を作中人物の言葉として直情的に語らせている。

同じような登場人物の台詞による「人情」の吐露は、幽霊となったお露が萩原新三郎の家に入らず「かわりハてたる萩原様の御心が情

ない」と嘆く場面（第八回）や、飯島の「書置」を読んだ孝助が飯島平左衛門のところに戻ろうとするのを相川新五兵衛が押し止める場面（第十五回）、孝助が母親と再会したものの自害してしまう場面（第二十一回ノ下）と、特に「怪談噺」としての要素が終りつて「人情噺」としての側面が強くなる物語後半の要所で繰り返される。

もちろんこうして語り出される「人情」は、あくまで台詞として言葉にできる領域である。したがって、たとえば人間の内部に秘匿された真実として内面があり、その一部が言葉によって表現されるというものではない。あくまで演芸として作中人物を演じる様式的な枠組みの中で表現されたものである。

一方で、夢酒屋さむるが「予大に感じて」と述べ、宇田川文海が「喜怒哀楽の状目前その人を見るの興味有らしむる」としていたように、こうした「人情」の表現は声色や動作といった演技を介することで聴衆に共感呼び起こし、涙を誘っていた。円朝が語った作中人物の演じわけによる「人情」のあり方や、それに対して向けられた同時代の評価は、こうした文脈と価値観の中で編成されていたのである。

五 坪内逍遙の「人情」論と「人情噺」の關係

以上のように円朝の「人情噺」を考えたとき、坪内逍遙による次の評価が、ひとつの意味を帯びてくる。

通篇俚言俗語のみを用ひてさまで華ありとも覚えぬものから句ごとに文ごとにうたゝ活動する趣ありて宛然まのあたり萩原某に面合はするが如く阿露の乙女に逢見る心地す相川その粗忽しき義僕孝助の忠やかなる読来れば我しらず或は笑ひ或は感じはとく真の事とも想はれ仮作ものとハ思はずかし（中略）単に更の述る所の深く人情の髓を穿ちてよく情合を写せバなるべくただ人情の皮相を写して死したるが如き文をものして婦女

文体様式としての「人情噺」

童幼に媚むとする世の浅劣なる操觚者流は此燈籠の文を読んで円朝更に恥ざらめやハ聊 感ぜし所をのべて序を乞はるゝまゝ記し与えつ

（春のやおぼろ「牡丹燈籠序」、『怪談／牡丹燈籠』（文事堂版）、明治一八）

『小説神髓』（明治一八一—一九）「小説の主眼」を中心に展開された「人情」論との關係でこの序文を読もうとすると、どうしても「深く人情の髓を穿ちてよく情合を写せバ」という記述に目が向いてしまふ。しかし、円朝の「人情噺」をめぐる文脈から考えた場合、「宛然まのあたり萩原某に面合はするが如く阿露の乙女に逢見る心地す」など、作中人物の「人情」を感じ取り、それが「真の事とも想はれ仮作ものとハ思はずかし」という状態になったことのほうが、円朝の評価としてはより重要だったはずである。

一方で注目されるのは、こうした円朝の落語についての考え方が、作中人物の台詞で「俚言俗語」が用いられていることを前提に作られている点である。この発想と通底するのが、『小説神髓』の「文体論」における「俗文体」をめぐる議論である。

俗文体ハ通俗の言語をもてそのまゝに文をなしたるものなり故に文字の意味平易にして皆に解しやすきの徳あるのみハ別に活動の力あるから所謂華文に必要なる簡易の品格明晰の品格ハいへばさらなり峻拔雄健なる勢力あり追懷愛慕の相念をも惹起しつべき品格あり加 之時としてハ文字の音調氣韻と共に頗る情趣に適應してよく心底の感情をバ表しだすに妙なることあり此をもて泰西の諸国はいふもさらなり漢土の如きも小説にハ地の文章を除くの外ハなるべく通俗の語を用ひて事物の形容をうつすなりけり

（坪内雄蔵『小説神髓』『文体論』、明治一九）
逍遙は「俗文体」が「よく心底の感情をバ表しだす」としながら

文体様式としての「人情噺」

ら、一方でその使用を「地の文章を除くの外」に限定していく。その上で、引用の後の箇所「更に行衛のしれざりしかバ」という例文をもとにして俗文体が「語法」として規範化されていないことを述べ、地の文（「地」）における「俗文体」の使用を否定していくことになる。故におのれハ断じていへらく俗言をもて物語の詞（物語中に現れたる人物の言語をいふ）を写すハ妨害なし但し地の文にたりては（我國の俗言に一大改良の行ハれざるあひだハ）俗言をもて写すべからず蓋しこれが為に物語の進歩をさまたげんかと恐るればなり

『小説神髓』『文体論』

したがって『小説神髓』『文体論』の論理では、「よく心底の感情を表したいだす」ことが可能なのは「俗文体」を用いた「詞」のほうであり、逆に「雅俗折衷文体」で書かれる「地」では、それがまだ十分に行えないということになる。

そして逍遙は、こうした「詞」と「地」における文体の使い分けという論理を、「為永派の人情本」に横滑りさせることで文体観を形成していく。

左に為永派の人情本の抜文をあぐ一読して其得失を窺ふべし

○（前略）孝道無二のますらをながらなまじ情に引かれてそがまゝ長者が許に戻り義理ある父と忠太夫にせめて一筆かきのこさんと硯ひきよせ摺ながす墨も泪ににじみがち様子しらねバ娘のお梅唐紙あけて手をつかへ梅「こんちハお寺参りからどちらへお往遊しました源「おふくろの仏参から久しぶりて諸方あるいて来ました（中略）源「ヲ、でかすくそれでこそ武士の妻早怯未練の源太左衛門何程の事があらう本望とぐるハまたくうち必ず吉左右待ていやれといひつゝ兩戸を細目にあけ外面をながめて源「思ひの外に夜もふけた様子今から出掛るから父上と忠太夫に此書置をさ

しあげて猶くわしくハおまへから能うくおはなし申ておくれ梅「それでハモウお出かけあそばしますか随分お身を大切に源「お前もからだに氣をつけてト（すこし声をひくゝなし）源「お牧さんが被下物をうつかりと喰ないやうに其外お牧さんから父上さんにおける物にも氣を附て身を大事に時節をまちな梅「ハイといらへて取いだす刀ならねど若し此まゝにきれもやせんかと柄糸の唯つかのまも忘れず割弁のわかれてもいつか下緒の結ばるゝ時こそあれと両の眼に浮む泪をミせじとて云々（松亭金水）

『小説神髓』『文体論』

まず、亀井秀雄が指摘したとおり、ここで逍遙が松亭金水と記して引用した小説は、実際には松亭金水の遺稿を山々亭有人が書き継いだ『鶯塚千代の初声』の錯誤である点は、確認しておく必要がある。その上で逍遙はこの部分について、直後の箇所「詞」と「地」の文体が異なることが「為永派の人情本」や同時代の読本の文体にとってもっとも難しい部分だと位置づける。一方で、「詞」において「俗語」を用いることで「七情」を表現できることを認め、引用の直後の部分で「言は魂なり文は形なり俗言にハ七情ことごとく化粧をほどこさずして現はるれど文にハ七情も皆紅粉を施して現はれ幾分か実を失ふ所あり」という発想に至ることになる。その意味で、引用箇所のような「詞」を用いた作中人物による「情」の吐露は、「為永派の人情本」における「得失」の「得」に当たり、逍遙がむしろ評価していた部分だったと読むべきであろう。

このときに重要なのは、こうした作中人物による心情の吐露を用いた表現を評価する発想が、逍遙が円朝の「人情噺」を論じたときの枠組みとまったく同じものだった点である。このことは、『小説神髓』『文体論』で示された「人情」と「俗語」、またそれらと円朝の落語速記本との接続について、二つの問題を示している。

第一に、活字として出版される落語速記本を、どのように捉えるのかという問題である。

本論の最初でまとめたように、従来の円朝に関する先行研究では、江戸期の物語に特徴的な趣向の類似性や物語の類型、それらを複層的に重ねていく物語の構造の問題に注目がなされてきた。この点から考えると、たしかに前田愛や入口愛氏が指摘されたように、円朝の「人情噺」と人情本とのあいだには断片的な類縁性しか見出せない。

しかし、同時代の読本、人情本、滑稽本といった小説ジャンルは、内容だけではなく、文体そのものもそれぞれのジャンルごとに様式性を帯びていたと考えられる。したがって、逍遙が円朝の「人情噺」に与えていた評価と「為永派の人情本」に与えていた評価が同じ論理を持っていることは、言い換えれば、「為永派の人情本」の文体と円朝の「人情噺」の速記本の文体とのあいだに文体様式としての共通性を見出し、双方を接続させることで、『小説神髓』「文体論」における小説文体の論理と、そこで「俗語」を用いることによる「人情」の表現という枠組みが構築されていたことを示している。すなわち『牡丹燈籠』の序文で「句ごとに文ごとに」と述べていたように、逍遙は速記本をあくまで「文」のテキストとして受容し、その上で「為永派の人情本」と内容ではなく文体様式の位相で対照することで、小説文体の問題に接続させていたのである。

第二に、このように作中人物の「詞」によって表現される「人情」の内実をめぐる問題である。逍遙は『小説神髓』で「言は魂なり文は形なり」としたが、この部分はたとえば人間の内部に言葉にならない「魂」としての内面があることを想定しているわけでない。「人情」は「俗言」によって「詞」として表現することで、「文」としての「魂」と同等のものを表現することができるという発想に基づいていたことになる。

しかしこうした表現で落語と小説とを結びつけた場合、落語そのもの

文体様式としての「人情噺」

のであれば、人物を演じる上での声色や動作といった言外の要素が加わっている。一方で、落語の速記本を文章メディアとして受容する以上、そうした要素はすべて削ぎ落とされる。『小説神髓』の中にそれを補う枠組みがあるとすれば、次のような論理であろう。

演劇には山水草木遠近の景色家屋調度の位置あるひハ画をもて之を示しあるひハ道具をもて之をあらはす其他雷電風雨のたぐひも総じて器械のしかけによりて観者の視聴の官にうつたふ小説にてハこれらの事をも悉皆美妙の文にものして読者の心の眼に訴ふさるからに小説にては読者の想像の精疎によりて得るところの興おのづから異なりあるハ文外の佳境に入りあるハ文面のみの佳境に入る

『小説神髓』「小説の変遷」

『小説神髓』で「演劇」と「小説」とを差異化していたのは、「想像」の機能である。小説の「詞」だけでは表現しきれない「人情」を、読者が「想像」によって「文外の佳境」に入ること、書き手と読者が共同的に感じ取るという論理である。

ここで「想像」とあるのは、たとえばコックスの修辞学で「Fiction」について「Fiction consists in the narration of incidents either wholly on in part of imaginary.」(W.D.Cox, *The Principles of Rhetoric and English Composition for Japanese Students* part2, 1882) とあるように、同時代の英語圏の修辞学において「Fiction」[Novel] における「imaginary」[imagination] の問題を論じたものを受けたものだろう。このとき、逍遙が落語の速記本に見出していたのは、もともと演じられていたものが活字テキストに変換されたことで失われた言外の要素を読者の想像力へと転換していくという発想だった。それと同じように「人情」を読み解く「想像」を「小説」の読者に求めていたのである。すなわち、『小説神髓』においてこうした書き手・語り手と読者とが共感的に「人情」を描き、読み解い

文体様式としての「人情噺」

ていくという相互の運動的な関係性の論理を作り出す土台のひとつとなったのが、円朝の速記本をどのように位置づけるかという枠組みだったと考えられる。

六 小説表現への接続

そして逍遙は、『小説神髓』で示された理論の実践である『一読三嘆／当世書生気質』において、あたかも円朝の「人情噺」のように作中人物の言葉によって「情」を吐露させるという方法が志向されていくこととなる。

女ハあはてゝ押とめながら。覚えずワツとなかんとせしが。手拭かミしめ。身をふるはし。

（女） 繁さん〇解らんとハあなたの事。御修行なさる其間に呼んで下さいといふのじやなし。六年でも七年でも。辛抱しますといひますものを〇何も欲徳を目あてにして。斯なッたといふ中じやアなし。貴方も大概わたしの心を〇考へれば考へるほど。飛鳥山がうらめしい〇あなたハ邪見にどうあつても。（トすぎる女をつれづれと面うち守りやゝしばし男も心のよわりしやうす）

（春のやおぼろ『一読三嘆／当世書生気質』「第十三回」、明治一八一九。括弧内は草紙地）

「第十三回」で小町田繁爾と田の次が密談する様子を、語り手が障子越しに聞き取る場面である。直前で「今断縁てさへ呉れるなれバ行末までも妹と思つて。交際もできるわけだけれど。それができなけりやア是迄だヨ。」と絶縁を申し出た小町田に対し、田の次は彼に縋り付きながら自らの心情を訴える。

逍遙は『当世書生気質』において、このようにして語り手による「地」とは切り離された作中人物の「詞」の部分で「人情」を描き

出そうとしている。このときに「詞」における「俚言俗語」を用いた「俗文体」の使用を可能にしたのが、「為永派の人情本」の文体であり、同時に円朝の「人情噺」の文体を小説に持ち込もうとする文体的な発想だった。しかし、こうした方法は、必ずしも十分「人情」を描き出せるものではなかった。

作者いはく。以下の話。譚ハ。小町田繁爾が。守山への話なれども。小町田の言葉をもていはしめてハ。充分に其情実を。述つくしがたきおそれあり。殊にハ文の冗長になり行かむかとおそる。故に。わざと平常の物語のやうに写しだいしぬ。見る人其心して読ませたまへ。

（『一読三嘆／当世書生気質』「第四回」）

『当世書生気質』における逍遙の苦心は、「小町田の言葉」によってその「情実」を描き出そうとしながら、結局それだけでは「情実」を写しとることができないということにあった。そのため第四回で早々にその方法を放棄し、地の文の語りによって小町田繁爾の「情実」を語ろうと試みる。しかし、直後の地の文によって語られる内容は、「平常の物語」そのものとしての小町田繁爾の来歴に過ぎず、「情」とはかけ離れたものだった。

結局、逍遙は『新磨／妹と背かゞみ』（明治一八一九）においては水沢の独言を「詞」として書き取る形で「人情」の描出を行い、また「種拾ひ」（明治二〇）ではそうした独言を文語化することによって構成された一人称小説を試みることで、小説において「人情」どのように描き出すかという問題を持ち越していくことになる。その意味で、小説において「人情」をどのように表現するかをめぐる逍遙の苦闘は、「人情本」と「人情噺」から共通して見出されてしまった「詞」に用いられる「俗語」によって「人情」を語ろうとする文体を、どのように改良するかという枠組みの中で行われていた。すなわち、逍遙は実作を試みる中で「人情噺」と「為永派の人情本」の文体様式を

保持し続けていたのであり、物語の内容や趣向の類型以上に、文体とそこにまつわる「人情」の表現としての類型をたどりながら小説改良を行っていたのである。

七 おわりに

これまで考えてきたように、三遊亭円朝の「人情噺」は作中人物の台詞によって演じわけ、それによって「人情」を表現することで評価されていた。その中で、坪内逍遙『小説神髓』の「文体論」と、そこで論じられた「俗語」による「人情」の表現、さらには「小説」の読者における「想像」の問題は、速記本として流通した落語をあくまで活字テキストとして受容する中で、落語と「為永派の人情本」とが並置され、論理化されていったと考えられる。また、こうして作られた論理の枠組みの中で、それをどのように作り替えていくかが、『一読三嘆／当世書生氣質』以降の逍遙の実作における試みだったのである。

この問題は、逍遙から円朝の速記本を参考にするように助言を受けた二葉亭四迷『浮雲』（明治二〇～二二）や、円朝子の人情噺の筆記に修飾を加へた様なものと「緒言」で述べた山田美妙「風琴調一節」（明治二〇）に引き継がれていくことになる。その中で、たとえば美妙は、「俗文体」の使用を「詞」に限った逍遙に対し、世話物の地の文においてどのようにして「言文一致」を実現するかに取り組んでいくこととなった。ここで生じたさまざまな試みと、その問題点については、別稿にて考えていきたい。

【注】

(1) 『円朝全集 別巻2』（岩波書店、平成二十八年）に所収された「芸人談叢 三遊亭円朝」で、「是を拵えましたのは私が恰当二十三歳

文体様式としての「人情噺」

の時で在いました」とある。

(2) 中丸宣明「幽霊たちの時間——円朝怪談咄試論」、「文学」第十四卷第二号、岩波書店、平成二十五年三月

(3) 柳田泉・勝本清一郎・猪野謙二編『座談会明治文学史』、岩波書店、昭和三十六年

(4) 越智治雄「円朝追跡」、「国語と国文学」第四十五卷第四号、至文堂、昭和四十三年四月。越智治雄は小島政二郎「円朝」（新潮社、上巻・昭和三十三年、下巻・昭和三十四年）を根拠に、速記本で現在残っているものとは異なるプロットがあったとしている。

(5) 山田俊治「三遊亭円朝の流通——傍聴筆記の受容と言文一致小説」、「日本文学」第六十一巻十号、平成二十四年十一月

(6) 拙著『言語と思想の言説——近代文学成立期における山田美妙とその周辺』、笠間書院、平成二十九年

(7) 永井啓夫「三遊亭円朝——明治期人情噺の限界」、芸能史研究会編『日本の古典芸能 第九巻 寄席』、平凡社、昭和四十六年

(8) 前田愛「怪談牡丹燈籠まで」、「幻景の明治」（前田愛著作集）第四巻、筑摩書房、平成元年

(9) 入口愛「二人の幽霊、二つめの怪談、怪談の行方——三遊亭円朝『怪談牡丹燈籠』を読む」、「愛知淑徳大学国語国文」第三十号、平成十九年三月

(10) 注(2)に同じ。

(11) 佐藤至子「円朝と類型」、「文学」第十四卷第二号、岩波書店、平成二十五年三月

(12) 桂米朝（三代目）『落語と私』、ポプラ社、昭和五十年

(13) 亀井秀雄『小説論——小説神髓と近代』、岩波書店、平成十一年

(14) 注(8)、(9)に同じ。