



作者の虚構性と実体性 : 大田南畝周辺から (小特集
: 近世文芸の作者の「姿勢(ポーズ)」 : 序文を手掛
かりとして)

小林, 心み子

(Citation)

國文論叢別冊, 1:31-38

(Issue Date)

2023-09-30

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100483231>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100483231>



■小特集 近世文芸の作者の姿勢^{ポーズ} 作者の虚構性と実体性

——大田南畝周辺から

——序文を手掛かりとして

小林 ふみ子

はじめに

本稿で取りあげる大田南畝は、漢詩を日常的な表現手段とする一方で、狂詩・狂歌の名手として世に名をとどろかせ、戯作にも遊びつつ、随筆や叢書編纂を通じて知の継承者としての大きな足跡を残した人物である。その多面性はこの人を単純化して語ることを許さないが、本稿では所与の課題として、南畝が俗文芸たる狂詩・狂歌や戯作の作者として活動した天明期までを中心に、序文をはじめとするそれらの作品上に表された作者のあり方を概観する。そのうえで、それを手がける主体のありようとの関係を見さだめたい。

本特集テーマの「作者の姿勢^{ポーズ}」とかわかって、筆者はかつて天明狂歌師の人格について論じたことがある¹⁾。現代にまで影響が及ぶ石川淳の天明狂歌師「よみ人知らず」論に対し、そこには個々の人物の属性や生活実態、身体的特性の反映がみられ、それぞれの実体と同一視されることを前提としたうえで、狂歌師という同じ滑稽者の役柄を演じたものだというのがその論旨で、その点に

変更はない。本論者と重なるところがあることをご容赦いただきたい。

一 「寝惚先生」の場合

まず、原点として、十九歳の南畝の名を世に知らしめた『寝惚先生文集』の場合から始める²⁾。表紙見返しに「陳奮翰著」「寝惚先生文集初篇」、巻首には「陳奮翰子角著」。こうして作品上に作者「寝惚先生陳奮翰子角」が仮構される。いうまでもなく「南郭先生服元喬子遷」と同様の構成で、寝惚が号、姓は陳、名は奮翰、字子角である。子角は漢字の異名、四角な文字のこと。

本作は二点の序文を冠する。風来山人序は寝惚先生を「友人寝惚子」と呼び、「与に^よ戯家を言ふべき」仲間として称揚する。もう一点は、寝惚先生門人の安本丹に原稿を見せられて依頼を受けたという「済南郭 木子服」名の序。これ自体、服部南郭をかすめつつ仮構された存在であろう。その序のなかで、寝惚先生について述べる門人安本丹の弁が紹介される（原漢文）。

吾が寝惚先生の詩におけるや、旧と虚言^{ウソ}八百首有り。或は祝

融氏の為に之を奪はれ、又は大地震の為に之を震り類くざる。其の十一（うち）を千三（せんさん）に存するもの、亦以て観つべし。

元々嘘八百首もあった寝惚先生の詩は火災や地震で失われ、十一、千三つほどしか残っていないという。嘘八百、十一、千三つという大嘘つきの喩えが示すとおり、寝惚先生も門人安本丹も、号からして存在そのものを疑わせ、いずれも架空の人物であることをほのめかす。

さらに同作巻二には「寝惚先生伝」なる著者の「伝」が収められるが、これが烏有の存在としての作者の性格を強調する。「寝惚」にかかわる典拠の吹き寄せで、大筋は邯鄲の魯生の末裔が日本に渡り、「京の夢大阪の夢」を見た先代ののち、江戸へ来て居眠りをするというもの。明白なでつちあげによつて、全面的に虚構としての伝を作り上げる。実際、本作には出版を助けた平秩東作の作が混じることを東作自身が書き残していることが知られ、実態としても「寝惚先生」は南畝以外の手も加わつて仮構された存在であった。

では寝惚先生は完全に虚構かといえば、この序において「先生年若なれば」次作も期待できるといい、南畝少年像が投影されているのも確実である。また先述のように風来山人源内が「友人寝惚子」と言及するのも、源内がその才を認めて交わりを結んだという事実を反映しているよう。こうして南畝の影をちらつかせながら、「寝惚先生」像が創造された。

ここで一面にある烏有の存在としての作者像は、「寝惚先生」が特別だったわけではない。「寝惚先生文集」は小本で出されたが、同じ小本を基本型とする洒落本において、多くの場合、作品ごと

に作者またはそれを知る人物という設定のもとに仮号で序が記される。たとえば南畝自身が敬愛した沢田東江本人からみずからの戯作であることを聞いたという『異素六帖』（宝暦七年（一七五七）刊）を挙げてみよう。同書には无々道人、中氏嬉斎、何遊堂爰歌の序跋があるが、「作中の仏者・儒者・歌人に因んで无・中・歌の字をあてた異名同人」すなわち作者東江と推測されている。このように、仮の名をつけるのであればその内容が事実である必要もない。

また「寝惚先生伝」は、この洒落本からの流れを承けると同時に、漢文における伝統のちやかしでもある。漢文には陶淵明「五柳先生伝」以来、「架空の人物を登場させ、それに自分自身の生き方を投影・仮託して記述した」託伝の流れが存在したが、「寝惚先生伝」は、その「架空の人物」に、自身を仮託することなく、でたらめな伝記を付会した戯文であった。

つまり寝惚先生とは、当代の漢詩人の大先生たちの文集の記名の方法、またそれよりさかのぼつて、古来、踏襲されてきた託伝という二つの漢詩文の伝統的な作者の自己表現の型式をちやかし、洒落本的な烏有の作者像を盛りこんで作られた人物像であったことになる。

二 経験の虚構 『檀那山人芸舎集』ほか

「寝惚先生」は名声の高まりによつて四方赤良・四方山人とともに南畝の別号として定着、本人と同一視されることになるが、それらの名のもとにあきらかな虚構を記す戯れが行われる。

たとえば『七拳図式』（安永八年（一七七九）刊）は、七人の賢

人ならぬ酒徒が泥酔しながら、唐風の酒席の遊びとして流行した数拳まがいの遊びを行う姿を画文双方で描き出し、雪中庵蓼太の句ととりあわせて記す、洒落本に類する作品である。本作を讀んで『論語』の「賢なるかな回や」ふうに「拳なるかな会や」と嘆じた巻頭の序は中花老人なる名を冠するが、その人の正体は不明。次の「一楚、自列亭」のことは丸みを強調した「の」の字が特徴的な版下の筆跡によつて、南畝の盟友、朱楽菅江の作であることを匂わせるが、続いて別に「七拳の伝」が「朱楽館公書」とされることとの関係もわからない。しかも、その内容たるや、四方赤良が呑み仲間六、七人で深川に遊び、立ちのぼる「酒臭き氣」のもとを訪ね、竹林で七人の酔客に出会つて「七拳」の秘伝を得たとするもの。『蒙求』「雷煥送劍」、名劍龍泉と太阿が「異氣」の上がつた方角から発見されたという逸話のやつしであり、赤良といひ菅江といひ、特定の人物と結びついた狂名を用いて語りながらも、まちがいなく全面的な創作である。

序文に同様の趣向がみえる一例として、天明期の南畝の狂詩集のうち『檀那山人藝舍集』（二七八四年〈天明四〉刊）を挙げたい。表題は当時流行の新内節「仇比、恋、浮橋」の一節「旦那さん方、芸者衆」によるもので、著者名は新寧武子、新内節の江戸なまりによる発音にして『論語』公冶長に登場する甯武子をかすめて遊んだ名である。門人の呉発明が編輯に、李知義が校正にあつたとすること、これもいうまでもなくふざけただけで、実態不明でしかない。

序は「四方山人」名義の狂詩文。著者は新寧武子だったが、他人の著作に序を寄せたふうもなく、ほろ酔い心地で向島の料理

屋に向かったところから始める。富本節ゆかりの桜草咲く道すがら転んだところでみつけた三味線箱を開くと音曲の薄物があつた。それを手に猪牙舟に乗つて吉原へ向かうところで眠りこけ、振袖の「一芸者を夢む」。その問答がこう続く。

予に揖して言て曰く、向島の遊び楽しいか。其の名を問へば
茶にして答へず。嗚呼、噫嘻。我之を知れり。疇昔の日待の
夜、檀那さん方芸者衆、多くの中で此様は子にあらざや。顧
みて笑ふ。予も亦、驚き悟めて寝惚けて之を視れば、其の処
を見ず。（原漢文）

この芸者に名を問うてもはぐらかされるが、いつか会つた「多くの中のこなさん」（仇比恋浮橋）だつたと思ひ出して尋ね、彼女が微笑んだところで目が覚めた、という。夢だけにいくら都合がよくても否定はできないが、やはりそこは文芸であろう。虚構が勝っているに違ひなく、題名に合わせた創作であることはまちがいない。広く認知された筆名のもとでも、臆面もなく駄法螺を吹き、楽しんでみせる。姿勢といへば姿勢、滑稽者としての演技である。

三 狂文と俳文で立場が変わる

作者や登場人物の名がかりそのめの虚構であろうと通用した筆名であろうと、内容は虚構でよい。さらに文章の主張さえも設定や文体の要請次第で変わるものと南畝は考えていたらしい。

それがよくわかるのが、南畝の狂文集『四方のあか』巻下（天明八年頃刊）に取められる「月見のことは」をなじく誹諧文 風俗文選の体にならふ⁶である。まず、狂文たる前者から。

ならばが岡の何がしもよろづの事は月みるにこそとはいひしが、こよひぞ秋のもなかなれば、てる月次の会はさらなり、折にふれ時につけつ、をのがじ、心をやれる中に、かのからうたはもちやのから人のいひふるしたる清光にけをされたれば、か、げてむかふひのものと平仄の影もたどくしく、連歌は庭の面八句にうき雲のさり嫌おほく、俳諧はさびたる小刀に渋皮の皮むかんもうるさし。和歌こそこのくにの風俗にして、いきとしいけるものいづれかこれをよまざるべかめれど、この比にいたりてはざれたることば、あだなるすがたをのみもてあそべは……

かの『徒然草』第二十一段を書き出しにすえ、詠懐の方法はさまざまだとして漢詩、連歌、俳諧、和歌について順に述べる。漢詩は本家中国に気圧され、連歌は作法が煩わしく、俳諧はさびを言いたてるのが面倒だという。この比較のなか、和歌こそ本邦古来の方法で、なかでも最近流行の「戯れたることば、徒なるすがた」を称揚する。以下は省略するが、漢詩を本領とする南歌が本心で掲げる灯ならぬ「日のもと」では平仄がたどたどしいと思つていたとは考えがたい。あくまで狂文である以上、狂歌狂文をもちあげなくてはならないことであらう。

これが俳文版ではどうだったのか。同じく『徒然草』第二十一段から始め、さらに『和漢朗詠集』などでも知られる源順の和歌「秋のもなかなりける」を引く冒頭に続き、次のように綴る。

……これみな歌よみ連歌師のぬめりにして、いつも紅葉のにしきはきれど、里いもの衣かづく風情をしらず、尾花の袖はふりきるとも、枝豆のゆでたてをいはず。わが俳諧の自在な

るや、宗鑑は柄をさして団扇となし、祖翁は雲おりく人をやすむるとはの給へり。さるは虚実の自由を得たらんに、尤比興の本意を正したれば、こゝに我輩の閉口といふべく、はた後世の活法とすべし。世にお風雅の人ありて、宵から戸をさしこめて高軒したらんも、又は夜の明るまで酒のみ物くひて、これを月見と心得たらんも、かの書物により入て、夕立に麦を流し、傾城に打込て、身代を棒にふりたるにひとしく、品こそかはれ、その罪はひとしかるべし。されや、まことの月みる人ぞ、まことの月はみるべく、月みる人の多きにつけて、月みぬ人をかこつなるべし。

紅葉や尾花は詠めても里芋や枝豆は扱えない和歌や連歌の不自由さをくさし、「わが俳諧」の自在さを、宗鑑、芭蕉の古例を挙げて詩の六義に適用ものと誇る。世の月見と称するものが月を見ていないと咎め、まことの月見をする人は少ないことを嘆く。和歌・連歌を貶め、俳諧を絶賛したうえで月見の「まこと」を云々するのも、芭蕉が「作者感ずるや句と成る所は即俳諧の誠也」(『白冊子』)などと、この語にこだわったことを利かせていよう。

狂文で書くならば狂文を、俳文で表すなら俳文を最上とする。ここにおいて文体は論者の主張、ひいては人格を左右している。それは南歌その人の考えとは別次元のことである。

このように型に則ることで表現主体は姿勢をとるようになる。かつて中村幸彦は近世文学の特徴として文章の型の存在を論じたなかで南歌を「色々の類型をよく知り、よくこなす」点において才人であると述べたが、その類型の影響は主張そのものにも及んでいた。

四 ポーズ 姿勢か演技か、そこに本音はあるのか

以上の例では作品の趣向が内容までをも規定していた。これらの場合、作品上に南畝その人は表れない。そのことは、一面において狂詩文・狂歌も含めた戯作の戯作たるゆえんといえる。

しかしそれだけでなく、表現の型式が詩文の内容をも規定してゆく古文辞派という南畝の文学的出自からの影響も大きからう。近世日本社会では身分、職分に応じてそれらしく、生活することが求められたとする前提のもと、詩人の範が存在しないなかで服部南郭らがそれを唐代の古人に求め、表現を模倣することでの演技をしたと論じたのは、日野龍夫氏であった。⁽⁹⁾ 如上の南畝の狂詩・狂文、戯作の例は、たとえば唐詩の模倣によつて異民族征討のために西域に赴くというあきらかな非現実を詠むような虚構と、型の要請に応じた趣旨を表現するという点で径庭はない。⁽¹⁰⁾ 徂徠学派の徒として、修辭こそが天下の安寧のために礼楽とならんで設計された人的交流のための形式だとする理解に立つならば、⁽¹¹⁾ 南畝の狂詩文、狂歌はそれそのものを換骨奪胎する大胆な遊びということになる。

この古文辞派の特性もあって、実は、ポーズなのか本音なのか、さらに両者は切り分けられるのかという問題については、南畝を論じるうえでたびたび話題になってきた。かつて揖斐高氏は、誇張された詠嘆表現で貧窮を侘びる寝惚先生のことばに対して「ポーズであるというのもおそらく正しい」、しかし、この作品の特色の一つに貧窮を侘び、処世に不安を感じている「寝惚先生の心情吐露があることは否定できないのではないか」と論じた。⁽¹²⁾ また日野

龍夫氏は、南畝が不遇意識を表現するためには漢詩の「パターンにすぎないほかに方法がなかった」が、「パターンを通してしか表現できない本音なのであるから、パターンか本音かという問いかけは南畝自身も答えようのないこと」と述べている。⁽¹³⁾ ここでいう漢詩のパターンとは、とりわけ古文辞派が做つた唐・明詩の型であり、それを踏襲することは、前節の場合と同じく、作品上でポーズをとることである。日野氏はほかにも酒徒の集いに気炎を挙げる狂文を論じて、酒色に沈湎するのは不遇の士の「常套的ポーズ」であることを指摘したうえで、南畝には「ポーズを超えて、楽しみを楽しむとして悪びれずに享受する性向」をみる。⁽¹⁴⁾ 筆者自身も以前、その尻馬に乗つて、南畝の漢詩に真情をみる池澤一郎氏の著書に対する書評において、漢詩も狂歌もジャンルの要求に従つたポーズでありつつ「ポーズもまた、その美意識とともに作者自身によつて体得され、両者の区別は截然としない」と書いたことがある。⁽¹⁵⁾

あるいは文学的表現にあつて著者の設定に虚構があること自体は、必ずしも古文辞学由来と考へなくてよいのかも知れない。先述の『異素六帖』をはじめとする洒落本のような例は数多く、当然ながら、徂徠派の学徒の作でないものも少なくなからう。本誌でも飯倉洋一氏によつて論じられるように『春雨物語』序文において著者として秋成自身と異なる別の主体が仮構されている。長島弘明氏はそれ以外にも秋成が作品ごとに異なる戯名のもとさまざまな設定で記すことを〈変装〉下の作者の自己韜晦と論じる。⁽¹⁶⁾ さらにそれらどの〈作者〉も秋成の分身だがその総和が秋成であるわけではなく、そこに生身の作者は見あたらない、それは職業

的戯作者として作者名を固定化する窮屈な変装を強いられた馬琴や京伝らとは異なると述べる。

南畝の場合、知名度の高まりとともに主要な号の数々が当人と同一視され、漢詩も狂歌も会集の場において身体がともなうだけで、作品が作者の実体と完全に切り離されることはない。これまで例示してきたように、作品上のポーズないし演技、あるいは変装の裏に、なにがしかの本音や実体の反映があることもままある。もちろんジャンルによる濃淡はある。さきに挙げた「檀那山人芸舎集」序においては、実体と一体視されるに至った「寝惚」の一語に南畝の影をちらつかせるにとどまる。たしかにことば遊びに興じる狂歌や狂詩文よりも、おりおりの感興や所懐を載せる漢詩の方が真情に近かろう。それでも漢詩の型に沿った表現にも演技としての面はある。他方、寝惚先生や四方赤良は滑稽者の役柄の演技だが、その裏には本気で表現を磨きあげようとする南畝その人がいることも事実である。南畝は自己の狂文の推敲を重ね、なかまや門人連中の狂歌をこまめに添削する⁽¹⁷⁾。けしてこれを遊びとして軽んじるものではない。

さらにいえば、こうして文芸上に表された南畝と、典籍を書写し随筆や叢書編纂を手がける文人南畝は人間関係を通じて連続する。それが公務をもつ生活者、家庭人としての大田直次郎ともつながっていることは、そうした関係をのぞかせる書物の書写奥書や識語類が示唆している⁽¹⁸⁾。その総体が南畝であった。門人鈴木椿亭が撰んだ墓碑銘が、その公的な姿とともに、書物愛好のこと、多くの詩文をなしたことともに「諧歌」を善くしたことまでをも顕彰したという事実がそれを証している。それでいえば、当人

の姿を現すことを前提に場面や状況に応じた態度で執筆するという意味で、南畝はまさしく自在な姿勢をみせる人であった。

まとめに代えて

多くの号を使い分け、さまざまなポーズをとる実体、当時の作者たちの自意識は、はたして現代人の感覚の延長線上でとらえられるのか。最後に南畝から括弧で、この問題を紙幅の許す限り考えてみたい。

日本近世文学では気質物や川柳の例を出すまでもなく類型的人物表現が主流であったのは周知の事実だが⁽²⁰⁾、それは作品上に限ったことではなく、そうした人間理解があつたということでもあろう。多くの近世日本の作者たちはジャンルや作品ごとに異なる号を使いわけ、表現の面でも、先に触れたようにジャンル・形式、文体のいずれにおいても、表現の型を必要とした。それは型どおりのことはでしかないということではなく、型をふまえ、その枠内で最大限のパフォーマンスを試みるものとしてそこにそれぞれの内面が表現された。そのことは事実にしても、それを手がける主体としての個のありようは、やはり完全に自由な表現が可能な現代人とは異なるのではないか。

朱子学とそれ以降の儒学における人間観の相違なども視野に思想の世界で人間存在がどのように語られたかをにらみながら⁽²¹⁾、近世日本の作者たちの自意識、個のありようとはいかなるものであつたのか、近代的自我と対照するかたちで唱えられた「近世的自我」⁽²²⁾とは何か、それは「狂者」「畸人」だけのものなのか、あらためて考える余地があろう⁽²³⁾。

注

- (1) 拙著『天明狂歌研究』（汲古書院、二〇〇九年）第一部第一章「天明狂歌の狂名について」。
- (2) 以下、本作については揖斐高「寐惚先生の誕生——大田南畝の文学的出発——」（『江戸詩歌論』汲古書院、一九九八年、初出一九八七年）をふまえ、『新日本古典文学大系84』（岩波書店、一九九三年）同氏校注を参照する。
- (3) 『新日本古典文学大系 異素六帖（ほか）』（岩波書店、一九九八年）中野三敏解題参照。
- (4) 揖斐高「林家の存立——林鶯峰二能子伝」をめぐって——（『近世文学の境界 個我と表現の変容』岩波書店、二〇〇九年）。
- (5) 拙著「へんちくりん江戸挿絵本」（集英社インターナショナル、二〇一九年）第2章で本作について詳述した。同書で「七拳伝」を誤って南畝筆としたことを訂正する。
- (6) これらには自筆稿本『かたつぶり』（法政大学文学部日本文学科蔵）に草稿が残る。落丁があり俳文の前半一丁を欠くが、残りは同文。配列が逆で、まず俳文体が書かれ、それに対して狂文が為されたのを、狂文集として刊行するにあたって配列を逆にしたことがわかる。
- (7) 拙著『大田南畝 江戸に狂歌の花咲かず』（岩波書店、二〇一四年）において、日野氏の論を土台に「役」の演技の言語表現が「型」であると論じた。この「役」の用法について牧野悟資書評（『日本文学』第六四卷第二号、二〇一五年）で、社会的職分たるそれと内実が異なるため混乱を招くと指摘された。筆者としては「役」は演技の縁語であり、当時「天地間一大劇場」の譬喩を頻用する感覚が共有されたこと（西田耕三「世界は劇場の如し」『人は万物の霊 日本近世文学の条件』森話社、二〇〇七年）もふまえ、「役」

の表現はなお有効と考える。

- (8) 中村幸彦「型の文章」（『中村幸彦著述集第二巻 近世的表現』中央公論社、一九八二年）
- (9) 日野龍夫「演技する詩人たち」（『日野龍夫著作集第一巻 江戸の儒学』ぺりかん社、二〇〇五年、初出一九六七年）。
- (10) 小林勇「天明風浅見」（『国語国文』第五五卷第九号、一九八六年）注37は、石川淳の所論と日野龍夫前掲論文（注9）を受けて影響関係をみいだす。
- (11) 高山大毅「近世日本の「礼楽」と「修辭」 获生徂徠以後の「接人」の制度構想」（東京大学出版会、二〇一六年）第二部「修辭」の各章。
- (12) 揖斐高「寐惚先生の誕生」（注2）。
- (13) 『大田南畝全集』第三卷解説「南畝の漢詩文（一）」（岩波書店、一九八六年）。
- (14) 日野龍夫「蜀山人小論」（『日野龍夫著作集第一巻 江戸の儒学』注9、初出一九七三年）
- (15) 拙稿（書評）『国語と国文学』第七九卷第二号（二〇〇二年）。
- (16) 長島弘明「変装する「作者」——上田秋成の小説を例として——」（ハルオ・シラネほか編『作者』とは何か 継承・占有・共同性』岩波書店、二〇二一年）。
- (17) 拙著『大田南畝 江戸に狂歌の花咲かず』（注7）第2章で詳論。なお狂詠を狂歌師「役」を演じることとする所論について、拙い書き方により詠者の思いや個性を否定したかのように評されたが（揖斐高書評『日本文学誌要』第九一号、二〇一四年）、筆者としては同章で論じた細部にわたる表現へのこだわりこそ南畝の思いと個性が見られると考える。
- (18) たばこと塩の博物館主催『没後200年 江戸の知の巨星大田

南畝の世界』展図録(二〇二三年)付章3「南畝の家族」各項解説(湯浅淑子・小林ふみ子執筆)参照。

(19) 玉林晴朗『蜀山人の研究』(畝傍書房、一九四四年)第十八章に長短三種の撰文掲載。

(20) 総論としては中村幸彦「類型と個性」(『中村幸彦著述集第二巻』注8)が早い。

(21) たとえば、西田耕三『啓蒙の江戸 江戸思想がよびおこすもの』(ペリカン社、二〇一七年)第七章「個の根拠——自由について——」は個を内面の自由をもつ存在とし、儒学をはじめ諸思想に照らしてそれがいかに制約されたかを論じる。

(22) 中野三敏『江戸文化再考』(笠間書院、二〇二二年)第四章ほか。

(23) 菱岡憲司『大才子 小津久足 伊勢商人の蔵書・国学・紀行文』(中央公論新社、二〇二三年)は、この人物がさまざまな共同体においてそれぞれ別号を用いて別の顔を見せながらいずれも本来の自己として矛盾なく存在することを論じる。浅田徹『『筆のさか』の香川景樹歌を読む——伝統を踏み破る思想——』『日本文学研究ジャーナル』第二五号(二〇二三年)は、景樹が伝統的な「感じ方」型に該当しように則るのではなく、現在生きている人間の共感可能なものごとを歌としたことが近代短歌の「私」の表現へとつながったことを述べる。いずれも近世文学における型と個の問題を考えるうえで示唆的な指摘であろう。

(こばやし ふみこ/法政大学教授)