

漫画のフィロロジ

天 野 雅 郎

一

漫画とは何か。——この問題を考えるために、以下、その漫画という語そのものを引き合いに出すことから、話を始める。最初は、まず漫画の漫(マン)である。この語は元来、女の目の、美しい状態を指し示す字(「曼」)から産み出された語のようである(注)。女の目は、どのような状態をもって美しい、と見なされるのか。それは字義どおりに大きな羊(と言ふよりも、太った羊)の姿(「美」と重ね合わされる)。したがって、その太った、大きな羊と同様、女の目が美しい、と見なされる場合の曼(マン)も、それは大きな目であったり、長い目であったりする。

(注)以下、漢字の語源についての説明は、主として白川静『字統』(一九八四年、平凡社)の説に従う。利用したのは、普及版(一九九四年)である。

その、大きな目や長い目を、目以外のものに置き換えてみると、この漢字(「曼」)の成り立ちが、よく分かる。例えば、これが目ではなくて、草であった場合には蔓(マン)となる。訓読すれば「つる」である。あるいは、これが魚であった場合には鰻(マン)となる。訓読すれば「うなぎ」である。同様にして、もともと漫画の漫(マン)も水が長く、大きく、流れている姿を指し示す。長く流れているのであれば、それは川。大きく流れているのであれば、それは海。いずれにしても、それは水の漫々とした流れを指し示す。このような状態を訓読すれば「ひろい」となる。

漫画とは、このようにして元来、文字どおりには「ひろい」画(すなわち、絵画)の意味であったことを、想い起こしたい。例えば、この漫画という語を用いた、もっとも有名な「ひろい」画は、おそらく葛飾北斎の『北斎漫画』であろうが(注)、この作品が何と、初編の刊行された文化十一年(一八一四)から数えて、六十五年間にも亘って出版され続けた、という事実を拾い上げるだけでも、この漫画の「ひろい」画としての性格は顕著である。ちなみに、その最後の第十五編が刊行されたのは明治十一年(一八七八)であり、今から百三十年ばかり前の出来事に過ぎない。

(注)現在、この『北斎漫画』は小学館から、初摺本全十五冊が原寸で復刻され、全一卷(『葛飾北斎(初摺)北斎漫画(全)』)になって出版されている。二〇〇五年の刊行。

もちろん、このようにして『北斎漫画』が「ひろい」画(すなわち、絵画)である、と言う場合には、単純に、その長さ(時間的にも、空間的にも、その長さ)だけを指摘するのでは充分ではなく、むしろ彼が、この世界のすべてに対して、自然物であれ、人工物であれ、文字どおりの万物に対して目を注ぎ、植物も、動物も、人物も、あらゆる物(もの)の姿を描いたのが『北斎漫画』である、という理解が第一義である(注)。したがって、そこには物質や物体という意味での物(もの)は言うに及ばず、そのような形式や形態からは逸脱した、いわば無形の物(もの)も描かれている。

(注)葛飾北斎と『北斎漫画』については、主として瀬木慎一の諸著(『画狂人北斎』

『江戸美術の再発見』『近世美の架橋』『色と空の日本美術』等を参照した。

その意味において、この『北斎漫画』は「ひろい」画であり、途轍(とつ)もなく「ひろい」画である、と評しても構うまい。ところが、そのような「ひろい」画に対して、なぜ彼は、ことさら漫画という呼び名を宛がったのであろうか。漫画と言えば、そこには現在の私たちの周囲に溢れている漫画、いわゆるマンガを引き合いに出すまでもなく、どこか低俗で、どこか稚拙な、要するに「B級品」としてのイメージが漂っている。そのようなイメージは、たしかにマンガの歴史そのものが産み出してきたものには違いないが、はたして事態は、それほど単純であらうか。

それと言うのも、もともと漫画という語には、その最初から、かなり屈折した、卑下の感情が付き纏(まと)っていたからである。例えば、私たちの国で最も古くこの「漫画」という語を用いた例は、どうやら山東京伝の『四時交加(しじのゆきかひ)』(一七九八年)のようであるが(注)、それに先立つ二十七年(一七七一年)にも、すでに漫画(ただし、こちらは「まんかく」と読むらしい)という語そのものは、鈴木嘉蔵(煥卿)の『漫画随筆』の序文にも用いられており、そこでは漫画が中国の、食欲で、おまけに無芸・大食な鳥の名として紹介されている。

(注)「漫画」という表現の由来については、清水勲の『江戸のまんが』(二〇〇三年、講談社)と『漫画の歴史』(一九九一年、岩波書店)に、ほぼ共通の記載がある。

さしあたり注目したいのは、以下の点である。すなわち、この清水勲(と)言うよりも、林美一(一)の説を踏まえれば(注)、もともと「まんかく」と訓読する場合の漫画とは、中国で鳥の名(——)どうやら、その日本名は「飽鷲(へらさぎ)」のようである)であったものを、この時代(すなわち、江戸時代の後期)になって、日本人が文学(具体的に言えば、随筆)の中に用いることで生まれた語であった、という結果になる。もっとも、その前例としては英一蝶の『漫画図考』(一七六九年)もあ

るらしく、順序としては絵画の方が、やはり文学よりも先であったらうか。

(注)清水勲の前掲の二書には、いずれも林美一の説(『芸術生活』昭和四十九年二月号)として引用されているが、その引用自体はマチマチである。原因は不明。

もちろん、どちらが先であっても構わない。なぜなら、もともと漫画(まんが)は絵画であると同時に、文学でもあったからである。ただし、その際の文学は、厳密に言えば近代以降の産物であって、この時代(すなわち、江戸時代の後期)に宛がうためには、不釣り合いの概念である。が、その名(「文学」)によって、より漫画の本質が明瞭なものになるのであれば、そこにも幾分かの利点はあろう。すなわち、そもそも漫画とは絵画と文学との、ある種の際(きわ)において成り立つものであり、その意味において、かなり際(きわ)どいものである、ということを知るためには。

このことは、文字どおりの際(きわ)という字の中にも、そのまま忍び込んでいる。この字は音読すればサイとなるが、それは白川静に従えば「神人相接するところ、人の至りうる極限のところ」(『字統』)を指し示し、この際(サイ)を「神は上下し、人は水平の地にあり、その相交わり相接するところを際(きは)という」(『字訓』)。言い換えれば、その「神と人と相接するところ。そこに神を迎えて祭る」(同上)ことを指し示すのが際(きわ)であり、結果、際(きわ)が際(きわ)どい(ものになりうる)のは何よりも、そこに私たちが営む、祭(まつり)のためである(注)。

(注)以下、漢字の訓読についての説明は、主として白川静『字訓』(一九八七年、平凡社)の説に従う。利用したのは、普及版(一九九五年)である。

このような祭(まつり)の性格は、単に宗教という枠の中でのみ、捉えられてはならない。なぜなら、人が人として、人であるがゆえの水平性を持ち、神が神として、神であるがゆえの垂直性を持つ、——このことは、言ってみれば神と人と

の相互の、役割分担であって、それは天と地との、光と影との、表と裏との、それぞれの関係にも等しい関係であり、そのような関係の中の一つの表現として、例えば宗教や、あるいは芸術や学問や、要するに、いわゆる文化という領域が成り立っているに過ぎないからである。そして、そのような領域の一つが、漫画(まんが)であった。

二

いささか話が先に進み過ぎてしまった嫌い、なきにしもあらず、ではあるが、この稿では漫画を、そのまま日本の文化の中に位置づける予定である。したがって、その目的からすれば本稿は、日本漫画論という形を取った日本文化論、と言うことにもなるか。表題には「漫画のフィロロジ」を掲げておいたが、言うまでもなくフィロロジは、例えば英語の *philology* のカタカナ書きであって、これを日本語に置き換えれば文献学や言語学になる。この稿では、どちらかと言えば方法的には前者の意味であり、内容的には後者の意味であるが、拘泥する意思はない。

要するに、ここではフィロロジがギリシア語の *φιλόλογος* (*philologos* ↓ *philologia*) から、そのまま音訳(もしくは音読)することで、産み出された語である、という点が確認されればよい。もともと、その際の *ロゴス* は一口に、これを言語とか理性とか学問とか、そのような語(すなわち、ギリシア語以外の語)によって置き換えるのが困難であることや、また、そこから組み立てられたフィロロゴスが、当のギリシア語においてすら、例えば哲学(フィロソフィー)の原語であったフィロソフィア(*philosophia*)と同様、かなり「妙な言葉」であったことも、振り返られてよい(注)。

(注)ギリシア語でも、日本語でも、いわゆる哲学は「不自然」な成り立ちを持つ

つ語であった。この点については、木田元の『反哲学史』(一九九五年、講談社)を参照。

もともと、その「妙な言葉」であった(とされる)フィロソフィアやフィロロゴスを、単純に奇妙や珍妙の意味で受け取るのは早計である。なぜなら、これらの語をギリシア人は、いくら不自然ではあっても、それらが必要であるからこそ、産み出したのであったし、そもそも文化とは不自然なものであり、それどころか、反自然なものであることに特徴がある。例えば文化の中の、まさしく文化でもあった衣食住は、それ自体が不自然であり、反自然であること以外の何であつたらうか。そして、それにも拘わらず、それらは絶妙で巧妙な、何とも特異な人間の行動であつたらうか。

この稿において、私たちが考えたいのは、そのような人間の行動としての文化の、ある面での不自然ぶりや反自然ぶりであり、それにも拘わらず、その絶妙で巧妙な姿である。このような関係(すなわち、背反的でもあれば、また調和的でもある関係)を、一口で呼ぶ時には、いささか鹿爪(しかつめ)らしくはあっても、弁証法(*dialectic*)という語が便利である。なぜなら、この語は再度、ここでもギリシア語の対話(*dialogos*)や問答(*dialectos*)という語にまで遡り、私たちが誰かと、何かを、文字どおりの *ロゴス* を通じて考える、その際の方法や技術を指し示していたからである。

したがって、その際の方法や技術そのものは、決して特殊なものではない。けれども、これが弁証法(すなわち、対話法や問答術)と称される時には、そこに特殊な、固有の機能が備わっていたことも見のがされてはならない。それは日本語に置き換えれば、例えば皮肉や反語や、場合によってはあてこすりとも訳される、いわゆるアイロニー(*irony*)のことである。ちなみに、このアイロニーの機能を存分に働かせ、弁証法を自由自在、文字どおりの自家菜籠中のものとしたのはソクラテスであったが、そのソクラテスが新たに、はじめて産み出したのが哲学とい

う語でもあった(注)。

(注)この点についても、ふたたび木田元の『反哲学史』を参照。哲学の歴史は、それ自体、このような「アイロニー」解釈の歴史であった、と言っても過言ではない。

ところで、このようにして哲学の中に、あるいは、その方法や技術としての弁証法の中に、はじめてソクラテスが持ち込んだ(とされる)アイロニーとは、いったい何であったろうか。この語は元来、ギリシア語ではエイローネイアー(eironia)と呼ばれるが、そのエイローネイアーを持ち込むことで、どのような思考方法(考え方)や生活方法(生き方)を、そもそもソクラテスは編み出したのであろうか。この点を、ここでは日本語の皮肉という表現に即して、より身近なものにしておきたい。この語は現在、アイロニーの翻訳語としては最も定着した語であろうから。

ただし、もともと皮肉は漢語(すなわち、中国語)であり、それは文字どおりに皮と肉の意味である。したがって、ここに元来、表面と裏面との区別や、外面と内面との区別を持ち込むのであれば、当然、その表面や外面に相当するのが皮であり、逆に裏面や内面に相当するが肉である、という結果になろう。ところが、その結果においては裏面であり、内面であった(はずの)肉が、今度は逆に、より内面であり、より裏面である骨や髄とは違う、という理由で、裏面から表面へと、内面から外面へと置き換えられた時に、はじめて肉は皮と一つになって、そのまま皮肉へと姿を変えた。

このような経緯が、おそらく皮肉の誕生の経緯であろう。この経緯は一方に、いわゆる骨肉という語を置くことで、より明瞭なものになる。例えば中国の古代には、すでに「骨肉之親(こつにくのしん)」「(礼記)」という表現があり、これが私たちの国にも伝わって、そのまま親子や兄弟を始めとする肉親を指し示す語ともなれば、また逆に、そのような関係(血縁)にある者同士が、お互いに相争うこ

とを指し示して、今度は「骨肉相食(あいはむ)」という言い回しも生まれた。いずれにしても、そこには血と骨と肉とが、きわめて強固に結び付いている姿が窺われよう。

ところが、一方の皮肉の場合は、いかがであろうか。もともと皮(かわ↑か)は、これを漢字で音読すればヒとなり、そもそも獣の皮(「獸皮」「獸革」)を「手で剥ぎ取る形に象(かたどる)」「(白川静『字統』)ことから作られた字であって、その意味においては最初から、いわば剥ぎ取られることが前提である。この点は、そのまま日本語にも引き継がれ、例えば皮と言えば、ただちに「はぐ」や「むく」や「めくる」という動詞が、そこからは連想されよう。要するに、どんなに皮と肉とが強固に結び付いていたとしても、その皮と肉とは必然的に、やがて引き離されるのが前提である。

したがって、例えばソクラテスの皮肉(すなわち、アイロニー)にしても、いわば最初から、その皮肉は皮が肉から、と言うよりも、その皮と肉の、さらに裏面や内面にある(とされる)骨や髄から、引き離されるのが前提である。そうでなければ、そもそも皮肉が哲学や、あるいは弁証法とも重なり合って、私たちに「無知の知」を自覚させ、そこから愛知(フィロソフィア)への道を、すなわち哲学への道を選び取らせるための、有効な方法や技術(産婆術)になることは、決まらなかったであろう。その意味において、その意味においてのみ、ソクラテスは皮肉屋であった。

三

ところで、この皮肉屋という表現は、実は日本語では、どうやら夏目漱石の産み出した語のようである(注)。ちなみに、初期の『吾輩は猫である』には「皮肉家(ひにくか)」が、最晩年の『明暗』には「皮肉る」「皮肉」を動詞化した語

が、それぞれ顔を覗かせており、漱石にとっては、この皮肉という語が相当に重要な概念(と言うよりも、重要な思考方法や生活方法であったことが窺われる。なぜ、このようなこだわりを、この皮肉という語に対して漱石が持っていたのかは、そもそも「漱石」が俳号(雅号)であったことを慮(おもんばか)るならば、贅言(ぜいげん)は無用であろう。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)には「人交りをせぬ、厭世家の皮肉屋(ヒニクヤ)と云はれた男」(『野分』)が例として挙げられている。明治三十九年(一九〇六)の作である。

さて、そろそろ話を、漫画に引き戻さなくてはなるまいが、もう少し、この皮肉という語について付け加えておきたい点がある。それは例えば、木田元の『反哲学史』がソクラテスの皮肉(すなわち、アイロニー)について、その皮肉と嘘(うそ)との違いを述べている、以下のような箇所である。「嘘と皮肉の決定的な違いは、嘘の場合は、その偽装された外面が、そのまま内面であるかのように相手によって受け取られなければならないのに対して、皮肉にあつては、内面と異なった外面が偽装されているが、その外面が相手に、そのまま受け取られては困る、という所にあります」(注)。

(注)引用は、文庫本ではなく単行本(いずれも講談社)に拠ったが、表記上、読点を補い、平仮名を漢字に置き換えた箇所がある。第二章(「アイロニーとしての哲学」)の三四頁。

言い換えれば「皮肉が皮肉になるためには、内面とは反対の外面を偽装しているながら、それが偽装された外面でしかないことに相手が気づき、相手が、いわば、その外面を否定して、こちらの内心を、さとつてくれなければなりません。つまり、嘘つきは、おのれの偽装した外面(嘘)にしばられ、拘束されて不自由である——したがって、その嘘がばれそうになると、それを隠すために、また別の嘘をつき、嘘に嘘を重ね、のっぴきならないことになります——」のに対して、皮肉屋

(アイロニスト)は、おのれの偽装した外面(皮肉な言い回し)に対して無責任であり、それから自由です」(注)。

(注)皮肉(皮肉屋)と嘘(虚飾家/偽善者)との違いについては、つとにアリストテレスが『ニコマコス倫理学』(第四卷第七章)の中で指摘している。

皮肉屋(アイロニスト)の本領は、このようにして自由の中にある。そして、その自由こそがソクラテスをして、後世の哲学や文学の中に(注)、——例えばフリードリヒ・シュレーゲルやノヴァーリスやゾルガーの中に、あるいはキルケゴールやニーチェや、さらにはトーマス・マンやムシルの中に、熱烈な追憶や思慕や讚美を、産み出し続けてきた理由でもあった。なお、その筆頭に置かれているフリードリヒ・シュレーゲルの、生年は一七七二年、没年は一八二九年である。と言うことは、どうやら彼は本稿にとつても、それほど無関係な時代を生きていたのではなかったらしい。

(注)以下の人名は、いずれもベグ・アレマンの『イロニーと文学』(一九七二年、国文社)の中から、その章立てのままに列挙した。順序については不同。

一七七二年は、私たちの国では安永元年に当たり、例えば田沼意次が老中になった年である。また、一八二九年は文政一二年に当たり、こちらは松平定信の死去した年である。このようにして振り返ると、その松平定信の寛政の改革(一七八七年以降)を間に挟んで、ちょうど江戸時代の大きな、一つの曲り角に、フリードリヒ・シュレーゲルの生涯は当たっていたことになる。と言うよりも、彼を筆頭にして、いわゆるドイツ・ロマン派の面々が、このような曲り角に生を享(う)けた面々である、と評するべきであろうか。例えばノヴァーリスの生年も、同じ一七七二年である。

逆に、一八二九年は、例えば鶴屋南北の没年であり、同様に菅江真澄(白井秀雄)の没年でもあったことを思い起こすならば、彼らが片や江戸歌舞伎の完成者であり(——その代表作は、ご存知の『東海道四谷怪談』である)、片や日本の民俗学

の先駆者でもあったことが——その膨大な旅行記は、やがて『真澄遊覧記』として知られることになる)、ここでは単なる偶然以上の意味(暗合)を持つてくる。さらに付け加えれば、この同年に葛飾北斎は、ちよūdと数えの七十歳になっており、すでに『北斎漫画』は第十編(一八一九年)から、第十一編(刊行年未詳)までが出版済みであった。

このような時代の渦の中にこそ、いわゆる皮・肉にしても、アイロニー(もしくは、イロニー)にしても、その成立の基盤を持っている。事実、これまで述べてきたような意味での皮・肉という語が、私たちの国で使われ出したのは、この時代であり、それは例えばあてこすり(↑あてこする)といった表現——いかにも日本語(と言うことは、日本人)に特有の、絶妙で巧妙な表現が、はじめて産み出された時代とも重なり合っている。『日本国語大辞典』によると、その際の母胎となったのは『誹風柳多留』のようである。なお、この川柳集は一七六五年から一八三八年まで刊行されている。

実に、足掛け七十三年間の大事業である。このような大事業を振り返れば、それはそれで、ある意味においては立派な漫画である、と評しても構わないが、それは同時に皮・肉(そして文字どおりに、あてこすり)の一大集成でもあったことが忘れられてはならない。ここで再度、お浚(さら)いをしておくと、もともと皮・肉は漢語(すなわち、中国語)として産声を挙げ、そのまま日本語としても同じ使用方をされてきた。それは文字どおりの皮と肉という使い方である。ところが、この時代になって、その皮と肉が出生とは違った、かなり別の成長を遂げることになる。

言い換えれば、あくまで漢語の皮・肉が原義(皮と肉)を指し示し、せいぜい皮相といった語と重なり合うことで、いわゆる上辺(うわべ)や浅薄(あさはか)という意味を指し示すに留まったのに対して、一方の日本語の皮・肉は、この時代以降、現在の私たちの使用する皮・肉の意味へと、ほとんど一方的な傾斜を強めることになる。この

ような違いや、このような変化が、どのような理由で惹き起こされるに至ったのかは、それ自体が複雑で、難解な問題ではあるが、少なくとも私たちは、この時代になって、そのような変化が新たに、はじめて惹き起こされた変化であったことを、記憶に留めたい(注)。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)によると、このような意味における「皮・肉」の典故は、どうやら歌舞伎(『尻橋背御撰』)や随筆(『兔園小説』)のようである。

そして、そのような変化が惹き起こされた時代に、まったく時を同じくして、はじめて漫画という語が産み出されるに至った点についても、もう一度、私たちは記憶を呼び覚ましたい。繰り返しにはなるが、この漫画を「まんが」と読めば、山東京伝の『四時交加』(一七九八年)あたりが出发点となり(注)、これを「まんかく」と読めば、鈴木嘉蔵の『漫画随筆』(二七七年)や英一蝶の『漫画図考』(二七六九年)あたりが出发点となり、いずれにしても、その時点から数えて、ほぼ二百四十年から二百十年ばかりの、私たちの国の長く、大きな文化運動が漫画であった。

(注)現在、『四時交加』は柏書房の「日本風俗図絵」(全十二巻)の中に復刻されている。ただし、その際の訓読は「しじのまじわい」(ママ)である。

四

漫画とは何か。——この問題を考えるために、これまで私たちは、その漫画という語そのものを引き合いに出すことで、話を進めてきた。これからも、この方針自体に変わりはないが、そもそも漫画の起源を江戸時代の、西暦で言えば、おおよそ一八世紀の後半に見いだすことができるのは、あくまで漫画の起源を「漫画」という、この表現に即して遡った場合の話である(注)、また逆に、その起

源(と、おぼしきもの)を現在の、私たちの周囲に溢れているマンガと、そのまま重ね合わせることもできるのか、どうかも問題である。この点について、以下、簡単な私見を述べておく。

(注)漫画の起源を「漫画」という表現の以前にまで遡らせる時には、例えば「戯画」(宮尾しげを『日本の戯画』一九六七年)という語が有効であろう。

ここでマンガと、あえてカタカナ書きにしたのは、主として昭和二年(一九四七)の手塚治虫の登場(『新宝島』)以降に用いられる、いわゆるストーリー漫画のことであり(注)、それは漫画の中に、作者であれば物語を書き込み、読者であれば物語を読み込み、いずれにしても、その物語(ストーリー)の読み書き力(すなわち、リテラシー)が主導権を握った、漫画の一形式である。一形式である、と言ったのは、これ以外にも別段、漫画の形式は存在していないわけではなく、例えば現在の私たちの周囲にも、このようなストーリー漫画以外の漫画の形式は、幾らでも目にする事ができる。

(注)厳密に言えば、ストーリー漫画と「劇画」と言うべきであろうが、すでに「劇画」は死語に近い情勢なので、ここではストーリー漫画で一括する。

分かりやすいのは、例えば新聞に掲載されている、四コマ漫画や一コマ漫画(いわゆる、カートゥーン)であろう。カートゥーン(cartoon)は、もともとイタリア語(cartone)で、絵画の制作時に用いる、実物大の下絵のことであるが、これが一九世紀の中盤以降、新聞や雑誌の時事諷刺漫画を指し示す語となつて、今に至る。通例は一コマ漫画であつて、これが二コマ以上の続き物になると、今度はコミックやストリップといった呼び名になる。コミック(comic)の方は、それなりに日本語としても定着済みではあるが、その特徴は必ずしも喜劇性や滑稽性にあるとは限らない(注)。

(注)コミックは、当然、コメディ(comedy)から派生した語であるが、それは喜劇と言うよりも、むしろ人間劇であり、人生劇であつた。その典型は、

漫画のフィロロジ

ダンテの『神曲』である。

ストリップ(strip)の方は、興味ぶかいことに、もともと私たちの国の「漫画」と同様、細く、長い何か(具体的には、紙や布)を指し示す語であり、これが一九世紀の末年以降のアメリカで、どうやら現在のマンガを指し示す語となつて、普及したようである(注)。場合によっては、カートゥーンとも、とりわけコミックとも結び付き、カートゥーン・ストリップやコミック・ストリップとも呼ばれるが、基本的にはカートゥーンが政治面で、ストリップやコミックは娯楽面で、それぞれ用いられるのが普通である。現在のアメリカでは、むしろコミックス(comix)が一般的であろう。

(注)歴史上、このような作品が最初に出現したのは、通説では、一八九四年の『ボーガンス・アレー(すなわち、イエロー・キッド)』である。

ともかく、このようにして振り返ると、いわゆるストーリー漫画とは違った「漫画」が数多く、現在の私たちの周囲にも存在していることが分かる。ところが、困ったことに、そのような「漫画」を漫画という語(と言つよりも、ジャンル)の中に、私たちは含めなかったり、含めたとしても、それらが通常一般の漫画(すなわち、ストーリー漫画)に比べて見劣りする、簡単に言えば、私たちの興味や関心を惹きにくいものである、と感じたりしている。露骨に言えば、それらがストーリー漫画よりも面白い、と感じている読者の数は、きわめて少数なのではなからうか。

このような事態が特殊な事態であり、少なくとも、いわゆる国際的(インターナショナル)な目で見れば、ひどく特殊な事態である、ということ(注)、ひよつとすると私たちの多くは気が付いていない(と言つよりも、気に留めていない)のかも知れないが、善くも悪くも、そのような特殊な事態を惹き起こした張本人の一人に手塚治虫がいる、とするのが現在の、ほぼ決まり切つた漫画(と言つよりも、マンガ)の歴史の通説である。そのような通説を真に受けると、まるでストーリー

漫画は神様か、それとも天才の産み出した独創的な発明品である、かのような気がしてくる。

(注)この点については、例えばジャクリーヌ・ベルントの『マンガの国ニッポン』(一九九四年、花伝社)を参照。副題には「日本の大衆文化・視覚文化の可能性」とある。

また逆に、そのような通説に負(おんぶ)することで、私たちがストーリー漫画のことを、どこまで知っているのか、その歴史や本質を、どこまで分かっているのか、この点についての覚束(おぼつか)なさも棚上げにされてしまいかねない。そこからは、困ったことにストーリー漫画が、私たちの国に独自の、固有の文化である、というナシヨナリズムまでもが芽生えてくる。冷静に振り返れば、そもそもストーリー漫画がアメリカから、私たちの国に「輸入された表現形式」であることは、誰の目にも明らかであろう(注)。それは基本的に、私たちにとっては輸入品であり、舶来品であった。

(注)この点については、夏目房之介『マンガの深読み、大人読み』(二〇〇四年、イースト・プレスの「日本マンガという文化」)と、その「長い自註」を参照。

さらに、そのような通説が通説として罷(まか)り通ってしまつと、今度はストーリー漫画の文法を革新し、かつ主題を拡大し、現在の私たちの常識(コモンセンス)であるマンガへと、これを仕立て上げたのが手塚治虫である、という最大のこの偉人の功績も正当に評価されないことになってしまふ。そのような事態に陥らないためには、そもそもストーリー漫画は「近代社会において成立した混交文化」(いわゆる、ハイブリッド)であり、この交配種や混成物を論じる際には、それを決して「日本固有文化論」の枠組みの中では論じない、という態度が必要になってくる(注)。

(注)ふたたび夏目房之介の『マンガ学への挑戦』(二〇〇四年、NTT出版)か

ら、その第十章(「あらたなマンガ論の枠組み」)を引用した。副題には「進化する批評地図」とある。

このような態度と、本稿の態度とは、決して矛盾しない。このことを、さしあたり述べておくべきであろう。なぜなら、本稿においても漫画とは、私たちの国に固有の、独自の文化ではないし、もともと漫画は最初から、きわめて国際的な文字どおりの国と国との際(きわ)において成り立ったものであり、だからこそ、そのような漫画は際(きわ)どい——と、くりかえし私たちは述べてきた。誤解の生まれる可能性(と言うよりも、危険性)があるとすれば、それは私たちの扱っている時代(すなわち、江戸時代)が、はなはだ非国際的な時代である、という誤解を伴っていた場合である。

江戸時代は、言うまでもなく、いわゆる鎖国の時代である。しかし、そのことによって私たちの国には、決して固有の、独自の文化のみが生まれ、育つたわけではない(注)。そのような当然の事実から、この日本漫画論(ひいては、日本文化論)は出発している。言い換えれば、そもそも日本文化を論じることと日本固有文化を論じることとは違ふ、という認識が本稿の認識であつて、その点では、これまでの話も、これからの話も、さらさら日本的な話ではない。日本らしくもないし、日本めいでもない。強いて言えば、それこそが日本的ではあるまいか、と言える程度の話である。

(注)とりわけ「漫画」との関連で重要なのは、例えば司馬江漢に代表される「江戸の洋風画」(成瀬不二雄『江戸の洋風画』一九七七年、小学館)であろう。

五

さて、そこで話を振り出しに戻すと、これまで私たちは漫画という語を理解するために、幾つかの語を引き合いに出してきた。ここで簡単に、それらの語を振

り返り、もう一度、それでは漫画とは何か、——この問題を考えるための糸口を見つけておきたい。例えば、これまで私たちが使ってきた語の最たるものに、いわゆる際(きわ)という語があるが、そもそも漫画は絵画と文学との、ある種の際(きわ)において成り立つものであり、その意味において、かなり漫画は際(きわ)どい、と私たちは言ってきた。この発言自体には、訂正されるべき点はない。

ところが、すでに私たちは漫画が、ある意味において、はなはだ際(きわ)といものであることを知っている。しかも、それは漫画が絵画と文学との際(きわ)である、という意味においてではない。むしろ、そのような知識は私たちにとって、かなり後天的に、反省的に獲得される知識であり、やはり漫画には何よりも、その描写の際(きわ)どさが第一義のものである。この点では、現在の私たちの周囲に溢れている漫画(すなわち、マンガ)を引き合いに出しても構わないが、そもそも漫画における描写の際(きわ)どさも、実は、今に始まったことではない。

例えば、今でも私たちが漫画(ひいては、マンガ)に対して耳にする、いわゆる「悪書」という表現は、その由来を遡れば、ふたたび江戸時代にまで辿り着き、そこでは「悪書」が「善書」の対語であったことや、また「悪所」(すなわち、遊里)や「悪性(あくしやう↓あくしよ)」と、ほとんど同じ語であったことが裏付けられる(注)。なお、その際の「悪性」は文字どおりに、性質や性格の悪さを意味するが、それが具体的に、どのような悪さを指し示すのか、と言えば、それは典型的に酒色のことに他ならない。要するに、これらの語は全部、そのまま酒と色のための表現であった。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)の「悪書」の項には、これが「特に、遊里、好色について書いた本。悪性本(あくしやうぼん)」とある。兄弟語には、悪性金や悪性話もある。

そのような表現の中に、そもそも漫画の母胎があったことを、ここで私たちは確認しておく必要がある。例えば、すでに何度か触れたように、この漫画(まんが)

という語を用いた最も古い例は、どうやら山東京伝の『四時交加』(一七九八年)のようであるが、その京伝自身が画家でもあれば、また作家でもあった点は、見のがされてはならないし、その点から振り返れば、いわゆる寛政の改革の以前、すでに彼が黄表紙や洒落本の作者であった時期に、とりわけ北尾政演(まさのぶ)の名で、これらの作品の画工でもあった時期に、より本来の漫画の母胎は存在しているのかも知れない(注)。

(注)この点については、棚橋正博(校注・編)の『江戸戯作草紙』(二〇〇〇年、小学館)の中から、「空前絶後の黄表紙三十年」と「戯作の巨星(山東京伝の世界)」を参照。

ともかく、ここでは黄表紙や洒落本が、その本質において遊里文学であり、とりわけ後者(洒落本)は、その別名を通書(つうしよ)とも呼ばれ、いわゆる通(つう)という理念の手引書であり、案内書でもあったことを、思い起こしたい。もちろん、そこには通(つう)に対する不通(ふつう)や、その中間存在としての半可通(はんかつう)が登場し、その半可通や不通の立場から、逆に通(つう)の理念を浮かび上がらせるのが、洒落本であった。言い換えれば、あくまで洒落本の洒落(しゃれ)は戯れ(ざれ↓じゃれ↓しゃれ)の中に、ある種の教訓をも表現するのが信条である。

このようにして振り返ると、なぜ私たちが今でも、どこかで漫画に対して、ある種の際(きわ)どさ(性的な暗示)を予想し(注)、場合によっては、それを教訓という形で期待しているのかも、明らかになる。なお、この際の「きわどい」を、そのまま漢字で書けば、際疾いであるから、そこにはやまい(疾病)のイメージや、そのやまいがはやい(疾速)というイメージも含まれている。このようなイメージが、私たちの生活観や人生観や、さらには価値観にまで、深く染み透っているでなければ、どうして私たちは漫画に対して、今でも後ろ暗い思いを抱き続けることができたであろう。

(注) 吉田金彦(編)の『語源辞典／形容詞編』によると、この語は「危険な状態に対する危惧や不安」ではなく、むしろ「不安定さを表す語」のようである。

このような時、私たちには漫画の漫(マン)の訓読の一つが「みだり」であることにも、はなはだ親近感を催すことができる。この「みだり」に、逆に漢字を当て嵌めれば妄となったり、猥となったりする。妄(モウ)であれば、そこには女が、猥(ワイ)であれば、そこには犬が、それぞれイメージとして刻み込まれている。いずれにしても、そこには私たちの心や体が、何らかのみだれたものになっていることが指し示されている。事実、もともと「みだり」は「みだる」の変化をした形(連用形)に他ならない。こちらも漢字を当て嵌めれば、乱(ラン)となる。

ちなみに、この「みだり」から、近代以降になって産み出されたのが「みだら」であって(注)、こちらは漢字を当て嵌めれば淫(イン)や、ふたたび猥(ワイ)となる。この二つの字を合わせて、そのまま淫猥とも言う。また、ここに乱(ラン)を結び付ければ、淫乱となる。一説には、何とも「妊娠した女性に手をかけて色ごとにつけること」が淫の原義であって、淫は「それを音符とし、水を加えた字で、水がどこまでもしみこむこと」を表現しているらしい(藤堂明保『漢字源』学習研究社)。例えば、浸淫や淫雨や、あるいは淫蕩といった表現は、ここから生まれてきた表現である。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)には、一葉亭四迷の『浮雲』(淫哇(ミダラ))や幸田露伴の『風流伝』(「淫猥(ミダラ)」)が、その典拠に挙げられている。

おそらく、ここには淫(イン)が「ひたる」や「ひたす」という訓読とも結び付き、ある何かが必要以上に、過度に、その状態を繰り返している姿も重なり合ってくる。このような状態を言い換えると、そのままふしだらとなるが、このふしだらも江戸時代の後期になって、はじめて産み出された語であった。なお、このふしだらを引っ繰り返して、今度はだらしがないという言い回しも生まれるが、こ

の言い回しも同様に、江戸時代の後期が初出である。ふたたび『日本国語大辞典』には、どちらにも人情本(ニヤ)の例が(――前者には『珍説豹の巻』が、後者には『仮名文章娘節用』が)引かれている。

ともかく、このようにして一方で、漫画の漫(マン)が「みだり」や「みだら」という訓読を伴っている以上、その最初から、そもそも漫画はみだれたものである、ある何かを、それが社会であれ、文化であれ、常識であれ、その何かを、ことごとく掻き乱すものであった、と言うことにもなるか。この点については、現在の私たちの周囲に溢れている漫画(すなわち、マンガ)の歴史を振り返ってみただけでも、一目瞭然である(注)。――そのようなマンガが、幸か不幸か、ある種の市民権を手に入れた(かのように見える)のは、この数年来の出来事に過ぎない。

(注)この点(マンガの差別・発禁・規制等『事件』史)については、例えば、竹内オサムの『戦後マンガ50年史』(一九九五年、筑摩書房)を参照。

六

このようにして振り返れば、なぜ私たちが漫画に対して、繰り返し、ある種の屈折した、卑下の感情を表現してきたのかも、察しは付こう。もちろん、それは単純な自己否定ではなくて、むしろ多くの場合には、何らかの自己肯定の感情が裏腹であったことも、見のがされてはならない。が、そのような感情を平然と、表立った自己肯定の感情として、私たちが表現できた例(ためし)は滅多(めった)にない。多分、読者も作者も含めて、このような屈折した感情と、漫画が無縁である(かのように見える)のは、おそらく「現代マンガ」が歴史上、唯一の例外であらう(注)。

(注)もう一つの例外として、少なくとも作者の側では、いわゆる「戦中マンガ」

(石子順造『戦後マンガ史ノート』一九七五年、紀伊國屋書店)が挙げられる。一八頁。

ところで、このようにして私たちが、そもそも漫画に対して屈折した、ある種の卑下の感情を抱くようになった背景には、どのような社会や文化が存在していたのであろうか。この問題を、これまで何度か名前を挙げた、鈴木嘉蔵の『漫画随筆』に即して、振り返ってみたい。なお、この書名自体は改名されたものであり、本来の書名は『撈海一得』である。また、繰り返しにはなるが、この『漫画随筆』の中の「漫画」は、どうやら「まんかく」と読むらしく、それは食欲で、おまけに無芸・大食な、中国の鳥の姿を指し示していた。参考までに、その序文の冒頭を抜き出しておく(注)。

瀛莫有鳥。名漫画。終日奔走水上。撈捕小魚而食之。猶不能飽。又有鳥。名信天翁。立水上。屹然不動。游魚至前。因以食之。而不饑云。余性弗靈。琴棋書画。凡百技芸。莫一所能。又不解飲。因与人不款曲。越在僻邑。無可與語者。唯有讀書而已。而亦不必為章句。終日汲々唯多之貪。所謂如漫画然。

(注)現在、この『漫画随筆(撈海一得)』は、吉川弘文館の「日本随筆大成第一期第一三卷」(一九七五年)に収められている。利用したのは、新装版(一九九三年)である。

鈴木嘉蔵は、名を嘉章(もしくは、吉明)と称し、字(あざな)は煥卿とも子煥とも、また澶洲とも号した。安永五年(一七七六)に六十一歳で没したことが伝えられているから、生まれたのは享保元年(一七一六)になる。ちょうど徳川吉宗が將軍(第八代)になり、いわゆる享保の改革を始めた年である。なお、このような改革には常に、文字どおりのリフォーム(改築や改装という面と共に、ある種の変革と革新の面が含まれているが、その変革と革新の面が享保の改革の場合には、私たちの国の文化の中心の、京都から江戸への移行(東漸)という形を取って現われる(注)。

(注)享保の改革の「文化的意義」については、中央公論社「日本の近世」(第十二巻)、中野三敏(編)『文学と美術の成熟』(一九九三年)を参照。

そのような日本文化の変革と革新の時期に、学問の分野では荻生徂徠が登場し、この「江戸っ子」の儒学者によって、はじめて日本の学問の中心も、京都から江戸へと移行する。彼をブレンとして、徳川吉宗の推し進めたのが享保の改革であり、その際の改革の根幹には、一つには徂徠の古典文献学(すなわち、中国語学としての古文辞学)があり、また一つには、現在の社会学や文化学に通じる理論があり、これらが享保の改革の、いわば車の両輪の役目を果たしていた。言い換えれば、徂徠の本領は言語学者(フィロロジスト)であったと共に、社会学者でもあり、文化学者でもあった。

この点が、やがて彼の後継者たち(いわゆる、護園学派)の中から、善くも悪くも、多くの文化人や教養人を輩出する理由ともなるが、この点については再度、立ち返ることにして、ここで付け加えておきたいのは、そのような学問の発展と普及にとっても、そこには必然的に出版文化(要するに、本屋さん)が前提とならざるをえず(注)、その意味においては江戸時代の前期から後期へと、さまざまな文学表現の花が開いたのも、この出版文化の賜物であった。これまで私たちが述べてきた、例えば黄表紙も洒落本も、滑稽本も人情本も、川柳も狂歌も、そのような時代の産物である。

(注)江戸時代の出版文化については、今田洋三『江戸の本屋さん』(一九七七年、日本放送出版協会)を参照。副題には「近世文化史の側面」とある。

そのような時代の中にあつて、はたして鈴木嘉蔵は、どのような生涯を送った人物であつたろうか。ここで私たちが確認できるのは、まず彼が、さしあたり徂徠学派の一人であつたことであり、また彼が、そこから広く和漢の書を読み漁(あき)り、文字どおりに「漫画」のごとき博学と多識をもって知られる、儒学者(ならびに、医者)であつたことである。そのような彼と、ほぼ類を同じくする儒学者

たちの中から、この時代には、夥(おびただ)しい数の文人が輩出し、彼らによって江戸時代を代表する随筆の多くは書かれることになる。もちろん、その内の一つが『漫画随筆』であった。

この間の経緯については、唐木順三の『無用者の系譜』が詳しいが(注)、ここで重要なのは、そのような儒学者と、きわめて親縁な要素を持っていたのが戯作者であった、という繋がりであろう。この繋がり、そもそも戯作者が儒学者(より広く言えば、漢学者)の、文字とおりの趣味と余技の中から始まった、という成り立ちを知ること、ほぼ理解は可能になるが、そこには同時に戯作という表現それ自体にも、はなはだ漢学的な、——と言ふことは、はなはだ中国的な、思考方法(考え方)や生活方法(生き方)が紛れ込んでいる、という事態も察知されなくてはならない。

(注)ここでは『無用者の系譜』(一九五九年、筑摩書房)から、主として第二章第三節(「文人氣質の歴史的位置」)を参照。筑摩書房版の全集では、第五巻に収録。

このような事態は、すでに鈴木嘉蔵の「漫画」という語の使い方を振り返っただけでも、なかば自明ではあるが、どうやら「漫画」という語が元来、一種の中国趣味(いわゆる、シノワズリー)の中から産み出された語であったらしい、という点は注目されてよい(注)。このような中国趣味の現象は、すでに一七世紀の末年以降、ヨーロッパにおいて始まっていたが、それが最盛期を迎えるのが、この一八世紀の中盤であった。言い換えれば、そのような世界の歴史の動向と、私たちの国の学問や芸術や宗教や、総じて文化全体の動向は、ほとんど軌を一にしていたことが、見のがされてはならない。

(注)中国趣味という語を使い、この時代の「戯作の発生とその精神」を論じたものには、例えば中村幸彦の『戯作論』(一九六六年、角川書店)がある。

このような事態に比べれば、その「漫画」を「まんかく」と読むのか、それとも

「まんが」と読むのかは、二次的な問題に過ぎない。言い換えれば、このような中国趣味の影響で生まれたのが文学(すなわち、随筆)であるのか、それとも絵画(いわゆる、南宗画や文人画)であるのか、といった程度の問題であり、要するに、それは同一の問題である。いずれにしても、これまで私たちは「漫画」と言えば、それが当然のように日本(固有)文化である、という側面のみを強調しがちであったが、このような思い込み(と言ふよりも、思い入れ)も、そろそろ訂正されなくてはならない時期に至っている。

また、ここで注目したいのは、その「漫画」が彼ら(儒学者や漢学者や、ひいては戯作者)にとって、当時の社会や文化の流行——それは端的に、いわゆるトリヴィアル(瑣末)な知識や教養への執着と、そこから導き出される雑学趣味、と言つても構わないが、そのような当時の流行への、彼らの適応や迎合から生まれ、それにも拘わらず、それが結果的には彼らの中で、何か理不尽な、何か不条理な、みずからの生き方や考え方への自嘲や自虐とも重なり合っていた点である。この点を、もう一度、唐木順三の『無用者の系譜』で補うと、それは一言にして「ヒリズム」となる。

七

唐木順三の言う、この「ヒリズム」を、さらに『詩とデカダンス』の中の戯作者を扱った部分(「事実と虚構」)の中の「洒落・戯れ」によって補い直すと(注)、彼らの性格を特徴づける第一の点は、彼らが「人間的(あまりに、人間的)」である点に、そして第二に、彼らが「平面的(もしくは、写生的)」である点にある。

もちろん、このような戯作者の性格は、そのまま儒学者や漢学者にも当て嵌まる。なぜなら、いずれにしても彼らは、ある一定のかこい(圏)の中の住人であり、このかこいが彼らの、ほぼ唯一の世間であった点においては、まったく何の違いも

ないからである。

(注)この部分は『詩とデカダンス』(一九五二年、創文社)にも『中世から近世へ』(一九六一年、筑摩書房)にも、いずれも含まれている。全集では、第四巻と第六巻に収録。

違いがあるとすれば、そのかこい(かこい)が学問(すなわち、学校)という名のかこいなのか、それとも遊興(すなわち、遊郭)という名のかこいなのか、といった程度である。そして、そのような、文字どおりのくるわ(曲輪↓郭・廓)の中で、彼らは教育者となり、案内人となる。いずれにしても彼らは、それぞれ世間に有用な、必須の知識や教養の所有者となり、場合によっては達人(通)の域にまで達するが、その結果、彼らからは「超俗の精神」も「離俗の精神」も、また「冒険や開拓や批判の精神」も消えさせて、ほとんど彼らは私たちと同じ、まさしくニヒリストの顔になる。

裏を返せば、そのような彼ら(すなわち、私たちと同じ近代人であり、ニヒリストである、彼ら)に欠けているのは垂直性である、と言うことにもなるか。この垂直性という語を、すでに私たちは本稿の冒頭で、いわゆる際(サイ/きわ)という語を説明するに当たって、使用済みである。繰り返しにはなるが、そもそも人には、人としての水平性があり、また神には、神としての垂直性がある。この双方は、言ってみれば裏と表との関係であり、その裏表(もしくは、表裏)の関係において、人と神とは相互の役割を分担する。そのような役割の分担の仕組が、際(サイ/きわ)であった。

そして、そのような際(サイ/きわ)において、私たちは祭(サイ/まつり)を営む。それが、ある時には宗教という形を取り、ある時には芸術や学問という形を取り、いずれにしても日本文化の全体に、広く行き渡る営みである、と私たちは言ってきた。そして、その発言の辿り着く先には、どうやら日本文化が日本に固有の、独自の文化ではなく、むしろ国際文化や雑種文化と(注)、その名を呼ばれ

るべきものではあるまいか、という反省も生まれた。翻れば、そのような反省が私たちの中に生まれる、その点に限っても、実に祭(まつり)は際(きわ)どい、と言うことになろう。

(注)国際文化と雑種文化については、それぞれ柳父章の『文化』(一九九五年、三省堂)と加藤周一の『雑種文化』(一九七四年、講談社)を参照。

そのような祭(まつり)の際(きわ)どさが、はたして「漫画」の作者たち(すなわち、儒学者であれ、漢学者であれ、戯作者であれ、彼ら)にとって、どこまで自覚され、反省された意識の水準に達していたのか、——それが突き詰めるならば、彼らの「漫画」を最終的に、絵画であれ、文学であれ、その独自の中間的諸形態であれ、それらを単なる「教科書」や「マニュアル」や、さらには「遊里案内記」や「遊興心得書」に留めるのか、留めないのかの、決定的な分岐点となる。唐木順三の言っている「ニヒリズム」とは、そのような経験の機会(チャンス)でもあったはずである。

例えば、ここに再度、鈴木嘉蔵の『漫画随筆』を持ち出すと、そこで彼が使用している「漫画」のイメージ(すなわち、食欲でありながら、かつ無芸大食な鳥の姿)には、言うまでもなく彼の卑下と共に、彼の自慢も含まれている。いわゆる「卑下も自慢の中(うち)」である。それは、それで構わない。が、その自慢によって彼は、文字どおりに自分自身の中で、何をおこたり、何をあなどっているのか、その自覚が彼の中に、存在しているのか、いないのかの問題が、ここでの問題である。幸か不幸か、その判断のための材料が、私たちにはない。ひどく曖昧な、この「漫画」という語以外には。

なお、この『漫画随筆』において、いわゆる「終日汲々唯多之食」という形で用いられていた「食(慣用音ではドン)」の字は、これを訓読すればむさぼりとなり、もともと仏教用語においては「貪(トン)」(「貪欲」と呼ばれ、これに「瞋(シン)」(「瞋恚」と「痴(チ)」(「愚痴」とを加えて「三毒」と称し、人間の煩惱(百

八煩惱」の代表に位置づけられてきた語であった。ちなみに、この「貪」を言い換えた語の一つが「愛(アイ)」という仏教用語であり、これも私たちが「ものをむさぼり、それに執着すること」や、その「欲望の満足を求める心情」の意味である(注)。

(注)日本人と「仏教用語」との付き合いについて、さしあたり簡便なのは、岩本裕の『日常佛教語』(一九七二年、中央公論社)である。引用したのは、

三頁。

そして、そのような「三毒」に続く煩惱の最たるものが、実は慢(マン)である。訓読すればおこたるとも、あなどるとも読める。この点については、すでに触れた。前者であれば、それは怠慢であり、後者であれば、それは傲慢である。いずれにしても、そこには心が長く伸びて、ユルユルになり、ズルズルになった状態が指し示されている。このような心の状態を、文字どおりに慢心と称するが、そのような慢心も、曼(マン)の字から組み立てられた語の一つであり、その点では蔓(マン/つる)や鰻(マン/うなぎ)や、さらには漫画の漫(マン)の兄弟語に他ならない。

このような語を並べ立ててみると、なぜ漫画(まんが)という表現や、あるいは漫画(まんかく)という表現が、これまで私たちには肯定的な形で、ほとんど使い熟(こな)されるに至らなかったのかも、その一因は明らかになる。実際、私たちが漫画の漫(マン)を訓読する時にも、そこには「ながい」や「ひろい」と並んで、すでに述べたような「みだり」や「みだら」が付け加わる。幾分、その否定の度合の低いものには「すずろ」や「そぞろ」があるが、これにしても何か(あるいは、誰か)が「何と無く」という形で、その無根拠を露呈しているのが通常である。

時代的に見て、先に成り立ったのが「すずろ」なのか、それとも「そぞろ」なのかは、今は措く。傾向としては、時代が下る(すなわち、新しくなる)に連れて、

大勢は「すずろ」から「そぞろ」へと移行する。ただし、ここで注目したいのは、最も古く、この「すずろ」の方を用いた『伊勢物語』の例である。それと云うのも、そこには「昔、男、陸奥国(みちのくに)にすずろに行き至りにけり」(第一四段)という形で、この「すずろ」が姿を見せるが(注)、その際の「すずろ」は単に、そこに無根拠(何と無く)という意味だけを、宛がわれているのではなかったらしい、からである。

(注)『伊勢物語』からの引用は、主として小学館版(日本古典文学全集)と新潮社版(日本古典集成)を参照したが、表記は適宜、これを改めた。

八

この「何と無く」を、例えば「訳も無く」と、ここで置き換えても構うまい。ただし、その際の訳(わけ)はわかる(分・別)が原義であって、そこに私たちが何らかの、区分や区別を持ち込むことのできない状態を指し示している。すなわち、ある種の無分別の状態を指し示している。なお、この無分別(と言うよりも、分別)も、その起源は仏教用語であって、私たちが通常一般の意識や、その作用(知性・感情・意志)によっては、うまく分別(ぶんべつ)のできない状態のことである。原因や理由や目的が、そこには決して、存在していないのではない。それが、ただ不明瞭なだけである。

もちろん、この不明瞭は本人(すなわち、自分)にとっての不明瞭であって、それが本人以外の誰か(すなわち、他人)にとっての不明瞭であるのか、どうかは別問題である。例えば、この『伊勢物語』の中で「男」は「女」——「そこなる女」と一夜を共にするが、その「女」の余りにも鄙(ひな)びた歌に驚かされた挙句(あげく)、とうとう都へと帰るしたくを始める(注)。その結末から振り返れば、この「女」の行為は無分別であり、その無分別を通じて読者には、都(みやこ)みやぶ

↓みやび(雅)と鄙(ひな)との落差を笑う、そのための材料が提供されたこととなる。

(注)この際の「女」の歌には、万葉集的な(と言うよりも、東歌的な)ものが二首、載せられている。いわゆる東詠の歌である。念のために引いておく。

なかなか／恋に死なずは／桑子(二蚕)にぞ／なるべかりける／玉の緒ばかり

夜も明けば／きつにはめなで／くたかけ(二鶏)の／まだきに鳴きて／せな(二夫)をやりつる

ところが、そのような笑(わらい)の対象である(はずの)「女」とすら、この「男」は一夜を共にしている。と言うことは、その行為(これた、ある意味における無分別)によって、この「男」は「女」と等しく、まったく同じ笑(わらい)の渦の中に巻き込まれてしまっていることも、見逃されてはならない。この間の経緯については、池田彌三郎の以下の指摘が参考になる(注)。すなわち、これは「をこ物語」の一類である。ただし、男が笑われるのではなく、笑うに値する女を出して、その女を笑いのめし、そういう女と交渉を持った業平を間接に笑う、という型の「をこ物語」である。

(注)引用したのは、淡交社「日本の旅人」シリーズ(全十五巻)の中の第一巻(池田彌三郎『在原業平(東下り)』一九七三年)である。一六二頁。

なお、ここで「をこ」と呼ばれているのは、漢字を当て嵌めれば「愚」や、あるいは「痴」であって、要するに、それは「愚痴」の意味にも受け取られかねないが、すでに触れたような仏教用語の「愚痴」とは違うし、また昨今、とは言っても、すでに近世以降、私たちが使い続けている「愚痴を零(こぼ)す」という意味における「愚痴」とも違う。むしろ、この「をこ」は漢字の置き換えによって、ほとんど翻訳の不能な語であって、その点では日本的な、はなはだ日本的な語の一つであろう。例えば柳田國男は、この「をこ」の語源を私たちの、驚きの

声ではなかったか、と言っている(注)。

(注)この点については、柳田國男の『不幸なる芸術』(一九五三年)中の「鳴潜(ヲコ)の文学」を参照。筑摩書房版の全集では、第七巻に収録。

言い換えれば、この「をこ」は確かに、ある意味における愚かさや、文字どおりの馬鹿(ばか)わか(わ)をこ(こ)な振る舞いを指し示してはいるが、その愚かさは決して、馬鹿や阿呆(あほう)の意味に尽きるものではなく、見方を変えれば、それは私たちにあって、ある種の美しさをも兼ね備えていた、という点が、この「をこ」という語の特徴である(注)。事実、この「をこ」の性格(キャラクター)を備えた主人公たちは、私たちの国の神々の系譜から始まって、降っては『伊勢物語』にも『源氏物語』にも、あるいは『今昔物語集』にも、その血脈を絶やしたことがない。

(注)この「をこ」を、恋詞・恋愛文学語彙として位置づけ、解説したものには、西村亨の『(新考)王朝恋詞の研究』(一九八一年、おうふう)がある。三七頁以下を参照。

さらに、この「をこ」という語は私たちの、ここでの問い掛け(すなわち、漫画とは何か、という問い掛け)に対しても、かなり重要な示唆を与えてくれる語の一つになりうるのではあるまいか。それは単に、この語が漫画(とりわけ、いわゆるコミック)という意味での漫画の特徴である、喜劇性や滑稽性と緊密に結び付いている、という理由からだけではない。むしろ、そこには日本文化に特徴的な、ある種の美意識や、それどころか人間観や自然観にまで、この語が深く、その繋がりを有していたからである。以下、その繋がりを主として、私たちの国の文学史や思想史の中から拾い集めてみる。

最初は、この「をこ」の形を変えたものが「をかし」であって、そこから多分、さらに形を変えたものが現在の、いわゆる「おかしい」である、という点について。現在、この「おかしい」は、多くの場合には滑稽(笑うべきだ)や、あるいは

は奇異(「変だ」)や怪訝(「妙だ」)の意味で使われるが、そもそも通常一般の状態とは違った状態の何かに対して、それが笑うべき対象であるのか、どうかは未確定である。むしろ、その未確定である何かを、未確定のままに放置することができない時に、さしあたり私たちはわらう(笑)ことで、その何かに、片を付けるのであるまいか。

その意味において、むしろ滑稽(「笑うべきだ」)よりも、奇異(「変だ」)や怪訝(「妙だ」)の方が、より私たちには「おかし」ことの、原初的な経験であった、と言えないこともない。つとに柳田國男は、この「おかし」の語源を私たちの、驚きの声にまで遡らせていたが、ふたたび『不幸なる芸術』から関連箇所を引くと、「ヲカシの本来の間口は非常に広かつた。美女も風景も、また趣味ある人たちの住居や調度でも、その他あらゆる、我々の感歎するものは皆」、この「ヲカシ」であった、という言い回しになる(注)。それが、やがて滑稽の意味に傾くのは、後世の話である。

(注)引用は『定本柳田國男集』(一九六八年、筑摩書房)の第七巻に拠ったが、表記については、若干の変更を加えた。三二〇頁。ちくま文庫版の全集では、第九巻に収録。

この点では、もともとわらう(笑)がわる(割)と、どうやら同根の語であったらしい点も興味ぶかい(注)。それと言うのも、ここでもわる(割)は、ふたたび何かをわける(分・別)という働きを指し示しており、それは言い換えれば、私たちの分別(ぶんべつ)、すなわち、ぶんべつ)の働きに根差しているからである。一見、ともするとわらう(笑)という行為には、私たち(「人間」)の、はなはだ情動的で、その意味においては身体的な、生理的な面が強い、かのように見なされがちであるが、その実態は、それほど明瞭なものではなく、むしろ不明瞭なものではあるまいか。

(注)柳田國男『笑の本願』(一九四六年)には、そもそも「ワラフは恐らくは割

るといふ語から岐(わか)れて出たもので」「(女の咲顔)」とある。

この不明瞭こそが、漫画の「漫(マン)」を訓読した場合の、いわゆる「すすろ」や「そぞろ」の特徴でもあったことを、ここで再度、私たちは確認したい。これまで、この不明瞭を無分別とも、私たちは置き換えてきたが、いずれにしても、私たちの通常一般の意識が、その作用(知性・感情・意志)によっては、うまく区分し、区別できない状態の意味である。それを、原因や理由や目的が存在していない、という形で受け取り直せば、今度は無根拠という表現が成り立つ。が、これらの表現は結局、私たちの意識を無意識(という意識)よりも、より優先させる点では共通である。

九

いささか唐突なようではあるが、ここで松尾芭蕉の『奥の細道』の冒頭から、いわゆる漫神(そぞろがみ)という表現を引き合いに出しておきたい(注)。有名な箇所なので、それほど説明の必要はあるまいが、それでも芭蕉の『奥の細道』が、どうやら『伊勢物語』の「陸奥国(みちのくに)への旅立ちと、深く重く、重なり合うものであった点については、銘記しておく必要がある。言い換えれば、その動機において『伊勢物語』の「東下り」と、ほとんど『奥の細道』とは共通の出発点を持っており、奇しくも、その端的な表現が、この漫神(そぞろがみ)であった、という次第である。

月日は百代(はくたい)の過客(くわかく)にして、行きかふ年も又、旅人也。舟の上に生涯を浮かべ、馬(むま)の口とらへて老を迎ふるものは、日々旅にして旅を栖(すま)か)とす。古人も多く旅に死せるあり。予も、いづれの年よりか、片雲の風に誘はれて、漂泊の思ひやまず、海浜にさすらへて、去年(こぞ)の秋、江上(かうしやう)の破屋に蜘蛛(くも)の古巢をはらひて、やや年も暮

(くれ)、春立てる霞の空に、白河の関こえむと、そぞろ神の物につきて心を
狂はせ、道祖神の招きにあひて、取るもの手につかず。

(注)『奥の細道(おくのほそ道)』からの引用は、主として小学館版(新編日本古
典文学全集)に依拠したが、表記は適宜、これを改めた。

「そぞろ神」は「すすろ神」(上田秋成『春雨物語』)でも構わない。いずれにし
ても、このような「そぞろ」や「すすろ」の使い方を見ると、それらが漫画の漫
(マン)の訓読に際しても、かなり本質的な面を指し示していたことが分かる。繰
り返しにはなるが、ここで簡単に、これまで述べてきたことを整理しておく、
まず「すすろ」や「そぞろ」は元来、私たちの通常一般の意識や、その作用(知性・
感情・意志)によっては、うまく分別(ぶんべつ)のできない状態のことであった。
したがって、このような状態は言い換えれば、いわゆる分別(ぶんべつ)を欠いた
状態になる。

それが無分別である。ただし、その無分別が私たちにとって、必ずしも否定的
な意味を持っていたとは限らない。否定的な意味を持っていれば、その場合には
軽率や軽薄といった軽々しさ(かろ)が、そのまま表に出るが、もともと軽(かる)いこと
自体は、決して悪いことではない。事実、例えば軽(かる)やか、であったり、軽
(かる)やか、であったりすることは、私たちにとって軽快な状態であり、要する
に、それは快い(こころよい)心好い状態に他ならない。結果的に、それが軽挙
妄動と考えられたり、軽佻浮薄と感じられたりするのには、それが分別の側の目線
であった場合である。

例えば、ここで『伊勢物語』の筋を、再度、辿り直してみると、まず「男」が
陸奥国(みちのくに)に「すすろに」行き至り、そこで「女」と、さしたる原因も
理由も目的もなく、共寝をする。ただし、その際の「男」の動機を、まったく『伊
勢物語』は説明していないわけではない。なぜなら、そこには「さすがにあはれ
とや思ひけむ」という一文が、差し挟まれていたからである。無論、これは『伊

勢物語』の作者(未詳)の側の、あくまで推測であったに過ぎないが、それは同時
に読者にとっても、そのような動機が「男」の行動の、原因や理由や目的であっ
た、という推測には繋がる。

言い換えれば、この際の「男」の行動の無根拠や無分別や、さらには不明瞭を、
この「あはれ」という動機が説明している、と言うことにもなる。言うまでも
なく、この「あはれ」は感動詞であって、もともと「あは」という感動詞に「れ」
が付け加えられたもの、と解することができる。例えば、折口信夫の『萬葉集辞
典』には、「此(コ)は・其(ソ)は・などと同じ類の彼(ア)は、や・よに通じるれが
ついたものであろう」という解釈が加えられている(注)。このような「あはれ」
に対しては、漢字を当て嵌めると「怜」になるが、それを再度、訓読すれば「さ
とい」となる。

(注)引用に際しては、中公文庫版『折口信夫全集』(全三十一巻・別巻一巻)の
中の第六巻(『萬葉集辞典』一九七六年)に拠った。無論、項目は「あはれ」
である。

なぜ、さとい(漢字を当て嵌めれば、怜)となるのか。それは「あはれ」が単な
る悲哀(哀れ)や憐憫(憐れ)の感情ではなくて、むしろ特殊な、ある意味にお
ける理解力を指し示す語であったからである。再度、折口信夫の『萬葉集辞典』
を引くと、そこには「あはれ」が「身に沁みて、感動した事、或は異常な感激を
表す」ものであり、それは「讚美・喜悅・悲痛・哀恨の場合に」対して、すべて
用いるが、それらは「皆、浮いた詠歎には使はない」のが特徴である。要するに、
ここには「あ」や「ああ」や、あるいは「あな」とは似ているようである、似て
いない感動の仕方があった。

この点を、おそらく折口信夫は「彼(ア)は」という形で、この語の語根に遡っ
て捉えている。すなわち、そもそも「あはれ」は「これ(此)」や「それ(其)」と
は違う、あくまで「あれ(彼)」において成り立つ感情(と言うよりも、感動)であ

って、言い換えれば、そのような「あはれ」を成り立たせる要件には、ある種の距離があり、空間的であっても、時間的であっても、はたまた心理的であっても、その距離を抜きにして「あはれ」の感情(と言うよりも、感動)は成り立たない、と言うことになる。そのような距離の感情(と言うよりも、感動)が「あはれ」であった。

もう一度、この点を『伊勢物語』に即して、より明瞭にしておく、ここでは最初に「女」の方が、まず「京の人は、めづらかにやおぼえけむ」という形で、一方的に「男」のことを恋慕する。この恋慕は、言ってみれば珍奇(「めづらか」なものへの恋慕であったが、それも一種の距離の感情であったことには変わりがない。そして、この「女」の詠んだと、される)稚拙な歌(「ひなびたりける」歌)に対して、今度は「男」の方が「さすがにあはれと思ひけむ」という形で、この「女」の家を訪れる。この「男」の「あはれ」にしても、ふたたび距離の感情であったろう。

そのような距離の感情が、この際の「男」と「女」の間にはあり、ひいては、この両者の背景(バックグラウンド)でもあった都(みやこ)みやぶみやび(雅)と鄙(ひな)との間にはある。が、それにも拘わらず、この距離を「女」の方であれば、それは好奇の「めづらか」という感情で、また「男」の方であれば、それは「すずろ」という無根拠な、無分別な、そして不明瞭な感情で、乗り越えようとする。埋め尽くそうとする。そのような「男」の企(くわだ)てを、それは所詮、足先(くわくは)だけの動作ではあったろうが、指し示しているのが「あはれ」であった。

もちろん、その企て自体は失敗し、後に残るのは「男」であれば、決まり切った別れの歌(要するに、社交辞令の挨拶)であり、また「女」であれば、それは「よろこばひて(すっかり喜んで)」という形で、この「男」の歌を本心からのもの(「おもひけらし」と錯覚し、誤解する、というすれちがいである。このようなすれち

がいを、単純に笑い、嘲(あざけ)るのは、容易い。実際、当時の『伊勢物語』の読者にとっても、この段落が担っていた役割は、そのような意味であったろう。しかし、それは果たして作者(未詳)にとっても、まったく同じ意味しか、持たなかったのであろうか。

十

ところで、この『伊勢物語』(第一四段)の舞台になっている場所は、どうやら現在の宮城県栗原郡金成(かんなり)町姉齒(あねは)のようである。それと云うのも、この場所には通称「姉齒の松」と呼ばれる松が生えていた、とされており、その松を、ここでは「男」が歌の中に詠んでいるからである(注)。興味ぶかいことに、この松は後世の伝説では、小野小町の姉(あね)の墓の上に生えていた、とされており、この松を歌枕として、これ以降、さまざまな歌が詠まれることにもなったが、実は、この松を訪ねて、そこで俳諧(といふ連歌)を詠もうとしたのが、松尾芭蕉であった。

(注)栗原の／あねはの松の／人ならば／みやこのつと(＝土産)に／いざといはましを

この歌の類歌が『古今和歌集』では東歌に含まれている。

もっとも、この「姉齒の松」へと芭蕉自身が辿り着くことができたのは、分らない。なぜなら、この松の噂(うわさ)を「聞き伝へて、人跡(じんせき)稀(まれ)に、稚兔(ちと)＝獵師(りやうし)菟薨(うさうせう)＝草刈りと木樵(きせう)の行きかふ道、そこともわかず、終(つひ)に道(みち)ふみたがへて、石巻(いしのまき)といふ湊(みなと)に出づ」と、ふたたび『奥の細道』には記されているからである。この記録を真に受ければ(注)、どうやら芭蕉は、松島から平泉を目指し、途中で道に迷い、現在の宮城県石巻市に辿り着いた後、そこで一夜を明かし、ようやく二日後に、平泉へ

に至ったことになる。

(注)阿部喜三男『松尾芭蕉』(一九六一年、吉川弘文館)によると、これは『奥の細道』に特有の「例の文飾(虚構)であろう」とある。一二九頁。

平泉にせよ、松島にせよ、それらが歌枕として、すでに芭蕉の時代には定着済みであった。と言うよりも、それらが定着し過ぎて、ほとんど形骸化していたのが当時(すなわち、一七世紀の後半)の実情であつたらう。この傾向は、いわゆる太平の世であつた元禄においては、その頂点に達していた観が強い。この時代の旅と言へば、それは現在の私たちと変わらない、ほとんど觀光に近いもの(「物見遊山」)であつたはずである。あるいは、それを漫遊や漫歩とでも称した方が、私たちに好都合であろうか。もつとも、どうやら「漫歩」の方は、森鷗外の『舞姫』が初出のようではあるが(注)。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)によると、漫歩の典故としては『舞姫』が、漫遊の典故としては俳諧(『箱館紀行』)が、それぞれ挙げられている。

ちなみに、このようにして私たちの国で一般の庶民(要するに、民衆)が、おおっぴらに旅をすることができるようになったのは、この時代以降のことである。

「特に、江戸幕府成立百年後の元禄・享保ころから、旅・参詣の民衆化が進展して、旅は広汎な民衆の習俗となり、民衆生活と断ち切れない深いかわりをもつようになつた」(注)。もちろん、その背景には江戸時代の、政治面でも経済面でも、物質面でも精神面でも、はなはだ大きな変化が惹き起こされるに至つたのも、この時期(すなわち、一七世紀の末年から一八世紀の初年)であつた、という前提がある。

(注)この点については、新城常三の『庶民と旅の歴史』(一九七一年、日本放送出版協会)を参照。引用したのは、その第二章(「庶民の旅の発達」)である。

四八頁。

ところが、そのような時期にあつて、あえて当時の「流行の好奇の旅ではなく、

いわば過ぎ去つた時間への遡及」を、松尾芭蕉は企てる(注)。もちろん、その企てに際して、このような過去の「時間への遡及」を可能にする(はずの)ものが、いわゆる歌枕であつて、それは言つてみれば、かつての草枕としての旅、——具体的には『伊勢物語』や、あるいは能因や西行や宗祇の旅への、追懐と恋慕と、そして実践に他ならないが、それは翻れば、このような「時間によって醸成された美の根源への遍歴」を重ねること自体、いかにも「ひどいアナクロニズムである」と評しても構わない。

(注)芭蕉の旅と、そこに伏在する「日本思想史の底流」については、目崎徳衛『漂白』(一九七五年、角川書店)を参照。引用したのは、その第十五章(「漂白の思想的定立」)である。

もともと歌枕という表現や、その存在そのものは、平安時代の産物である。例えば、それに先立つ『万葉集』の時代(すなわち、奈良時代)には、枕詞はあつても、歌枕はない。歌枕が登場するのは、歌集で言えば、最初の勅撰集である『古今和歌集』以降のことになる。ただし、これが現在の「歌枕」の意味、すなわち「名所歌枕」だけを指し示すようになったのは、どうやら平安時代の後期(いわゆる、院政期)以降のことらしく、それまでは単に「歌語一般を歌枕と称する時代」が先行していたようである(注)。西暦で言えば、一一世紀の末年以降に、このような変化は生じた。

(注)この点については、片桐洋一の『歌枕歌ことば辞典(増訂版)』(一九九九年、笠間書院)を参照。「姉齒の松」についての記載は、わずかではあるが、三八四頁にある。

さしあたり、ここで確認しておきたいのは、そのような「歌枕」の出現の時期が、ほぼ百年後には鎌倉幕府の成立という事態を控えた、文字どおりに古代から中世への、転換期に当たっていたことである。そのような転換期に当たつて、なぜ「歌枕」は出現したのか。この点についての説明には、当然、そこに幾つかの

要因(ファクター)を持ち込まなくてはなるまいが、少なくとも、それが『栄華物語』や『大鏡』といった、いわゆる歴史物語の成立の時期と、ほぼ重なり合うものであった点は想い起こされてよい。それは一口で言えば、まさしく歴史意識の出現の時期であった。

このような歴史意識の出現には、絶えず、そこに何らかの喪失感が前提となり、また、ならざるをえない。例えば、それが歴史物語であれば、かつての貴族社会——それは政治的には、その頂点を藤原道長に置き、文学的には、その頂点を源氏物語』や『枕草子』に置き、いずれにしても、その(西暦で言えば)一〇〇〇年前後の頃と比較して、逆に、そのような貴族社会の「栄華」が「夢」のように姿を消しつつある、この現在の感傷に浸り、そこから再度、その過去への追慕と懐旧を繰り返す、という形の喪失感である。

そのような喪失感の中で「歌枕」も生まれてくる。この点については、そもそも『古今和歌集』や『伊勢物語』それ自体が、ある種の「古(いにしへ)」や「昔(むかし)」の意識によって、はじめて産み出されたものであった、という理解も重要である。それが『古今和歌集』の場合には、いまだ「古」に対する「今」の自覚や、その優越が表立っていたとしても、である。言い換えれば、それは平安遷都から百年余りが経ち、幸か不幸か、すでに一定の社会や文化の仕組が成り立ち、それが動かしようのない形で出来上がってしまった時代に対する、ある種の閉塞感である(注)。

(注)このような事態を『古今和歌集』の(場合によっては、さらに『伊勢物語』の)撰者でもあった紀貫之は、やがて『土佐日記』の中で表現することになる。

このような閉塞感に限って言えば、例えば『伊勢物語』における「男(昔、男)」と、松尾芭蕉との距離は、それほど大きくはない。また、ここに江戸時代の儒学者や漢学者や、ひいては戯作者を付け加えても、それほど大きな違和感はあるま

い。と言うよりも、そのような閉塞感においては、むしろ彼らの方が現実的でもあったはずである。すでに当時の江戸は、世界で有数の、それどころか第一の、巨大(マンモス)都市として成立済みであった。そして、そのような閉塞感が現実的である、と言うことは、裏を返せば、それが彼らにとっては日常的である、と言うことにもなる。

一一

さて、ここで私たちは再度、話を江戸時代に戻して、そこで結果的に、どうやら漫画(まんが)という語の最初の使用者ともなったらしい、山東京伝のことを振り返っておきたい(注)。彼は本名を岩瀬醒(さむる)と称し、みずからの住まいのあった京橋(銀座二丁目)と、通称の伝蔵とを合わせて「京伝」と号した。「山東」の方は、この地が江戸城の紅葉山の東に当たっていたことからの命名である。「京伝」を名乗ったのは、安永九年(一七八〇)の黄表紙『娘敵討故郷錦』が最初のものであるが、もっぱら「山東京伝」と号するようになったのは、天明四年(一七八四)以降のことである。

(注)以下、山東京伝の生涯については、主として小池藤五郎『(新装版)山東京伝』(一九八九年、吉川弘文館)を参照した。旧版の刊行は一九六一年。

生年は宝暦十一年(一七六一)で、没年は文化十三年(一八一六)である。生家は元米、深川(木場)の質屋(伊勢屋)であったが、十三歳の折に、父親(伝左衛門)が京橋に転居をし、そこで町屋敷の家主となった。この時点から、幼名の甚太郎を伝蔵と改め、文字どおりに「京伝」となるための経歴がスタートする。十五歳の頃、北尾重政に入門し、浮世絵を学び始め、北尾政演(まさのぶ)と号した。読み書きの訓練(いわゆる、手習い)の方は、すでに深川の時分から始まっており、この二つが結び付いて、やがて処女作の黄表紙『お花半七開帳利益札遊合』が生

まれる。

安永七年(一七七八)のことである。この段階から、出世作の『手前勝手御存商売物』(天明二年)までには四年が、代表作の『江戸生艶氣樺焼』(天明五年)までには七年が、それぞれ費やされている。黄表紙の作者や、その絵師としての京伝の活躍は、この天明年間が中心になる。なぜなら、ここから彼は洒落本にも進出し、——通常、こちらの方の代表作には天明七年(一七八七)の『通言総籙』と寛政二年(一七九〇)の『傾城買四十八手』が挙げられるが、それらは言うまでもなく、ちょうど寛政の改革の始まった年からの、そのまま同時進行の出来事でもあったからである。

京伝が、この寛政の改革の、いわゆる書籍出版取締令によって、手鎖(てぐさり)五十日の刑に処されるのは寛政三年(一七九一)のことである。直接の処罰の対象には、この年の洒落本三部作(『錦之裏』『仕懸文庫』『娼妓絹籠』)の名が挙げられているが、これ以降、京伝は洒落本の作者としての筆を絶ち、黄表紙においても沈滞した時期を迎える。それに対して、実生活の面では寛政五年(一七九三)以降、紙製の煙草入(たばこいれ)の店を京橋に開き、そのデザイナーとしての能力をも存分に發揮するが、一面、吉原の遊女上がりであった妻(お菊)が病没したのも、この年であった。

もちろん、このような筆禍事件や、それに伴う沈滞(少なくとも、いわば虚生活の面における沈滞)は、京伝個人にとっては、やはり災難であったに違いない。けれども、それは同時に江戸時代の、この四半世紀間に生まれた洒落本や、あるいは黄表紙といった文学表現そのものが(注)、すでに盛りを過ぎて、この頃には逆に、沈滞の時期に入っていたことも見のがされてはならない。事実、このような文学表現が滑稽本や人情本や、さらには合巻や読本へと、その内容や形態を変化させざるをえなくなったのは、多分、寛政の改革とは別次元の、むしろ文学的な問題であり、絵画的な問題である。

(注)通説では、洒落本(「江戸洒落本」)の出発点には『遊子放言』(一七七〇年)が、黄表紙の出発点には『金々先生栄花夢』(一七七五年)が、それぞれ宛がわれる。

この点を、ここでも再度、唐木順三の『詩とテカダンス』を引いて、補い直しておく(注)、そもそも洒落本の洒落が、その姿を滑稽本の滑稽に変えても、そこには同じ笑(わらい)がある、と考えるのは誤りである。この点については、例えば滑稽本の代表作であった『東海道中膝栗毛』と、京伝の洒落本とを比べてみれば一目瞭然であろう。すなわち、洒落本の洒落(しゃれ)とは文字どおりに、その洒脱な、日本語で言えば、いわゆる垢(あか)抜けた、さっぱりとした状態が基本であって、そのような状態に近づくためには、それなりの努力と金銭と、何よりも時間が必要である。

(注)『詩とテカダンス』には「たとへ松平定信の禁令がなくても、目先の一転は必至であつたらう」とある。筑摩書房版の全集では第四巻に収録。九頁。

言い換えれば、このような洒落(しゃれ)の原点には、いわば私たちが光や風や雨にさらされる(晒・曝)ための時間が必要であり、そのような時間や努力や、ひいては金銭を欠いた所には、そもそも洒落(しゃれ)の成り立つ余地はない。したがって、そのような洒落が一見、戯れ(たわむれ)たはぶれ)として姿を見せても、その戯れは単純に、そのまま戯(たわ)けた行為ではなく、むしろ知識や教養や、文化や趣味(「美的判断力」)の洗練の度合が、そこには見え隠れ(見えたり、隠れたり)してはなくてはならない。そのような洗練の度合の別名が、通(つう)の一語に他ならない。

ところが、一方の『東海道中膝栗毛』においては、そのような通(つう)の位置にいるのは、作者(十返舎一九)や主人公たち、弥次郎兵衛と喜多八(北八)ではなく、逆に、それは読者であり、大衆である。それは「読者の常識、教養、判断を

前提にし、その前で演じられる弥次喜多の、野暮で半可通で、気の利かぬ言動を、滑稽として笑はしてゐるのである」(注)。そのような読者本位の、大衆本位の笑(わらい)の中で『東海道中膝栗毛』は展開する。言い換えれば、それは「作者の読者への徹底的なサーブスぶり」と「芸人意識」によって成り立った、何とも「えげつない細工」である。

(注)『詩とデカダンス』からの引用は、ここでも「事実と虚構」の中の「(三)洒落・戯れ」に拠るが、表記については、これを適宜、改めた。全集では、

一〇〇頁。

事実、この『東海道中膝栗毛』に端を発して、続膝栗毛、続続膝栗毛と、この一連の紀行小説は大衆の人気を手に入れ、多くの模倣をも産み出しながら、そのまま近代へと傾(なだ)れ込む。この『東海道中膝栗毛』だけでも、初編(『浮世道中膝栗毛』)の刊行された享和二年(一八〇二)から数えて、ちょうど二十年後(文政五年)に大団円を迎える。その意味において、ここには漫画(あるいは、マンガ)にも似た、文字どおりの漫遊と漫歩の物語がある。そして、その際の遊歩は現在の、私たちの観光と等しく、そこには草枕も歌枕もない、野暮(やば)の極みの旅となる。

したがって、このような野暮(やば)の極みの旅を、そもそも笑うことができる読者とは、当然、その読者自身が主人公たちと似た、同じような旅の経験者であるか、さもなければ、この主人公たちの訪れる観光地を、主人公たちよりも、よく知っている地方人であるかの、どちらかであろう。もちろん、この両者が江戸時代の後期には、とりわけ一九世紀に入ると、ほとんど共通の読者として成立済みであったことも、見のがされてはならない。そのような読者たちを「通として前提し」、そのような「読者に甘え」ることで、このような旅行小説や旅行案内や、御国自慢は成り立っている。

一一一

このような状態を、唐木順三は漫才に譬(たと)えてゐる。漫才は、もともと万歳(萬歳)であるから、これが万(よろず)の歳(「永遠」を祝う、慶賀の表現であったことは言うまでもない。古代の中国では、このような「千秋」万歳」を唱える習慣が、すでに戦国時代には存在していたらしく、これが私たちの国にも伝わって、主として天皇への慶賀の表現になったのは、平安時代以降の出来事である。なお、万は慣用音ではマンとなるが、漢音ではバンである。また、歳(とし)／よわい)をサイと読むのは呉音であって、漢音ではセイである。

したがって、これを漢音で組み合わせれば、もともと万歳も「バンゼイ」であって、これが変化をして、現在の私たちの使っている「バンザイ」になる。通説では(注)、どうやら「バンザイ」になったのは明治二二年(一八八九)、大日本帝國憲法の発布の式典が最初のようにであるが、その真偽は定かではない。ともかく、このような形で古代から、すでに私たちの国にも存在していた万歳が、やがて中世以降、新年の祝賀の歌舞となり、宮中を始めとして、多くの庶民の家を回り歩く、いわゆる門付けの芸能にまで姿を変える。そして、そこから、その芸人自身も、この万歳という語で呼ばれることになった。

(注)この説の起こりは、どうやら石井研堂『明治事物起源』の「万歳の始(まり)のようである。現在は、筑摩書房(ちくま学芸文庫)版(全八巻)の第一巻に収録。

興味ぶかいのは、このような芸人が太夫(すなわち、語り手)と、才藏(すなわち、鼓打ち)の二人組(コンビ)から構成されていた点であり、この点にまで話が及ぶと、このような二人組の道化問答から、そのまま現在の掛合(かけあい)漫才にまで至る道は、それほど遠くはない。これまた通説では、江戸時代の万歳が明治時代になって、万才に変化をし、それが今度は昭和八年(一九三三)か、その翌年

になって、さらに現在の漫才にまで変化をしたようである(注)。いずれにしても、この漫才の誕生の地は大阪であって、その点では現在でも、大阪の寄席(よせ)の主流は漫才である。

(注)この点(「漫才」の歴史)については、主として『日本民俗大辞典』(二〇〇

〇年、吉川弘文館)と『日本風俗史事典』(一九七九年、弘文堂)を参照。

閑話休題。ここで注目したいのは、そのような漫才が、ほぼ同時期に生まれた漫談と同様、ふたたび屈折した、ある種の卑下の感情を、その身に纏(まと)う語であった点である。分かりやすいのは漫談であろう。なぜなら、この語は元来、映画界の転換期——すなわち、いわゆるサイレント(無声映画)からトーキー(発声映画)へと、当時の映画の中心が移行しつつあった時期に、そこで失業せざるをえなくなった弁士(「活動写真弁士」)たちの再就職先であったからである(注)。言い換えれば、ここでも漫談は漫画と等しく、いわば社会の再編成(リストラ)の中から生まれた語であった。

(注)日本映画(史)における弁士の位置と、その独自の役割については、例えば、四方田大彦『日本映画史100年』(二〇〇〇年、集英社)を参照。五一頁以下。

どのような時代にも、このようにして社会は再編成(リストラ)を繰り返す。そして、そのような中から、多くの失業者や失職者が生まれる。が、このような失業者や失職者が生まれるのは、必ずしも時代の転換期であるとは限らない。それと言うのも、これまで私たちが振り返ってきたように、そのような失業者や失職者は逆に、社会の安定期においても、その出現の根拠を失ってはいないからである。例えば、それは『伊勢物語』の「男」(昔、男)であり、また松尾芭蕉(と言うよりも、松尾忠右衛門宗房)であった。彼らは、決して通常の意味における、いわゆる転換期の人間ではない。

むしろ、彼らは社会が安定し、場合によっては、安定し過ぎた時代の人間でも

あった。この点では、例えば山東京伝の生きた時代も例外ではない。なるほど、京伝の生きた時代(すなわち、一八世紀の後半)には、いわゆる幕藩体制が動揺し、封建主義(フューダリズム)の根幹であった土地と、その土地を生活基盤とする武士、ならびに農民の困窮には甚だしいものがあった。けれども、それは裏を返せば、そのような土地からは切り離され、もっぱら商品の生産と流通、そして消費という経済活動の中で生きていた職人と商人、すなわち町人にとっては、かなり違う時代でもあった。

見方を変えれば、幕藩体制の動揺は彼らにとって、自分たちの立場や境遇の面では、むしろ上昇の機会(チャンス)でもあったはずであり、事実、そのような経済主導の社会への危惧の中から、松平定信の寛政の改革も始まっていたはずである。もちろん、そこには七十年前の享保の改革という手本があり、この手本に則って、もう一度、いわば一八世紀前半の道徳主義や法治主義への復帰を企てたのが寛政の改革である、と評しても構うまい。しかし、この改革(リフォーム)が、そのまま容易に受け入れられるほど、当時の社会は封建主義(フューダリズム)の社会ではなかった。

山東京伝の生涯は、この寛政の改革を間に挟んで、ほぼ前期と後期に二分されるが、その前半期は二十年に及ぶ、典型的な経済主導の時代(「田沼時代」)に当たっており、その中から、彼の黄表紙も洒落本も、また浮世絵も、産み出されてきたことは繰り返すまでもない。その意味において、彼の生きた時代は町人——すなわち、都市住民(ブルジョア)にとっては、繁栄期でもあり、安定期でもあった。実際、そのような繁栄と安定の極みに、いわゆる化政文化(文化文政文化)が姿を見せることも、ここで喋喋するまでもない。その時、すでに時代は一九世紀を迎えている。

むしろ、ここで振り返っておくべきは、そのような化政文化の代表が、決して山東京伝ではない、という点であろう。この点では、この化政文化の始まりの年

(文化元年)以降、頻りに京伝が当時の流行の、敵討物の黄表紙(ひいては、合巻)を書き継いでいる、という事態が振り返られてよい。この事態は見方によっては、また彼の旺盛な創作力が蘇った、かのようにも窺えるが、それは同時に彼の、あの種の変節をも意味していた。なぜなら、もともと黄表紙というジャンルでは、敵討物は賞賛されるどころか、むしろ「愚弄」されるのが、落ちであったからである(注)。

(注)この点(黄表紙と「敵討物」の関係)については、水野稔『黄表紙・洒落本の世界』(一九七六年、岩波書店)を参照。引用したのは、一二三頁。

言い換えるならば、そもそも黄表紙では世間的な、通俗的な意味における善悪や、また、そこから導き出される道徳(「勸善懲悪」)が、文学表現の主題となることはない。むしろ、それをテーマとしたのが合巻や、同じく物語(ストーリー)の重視という形で生まれた読本である。いずれにしても、これらのジャンルを京伝は、文字どおりの開拓者(パイオニア)として先導してはいるが、それらを完成したのは彼ではなく、むしろ直接の弟子であった曲亭(滝沢)馬琴や、また、間接の弟子であった式亭三馬や、さらに、その弟子であった為永春水であった。彼らが、いわゆる化政文化の代表である。

一三

山東京伝の生涯は、このようにして振り返ると、どうやら作家としての活動も、画家としての活動も、ほぼ寛政の改革までが最盛期(ピーク)であって、それ以降は、むしろ停滞と模索の時期であった、と評するのが妥当なのではあるまいか。その点では、寛政の改革の筆禍事件を間に挟んで、その前年には彼が結婚をしていることも、また、すでに触れたように、その翌々年には彼が真正銘の商人になったことも、やはり無視のできない要因ではある。ちなみに、このようにして

京伝が、その結婚後の新居を構えた時、そこを訪れ、弟子入りの志願をしたのが、曲亭馬琴であった。

このような京伝の、いわゆる実生活における変化は、そのまま彼の作品にも影響を及ぼしている。例えば、寛政の改革において直接、彼が処罰を受ける対象になったのは、いわゆる洒落本三部作(『錦之裏』『仕懸文庫』『娼妓絹籠』)であったが、これらの作品の特徴は(注)、もともと黄表紙や洒落本の作者(とりわけ、京伝)が、それまで「通と洒落の意識から、ことさらに拒否してきたともいえる、世話淨瑠璃風の義理人情のモラルと、それに伴う感傷が、強く前面に押し出されていた」ことにある。すなわち、そこには突き放した「冷やかな、皮肉ともいえるような笑いは見られない」。

(注)以下、再度、この点についても水野稔『黄表紙・洒落本の世界』(筆禍と戯作の変貌)を参照。引用したのは、一九四頁と一九五頁である。傍点は引用者。

逆に、そこでは「作中の男女の愛情について、批判的に眺める、余裕のある態度がうち捨てられて、彼らの心情とひとつになって、鼓舞激励を惜しまないような、一種の感情的興奮に似たようなものを見せている」。要するに、それは遊里が遊里でありながら、それにも拘わらず、いや、むしろ遊里であるからこそ、そこには男女の「真実の愛」があり「誠実」がある、という考え方(と言うよりも、信じ方)である。そして、そのような「遊里を描くのは、まさに、その至れる人情の美を描くのだ。洒落本の存在の意味も、そこにある」と、どうやら京伝は考えて(と言うよりも、信じて)いたらしい。

このように、水野稔は指摘する。そして、ここで重要なのは、そのような立場が「在来の、通の文学(である)洒落本の、うがちをねらう細かい写実と、しっかりと食い合わない不協和音となっていた」という点である。もちろん、はたして京伝自身が、そのような不協和音を自覚していたのか、どうかは分からない。が、

それでも彼の変節や、寛政の改革以降の停滞と模索には、そのような不協和音が彼の中で、いつも鳴り響いていたのではないか、という推測には繋がる。また、そのような不協和音が彼の中で、そのまま「漫画」の誕生にも、結び付いていたのではないか、という推測にも。

彼が最初に、この「漫画」という語を使ったのは、どうやら寛政二〇年（一七九八）の『四時交加』のようであるが（注）、それは京伝の生涯からすると、三十八歳の時に当たり、まだ没年までには十八年が残っている。すでに述べたように、この時期の京伝は黄表紙からも、洒落本からも遠ざかり、——と言うよりも、すでに洒落本は寛政の改革によって絶滅した、と言っても過言ではないが、この時期には読本への移行が模索されていた時期である。事実、この翌年には『忠臣水滸伝』が出版されており、この作品によって京伝は、江戸時代の後期読本（すなわち、江戸読本）の創始者ともなった。

（注）『四時交加』は、当時の江戸市中の風俗画であり、説明書であり、今日風になえば、カタログ（目録・一覧）である。

京伝の読本について、ここで指摘しておく必要があるのは、以下の点である。すなわち、この『忠臣水滸伝』という表題からも明らかのように、そもそも読本は中国文学（具体的には、小説）の翻案であり、その意味において、これまた中国趣味（シノワズリー）の産物であったことが、振り返られてよい。そして、そのような読本へと、この時期の京伝を駆り立てた要因の最たるものには、弟子であった曲亭馬琴の影響があった。ちなみに、やがて馬琴が京伝を抜いて、この読本というジャンルの第一人者に伸（の）し上がるのは、文化四年（一八〇七）以降の『椿説弓張月』である。

以降、これに続いて『南総里見八犬伝』（文化一一年以降）が書き継がれ、そのことによって京伝は、またしても読本の筆を絶つことになる。京伝と馬琴との決定的な差が、その物語作家（ストーリーテラー）としての力量にあった点と言うま

でもなく、この点では、結果的に京伝が合巻においても、その第一人者の地位を式亭三馬や柳亭種彦や、ここでも馬琴に譲らざるをえなかった理由と、軌を一にしている。言い換えれば、あくまで京伝の本領は長編小説ではなく、むしろ短編小説にあり、その意味においては洒落本や、何よりも黄表紙こそが、その本来の領地であり、所領であった。

ただし、そのような物語作家（ストーリーテラー）としての力量だけで、とりわけ、それが長編小説という形を採った際の力量だけで、例えば京伝と馬琴との差を語り終えるのは、早計である。この点については、例えば中村幸彦の以下の説明が要を得ている（注）。「一に長編化。趣向よりも、構成の世界にあたる筋の面白さに読者の興味、作者の努力があつまり、事件の発展結末が、作の最重要事となったこと。二に知的理解の分子を少（な）くして、情的共感によって鑑賞できる、いわば安易平俗な作風になって来たこと。三に勧懲、教訓など、小説の功利性が強調され出したこと」。

（注）引用するのは、『中村幸彦著述集』第八巻の『（増補）戯作論』（一九八二年、中央公論社）から、その第十章（「戯作作風の推移」）である。一二九頁。

この三点を、ことさらに京伝と馬琴との差として、中村幸彦は述べているのではなく、むしろ江戸時代の「戯作」の全体を、大きく前期と後期に二分割した際の、いわゆる「前期戯作界」と「後期戯作界」の差として、述べている。ただし、ある意味において京伝と馬琴とは、この二つの時期の代表的な作家（すなわち、戯作者）であり、しかも、この両者は興味ぶかいことに、その関係が師弟の関係であったにも拘わらず、年齢は、実は六歳しか離れていない。馬琴の生年は、明和六年（一七六七）である。ちなみに、その没年は嘉永元年（一八四八）であった。八十二歳の長命である。

と言うことは、この二人が同時期に、ほぼ同時期に、その生を享（こ）けていながら、なぜ京伝は馬琴のように、うまく読本や合巻への、時代の波に乗り切るこ

とができなかったのか、という点が再度、問題になる。この点を、この両者の「前期戯作界」への関連から、ふたたび中村幸彦は解き明かしている。すなわち、馬琴の処女作『『尽用而二分狂言』』は寛政三年(一七九一)の黄表紙であったから、それは黄表紙の歴史においては、むしろ時代遅れの産物であった。言い換えれば、あくまで京伝が「前期戯作界」の渦の中から登場したのに比べて、むしろ馬琴は「後期の人」であった。

一四

もう少し、この点について、中村幸彦の『『戯作論』』から補い直しておく(注)、それは戯作が「一言でいえば、高踏性をすてて、大衆小説になった」と言うことに他ならない。——「初期の戯作は、読者に秀でた知性、感性を要求したものであったが、その環境からして当然に健全性が欠如していた。(中略)それに比して、低級な作者と読者の中にあり、なお遊戯性は持っていたが、後期の戯作は、その大衆小説である点からも、健全性を持たねばならなかった」。例えば一九には「無神経な健全さ」があり、三馬には「常識的な健全さ」がある。それは、馬琴にはあっても、京伝には、なかったものである。

(注)『『増補 戯作論』』からの引用は、再度、ここでも『『中村幸彦著述集』』(第八卷)に拠った。箇所は、第五章の「後期戯作界」から、その一〇二頁である。

このような事態の中で、黄表紙も洒落本も含めて、当時の戯作は、作品という面では商品化をし、読者という面では大衆化をし、作者という面では職業化をする。もちろん、このような変化が一つになって、ほぼ同時期に惹き起こされたことで、いわゆる「前期戯作界」と「後期戯作界」とは切り離される。言ってみれば、そのような切り離しの渦の中に、京伝も、馬琴もいた。その点では、彼らの

条件は同じである。が、そこに京伝は町人出身の、ブルジョアとしての性格が付随していたのに対して、一方の馬琴は生涯、その武士としての自覚から、解き放たれることはなかった。

武士には武士としての、町人には町人としての、逃れられない桎梏(しっこく)がある。このことは別段、江戸時代に限った話ではなく、例えば現在でも、ある意味においては同じ足かせと、同じ手かせの中に私たちは生きている。ただ、そのような足かせと手かせが、それほど拘束力のある形では、私たちの身元や正体(しかつめらしく言えは、アイデンティティー)を締め付けてはいない、かのように高(たか)を括ることのできる、少なくとも普段は括ることのできる、そのような時代に私たちが生きているだけのことである。一皮剥(む)けば、そこには肉も血も、そして骨もある。

また、さらに一皮剥(む)けば、そこには私たちの自負(「存在証明」)においても、はなはだ希薄な面が顔を覗かせる、という事態も認めざるをえない。言うまでもなく、正当な自負のない所には、自慢は生まれても、自嘲や自虐は生まれない。例えば、この点では『『金々先生栄花夢』』(安永四年)で、いわゆる黄表紙の創始者と目される恋川春町が、京伝と同様、寛政の改革の際に召喚を受け、これを苦にして病没(と言うよりも、おそらく自害)をした一件にも、このような自負は明瞭であろう。春町の場合には、小藩ではあったが、その要職を歴任した、彼は列記とした武士であった。

ともかく、このような自負が戯作者の中には、少なくとも、一八世紀後半の戯作者の中には存在していた。一口で言えば、それは元来、武士に特有の自負ではあったろう。けれども、そのような自負と似た自負を、皮肉なことではあるが、どうやら山東京伝を始めとする町人の戯作者も、この一八世紀の、わずかの間には携えていたようである。この自負を、ここでも再度、唐木順三の『『詩とデカダンス』』の叙述を借りて、補い直すと、例えば京伝が寛政三年(一七九一)の時点で、

すでに「例外的」な、当時としては「一驚に価する」洒落本を出版していたことは、注目されてよい(注)。

(注)この年は、言うまでもなく、松平定信の寛政の改革によって、京伝自身(手鎖五十日)に処せられた年である。年齢は、数えの三十一歳。

この作品は、文字どおりに『世上洒落見絵図』と題する洒落の絵図であるが(注)、この作品の何が、そもそも「例外的」で「一驚に価する」のか、と云えば、それは「京伝が京伝を茶化し、洒落で洒落を茶化す、といふイロニツシユの形が、この作品には濃い」という点である。この点を、唐木順三は「イロニイのイロニイ、パロディのパロディ」とも「洒落のディアレクテイク」とも言い換えている。言うまでもなく、この「イロニイ」は皮肉の意味であり、また「ディアレクテイク」は弁証法の意味である。「パロディ」の方は、日本語らしく言えば、振(もじり)であろうか。

(注)現在、この『世上洒落見絵図』は、ベリかん社版『山東京傳全集』第二巻(「黄表紙2」)に収録されている。刊行されたのは、一九九三年。

いずれにしても、ここでは洒落が「自己(を)否定」して、とうとう「洒落の高じたもの」にまで変化をしている。高じるは、昂じるの意味であると共に困じるや極(よ)めるの意味でもあった。要するに、ここで京伝は「洒落の高じたもの」が、そのなれのはてに、どのようなきわみ(極)と困窮に陥ってしまうのかを、ある種の終末の風景として描き出す。すなわち、それは人が「土にもあらず、石にもあらず、木にもあらず、如何(いか)にも朽ちたる一塊(ひとかたまり)」の物へと姿を変え、どこか「一つの海の端(はた)のやうなる所」に、幾つも幾つも、立ち並んでいる姿である。

それらの塊(かたまり)は、かつては「武士・百姓・職人・商人(あきんど)・儒者・仏者・神道者・医者・俳諧師・芸者・幫間(たいこもち)その他色々の人」のなれのはてであり、とりわけ、それは「通人と女郎」のなれのはてであった。

そのような連中が、身分をも職業をも問わず、性別をも年齢をも問わず、世の中には溢れている。それが京伝の生きていた時代の、まさしく日常茶飯であった。「親爺も洒落れば、息子も洒落る。娘も洒落れば、乳母(おんば)も洒落る」。そのような時代の中で、どうして京伝一人が特別に、このような終末(なれのはて)から自由でありえたらう。

それどころか、むしろ彼は黄表紙や洒落本の作者として、さらには「通人」として、そのまま「洒落の高じたもの」の代表でもあり、典型でもあったはずである。事実、そのようにして彼は、これまで「かうでもない、あ、でもない」と、段々洒落、洒落した挙句(あげく)、——いつしか洒落の「本意」を見失い、その「初めの形をなくし」、「無性に洒落た、洒落たと思つて、元を忘れる輩(やから)」の中の一人に、とうとう自分自身が成り下がっていたことに気が付く。そして、そのことに気が付いた瞬間、見る見る、京伝の姿は「朽木」のようになる。「誰ぞ、とめて呉れ、とめて呉れ」。

——ここまでが、この『世上洒落見絵図』の中身である。この後には、いわゆる落(お)ちが残されている。念のために付け加えておくと、この後、そのような洒落の高じたもの」は、ありがたいことに「天帝」と「弥勒菩薩」の思し召しにより、古い雛人形のように色を塗り直され、新しい衣装に着せ替えられ、そして世の中は、ふたたび「少しも洒落の無き世の中」となる。それは「味噌の味噌臭きこそ悪けれど、武士は武士臭く、町人は町人臭き」世の中である。京伝自身の真意は別にして、ともかく世の中は「矢ツ張古風に目出度し、目出度し」と、この『世上洒落見絵図』は幕を引く。

一五

さて、本稿も同様に、そろそろ幕引きの頃合(ころあい)である。これまで述べ

てきたことを踏まえて、幾つか、今後の論稿への橋渡しをしておきたい。さしあたり、この場では洒落(しゃれ)について補足をしておくと、この語は元来、漢語(すなわち、中国語)であって、音読すればシヤラクとなる。慣用音である。意味は、ほぼ洒脱(シヤグツ)と同じで、白川静の『字統』には「風塵灑落、綺麗さっぱり」の意。のち、心にこだわらぬこと、脱懐灑落のようにいう」とある。したがって、この語は私たちの国でも長い間、洒落(シヤラク)という形で音読され、通用してきた語であった。

それが、やがて日本語のしゃれに当て嵌められ、要するに、その当て字になったのは、多分、ざれ(戯)がざれになり、さらにはしゃれに転じた、室町時代以降のことであろう。一説には、江戸時代初期の儒学者、藤原惺窩が、その最初の使用者ともされている(注)。西暦で言えば、一六〇〇年前後の頃であろうか。なお、ここで注目しておきたいのは、このようなしゃれ(↓しゃれ)の語根には、それを最後まで遡ると、どうやら猿(ざる)のイメージが重なり合っている点であり(白川静『字訓』)、ここから私たちの国の猿楽も、ひいては能も狂言も、生まれてくる。

(注)『日本語源大辞典』(二〇〇五年、小学館)を参照。ちなみに、しゃれをざれの転音と見なすのは『名言通』(服部宣)や『大言海』(大槻文彦)の説である。

このようにして生まれた洒落(しゃれ)という表現は、やがて一七世紀の後半に至ると、かなり普及した表現にまでなってくる(注)。ただし、その際の洒落(しゃれ)は、この語本来の、ほとんど洒脱と変わらない意味が濃厚であって、そこから現在の私たちも知っている、いわゆる洒落者や洒落女(遊女)や、あるいは洒落本の洒落(しゃれ)の意味が生まれてくるのは、やはり一八世紀の後半を待たねばならない。と言うよりも、そもそも現在の私たちにも馴染みのある、この洒落(しゃれ)という語の使い方は、そもそも洒落本が発点であった。

(注)『日本国語大辞典』(小学館)によると、典故には俳諧(『田舎の句合』一六八〇年)が挙げられている。『日本語源大辞典』も、まったく同様の記載である。

この点は、黄表紙においても同様である。例えば、すでに名前を挙げた恋川春町の『金々先生栄花夢』において(注)、主人公(金村屋金兵衛)は「夢」の中で「あらゆる当世のしゃれをつくし」——それにも拘わらず、そのしゃれは「にわか洒落なれば、さしたる落ちの来ることなし」と評されている。このような場合の「洒落(しゃれ)」は、すでに洒脱と同じ意味の洒落ではない。むしろ、それは単に表面を装い、当世風の派手な、流行の身なり(ファッション)をしているだけの意味であって、そこには通(つう)を気取った、半可通や不通の姿すらも、指し示されている。

(注)引用は、主として岩波書店版(日本古典文学大系『黄表紙・洒落本集』)と小学館版(日本古典文学全集『黄表紙・川柳・狂歌』)を参照したが、表記は適宜、これを改めた。

言い換えれば、そこには本来、日本語であれ、中国語であれ、このしゃれや洒脱という表現が持っていた、日本語で言えば、ある何か(もしくは、誰か)が「日の光や、風雨に直接あたる状態のままに」(白川静『字訓』)さらされている、という意味(と言うよりも、その時間)が抜け落ちてしまっている。抜け落ちていないものがある、とすれば、それは逆に、その何か(あるいは、誰か)が多くの人を驚きの目や、笑いの目にさらされている、という状態であろう。事実、例えば『金々先生栄花夢』の主人公は、いくら「夢」の中ではあっても、そのような状態の洒落者を演じていた。

このようにして、どうやら洒落(しゃれ)は次第に、肯定的な意味から否定的な意味へと、その傾斜を強めていったようである。例えば、これが先ほどの『世上洒落見絵図』になると、ほとんど駄洒落にも等しい言い回しを指し示すことにな

(注)。それを京伝は、駄洒落ならぬ「悪い洒落」と呼んでいるが、そのような「悪い洒落」が姿を見せるのも、ふたたび『日本国語大辞典』によると、どうやら明和七年(一七七〇)の『遊子方言』が最初のものである。その時点から『世上洒落見絵図』までには二十八年、まだ「悪い洒落」が姿を見せてから、ほぼ一代の時間しか経っていない。

(注)例えば「これはどうだ秀郷(ひでさと)と悪い洒落をいつたら、又半分、洒落て来た」の類。

なぜ、このようにして洒落(しゃれ)は、肯定的な意味から否定的な意味へと、その姿を変えていったのであろうか。そこには多分、この洒落(しゃれ)そのものが、本来は雅(みやび)な、いわゆる垢(あか)抜けた、さっぱりとした言い回しであり、例えば、その祖先を遡ると、それは和歌の中の掛詞にも、また神話の中の諺(ことわざ)にも、あるいは歌謡の中のわざうたにも(注)、それぞれ辿り着くものでありながら、それが結果的には、単なる語呂合(ごろうあわせ)のような言葉遊び(いわゆる、地口)にまで墮落してしまったのは、なぜなのか、と問うことにも等しい。

(注)「ことわざ」や「わざうた」における「わざ」の意味については、例えば古代語誌刊行会編の『古代語を読む』(一九八八年、桜楓社)を参照。

言い換えれば、そのような多面的な、少なくとも、二面的な言語表現(それぞれどこか、思考表現や生活表現)が、その表面と裏面との間に、あるいは外面と内面との間に、ある種の不確定で、不明瞭な意味の層を抱え込み、そのこと自体を、むしろ生命線としているにも拘わらず、その不明瞭で不確定な意味の出現を、私たちが極力、押さえ付けようとしたり、それに目を瞑(つむ)ろうとしたり、また、そのような状態を私たちが、さしあたり笑って済まそうとしたりする時に、このような事態、端的に言えば、洒落(しゃれ)の駄洒落化は、生まれるのではなかつ

たであろうか。

一口で言えば、それは私たちの言語表現や思考表現や生活表現が、ある種のこわばりを持った状態である(注)。こわばりは、もともとこはばりであるから、その語根には皮(かわ)か(か)がある(白川静『字訓』)。言い換えれば、そのような「皮の堅さ」を指し示すのがこわばりであり、それは私たちの言語や思考や生活が、その表面や外面において、硬直した状態に陥っていることを意味している。こわばるのは、いつも表面であり、外面であることを忘れてはならない。忘れてしまうと、その時には内面も、裏面も、すべてこわばったものになり、裏も表も、内も外も、なくなってしまう。

(注)こわばり(tender)という語を使って、人間の笑(わらい)をときほぐしたのには、言うまでもなく、ベルクソンである。林達夫訳『笑』(一九三八年、岩波書店)を参照。

そのような時、そこには洒落(しゃれ)も皮肉も、総じて笑(わらい)も、入り込む余地がない。そこに存在しているのは、ただ論理的で、理性的な、まったく本源へのときほぐしを欠いた言葉や、思考や生活である。もう一度、最後に唐木順三の『詩とデカダンス』の言葉を引くことで、お開きにする。——「相対が相対に対し、しかも相対たることを知らないとき、知らないのみか、その上で全生活を営んでみると、こはばりを一体、どこへ向つてときほぐしうるであらう。(中略)己の尺度で他を計ることを、相互にくりかへしてみると、風を入れる余裕は、どこにもない」(注)。

(注)全集では、一〇二頁。唐木順三にとって、常に笑(わらい)は「風」や「海」へと、開かれるべきものであった。「風を通さねばならぬ。開けた海への通路をひらかねばならぬ」。

二〇〇七年一〇月九日受理