

散文表現の機構

杉山康彦

散文表現の機構



杉山康彦

散文表現の機構

一九七四年十月三十一日 第一版第一刷発行

杉山康彦

一九二四年 広島県に生れる

一九五〇年 東京大学文学部国文科卒業

現在 和光大学教授

著書 『芸術と疎外』（紀伊国屋書店）

『読書と人生』（三一書房）他

現住所 川崎市多摩区宿河原一三五四

著者 杉山康彦

発行者 竹村一

発行所 株式会社三一書房

東京都千代田区神田駿河台二の九
電話〇三（二九一）三二二番

振替東京 八四一六〇番

郵便番号 一〇一

印刷所 文栄印刷株式会社

製本所 株式会社鈴木製本所

散文表現の機構

——物語と小説への接近——

妻
I
に

母
N
と

目次

	I	
源氏物語の語りの主体		6
紫式部日記の表現		44
	II	
平家物語の語りの主体		66
平家物語における集団		82
	III	
長谷川二葉亭における言文一致		102
島崎藤村における散文表現		130
志賀直哉における思想と文体		163
長編『青年の環』の表現と主題		194
	IV	
文学とことば		242
現代小説の問題		251
あとがき		289
初稿発表覚え書		297

源氏物語の語りの主体

一

源氏物語は本来女房の音読によって享受されたものだという主張がある。このいわゆる物語音読論は源氏物語の本質をとらえるために重要な手掛りを与えるものだと思う。しかし問題は実際にそれが音読されたかどうかということであるより、その音読されたというテキストの文章が眼を通して活字で読むところの近代小説の文章とどこが質的に違うかということであると思われる。この音読論の主唱者である玉上琢弥氏⁽¹⁾は、この源氏物語は「いづれの御時にか」おわした、光源氏らを実際に見知っているその側近の古女房たち（第一の作者）が思い出話をし、そこを筆記編集した（第二の作者）というたてまえになっており、さらにそこにはその物語を読みあげる女房（第三の作者）の感想批評もあるとされ、源氏物語にはそういう三重の作者があるということを文章の痕跡のうえに確認される。そして氏はこの「読みあげる女房」の存在からして物語音読論を立証しようとしておられるかに見えるが、しかし氏の所論のユニークさは、むしろその主人公たちの側近の古女房たちが、実際の見聞をもとに筆録したものであるという源氏物語のたてまえの指摘そのものにあると思われる。

もしそういうたてまえであるとすればそれは近代の小説とは著しい違いを示すものである。このたてまえとはいいかえれば、作者紫式部は主人公たちの側近の古女房に変身して作品世界に実在するということである。小説でも作者は作中人

物に变身し、作品世界の人となるが、その变身は当然の前提として作者にも読者にも自覚されている。しかし源氏物語ではその变身は自覚されない。というよりは主人公たちの側近の古女房たちと作者紫式部は区別されることなく、びったりと重ねあわされ、そういう錯覚に陥らされてしまう。物語を享受するということはこの錯覚に陥ることであり、源氏物語にはそういうからくりが仕掛けられている。玉上氏は源氏物語には三重の作者がいるといわれるのであるが、そういう三者の判別はそういわれてみなければわからないほどに潜在的なものである。中野幸一氏⁽²⁾もこの作者が直接に顔を出す風のいわゆる草子地のことにふれ、「話しているのか書いているのか」つまり玉上氏のいう第一の作者か第二の作者か判断に迷う例をいくつかあげ「実際の用例の上では、直接的見聞の形をもつ草子地の中でも、このように、とくに作者が話すとか書くとかいう姿勢を意識していない場合の方が多いようである」といっておられる。作者がそれを意識していたかいないかは証明のすべのないことであるが、読者の方はこの二つを全く重ね、区別がつかなくなってしまうことはたしかである。だから読者は、作者紫式部をまず物語のなかの第二の作者に重ね、この第二の作者を第一の作者に重ねるから、作者紫式部はいつのまにか、光源氏などの主人公たちの側近の古女房であることになってしまう。読者は現実の世界の、歴史上の人物である紫式部と、物語の世界のなかの古女房との区別がつかなくなり、自分も光源氏たちと同じ世界に住んでいると思ひこんでしまう。草子地の多様な、さまざまな位相の、重層的な構成、それはそのためのからくりにはかならない。

これは別のいい方をすれば、源氏物語には玉上氏のいわれる三つの作者、中野氏のいわれる直接的見聞形式の草子地の立場、間接的伝達形式の草子地の立場、さらに具体的には光源氏側近の女房たちらしい立場、藤壺の側近の女房らしい立場といった草子地ないし地の文の区別がありつつ、その背後に特定の個人ではない、それらを全体的に包括するような、主人公たちの側近の古女房たちという集合的な主体が想定されている、ということである。これらの諸立場を単一の個人主体が持つことは不可能である。しかしそういう集合主体の構成はその不可能を可能であるかのごとくに錯覚させる。それはいかにも単一の個人主体の表現とみせつつ、集合主体となり、単一主体では不可能な、全体的な、絶対的な視点を巧

みに構成する。そしてそういう集合主体の想定の上に、あの直接見聞の筆録というこの物語のたてまえも成り立ちうるのである。この古女房たちという見えざる集合主体の想定、それこそが源氏物語の虚構を基礎づけるものである。

小説の場合にはこういうからくりはない。小説のからくりはもっと別のところに求められなければならない。もっともいわゆる私小説においては現実の世界の作者と作中の「私」が重ねられ、源氏物語と似た構造のようにも見えるがそうではない。私小説の場合、作者の視点は作中の「私」に据えられ、その作中でこの「私」だけが視点人物であり、その意味でこの「私」は他の作中人物に対し絶対的な位置にあるが、しかし彼は多くの場合その虚構世界の主要人物であり、他の作中人物と事件的にかかわりあう対等の人物である。これに対し源氏物語の、視点人物としての古女房たちは、この主人公たちと並ぶような主人公ではない。それは脇役という役割もなく、その主人公たちと事件的にかかわりあうということはない。ただこの主人公たちの身近にあって、親身になってこの主人公たちを見守り、一喜一憂する女房たちである。いわばこの視点人物である古女房たちは、ただ見るだけの人格で、そこには一かからの自我も許されない。ただときたま犬の遠吠えのような批評めいた独りごとが許されるだけである。主人公たちはほとんど身分も教養もある美男美女たち、この古女房たちはその主人公の世界から疎外された人種である。

この主人公たちと古女房たちの間には絶対的ともいうべき径庭があるが、この関係がさきの物語の世界と現実の世界との関係に重ねられるため事態はいっそう混乱する。この物語の世界と現実の世界との間は此岸と彼岸との間のように越えることの不可能な関係であるが、この物語の主人公たちと古女房たちの間には絶対的な径庭があるとはいえず、いずれも同一の物語の世界に生きるものであり、相互に通行可能な関係である。しかしこの二つの関係が錯覚的に重ねあわされるために、その不可能は可能と錯覚される。読者はますます、現実・非現実不分の深みに陥る。

わたくしはさきに源氏物語の作者は主人公たちの側近の古女房たちという集合主体に変身するといったのであるが、実はそれだけではなく、この作者はさらにその側近の女房たちという枠を越えて、光源氏その他の作中人物自身になりすますこともある。あるいはさらに中野氏がいわれているような「物語の話し手や書き手の位置ではなく、それらを超えた超

現実的な観点であり、すべての物語世界を高所から見下すことのできる」(3) そういう立場になりすますこともある。この変身ということは結局、作者が表現のための視点を作中のどこに据えるか、表現主体(4)をどこに置くかということである。あの草子地のさまざまな立場も結局表現主体の位置の問題にはかならない。そしてこの表現主体の位置の問題は、ただ草子地だけの問題ではなく、地の文全体の問題でもあり、さらに会話文の問題でもある。その位置は微妙に移動し、変転して全体として構造化される。この表現主体の構成を、文章構造全体の問題として問うこと、それが源氏物語とは何かを問う基底の問いでなければならないと思う。

小西甚一氏(5)は「平安朝の作り物語はすべて三人称全知視点で書かれており、もちろん『源氏物語』も例外ではない」といわれている。この全知視点とはさきに述べた絶対的な視点というものとかかわっていると思うが、氏によればそれは「作中人物が同じ場面に何名いようと、すべての心に自由に入りこむ書きかた」であり、それは「作品ぜんたいとしては数名の心を通して描くことになっても、ある場面を単位として見れば、かならず特定の人物ひとりの心を通して描く」限定視点の方法に相對するものである。しかし氏のその論文でも分析しておられるように、源氏物語でもある特定の作中人物の心を通して描く、いわゆる限定視点の方法がとられることもある。そして仔細に見れば、その全知視点にもさまざまな表現位置があり、限定視点にもまたさまざまな表現位置がある。そのような全知視点と限定視点の關係が、文章の全体を通して、構造として問われなければならない。この限定視点であるということは近代小説の顕著な特質であるのだが、そこでも必ずしも特定の作中人物に視点が癒着しているというだけではなく、癒着していると見せつつ、そうではない全体的視点を構成するものであり、そういう視点構成の全体を通してこそ両者は対比しうる。また藤井貞和氏(6)は草子地にかかわって、

それゆえ、『源氏物語』のほんとうの書き手は、ここにおいて最も巧妙に、絶対的に隠れた。書き手によく似た一人の語り手を『源氏物語』の作中世界の外がわ、物語する世界の内がわに登場させることによって、ほんとうの『源氏物語』の書き手(作家)は物語から絶対的に遠いところへ逃れた。草子地といわれる部分は、作家の直接の語り口ど

ころか、最大の隠れ処^が、作家のついに見えなくなる一点であるという私の持論は、以上のように説明することができる。

という。この指摘にわたくしは強く共感するものであるが、わたくしはこの「隠れる」「逃れる」ということをさらに具体的に明確にし、それを物語全体の構造としてとらえなければならないと思う。氏もまたそれを説話的時間、物語的時間、解体する時間として問おうとしておられるわけだが、以下あらためて具体的に本文に当ててみたいと思う。

- (1) 玉上琢弥「物語音読論序説」「源氏物語の読者」など『源氏物語研究』一九六六所収
- (2) 中野幸一「『源氏物語』の草子地と物語音読論」『物語文学論攷』一九七一所収
- (3) 中野幸一・右掲論文——氏はこの例として「薄雲」巻の光源氏の歌のあとの「人聞かぬ所なればかひなし」という例を引いておられる。ここでは人の聞いていない歌を作者はどこかで聞いていることになる。
- (4) 表現主体——「表現のための視点」ということがいわれるが、そこに置かれるのは必ずしも眼だけではなく、体全体である。それは見るだけではなく、感じ、動く。そのため、視点というより主体といった方がことがらをはっきりすることがある。表現主体とはそういう意味である。
- (5) 小西甚一「源氏物語の心理描写」『源氏物語講座七』一九七一所収
- (6) 藤井貞和『源氏物語の始原と現在』一九七二

二

「いづれの御時にか」に始まる「桐壺」の冒頭部、「光源氏、名のみことごとしう」に始まる「帚木」の冒頭部はいずれもあの古女房たちが直接語る語り口であるが、それは主人公たちの生きている状況からやや離れ、やや概括的に説明する姿勢であって、この表現主体の位置は草子地の地に比較的近い位相にある。これに対して「若紫」の冒頭はどうか。

〔一〕①瘡病^{わらはま}にわづらひ給ひて、よろづにまじなひ、加持など参らせ給へど、験なくて、あまた度起り給ひければ、

ある人、「北山になむ、なにがし寺といふ所に、かしこき行人侍る。去年の夏も世におこりて、人々まじなひわづらひしを、やがて止むる類あまた侍りき。ししこらかしつる時は、うたて侍るを、疾くこそころみさせ給はめ」など聞ゆれば、召しに遣したるに、僧「老い屈まりて、室の外にも罷^{まゐ}らず」と申したれば、源「如何はせむ。忍びてもものせむ」と宣ひて、御供に睦じき四五人ばかりして、まだ暁におはす。(一)内の漢数字は日本古典全書本の段落の通し番号を示す。以下同じ。

ここでは玉上氏もいっておられるように瘧病にわづらひ給ふ人がだれかまだよくわからない。しかし敬語のつかいかたなどからしてそれは貴人であり、おそらくはそれが光源氏だろうと想像する。そこにはなんの説明もないが、というよりはむしろ説明のないゆえに、聞き手(読者)はいきなりある状況に引きずりこまれる。つまりこの冒頭は「桐壺」や「帚木」のそれと違っていきなりもう光源氏と覚しき人が瘧病をわずらったという状況から出発する。しかも読者はわづらひ給ひし人は誰かというような疑問を持ち、それを確かめようとする志向を持つために一そう状況的になる。しかしここでもやはりあまた度起り給ひ、など聞ゆればとあるように必ずしも一回的ではなく、概括的に語る姿勢がある。

そしてそれが文章の進みに従って次第に一回的でないまに向っていく。次の召しに遣したるに、と申したれば、と宣ひてはより一回的であり、非省略的であり、さらにまだ暁におはすという文末では、暁という特定のときが示され、おはすという現在形によってしめくられる。ここでは語りの古女房は主人公である光源氏のすぐ側近によりそっている。この文章は次のように続く。

やや深う入る所なりけり。(二) ①三月の晦日なれば、京の花盛はみな過ぎにけり。山aの桜はまた盛にて、入りもておはするまゝに、霞のたたずまひもをかしう見ゆれば、かかる有様もならひ給はず、所狭き御身にて、めづらしう思されけり。

この文aは敬語がとれ、すぐまえのいまに立ち光源氏の行動をそのすぐ外側から叙す文に続いて、こんどは光源氏自身の眼に写った眼前の景であり、それについての光源氏の判断であるように思われる。光源氏の外側から次第に彼に寄り添っ

てきた視点は、ここでは彼自身に同化し、側近の古女房という表現主体は消える。この表現主体の転換にははつとするリ
 アリティがあり、読者は山路の風景にいきなり直面させられる。このような視点転換は小説にもあるように思われるが、
 しかしこの場合はじめは明らかに光源氏の外側の、光源氏ではない、その側近の古女房の立場に立つものであると思ってい
 ると、御供に睦じき四五人ばかりしてということになり、この古女房はとり残される。視点は宙に浮く。すぐ次のまだ曉
 におはすは見送る立場かと思っていると文aでいきなり光源氏と同化させられる。ここにはいままでの視点人物が主人公
 についていけなくなるという不合理があるのだが、それは光源氏の外側から内側へという視点転換と重ねられるために必
 ずしも不合理と感ぜられない。そしてそういう二重の転換を一举に行うゆえにこの文aの状況は一そう緊張したものとな
 る。ここにはいわば不合理をあえてする神の視点があるが、それは埋めこまれていて気づかない。

次の文b cでも文aの姿勢が続くが、文dになるとおはすという敬語がもどって外の視点が入り、文eでは再度敬語が
 消え、f gでは三たび敬語がもどって文末となる。文eに敬語がないのは敬語の省略かもしれない。とすれば文d以後は
 全体に敬語の添う文ということかもしれない。この敬語の表現主体とは何か。ここには例の古女房はついてきていないの
 であるから、それではないことになるが、さりとてそれは四五人のお供の立場というのでもない。結局それは例の古女房
 の立場なのであり、身を隠した、幻の古女房ということになる。このようにこの源氏物語の敬語というものは、側近の古
 女房の設定ということと深くかかわっているものであり、それは源氏物語というものの表現を強く基底づけている。この敬
 語が源氏物語全篇の底辺にある不断の視点なのである。

ところでこの文d以降の背後にこの幻の古女房があるとするなら、それはすでに文aのところでも光源氏について飛び出
 しているということになる。そこでは幻の古女房は光源氏のなかにすっかり身を隠したのであり、文d以降ではそれは四
 五人のお供に乗り移ったのである。それにしてもその乗り移りはいかにして可能であるのか。ここにもからくりがある。
 文aの表現主体は光源氏自身だといひ、文bも同様だといったのであるが、実はこの文bは必ずしも文aと同じではな
 い。文aはどうしても光源氏自身でなければならないが、文bはそのときの京の住人なら誰でもいえるという普遍的な立

場なのである。新聞報道のような無性格な文としても読める。そうしておいて文c dの途中からそつと敬語が挿入されるという形である。だからごく抵抗なく敬語が復活する。つまり幻の古女房の出没はごく厳密に計算されているといえる。古女房が幻になって飛び出し、さまざまなもの影にひそむという不合理をあえてするのであるが、それは決して自由自在ではなく、そこには一定の厳しいルールがあるのである。

〔二〕 ②寺の様もいとあはれなり。峰高く、深き巖の中にぞ、聖入り居たりける。

ここでまた敬語がとれる。この文a bは光源氏の心象風景であり、前文との間に明らかに表現主体の飛躍がある。その飛躍が寺内を見てはつとする光源氏の心を表現するのであるが、それは前文に引続いて供人の立場としてもとらえうる。しかしその場合も前文との間には供人自身の外から内へという飛躍がある。つまりそこには供人から光源氏の内部へという飛躍と、供人自身の外側から内側へという飛躍との両義性があるのである。寺の様ものは自然の全体のなかに寺を点描する。このところは光源氏の邸↓北山の全体↓寺の全容↓巖のなかの聖という、より広い視野からより狭い視野へ、京から山寺の中へという視線と視点の空間的・時間的移行を表現し、それは自然の景を示すと同時に、光源氏自身（供人をふくむ）の行動をも表現する。この周囲を表現することが、同時にそれを貫く主体行動を表現することになるという方法、つまり対象と主体が二分されず、相互の相関として表現する方法は初期物語にはないものである。それが可能であるのは表現主体の位置というものが、たんなる全知視点というものではなく厳密に限定されているゆえである。

〔二〕 ③上り給ひて、誰とも知らせ給はず、いといたうやつれ給へれど、しるき御さまなれば、僧「あなかしこや。一日召し侍りしにやおはしますらむ。今はこの世の事を思ひ給へねば、駿方の行も棄て忘れて侍るを、いかで、かうおはしませしつらむ」と、おどろき騒ぎて、うち笑みつつ見奉る。いと尊き大徳なりけり。さるべきもの作りて、すかせ奉る。加持など参る程、日高くさし上りぬ。

また敬語がもどるが、このへんまでくると、②の両義性ということもあって、この文a bの敬語の表現主体は幻の古女房ということより純粹にお供の人びとということのように思えてくる。bはその供人から見た光源氏のありさまであり、

文cも引続いてその供人の立場といえるが、同時にそれは相対している僧の立場ともいえる。そして文d eはさらにはつきりと僧の立場に移行する。ここではさいしゅ文aではつきり光源氏側に立っていたのがb ↓ c ↓ d ↓ eと次第に僧側に重心を移し、光源氏の側は次第に主体から客体に転化していく。文aでは光源氏の側が主体的で、bでやや客体になり、cでさらに客体の度を深め、d eと次第に僧の側が主体化する。

ところで一方文cには両義性があるといったように、文dも文eも光源氏の側からのものとしても不合理ではない。a ↓ eが光源氏の側から次第に僧の側へという表面の変化の底流には光源氏の側の視点というものが一貫して流れている。そしてそれがfで表面に出る。このfは明らかに光源氏の側の表現であるが、それは文eの僧の立場に対抗しているのではない。文eとfの間には意識の断層はなく、そこには自然な移行がある。そしてこの文fは「一」の末尾のやや深く入る所なりけりや「二」の①に直接続く水脈である。文gは再度僧の側であるがこれは文fの大徳を受け、文fでは客体であった大徳が、そこから抜け出て主体化するという自然移行である。これは二者が相対する場面であり、清水芳子氏⁽¹⁾指摘によればこのような「屋内における対坐する姿」は源氏物語の「世界構成法の原型」であるのだが、ここではその二者の主体の相互交代として表現され、その交代のしかたは対抗的断絶的でなく、自然移行的である。これが第一部におけるこういう場面の表現の基本型である。ここでも文章の進行する部分部分では、つねにどちらかの立場に立つという具体性を持ち、いつの間にか複眼になるといいうしくみになっている。

そしてさいごの文iの日高くさし上りぬは「一」の晝におはすから何と時が隔ったことか。これはけっして二つの客観的時間の並記というものではない。この両者の間には光源氏の行動の軌跡があり、その時間移動も主体と対象のきりむすぶ行動表現にはかならない。

(1) 清水芳子「源氏物語の作風」『国語国文』一九五三／一