

根岸正純著

近代作家の文体

桜楓社

根岸正純 (ねぎし・まさずみ)

大正9年 東京に生まれる

東京大学文学部国文学科卒業

現 在 岐阜女子短期大学長・岐阜大学名誉
教授

著 書 『森田草平の文学』(昭51、桜楓社)

住 所 岐阜市鷺山緑ヶ丘1543—55 (〒502)

近代作家の文体

定価 四八〇〇円

昭和六十年四月二十日 初版印刷
昭和六十年五月一日 初版発行

著 者 ©根岸正純

発行者 及川 篤二

印刷所 シナノ印刷

株式会社 桜 楓 社

101 東京都千代田区猿樂町二一八一—一三

TEL〇三—二九五—八七七—

振替 東京六一八〇二〇

ISBN4-273-02005-X Printed in Japan

検印省略

近代作家の文体／目次

和文体と漢文体との表現性——近代文章前史として—— 7

二葉亭四迷『浮雲』——その不整表現—— 19

鷗外『舞姫』における文語体再生の意義 34

雅俗折衷文体と一葉『たけくらべ』 47

小栗風葉における「写真」の機構 63

「写生文」の原質 81

自然描写における藤村と独歩——『千曲川のスケッチ』と『武蔵野』—— 99

島崎藤村『家』 115

田山花袋の描写論と小説文体——平面描写の周辺—— 132

徳田秋声——『あらくれ』を中心に—— 149

夏目漱石『虞美人草』——談理・文飾の効用—— 164

芥川龍之介『羅生門』 177

《付》芥川における形態・題材・文体 190

私小説——葛西善蔵を中心に—— 194

佐藤春夫『田園の憂鬱』——その同化表現—— 210

川端康成——『雪国』と『山の音』——
227

横光利一『機械』
241

島尾敏雄『死の棘』
257

遠藤周作『沈黙』
273

文体論研究の現状——昭和四四年の時点で——
289

文体論の方法——試行への検証——
302

初出一覧
316

あとがき
318

近代作家の文体

和文体と漢文体との表現性——近代文章前史として——

一 国語の改良と歴史的モデル文体

明治初年に、国語として当面した最大課題は言文一致の実現であったが、言と文との隔離を解消するという視角だけでは片付かぬ、日本特有の状況があった。それは、「文」そのものが多様な文体をもっていることであった。もっと具体的にいうならば、和文体・漢文体・俗文体のように、少なくとも理念として歴史的・伝統的に継承されているモデル文体もしくは範型文体が並立しており、それらをどの様に統一しないし渾融させるかが、言文一致に不可避的にながってくる問題であった。坪内逍遙のように、『小説神髓』（明18→19）の時点では、言文一致を求めようとせず、小説文体としては、雅文体・俗文体・雅俗折衷体をあげ、最後の雅と俗の折衷において改良を試みようとする場合さえあった。しかし、既往のモデル文体としては、矢野龍溪が『経国美談』（明16→17）の後篇自序（明17）でのべるように、漢文体・和文体・欧文直訳体・俗語俚言体をあげることが多い。なお、「俗語俚言体」とあるのはいわゆる「俗文体」というのも同じであろう。また逍遙の『小説神髓』という雅文体は「すなはち倭文体なり」と自らのべて

いるように、「和文体」と同義であり、また一方で漢文体を掲げていないのは、「わが国にいていしへより小説に用ひ来りし文体」に考察の対象を限定したからである。しかし雅俗折衷体を更に「稗史体」と「艸冊子体」とに下位区分するとき、前者に漢語多く後者に少ない点を基準としているところを見ても、当面の問題の周辺に漢文体の存在を意識していることは明らかである。また現に二四年一〇月の『早稲田文学』の創刊号に発表した二つの評論——「文体の紛乱」と「文体の成行」——の前者に、当時の文体状況を图示しているが、その中でモデル文体として和漢洋俗の四者が念頭にあったことは歴然としている。例えば、先ず、「改進（欧化）」と「保守（国粹）」に二大別した後、前者を「折衷」と「直輸入」とに兩分し、「折衷」の中に「和漢の思想と欧米の思想とを調和して和漢折衷の文をもあらはさんとする者」と「和漢洋の思想を調和して和漢洋折衷の文体をもあらはさんとする者」とをあげている如きがそれである。また後者を「保存（守旧）」と「拡張」とに分け、「保存」の方の下位区分に「和文家一派」「漢文家一派」の文字が見えるところにも、それはあらわれている。

以上は磯貝英夫氏の文章に拠ったのであるが、殆んど常識といつてよい和漢洋俗の四文体の存在をわざわざ裏づけるために引照したのではない。興味があるのは、この図表のあとで磯貝氏が「この表は、すべて、帰納によってつくられたものではなく、半ば演繹的に構成されたもののように、だから、現実に、これだけの区分が明確に存在するわけではかならずしもない」といっている点である。実は、磯貝氏の同じ文章で、逍遙の図表の前に、明治二二年二月発行の『女学雑誌』一九一号にM・M・の署名で載った「今の小説界文派⁽²⁾」という文章を紹介し、「これは、当時の多様な実験をたいへんよく整理していて、注目される文章である」という褒辞がそえてある。ここでは、当時の小説界文派を、言文一致体・元禄体・合巻体・西洋翻訳体・雑体の五つに分類し、それをさらに細分している。こちらの方は「帰納的」であり、また時期的に数年の隔りがあるが、目前の小説界を対象とした点では逍遙の『小説神髓』に似ている。しかし逍遙の方は、『神髓』の場合も半ば「演繹的」である。

このようにして明治初年の文体状況をとらえるのに、小説に限定するか文体全般を念頭におくかの別があると共に、源流に遡りモデル化された理念的文体として継承されている文体概念の水準で考えるか、それとも現実の文体状況に即して観察するかの観点のちがいが交叉することになる。上述の例についていえば矢野龍溪は最も理念的であり、逍遙は二通りの分類ともに理念と実態とが同居しており、M・M・氏の分類は最も実態に即している。

このような観点のちがいは又は交錯の中で、どれが正しくどれが誤りだとも、にわかには定め難い。というのは和文体・漢文体などの名に値する文章が純粹な形では殆んど行われなくなっているのが事実だとしても、モデル化された文体意識としては、現実の表現意識や行為の中に強い規制力をもって浸透していると考えられるからである。だからそれぞれの観点の性格のちがいを明瞭に自覚しさえすれば、それらの観点を同時に持つたり使いわけても一向に差支えないものと思われる。

以上の意味での歴史的モデル文体がモデルとして生き続けたのは、一言でいえば恐らく理念としての凝結力のようなものを内在させているからであろう。そこで冒頭にのべた文章体分立の問題をここにいうモデル文体のレベルととらえることにしたい。とりわけ和文体と漢文体とは、共に淵源も古く、モデル文体として鞏固な性格を保持してきた。その意味でこの両文体の表現性について検討を加え、モデル性の根源を探るとともに、現実に生起する諸文体へのかわり、また個人別作品別などの個別文体への脈絡の仕方などを知る手がかりを得たいと思う。

二 和文体の表現性

前述の『経国美談』の後篇自序(明17)の中の「文体論」の項目下に、「悲壮典雅の場合に宜しき者は漢文体なり優柔温和の場合に宜しき者は和文体なり緻密精確の場合に宜しき者は欧文直訳体なり滑稽曲折の場合に宜しき者は俗

語俚言体なり」とある。⁽³⁾これらの四者のモデル文体の特徴は、右のような対比の仕方の中に、おのずから定評めいた把握がある。和文体についていえば「優柔温和」の評言が与えられているが、逍遙が『小説神髓』『文体論』の章の文中で「優柔閑雅」としているのと同小異である。

雅文体はすなはち倭文なり。其質優柔にして閑雅なれば、婉曲富麗の文をなすにはおのずから適へりといへども、惜しいかな活潑豪宕の気なし。

そこで和文体が何故「優柔」といった類いの印象を与えるのかを考えねばならない。まず和語を組成している音韻に、促音、撥音、拗音が少なく簡素平明であること、その組合せもまた同様の特質が想定できよう。だがそれと共に、視点の在り方を含むかなり特異な表現構造を備えるという事実がある。

逍遙は「雅文体」を説明するための例文として、石川雅望の『都の手振』や式亭三馬『浮世風呂』の地の文の一節とともに、『源氏物語』から四ヶ所を引照している。そのうち視点の性質を窺うのに便利なのは叙景の箇所である。

月いと明うさし入て、はかなき旅のおまし所は、おくまで限なし。床の上に夜深き空も見ゆ。入がたの月すぐく見ゆるに、たゞこれ西に行くなりと独ごちたまひて、(下略)

ここには次の様な特徴が見出される。第一に視点の動きが少なく、大胆な移動を示さないところに「温和」「閑雅」を印象づけると共に謙抑さを感じさせる。第二に、その必然の結果として、「おくまで限なし」「見ゆ」などの文末、または「独りごちたまひて」の文末に準ずる部分に、話者の最終的観察、知覚あるいは注意付与の事柄が述べられ、それらの周辺に、遠望される他の素材を、「て」「に」のような接続語を介して配するという構造をもっている。つまり静止した意識の中に遠近法をもつてもろもろの素材が配される仕組みになっている。第三に、このように表現される素材は話者の意識に収められたつながりの中にあるから、それらの素材に関する表現は、とりもなおさず話者の意識の投影あるいは、反映の表出ともなり、おのれの主観の表示に対する自己意識からここで再び謙抑の態度が底流

に働くのである。第一の特質は「見る」謙抑であり、第三のそれは「語る」謙抑である。そして両者は不可分の関係で文脈の中にこめられ、「優柔」の印象を与える結果になると思われる。

このことを、更に、『源氏物語』明石の巻の一節によって補説したい。

造れる様木深く、いたき所勝りて、見所ある住居なり。海の面は厳しう面白く、これは心細く住みたる様、此処に居て思ひ残す事はあらじかしと、住む人の心思し遣らるゝに物哀れなり。三昧堂近くて、鐘の声松の風に響き合ひて、物悲しう、岩に生ひたる松の根ざしも、心ばへある様なり。前裁どもに蟲の声を尽したり。此処彼処の有様など御覽ず。女住ませたる方は、心殊に磨きて、月入れたる櫺の戸口、気色許り押開けたり。

まず、はじめの二つの文について、前述した和文体として特質を確かめてみたい。第一文では、「木深く」の連用中止、「勝りて」の接続助詞「て」で区切られた、それぞれの情景や感想が「見所ある住居なり」という話者の総括的な印象に寄りかかっている。第二文では、こゝに住む人の暮らしまへの推測を、引用の助詞「と」で受け、それに対する床しさを、原因表示である「に」で迎え取り、「物哀れなり」という心情表白へと受けついでゆく。この両文とも、話者の周辺にある情景や感銘などの要因が、話者の心事になだらかに寄り添ってゆき、全体としては、中心部をなす心情とその後方に月暈のように形取られたもろもろの物象とがひとつのまとまりを成しているのである。従ってすべては話者の内部という切れるほど明瞭でないにもかかわらず、結局内面でそれぞれの位置を与えられた事物の集合が、そこにある。こうした意味で話者のフィルターにかけられる世界は、第一に、話者の視点の静止的傾向によって可能になる。なぜなら視点の自在な移動は話者のなまの視線という性格を稀薄化し、作者の操作だけを想定させる仕組に移行するからである。こうして視点の静止的傾向によって「優美」をもたらしことにもなる。第二に、そのように話者の投影という性格を色濃く帯びた世界の表出は、話者に、愧じらいとまでゆかぬにしても、自己の言表を意識するつつましい態度を促すことになり、第一の誘因とともに、既述のような謙抑さや優美の源泉につながってく

るのである。

このことは話者の視界を形作っているイメージの独特の在り様にも関連する。第三、第四の文で、三昧堂、鐘の声、松の風、松の根ざし、前栽などの景物が描写されているが、よく見ると、三昧堂、鐘（又は鐘楼）、松の木（樹幹）、前栽などは、明確に描かれているわけではない。「三昧堂近くて」とは述べているが、ここでは三昧堂に近い傍辺に焦点が合わさっていて、三昧堂そのものは幻影のように視界の一隅に姿をのぞかせているか、もしくはその存在が確信されるだけのことである。以下同様に、点線部の、派生的物象の方に焦点が合わされ、本体の景物は後景に退いている。これは恐らく漢文体の場合に、前景と後景との事物の濃淡に左程の差異を与えず、一先ずひとしなみに個々の物象にスポットライトを当てた後、場合によっては全景の中から醸し出される雰囲気重点をおくような方法とは対蹠的なちがひがある。個々に等量の光を当てて浮かび上らせるのは視点の移動によってであり、活動的な対象把握であるといえる。和文体はその様な叙述方法をとらない。

三昧堂の近傍を正面に見据えていても、三昧堂は視野の片隅に感じられるのみであり、鐘の声と松の風が響き合っても、鐘楼や聳え立つ松樹は影絵のように視界をかすめるにすぎないのである。ここではひとつの視点からひとつの方向に視線を固定したとき、その視線の直視からわずかにのがれている物象の臆化したイメージを、極めて忠実に模写していることになる。「鐘の声松の風に響き合ひて」などという表現を、もっと細密な実態の提示に代わる象徴的手法として捉えるのは、必ずしも適当ではない。外界をひとつの視点で位置づけた、ある意味での内界の、厳密なパースペクティヴ（遠近法）による写真なのである。ただ視点の動きの少なさのために、ふつうの遠近法では遠い周辺部の像が小さくなるのに、ここでは近い周辺部までがいち早く稀薄になるだけのことである。外山滋比古氏は、「水平の像を見る」「遠近法」、「裂け目がなくても遮蔽物の上から中をのぞき込むようにして内部を見ることが出来る」「大和絵式」の「斜角法」、それと「鳥瞰図、あるいは俯瞰図」に見られる「垂直法」の三つの視点をあげている。⁽⁴⁾

和文体の場合は明らかに遠近法を基調とするが、特殊な遠近法でもある。

そこで次の第五の「此処彼処の有様など御覽ず」という、いかにも素っ気ない一文が後続する。何故ならここできなり光源氏の視点に飛び込むわけにはゆかず、外面叙述を余儀なくされたのである。ただ次の「女住ませたる方は……」で光源氏の視線に寄りそって進行するが、定家を感嘆させたという「月入れたる櫺の戸口」の絶妙な一句は話者のものである。なおこの表現を可能にしたのも「櫺の戸口」に焦点を合わせ、月の本体を視野に入れなかったことが誘因のひとつになったと思われる。

もちろん『源氏物語』のような、和文体の巨大な作品が、以上にのべてきた視点だけで成立するはずがなく、また和文脈の流れに内在する特質とは別の次元に属する、それぞれの場面や局面をつなぎ合わせる別の原理が働いて全体の構成を可能にしたのであり、各帖が半ば独立しながら全体に参与する連鎖形式も視野に入れねばならないが、いまは深入りする場所ではない。

それよりもここで重ねて書き留めておきたいことは、和文体に、活動を抑止した固定視点の故の「優美閑雅」があり、同時にそれが話者がおのれの主観の表出につながるから謙抑な表現姿勢を伴わずにはいられないための「優美温和」が生まれてくるという、さきにくり返した特徴である。この様な和文体への傾斜は、その視点の在り方においてひとつの極限に立ち、それに基づいて「優美」を生み、その果てに、純粹な和文体のモデルを想定させ、長い文章史の変移や盛衰の中で、少なくとも理念としては鞏固に生きつづけてきたのである。

三 漢文体の表現性

国語文章中の漢文体は、漢字漢語と共に、それらに劣らぬくらい訓読語の参与する要因が大きい。して見ると漢文

体の性質を解くためには、漢文体の母胎である古代漢語ばかりでなく訓読語についての十分な知識が必要であり、欲をいえば古今の中国語の推移をつかんでいるのが望ましいだろう。だが今はその用意もないまま、若干の模索を試みてみたい。

さきの矢野龍溪の文によれば、漢文体は、「悲壮典雅の場合に宜しき者」であつた。また逍遙の『小説神髓』では小説文体の一として漢文体を独立に立てはしなかったが、稗史体の説明の中に「宏壮激越の模様を叙するには漢語の雄健なるものを選用ひて云々」とある。漢文体のこのような特徴の出自を探るのが当面の問題である。

吉川幸次郎氏は古代漢語を中心に中国語の性質を論じ、暗示性と裝飾性とをあげている。いまは暗示性に限って考えたが、氏によるとその根拠は「中国語はその構造として、表現せんとするものの頂点だけを指摘してゆく言語であります」という点にある⁽⁶⁾。

また「日本語は線であり、中国語は点の連続であります。また別のたとえを借りれば、日本語はヴァイオリンであり、中国語はピアノであります」ともいつている。もつともこれは「士大夫」「読書人」の文章に関してのことで、『水滸伝』『紅樓夢』など、宋代以後に、庶民的な読み物として勃興した口語小説の文章」は非暗示的であり、口語についていえば

少くとも現在の口語では、必ず「我的書」no di shu と「的」を入れていわねばならないのでありまして、ただ「我書」と、頂点だけを指摘するいい方は、もはや存在しません。

という。つまり「只今の口語は、旧来の文語に比してよほど線的」なのである。

このような、古代漢語の点的な構造は、暗示性よりも、視点の性格にかかわるものとして興味をそえられる。というのは、先にのべた和文体の遠近法に対して、ある意味で鳥瞰的なのである。もちろん点的構造の細部までがそっくり鳥瞰的視点に対応することはないであろう。しかし点的であることは、点と点との非連続を意味するばかりでなく、