

# 『ねごと草』の近世的構造

小 原 亨

1

『ねごと草』(寛文二年刊)は、その物語の基調となる中世風恋物語に、俳諧と道中記の要素をとり入れた仮名草子である。この現象を「新時代性」としてとらえることは容易である。俳諧の導入、道中記の方法は、ともに当世流行の近世的要素である。『ねごと草』はこれらによって、中世風恋物語から近世恋物語への変容の可能性をもった。そこに「新時代性」が認められることにならる。しかし、その要素が『ねごと草』にどのように作用し、どのような意味で「新時代性」を創造していったのか。このことが、まず『ねごと草』の近世的構造をさぐるうえでの視点となる。

『ねごと草』の基調となる恋物語の方法は、御伽草子以来の伝統的パターンによっている。主人公「余助」が、「やんごとなき上臈」の「松風」を見初め、その跡を追いかけて一夜の契りを結ぶという定型の図式がそうである。しかし、『ねごと草』がその図式によっているとしても、「余助」は先行の恋物語『うらみ

のすけ』『うすゆき物語』『つゆ殿物語』などの主人公たちとは異なる人物である。すくなくとも俳諧を詠むという点だけをとっても、「余助」は先行の恋物語の主人公たちとは異質である。これは、「うらみのすけ」や「朝顔の露の介」などが、中世貴族の名残りをもったことは本質的に異なる。俳諧の要素をとり入れ、恋物語を当世風に変革させようとした作者の意図の一端がここにあった。

名所記の方法は、いうまでもなく『竹斎』や『東海道名所記』からの影響である。同伴型の道行き形式、同伴者による和歌・狂歌のかけ合いなど、これらがそのまま『ねごと草』にも踏襲されている。しかし、同伴型とは言っても、この方法は個々の作品によってそれぞれ異なった意味をもっている。同伴者にそれなりの役割を与えることは、その作品の本質に関わり、作品の志向性も決定する。たとえば『竹斎』では、同伴者に「にらみのすけ」が設定されているが、「にらみのすけ」とは、その命名からも考察されるように、そこに世俗を「にらむ」作者の発想があった。<sup>(2)</sup>

「にらみのすけ」に作者の視点を仮託し、そのことよって世俗を写実することが、『竹斎』の道中記の方法であった。「竹斎」の

「京うち参り」の構想も、「又、ある方を見てあれば」や、「さてある方を見てあれば」などとして視点を移動させることで、「北野」での世俗や享楽現象を描写することであった。これに対して、同じく同伴型の道行き形式ながら『東海道名所記』は、道中名所の解説者としての役割をになった「楽阿弥」と、その聞き手としての「大坂辺のながし手代」を配する構図である。道中記・案内記の実用性だけではなく、そこに主人公を設定し、読みものとしての娯楽性を導入しようとしたことが『東海道名所記』の方法であった。しかし、『東海道名所記』には小説としての物語性は少ない。『東海道名所記』は、主人公を設定したとはいえ、「楽阿弥」と「手代」とに東海道を旅させることで、江戸から京までの各宿場の名所を記録することが目的であった。「楽阿弥」と「手代」とは、東海道移動のための手段ないしは視点でしかなく、東海道案内と名所解説者としての仮託者の役割としての比重が大きい。これらに対して、『ねごと草』の登場人物「余助」「金無」は、ただの視点人物や道中の案内者としての役割にとどまりはしない。「金無」は、この物語に主体的に関与していく道中記の主人公であり、恋物語の主人公「余助」と対置されている。「余助」と「金無」との設定は、道中記の要素の恋物語への添加にとどまらず、いわば恋物語と道中記の融合としての新しい方法の創造であった。当世風恋物語への変革と、恋物語と道中記との融合、こ

の二点が『ねごと草』の近世的特質として文学史的意義をもつことになる。

## 2

「余助」と「金無」との発句のかけ合いは、冒頭ではやくも次のように展開される。

田舎にも飛花落葉のながめかな

余助かやうに発句をつかふまつりければ、金無聞きて、「さらばそれがしも一句申して見ん」とて、

袖をつらね歌をつらぬる花見かな

と、たがひに言ひかたらひ、ささへなど取りいだし、余助またとりあへず、

弁当も開くは花の木かげかな

かくて盃をはじめれば……興ふかきにめでて、

いざのまん枝をおかべに花見酒

かやうに心々の言ひ捨てをし侍る……

また、「白須賀」への道中でも、俳諧はたとえば次のようなかたちで挿入される。

くらべ見ん思ひはどちぞ岩つつじ

と、涙もろともつかふまつりはんべれば、金無聞きて、「察したる御作意かな。をうかながら、われもまた一句申(し)てみん」とて、

ながめいる人や動かぬ岩つつじ

まことやこの所のつつじは、名にあふ歌人ども詠まれたる名物なり。……

つつじ咲くを錦木と見るや色このみ

思ひのあまりにや、かやうに言ひすて、ところ定めずまどひゆけば……

『ねごと草』に俳諧がとり入れられたことは、岸得藏氏<sup>(3)</sup>によって作者として推定された小野愚侍の文学的素養によるものかもしれない。岸氏によると、小野愚侍は、「寛文期の三河で最も活躍した俳人」であり、『捨子集』『木玉集』『落穂集』などに句を多く残している。作者を小野愚侍と特定するならば、俳人としての作者が俳諧の要素をとり入れたことは自然である。しかし、この点だけでは、『ねごと草』での俳諧の挿入は説明しつくせない。『ねごと草』の物語のプロットそのものは、定型図式の中世風恋物語である。そこに俳諧がとり入れられたことは、ただ小野愚侍の恣意だけによるものではない。それは『ねごと草』に当世流行の俳諧を加えることで、作品に新感覚を付与しようとする創作意図によるものではなかったか。この意味から『ねごと草』にとつて、俳諧導入の意図は何なのか、また、そのことが『ねごと草』に何をもたらしたかがさしあたっての課題となる。

俳諧は滑稽を基調とする。先に引用の冒頭の発句のかけ合いでも、「田舎」「花見酒」「弁当」などの俗語の使用だけでなく、それらはすべて「言ひすて」の発想によっている。「かやうに心々の言ひ捨てをし侍る」や、「思ひのあまりにや、かやうに言ひ

すて、ところ定めずまどひゆけば」などによっても明らかのように、「言ひすて」は、「その場の座興に詠んだだけの句<sup>(4)</sup>」としての一過性の「をかしみ」である。『ねごと草』にとつては、俳諧要素の導入は、そのことによる当世流行色の添加ばかりでなく、世俗を笑いの対象にすることであった。世俗を笑うことは笑いの対象と享楽性との交感であり、このことによって「余助」と「金無」は、世俗との関わりの中で滑稽性・享楽性を保有することになる。また、俳諧要素の導入は、従来の恋物語の基盤となった中世的厭世感の否定であり、世俗を笑うことによる現世的享楽感の付与である。また、そのことによる浮世感覚の認識であり、その表出でもあった。世俗の滑稽的・享乐的現象だけが俳諧の素材となる。

『ねごと草』に俳諧による滑稽性・享楽性が付与されたことは、作者もまた世俗を浮世として認識する情感を保有したことになる。それは同時に、それまで憂世感覚に色どられていた『うらみのすけ』や『うすゆき物語』など、中世風恋物語の情感を、浮世的情感に転換しようとする意図でもあった。憂世感覚から浮世感覚への転換と、その形象化の方法を導き出したものの一つが、『ねごと草』での俳諧的要素であった。このことは、道中でもう一か所、「余助」と「金無」とが詠む発句のかけ合い場面に、さらに端的に表われている。

折ふしにはかに落風して、盛りなる花をなさげなくも吹き散らしけるを、余助かなしびて、

花をちらいいたしきぞ春の風

金無も一句

花も枝も吹きおるやあまりむたい風

かくよしなし事を言ひかたらひて、しばらくたちやすらひしに、  
風に散りゆく花までも、いかさま興あるものにこそと、余助つ  
くづくながめをりて、

散りてさへやさしきものや花むしろ

金無もまた一句、

月花をよむも人間の発句かな

余助聞きて、「げにげに人間の、はつくも、月花におゐては、発句  
なるべし。……」

ここでは、「人間のはつく(八苦)」「憂世感覺」が「月花をよ  
む発句」(浮世感覺)に転換される俳諧の特質が明確に表出され  
ている。この浮世感覺を背景に形象化されたのが、発句を詠み興  
ずる「余助」と「金無」であった。これらに対して「うらみのす  
け」や「園部の衛門」など、初期仮名草子の主人公のすべては、  
憂世感覺を背景に形象化されていた。たとえば「うらみのすけ」  
は、清水で展開される享楽風俗を前にしても、仏教的無常感に逃  
避した。

何につけても数ならぬ、うらみのすけはわが身の程を案ずる  
に、電光朝露石の火の、光のうちをたのむ身の、しばしなぐさ  
むかたもなし。よしそれとても力なし。過去の因果と思へば、  
歴然の道理にまかせ、我とわが身をなぐさむるばかり也。

また、「園部の衛門」の恋文も、恋の不成功の憂世への恨みと、  
そのための死への志向に満ちていた。

とてもかなはぬ恋路にて候はば、うき世にながらへ身をやつ  
させ候はんよりも、露の間もかみの木さまの御ばちに、御蹴殺  
し候ひてくだされ候へかし。うらめしやうらめしや。

もとより『ねごと草』の情感はこれらの背景となった憂世感覺  
とは異質である。「余助」や「金無」は、まず「八苦」を「発句」  
に転換し、笑いを対象化する情感(浮世感覺)による主人公とし  
て形象化された。

この当世風浮世感覺を背景として形象化されるのは、この物語  
の女主人公の場合でも同様である。「余助」が見初めた「やんご  
となぎ上臈」の「松風」も、「遠江の国白菅の宿において、かく  
れなき色ごのみの御方」としてのキャラクターを与えられている。  
その美女形容も、旧態による「美人づくし」の方法を踏襲しなが  
らも、『うらみのすけ』ほかの方法とは同じではない。

むかしの美人は申(す)にをよばず。今の世にてもてはやす、  
花の都におやまの君、武蔵の国に聞えてうつくしき、みめ吉原  
の勝山や、名をも吉田の御すがたを、たぐひあらじと聞きつた  
へしも、なかなかこれにはよもまさらじと、……

『うらみのすけ』では、「唐の楊貴妃まやぶにん……」と中国  
の美女づくしに始まり、「……朧月夜の内侍のかみ、染殿の御き  
さき」と、日本古来からの美人を列挙する御伽草子以来の伝統で  
「雪の前」の美が形容されているのに対して、『ねごと草』では

この方法が大きく変化している。常套手段として挙げられる伝統的美人の名は、「申すにおよばず」として捨象され、次に「勝山」や「吉田」という当時実在の遊女たちの名が挙げられる。伝統的美人を排し、当世に実在の遊女の名を挙げたことは、「松風」を当世風で現実性のある人物として形象化しようとした作者の意図のあらわれである。「松風」は、当時実在の遊女「勝山」や「吉田」と並び称される女性として形象化された。それは伝統的・観念的形象としてではなく、実在感をもたせた当世人としての形象化でもあった。また、「かくれなき色ごのみ」として「松風」を登場させたこと、その美人描写に実在の遊女の名を用いたこと、「余助」と遊里的結構での酒宴を開くことなど、「松風」は遊里を背景として形象化された人物でもある。遊里の特質は、いうまでもなく享楽性である。「松風」は遊里的享楽性を背景として形象化された人物でもあった。遊里の享楽性は、近世的情感（浮世感覚）そのものである。「松風」の形象化の背景もまた浮世感覚であった。

俳諧の滑稽性、遊里の享楽感覚、これらが登場人物の背景に存在し、その形象化の方法を左右したのが『ねごと草』の特徴である。当世風の恋物語を書くこととした作者の意図は、まず主人公を滑稽性・享楽性を背景とした近世的情感の色濃いものとして形象化することにあった。憂世感覚から浮世感覚への転換と、それにもとづく主人公の形象化は、俳諧要素や遊離的情感の移入によってはたされた。ここに『ねごと草』の「新時代性」の一面がある。

また、このことに仮名草子変革の文学史的意義を認めることができる。

### 3

『ねごと草』のもう一つの新要素として、道中記の方法がある。ここでの道中記は、いうまでもなく「余助」と「金無」との同伴型である。道中の宿場や名所の案内・解説、そこでの和歌・狂歌のかけ合いなど、その形態は、『竹齋』に始まり『東海道名所記』を経て定型化した方法の踏襲に見える。しかし、これらの方法は、さきにも述べたように、それぞれの作品本質から見れば、先行のそれとは異質である。『竹齋』では、道中記は「京うち参り」や名古屋での珍治療譚などの要素とそれぞれ分離・独立した形で物語にとり入れられていた。いわば『竹齋』は各要素の独立的結合の構造をもった物語であったのに対し、『東海道名所記』では、道中記の方法は東海道の名所・宿場の案内・解説としての目的でとり入れられた。これは、道中記・名所記要素の単一構造ではない。これらに対して、『ねごと草』でのそれは、恋物語の要素と名所記・道中記の要素の分離・融合の形態をとる。

『ねごと草』での道中記は、同伴者「金無」が「余助」を促し、「もろともに君の行衛をしたふべし。いざいざ立ち出でたまへ」と「松風」の後を追うことから始まる。「吉田」から「蟬川」「岩屋の観音」「ふたむら山」「大岩」「二川」「富士見の松」「たかし山」「堺川」「猿が番場」「汐見坂」を経て、「白須賀」に

至る道行きがそうである。二人の道中は、道中各所での和歌・狂歌や、発句の「言ひすて」、「蟬川」での「余助」の入水自殺（未遂）や、「岩屋の観音」での恋愛成就の祈願など、これまでの恋物語の要素を基軸としながら展開する。ここには、道中記の要素と恋物語の要素の分離と融合がある。つまり、『ねごと草』ではそれぞれに異なった立場の主人公「余助」と「金無」とが、道中記の中でその性格を主体的に分離し関与させ合う形で、恋物語と道中記の要素の融合をもたらす形態をとっている。それぞれの要素の分離と融合の相乗過程での道行きが、『ねごと草』の方法であった。道中記と恋物語の要素との分離・融合は、「余助」と「金無」とが、当初からそれぞれ別個の主人公としての性格や役割を与えられたことによっている。

『ねごと草』で「金無」に与えられた立場とは、道中記の主人公としてのそれであり、「金無」は「余助」に、「いざいざ立ち出でたまへ」と道行きを促す案内者である。「金無」は「大岩の宿」や「二川の宿」「三河と遠江の堺川」、「岩屋の観音」や「富士見の松」「猿が番場の名物の柏餅」などの解説者である。これは『東海道名所記』の「栗阿弥」と「大坂辺のなにがしか手代」の構図と同じように、「金無」が道中や宿場・名所の案内者や解説者となり、「余助」がその聞き手となる構図である。道中記部分の主体は「金無」であり、「余助」は脇役である。しかも、『ねごと草』の場合の「金無」は、『竹斎』での「竹斎」や「にらみすけ」のように、「世俗への視点としての意味を付与され」た

仮託者ではない。「金無」は道中記の主人公であり、主体者である。したがって、道中で「金無」が詠む和歌・狂歌も、道中記の発想であり、案内者・解説者としての性質を帯びたものになっている。道中で「金無」が詠む和歌・狂歌は、次の七首である。

南無観音力のつよきぞ知られる大きな岩を笠にかぶれば

〔岩屋の観音〕

千歳ふる松もいつしか枯れうせてそれとも見えぬあとぞかなしき

〔富士見の松〕

酒に酔ふ身にしあらねど顔赤き猿が番場にうかれ来にけり

〔猿が番場〕

汐見坂ゆきかふ人のいくたびか沖の白波たちまさり見ぬ

〔汐見坂〕

春とても頭の霜はそのままに消えぬ老ほどかなしきはなし

〔汐見坂のふもと〕

代々の人の形見の数のしらすげの浜の真砂のつきぬ言の葉

〔白須賀〕

ありがたや朽ちぬ仏のちかひとてまさりし法の寺に来にけり

〔さうほう寺〕

これらは、すべて道中記の発想による作歌である。つまり、「金無」の詠む和歌・狂歌は、道中案内や名所解説の部分の記述を受け、その内容を集約する形態である。たとえば『竹斎』の道中記部分や『東海道名所記』での和歌・狂歌も、それぞれ次のような発想形態をもっていた。

業平あづまに下り給ひし時、唐衣の哥を詠まれしも、此杜若を詠みし哥とかや。我等ごときのはたはりもなき身にて、哥物語はよしなけれ共、業平のいにしへ思ひやられてあはれなり。里人申(し)けるやうは、「昔は色も、一しほ濃紫に咲きたりとは申せども、今は色も薄く咲く」と申(し)ければ、此竹斎もすぐなる哥こそならずとも、せめてはこしをれ成(り)共、一首つらねばやと思ひて、

紫の色なへだてそかきつばた昔も今も花のゆかりは

『竹斎』「八橋」

潮見坂は、町はずれ也。ここより富士山見ゆ。又此坂に上れば、海の面眼の前にある故に、潮見坂といふ。浜辺の千鳥の声かすかに聞えければ、

楽阿弥、

潮見坂汐の満干に浜千鳥声さだまらず遠近に聞(く)

『東海道名所記』三「潮見坂」

『竹斎』の和歌は、「昔は色も一しほ」と語る里人の解説を集約するものであり、『東海道名所記』での和歌も、「浜辺の千鳥の声かすかに聞えければ」の描写を受けたそれである。

『ねごと草』でも「金無」の詠む歌は、原則的に道中記の発想によっている。たとえば「富士見の松」での「金無」の和歌は、前の解説部分の「松樹千年つるに朽ちぬならひにや、いつしや松も枯れ失せて、名のみ残りしうき世の中」と描写された記述部分

『ねごと草』の近世的構造

の集約であり、「汐見坂」での和歌も、眼前に展開される景観を「見やりて」の叙景歌であった。「汐見坂のふもと」でのそれも、ここに齡は百年に近づきぬる姥一人、うき世はなれぬ竹の杖にすがりて、行き来の人に物を乞ひていたる有さま、かのいにしへ小野の小町が身の果ても、かくやと思ふにつけて、白楽天の身は浮雲に似たり、頭は霜に似たりと書きたまへるも

と叙述された道中での挿話を受け、「春とても頭の霜はそのままだに……」として集約された即興である。また、「猿が番場」や「さうほう寺」で詠まれた和歌は、結句を「……に來にけり」とすること、宿や名所への到着と連続を示す方法である。これも道中記の発想による作歌態度である。道中案内や名所の解説者として、道中の随所で和歌・狂歌を詠む「金無」には、道中の同伴者としてではなく、道中記の主体としての性格を明確にのみとることができる。

一方、「余助」が道中で詠む和歌は十六首である。これらは、それぞれ縁語やかけ詞で名所や宿場の名を詠み込む技巧によって道中を関与させてはいるが、「金無」の詠む和歌・狂歌とは本質的に異なった性質をもっている。たとえば「蟬川」では、「松風」への思いのあまりに入水を決意し、「金無」にいさめられた後で和歌を詠むが、そのあたりは次のように描かれる。

絶えぬおもひをせんよりも、水の泡ともろともに、消えもやらばやと思ひすて、すでに川に沈まんとすれば、金無袂にとりつき、……いさめければ、余助は道理に至極して、やる方なき

思ひのあまりに、

おもひわび涙の川はあるものを沈みもはてぬ身こそつらけれども、「大岩」でも「余助」の和歌は、次のような情感でつつられている。

ゆかしさはいやまさりけれど、君の面影は幻にも見えたまはず。悲しさのあまりに、

泣く泣くもたづねてゆけば大岩と名にのみ聞きてあはぬ君かな

「やる方なき思ひのあまりに」や、「悲しさのあまりに」とは、いうまでもなく「松風」への思慕の表白である。『ねごと草』では、「余助」の詠む歌十六首のうち十三首までが、たとえば次のような叙情感覚の表象化であった。

うれしやな深き思ひの淵をさへこひわたれとや浅きせみがは

〔蟬川〕

かなはざる恋には死なぬ命かなさてもうき世やうらめしの身

〔蟬川〕

や  
網あらば引き上げたまへ二川の恋の淵瀬にしづむわが身を

〔二川〕

それでゆく君をいつしかしづが手にすへあげてみたかし山  
かも  
〔たかし山〕

旅人に君のゆくゑをとうたうみたとひみかには浮名流すと

〔堺川〕

名に貴でてなつかしくおもふおもひきや君が目元のしほ見ざ

かとは

三六

〔汐見坂〕

これらと、「金無」の歌との異質性は明白である。俳諧を詠みこむということで、浮世感覚に依拠した作者の意図がここでは退行し、伝統的な憂世感覚に色どられたものとなっている。これは「余助」の恋物語の主人公としての性格・役割の明確化である。道中にあつては「余助」はつねに「松風」への思慕を軸として性格化され形象化された。「蟬川」「岩屋観音」などの道中の各所で、恋物語に関わる挿話が付加されたのも、「余助」が恋物語の主人公として、道中記に関与しているからにはかならない。

さきにも述べたが、『ねごと草』での道中記の構図は、「案内者」と「聞き手」による同伴型ではない。『ねごと草』では、「余助」「金無」はそれぞれ別の立場の主人公である。『ねごと草』での同伴型は、「余助」は恋物語の主人公として、「金無」は道中記の主人公として、それぞれ性質を異にする登場人物が、同伴型の道中記の中で主体的に物語に関与していく図式である。同時に、「金無」と「余助」との分離と融合が『ねごと草』独自の文芸様式であった。恋物語と道中記の要素の交錯と、その構成の恋物語への統一が『ねごと草』の道中記の方法であった。『ねごと草』全体を統一し、その基調となる「余助」の恋物語に、「たがひに訪ひなぐさみし友」の「金無」を配置し、道中記の要素をとり入れる。そして、道中記にあつては、逆に「余助」を関わらせ、そこに恋物語の方法をとり入れながら旅程を消化する。これが『ねごと草』での道中記の図式である。この融合図式による物



語の創造、このことに『ねごと草』の新趣向があった。

4

『ねごと草』の道中記と恋物語の要素の融合は、「金無」の設定により可能となった。しかし、「金無」はあくまでも道中記の主人公としての域を逸脱してはいない。「金無」は「余助」と対置される構図のうえからだけで、恋物語と道中記の要素の融合という役割の意義をもったことになる。同時に、「白須賀」の「さうほう寺」に到着し、「余助」と「金無」の道中が終わると、役割をはたした「金無」はその存在基盤を失い消滅してしまう。それ以降の物語は「余助」と「松風」との恋物語に収束されることになる。そして、七五調で古歌的情感の色濃い「余助」の恋文や、「松風」との逢瀬の中で無常感の表白などで、『ねごと草』は中世風恋物語へと退行する。「余助」の憂世感覚・無常感への退行や、「金無」の形象化の中絶、また、それらによる下巻での物語の複合構造の挫折など、『ねごと草』は、近世小説としての未分化をあらわにするが、少なくとも当初の『ねごと草』には、近世的浮世感覚による形象化の意図と、物語の複合構造化という作者の意図があった。たとえば「赤岩寺」での「余助」と「松風」との出会い、寺院を媒介とした男女の出会いという伝統的なパターンながら、「うらみのすけ」や「園部の衛門」などの出会いとは異質であった。「うらみのすけ」や「園部の衛門」でのそれが信仰心に依拠した登場であったのに対して、すくなくとも

『ねごと草』の近世的構造

「余助」や「金無」の場合は信仰心の所産ではない。「ねごと草」の作者は、その発想の当初から「余助」「金無」に享楽感情を移入し、物語の成立に現実的な動機をもたせた。

かようにのどかなる春を、いたづらに暮らさん事の口おしきよ。いとどさへ、春の心はあはただしきに、嵐の花をさそはぬ間に、いかなる山辺へもおぼしめしたちあれかし。

この「余助」の言葉には恋の成立のための信仰はない。「余助」と「金無」は春ののどかさの中に、花見の享楽のために「赤岩寺」に登場する。これはいうまでもなく浮世感覚の移入である。また、道中での主人公は「金無」であり、単一構造的な恋の道行

きではない。これらの意味からも、『ねごと草』を『十二段草子』を模倣したやうな幼稚な恋愛小説<sup>(6)</sup>とする評価には疑問が残る。同様に中世風恋物語の系列として、『うらみのすけ』や『うすゆき物語』と等質に『ねごと草』を位置づけることも妥当ではない。

文芸はその時代の社会風俗と密接な関係を保持している。また、そのことよって文芸に変質をもたらす。このことはもとより短絡的ではない。未熟や未分化もある。しかし、『うらみのすけ』や「竹齋」などには、すでに清水や北野での近世享楽現象の摂取があったし、そのことによる仮名草子の近世化の萌芽があった。仮名草子は『うらみのすけ』から『ねごと草』に至る過程で、近世享楽風俗から素材を吸収し拡大し、それをそれぞれの文芸様式の中へ構造化した。時好性と時代への即応性も醗酵した。すなわ

ち、御伽草子から浮世草子への過程で、当代の価値規準と文芸觀念を適合させ、発想・構成上から近世的文芸法則を創造・発展させたのが仮名草子であった。『ねごと草』がもった嗜好性も、この意味での文芸法則の適用であった。『ねごと草』の近世的特質もこのことにあった。かつて野田寿雄氏は、「仮名草子を過渡期文学として扱うことの愚は、今後繰り返すべきではない」とした。松田修氏も、「仮名草子を、浮世草子成立のための一階梯としてのみ取り扱っている事実を、私は見のがせない」と従来(8)の仮名草子観を批判した。仮名草子の過渡性は、いわば結果論である。またそれは、近代人的視点からの評価である。たしかに仮名草子のいくつかの作品は、御伽草子から受け継いだ文芸要素の多くを残した。また、それを近世感覚によって変質させ浮世草子に受け渡した。しかし、これらはすべて文学史での巨視に拡散される性格のものではない。問題は仮名草子が御伽草子からどの要素・方法を受けつぎ、それを個々の作品の内部でどう変革させ、それをどのように定着させていったかである。『ねごと草』には、このほ

かにもその近世化の特質は多い。狂歌的発想による「余助」「金無」の命名、「すりきり」の系譜のなかでの主人公設定、夢物語の結末なども、仮名草子の特質にかかわってそれぞれの意味をもっている。しかし、これらはいずれも今後の課題として残した。

(未完)

注(1) 野田寿雄『仮名草子集上』解説(日本古典文学全書)朝日新聞社。

(2) 水田潤『竹斎』の成立(『昭52・10「文命館文学」(第三八六)三九〇号)。

(3) 『ねごと草』と小野愚侍(『仮名草子と西鶴』所収)。

(4) 野田寿雄前掲書頭注。

(5) 水田潤前掲書。

(6) 額原退蔵「仮名草子」(岩波講座『日本文学』)。

(7) 「仮名草子の概念」(『講座日本文学の争点4』所収)。

(8) 『浮世物語』の挫折(『日本近世文学の成立』所収)。

(おはら・とおる 大阪府立門真西高校教諭)