

石川淳「おとしばなし」と黄表紙

はじめに

石川淳は、「焼跡のイエス」(『新潮』一九四六年一〇月)の高い評価により、戦後の再出版をした。焼跡の闇市の光景に聖書のイメージを浮かび上がらせるもので、翌年の一九四七年にも続けて、「かよひ小町」(『中央公論』一月)、「雪のイヴ」(『別冊文芸春秋』六月)、「処女懐胎」(『人間』九月)など、聖書や古典文学を背景に据えた短篇を発表した。

本論で取り上げる「おとしばなし」シリーズにも、堯、舜、李白、列子、管仲、清盛ら、神話や歴史上の人物、高名な詩人などが登場するが、「焼跡のイエス」の系統とは違いがある。向う先は落ちであり、読ませどころは詩聖や歴史上の偉人らが俗世間に遊ぶさまにある。滑稽さを諷刺ととらえることもできるが、それ以上に、彼らが卑俗な世相を動き回る中に生れる笑いの方が主となっている。これも小説だとしたら、小説というスタイルはなんと柔軟なものだろう、と思わされる。

「おとしばなし」シリーズの掲載誌は次に示す通り、いずれも中間小説誌で、挿絵がある。

「おとしばなし 堯舜」(『読物時事・別冊第三号』一九四九年五月)

挿絵・清水崑

石川淳「おとしばなし」と黄表紙

宮内 淳子

「おとしばなし 李白」(『小説新潮』一九四九年六月) 挿絵・初山滋
 「おとしばなし 和唐内」(『小説新潮』一九五〇年六月) 挿絵・初山滋
 「おとしばなし 列子」(『別冊小説新潮』一九五〇年九月)

挿絵・初山滋

「おとしばなし 管仲」(『小説公園』一九五〇年一二月) 挿絵・初山滋
 「おとしばなし 清盛」(『オール読物』一九五一年一二月)

挿絵・初山滋

なお、「おとしばなし業平」(『新潮』一九五六年一二月)(挿絵なし)は時間が離れ、系統も違うので、今回は取り上げない。また、以下、本稿で個々の作品を取り上げる場合、「おとしばなし」は略して「堯舜」「列子」というように表記する。『列子』と表記するときは書名である。

「江戸人の発想法について」(『思想』一九四三年三月)で石川は、大田南畝及び南畝を中心とする天明狂歌をめぐって、「江戸の市井に継起した文学の方法をつらぬいてゐるものはこの俳諧化といふ操作」だと論じていた。俳諧化は、戦中に限っての韜晦の手段というものではなく、その後の石川淳の文学において一貫して欠かせない方法である。「狂歌百鬼夜狂」(『文学界』一九五二年一〇月)にある「雅言と俚言との緊張関係の上にあたらしい表現法を発見する」という姿勢もここに繋がっている。そして、「おとしばなし」シリーズには、この俳諧化の手法が、そのまま見えやすいかたちで使われている。

次に、四方赤良編『徳和歌後萬載集』（天明五、一七八五年）の「巻第十二 雑歌 下」（引用は『大田南畝全集』第一巻（岩波書店、一九八五年））にならぶ一四首のうちの一部を掲げる。著名な人物のよく知られた一節やエピソードをパロディ化した、四方赤良の狂歌である。

莊子

莊周も猫にをはれてうなされん胡蝶となりし春の日の夢

列子

追風にのりゆく時は道中のくものあしよりはやき駕舁

唐堯

おふたりの娘にひとり聶養子土階三尺こぬか三合

褒似

おめかけのやかたで風をきる比は船のはゑむ花火見物

風に乗る列子のすがたは足の速い駕籠かきと重ねられ、さらに駕籠かきに雲の字が加わると、道中で悪事を働く雲助を連想させる。「唐堯」の「土階三尺」とは、宮殿の高さを土の階段で三尺ほどの高さにとどめた名君の見識を言うが、三尺と三合をかけて、堯の婿になった舜に、小糠三合持つなら入り婿するな、ということわざを投げてからかう。これらは、「やつし」の手法である。

「やつし」とは、「古典的な題材を江戸の現代に持ちこみ、極めて当世風に変化させる」（八八頁）、「雅」から「俗」への変容を表す語」（九二頁）（岩田秀行『江戸芸文攷―黄表紙・浮世絵・江戸俳諧』若草書房、二〇一九年四月）で、雅を俗に転ずるおもしろさを楽しむ。「おとしばなし」にも、風に乗る列子や堯のふたりの娘と結婚して帝位を継いだ舜が出てくるが、ともに発表時の日本の状況を踏まえて「やつし」た

姿を見せる。

先に「江戸人の発想法について」から文章を引用したが、その引用文の前には、「やつし」といふ操作を、文学上一般に何と呼ぶべきか。これを俳諧化と呼ぶことの不当ならざるべきことを思ふ」とある。あれほど強調した俳諧化は、「やつし」と重なるものであった。

江戸中期と異なり、戦後は体制の大きな変化があった混乱期である。「おとしばなし」シリーズの発表時、日本はまだ占領下にあった。東西冷戦の緊張が増す中で、日本はアジアにおける資本主義側の拠点と位置付けられ、占領政策も当初から変化していた。平事件、下山事件、三鷹事件など、政治的な事件が頻発し、一九五〇年には朝鮮戦争が勃発する。戦争終結から生まれた解放感、そう長くは続かなかったはずである。

石川は「マルスの歌」（『文学界』一九三八年一月）が反戦的であるとして発禁処分を受けていたが、戦後になっても検閲はあった。一九四六年一月に刊行された小説集『黄金伝説』（中央公論社）に表題作が収録されなかった経緯にそれが見られた¹⁾。

占領が終った一九五二年四月から五ヶ月後、石川は「革命とは何か」（『文学界』一九五二年八月）を発表して、戦後の歩みに批判的なことを残している。

もしこの国に無血革命といふものがおこなわれうるとすれば、負いくさはけだし千載一遇の絶好のチャンスであった。あたへられた民主主義といふ思想がいかにあめえものであったにしても、負いくさといふ現実には歴史上決してあめえものではなかった。人民はこの現実を人民の生活にとつて幸運であるやうな方向に切替へて、あめえ思想に筋金を入れることができない相談ではなかつ

たはずだね。

日本人は敗戦の意味を問い直すこともなく、占領下に「七年といふ空白」が過ぎたとする。戦争終結から来る解放感を感じつつも、^②このような焦燥感を抱いていた時期に、「おとしばなし」シリーズは書かれた。

戦後あらたに生まれた現実生活の変革への思いは、「小公子」(『文芸』一九五一年六月)から始まる童話翻案シリーズに反映されて、明日のために取るべき姿勢が象徴的に示されている。これは「鷹」(『群像』一九五三年三月)などの「革命小説」の理念に繋がるものである。「おとしばなし」シリーズは、この流れから外れたところにあるように見える。

キクチ・ショイチは、石川の江戸文学への傾倒が戦時下での輻晦であったとするなら、戦後もそれを続けるのはデカダンスではないか、と問うた(『見立て戯作考』『文学』一九四八年二月)^③。果たしてそうなのか。このスタイルが持つ意味を、戯作のうちの黄表紙を取り上げ、比較しつつ考えてみたい。

一、黄表紙から得たもの

石川淳が、織田作之助、坂口安吾、太宰治と共に新戯作派の名称で括られたのは、林房雄「小説時評 小説の目的」(『小説と読物』一九四七年六月)からとされる。^④

林房雄はここで、日本の現文壇をそれぞれの目的別に、「自己を描く」私小説派、「人間を描く」本格小説派、「社会を描く」新社会派、「人間を楽しませる」新戯作派の四つに分けた。文壇の常識では自己を描く

作家が一番偉く、「第四派に至つては全くの外道扱ひである。連立三派によつて、第四派は絶えず無視されるか攻撃されるかしてゐる」という。林房雄自身は、何が目的であるとしても、最終的に小説は「人を楽しませる」べきものだとし、「小説の精神は永遠に新しい戯作精神でなければならぬ」と述べている。しかし、一般には林の言うように、自己、人間、社会といったものを追究するのが近代文学だという通念があった。「楽しませる」ことを優先する態度は近代以前だという認識が、戯作の名を呼び寄せている。

新戯作派をめぐる言説は、戯作の名をかりて戦後文学の一流派の特質を論じようとするものであり、そう呼ばれる作家たちのすべてが、近世文学の戯作を深く意識していたとは思えない。すでに野口武彦は『石川淳論』(筑摩書房、一九六九年二月)において、「戦後の或る時期、石川淳氏は「新戯作派」なる呼称を与えられたことがあったが、それは戯作者という言葉の濫用であるか、あるいは戦後もなおつづいたこの作家の術中に陥りつばなしの命名者の無知であるかだ」(二二五頁)と述べていた。

改めて近世文学における戯作の定義を見てみると、中野三敏『十八世紀の江戸文芸』(岩波書店、二〇一五年一〇月)では、中村幸彦『戯作論』(角川書店、一九六六年九月)に掲げられた説に基づいて、「『戯作』とは即ち近世後期小説の総称と規定され、「前期戯作」「後期戯作」の呼称は学会の共通語」(二二六頁)になったという。戦後文学における新戯作派の呼称は、ここにいる広義の方、近世後期小説の総称をイメージしており、その中でも近世後期後半の読本、人情本などが想定されているようだ。

中村幸彦『戯作論』には、「戯作とは、宝暦、明和の間、知識人が、通俗文学を作った際に用いた遁辞に始まり、彼らの始めた小説界の作風

が、安永、天明期に入って、新様式として確立流行した。その時、その新小説群をさす称となった」(引用は『中村幸彦著述集』第八卷(中央公論社、一九八二年七月)二七頁)とあって、石川淳が「江戸人の発想法について」で語ったのはこの時代の文学であった。先に述べたように「おとしばなし」シリーズには「やつし」が多用されるが、石川以外の新戯作派はそうした技術までを踏襲する訳ではない。

中村幸彦「石川淳と山東京伝」(『新潮』一九八〇年八月)は、石川淳『江戸文学掌記』(新潮社、一九八〇年六月)を評する文章であるが、その中で、「著者は、俳諧化について、見立、やつしの論をなし、作品においても、そのあざやかな技法を披露することは、人の知る処である」とし、黄表紙との関連について次のように述べている。

見立、やつしとウガチとは前者は一種の作品構成法、後者は一種の発想法、そして両者は相関係にある。石川氏と京伝を考えて、この語に接すると、当然、「おとしばなし」と冠した、「堯舜」「李白」など一連の作品が想起される。この戦後早々の社会を諷刺した作品群は、見立、やつし、ウガチで埋っており、場面状態の激しい移動、洒落た会話の多用、その他から見ても、黄表紙に想を得たものに相違ない。もし今からでも、漫画家でなく、飄逸な筆致の画家をして、挿画を加えれば、直ちに黄表紙化することが出来る。

続けて「おとしばなし」の作品に山東京伝と似たものを見出し、「石川氏は戦時中、大田南畝を初め天明文学に韜晦していたことは自ら語る処である。南畝のそして南畝の推挙する京伝の黄表紙にも目を通していただであろう」とする。また、「京伝の黄表紙には、唐人や仙人や星

の登場するものは色々ある」と指摘している。⁽⁵⁾「おとしばなし」シリーズにも、中国古代の聖人や思想家、詩人が登場し、天体をめぐるエピソードも多い。「李白」の登場人物だけでも、李白、賀知章、黄安、白石生、楊貴妃、墨子と多彩であり、李白は最後、月に登っている。先に南畝の狂歌をあげて、「堯舜」「列子」などの「やつし」を見た。「おとしばなし」での「やつし」はどうなっているか、まず、「李白」からその例を探してみる。

行方不明の李白を友人の賀知章が探し回るうち、李白は「歡樂センター」にいるはずだと聞く。賀知章は黄安とともにそこへ着いたが、目的を忘れて自分が楽しんでしまう。

賀知章は椅子にかけて、左右にはだかの女をかかへながら、

「このうちはいつたい何だらう。主人はたれと白化の(主人不相識)眺めのよさに一休み(偶坐為林泉)……おい、酒をもつて来い。ぢやんぢやんもつて来い。」

「先生、いいのかい。ここの勘定は減法たかさうだぜ。」

「心配するな。(莫謾愁沽酒)囊中オノツカラ銭アリ。」

この遣り取りは、賀知章の「題袁氏別業」と題する漢詩「主人不相識/偶坐為林泉/莫謾愁沽酒/囊中自有錢」を踏まえている。それが、黙阿弥の舞台を思わせる「主人はたれと白化の」以下の調子のよい台詞となり、清遊の境地をうたった詩が、歌舞伎の世話物の雰囲気も漂う猥雑な場面が変わっている。

楽屋落ちの手法も、黄表紙から受け継いでいる。抽象的で不特定な読者を想定する近代小説においては馴染まない手法であるが、石川は頓着せずに使っている。

「列子」を見てみよう。「ちかごろ売出しの晏吾子といふ師匠、御自慢の野次馬精神とやらで、半鐘が鳴るとちつとしてゐられず、たのまれもしないのに火事場に駆けつけの、火の子を浴びて、ヘイチャラで見物して来たさうですよ」という一節にある晏吾師匠とは、もちろん坂口安吾のことである。「この晏吾師匠（中略）さつそく商売は火事見物の仕方ばなし、まことそらごと取りまぜて、張扇ぱちぱち」というところについては、たまたま熱海の大火で出会った石川淳の狼狽ぶりを揶揄的に描いた、坂口安吾「安吾巷談 熱海復興」（『文芸春秋』一九五〇年七月）を読んでいないと何のことかわからない。石川は、一般の読者を視野に入らずに仲間うちで黄表紙の手法を楽しんでいたといえる。

ふたたび、中村幸彦「石川淳と山東京伝」に戻ると、「おとしばなし」について「飄逸な筆致の画家をして、挿画を加えれば、直ちにして黄表紙化することが出来よう」との指摘がある。先に示したように、その挿絵は、「堯舜」が清水崑で、あとはすべて初山滋が担当している。どの作品も中間小説誌に掲載されたので挿絵は珍しくないが、『小説新潮』『別冊小説新潮』『小説公園』『オール読物』のすべての挿絵が初山滋なのは、文と挿絵の関連を石川が重要視して編集サイドに要求したのではないかと思われる。

挿絵は、「堯舜」と「清盛」が三葉、「李白」「和唐内」「列子」が二葉である。「管仲」も二葉だがそのうちのひとつは二頁にまたがる幅広いものだ。もちろん絵と文に深い関りがある黄表紙とは違い、あくまで挿絵の範囲であるが、短篇であるだけに挿絵の占める割合が目立つのである。

二、〃当世〃の取り入れ方

黄表紙のおもしろさについて、先にも触れた中野三敏『十八世紀の江戸文芸』では、天明元年正月新版の黄表紙四七部を南畝が評判した『菊寿草』を取り上げ、『菊寿草』に示された唯一の価値基準というべき言葉は「当世〃」であり、否定の言辞が「ちつとふるせ〃」である（二四五頁）ことから、次のように考察している。

南畝にとつて、その「戯れ」の文芸としての内実は何であったのか。それは「おかしみ」の一語に要約されよう。そして「おかしみ」を約束する最大の条件は「新らしさ」である。日日新なること、南畝が「戯れ」の中に十全なる自己解放を果すためにもし彫身鏤琢したとすれば、それはまさしくこの「新らしみ」の案出にあったろう。たとえば南畝を中心に行なわれた天明初期の黄表紙評判にちりばめられる讃め言葉はきまって「こいつはあたらしい」（二六四頁）

「おとしばなし」シリーズでも、登場する聖人、詩人、英雄たちが発表当時の日本の俗界を動き回り、その落差が滑稽感を生み出している。

近代の生真面目な文学観からすれば、滑稽を目的としたものは受け入れがたく、だからこそ批判のための滑稽だ、という見解を取りがちになる。批判意識が薄いと捉えると、デカダンスといった評価が生まれる。

笑いを求めて、〃当世〃を取り入れることが、結果的に現状への批判、

諷刺になることはある。寛政の改革の時、狂歌や黄表紙は勢いをなくしたが、それがあたかも政治的抑圧によって余儀なく「転向」させられた結果と見るのは、近代的な発想だとの指摘もある。諷刺は滑稽と批判を綯い交ぜにしたものであるから、ふたつを明確に分けることは不可能で、「おとしばなし」シリーズの場合でも、批判が露骨にならないように滑稽さでカムフラージュしたのか、おもしろくするために問題のある現状を引出して来たのか、見解が分かれるだろう。

では、その「当世」はどう取り入れられているだろうか。

「李白」では、冒頭いきなり、「流行となるとこはいもので、ちかごろは猫も杓子も菓をのみたがる傾向がある。恍惚とかいふきもちになるのださうである」と始まる。

李白が金丹をのみすぎてぶつたふれたといふ評判がひろまつた。なにぶんにもひたすら個性をおもんずる当世の方針のことで他人の身の上ごときは案ずるにたらず、ひよつと身投げでもあるとうれしがつて茶ばなしのたねにしてのけるあつぱれの美風、詩伯病めりと聞いたぐらあでは、あわてて心配してみせるやうな、涙もろいやつはどこにもゐない。

金丹とは鉱物性の仙薬である。金丹を作るには修業が必要で、『抱朴子』によれば仙人はこれを服用することが最重要だという。ここでは、一九五一年、覚せい剤取締法が制定されるまで蔓延していたヒロポン等の薬物中毒が想起されただろう。しかもその過剰摂取者が文学者だとなると、「李白」発表の数ヶ月前に中毒症状で入院した坂口安吾が想起される。さらに、引用文中にある身投げの話は、一九四八年六月に亡くなった太宰治を指すものとわかる。これを「茶ばなしのた

ね」にする人々は、「個性をおもんずる当世の方針」に従っているつもりかもしれないが、単なるゴシップ好きの暇つぶしといった低い次元の興味が、「個性をおもんずる」という美名のもとに行われているとすれば嘆かわしい、という批判も読み取れる。

「当世」の風俗といえば、「おとしばなし」には、すでに引用した賀知章が遊んでいる場面にあつたように、酒場、色町、ストリップなどを見せる小屋等の営業が盛んになっていた。どの話も大抵、主人公たちは女性が接待する場所へ酒と女性を求めて行くのだ。現状を写したものとも言えるが、黄表紙、洒落本にも遊郭を舞台に雅の世界を俗にする仕掛けがあつた。その典型が、孔子・老子・釈迦の廓遊びを描く洒落本『聖遊郭』（作者未詳、宝暦七、一七五七年）である。こうした話をなぞった面もあるうが、石川の認識もそこに乗ることに大きな抵抗はなかったはずだ。

「和唐内」では、戦争に行こうとする和唐内と甘輝に対して錦祥女が、「ばかだねえ。男つて、どうしてかうみんなばかかねえ。思想のなんのと、くだらないものに取つ憑かれてさ。生活のよろこびを知らないね。うんざりしちやふよ。計略だつて。笑はせら。男の智慧はあさはかなものだね。ここにある財産はみんなあたしがからだを張つて稼ぎとつたものぢやないか。のこらず、あたしのものだよ。思想なんぞに、横合からさらつて行かれてたまるものかね」と啖呵を切つて去つていく。そこに、男性中心主義の価値観を笑う勢いはあるが、「あたしほどの美貌と芸術とがあれば、いくらでも発展できるわ。あたし、もう衣装から自分を解放したいの。きもので隠しておいてはもつたないわ」という方向で稼ぐので、「衣装から自分を解放する」のは、男性の視線に都合の良い「発展」なのである。

「おとしばなし」では錦祥女の他にも、祇王・祇女・仏御前（清盛）、

楊貴妃（「李白」）、娥皇・女英（「堯舜」）が水商売や「はだかおどり」で成功しており、男性を束縛と感じれば「解放」を求めて去っていく。ここにいう「解放」には、一九四七年五月三日施行の日本国憲法に基づく基本的人権の尊重という認識があるが、「おとしばなし」において女性の自立は男性への饗応の場に立ち続けることでしか成立していない。

先に黄表紙との関連で「おとしばなし」シリーズの挿絵に触れたが、こうした展開を挿絵に反映すれば、ほとんどの作品に裸体の女性の絵が付くことになる。初山滋はデフォルメした線を作品ごとに変えてこれを表し、「堯舜」を担当した清水崑はいつものふくよかな作風で娥皇・女英二人の裸体を描いている。楽屋落ちで確認したように、ことさら読者への配慮をした様子のない石川である。それは後述する落ちについても同じことであり、こうした挿絵が雑誌サイドの需要に合致するからといって、自身の嗜好に合わなければ書かなかったはずだ。

日本国憲法は基本的人権の他、象徴天皇制を定めた。これを『当世』として取り入れているのが、「堯舜」である。ここでは、中国古代の伝説上の聖天子である舜について、

このあひだまでは威徳そなはつてくらして来た。ところで今日となると、象徴的にはどうやら体面をつなぎとめても、味噌醤油の台所のほうは、なにぶんにも今日のことから、さうさうふところ手ではしのぎきれない。人間の世の中に実在性をみとめられた代りに、いいことばかりはないもので、今度は日日のたつきに追はれる因果になる。

としている。それで豆腐の店を開くわけだが、中国古代の伝説の聖天子を新憲法のもと象徴天皇制となった『当世』に立たせるのは、まさ

に「やつし」の発想である。

四方山人の黄表紙『梶原再見 二度の賭』（天明四、一七八三年）（『源平惣勘定』（天明三年）初版）を見ると、徳川政権下の天皇の存在と、明治以降に推し進められた天皇の神格化を経た近代の天皇制とでは、その描き方に求められる慎重さの度合いが比較にならないことがわかる。

『梶原再見 二度の賭』は『平家物語』のパロディで、平家の借用証文を源氏が入手し、金を取り立てる話に仕立て直してある。次にあげる場面も借錢の支払いにかかわるものである。引用は『大田南畝全集』第七卷（岩波書店、一九八六年二月）。

へい大なごんときたゞ、むねもりとうなづきあい、けんれいもんいんをしものせきへうりこかし、その身のしろをもつて、はんきんばかりは、しやくきんをすましける。

けんれいもんいん、けいせいひおふぎと名をかへ、ゆや、からいと、一ざにて、しづかといへるげいしやをよび、ときたゞむねもり、たいこにて、よしつねをうかしける。

二位のあまはやりてとなり、あんとかはおとこかぶるとなり、むざんや、しやくきんのふちへしづみ給ふ。

身内の時忠と宗盛が借金返済のため建礼門院を身売りし、自分達も幫間となつて義経を接待したとある。そして、二位尼がやり手に、安德帝も禿になるという展開には驚かされるが、ここに過激なものを感じるのは近代の感性である。権威あるものを下げて生まれる笑いには、もちろん権力に対する反抗心もあるだろうが、『梶原再見 二度の賭』のこの場面の笑いは、落すものの意外性から生ずる。これを戦前に読めば、その設定に解放感を感じることはあっただろう。

三、落ちの性格の違い

わざわざ「おとしばなし」と冠したのであるから、話は落ちに向かっているはずであるが、パロディという以上、元があるわけで、それがわからないと落ちも理解できない。たとえば、「清盛」の落ちは、落日を呼び戻した方がいいが、日の勢いに熱がる清盛に難波・瀬尾が「唄の文句にあるとほり、清盛さんは火の病さ」というものである。これは、『梶原再見 二度の賭』の中にもある昔ながらのもので、清盛が高熱に苦しんで「あつち死に」したという話を踏まえている。「おとしばなし」シリーズでは、『平家物語』の他にも、『唐詩選』『史記』『列子』などの古典をパロディにしたおもしろさが読ませどころとなる。それはそもそも知識人の遊びであり、一定の教養を前提とする文芸であった。

「おとしばなし」を読むのに必要な知識は、石川からすれば初歩的なものである。石川は、昌平黌の儒官を勤めていた漢学者の祖父に素読の手引きを受け、『有朋堂文庫』や『帝国文庫』等で日本の古典、殊に江戸文学に親しんでいた。しかし、そのような教養の持ち主は時代の変化とともに減り続けていた。戦後、マスコミの拡大が急速に進んで読者層が広がり、天明狂歌を論じて言い及んだ「市井に沁み入った教養一般の深さ」（『娯楽について』『新潮』一九五〇年十一月）が期待できなくなる。

このシリーズは、戦後に需要の増した中間小説誌に発表されている。軽妙な語り口はその雑誌の読者を前提としているかに見えるが、すべての読者に李白の漢詩、『列子』、管仲・鮑叔（『史記』）等の知識を期待するのは難しいのではないかという配慮は、まったくなされていない。⁽⁸⁾

それは、楽屋落ちのところでも指摘した通りである。

わかりやすい落ちでいえば、「堯舜」の豆腐屋をしていた舜を「まめ男」と言い、「管仲」の「女には乗つても、おだてには乗るなさ」というあたりが挙げられるが、「李白」と「和唐内」の落ちは難解である。落ちの性格は駄洒落から文学論まで幅がある。その中間くらいの例として、「列子」をあげておく。

『徳和歌後萬載集』にあった通り、列子といえば風に乗る、という定型のイメージがあり、「列子」でも、「先生、速いね。おや、速いはずだよ。酔ぱらつてるのかとおもつたら、風に乗つてら」と言われている。本来は虚心で無欲な境地が列子の身を風に乗るほどに軽くしているのだが、「おとしばなし」では、「欲心満満」なやつし列子で、夢の中ではあるが色町の仮宅で遊んだりもする。仮宅とは、吉原遊郭が焼けたとき、一時的に許されて吉原以外の場所で営業する場所を指す。

さて、『列子』「天瑞第一」には、百年を経たような古い髑髏を見た列子が、「精神形を離るれば、各々その真に帰す。故に之を鬼と謂う。鬼は帰なり。その真宅に帰るなり」（小林勝人訳注『列子』岩波書店、一九八七年一月）と言ったとあるが、「おとしばなし」の列子も夢の中で髑髏を拾い、「本宅にかへる」という言い方で、死によって人はその根源に帰るということを語った。そして、逢子が「この地上では、先生の居つづける場所はあるところか」と言うと、列子が「されば、仮宅にかよふのさ」と落す。

本来の在り方を示す「真宅」（『列子』）と、色町の「仮宅」では大いに意味が違い、そこに滑稽さが生れる。そのふたつの意味を了解し、落差に気づいて笑う人がどれだけいるのかについて、石川は特に気にする様子はない。それでも、これは知識さえあれば、笑える落ちだ。

中には、知識でどうにもならない落ちもある。

「おとしばなし和唐内」は、このわかりにくい方に属する。ただし、ここにある「当世」が何を指すかは明瞭である。

近松門左衛門『国姓爺合戦』（一七二五年初演）の主人公和藤内は中国人を父に、日本人を母に持ち、台湾を拠点に明朝の復興運動を行った鄭成功を題材にして作られた。「おとしばなし」では和唐内と表記され、他に妹の錦祥女やその夫の甘輝も登場する。「当世」としては、中国共産党（人民解放軍）と中国国民党（国民革命軍）による第二次国共内戦（一九四六年六月～一九四九年一〇月）があった。「平和のためのいくさ」に出ようと相談する二人に、錦祥女や手下たちが愛想をつかして出ていってしまうところは先に触れた。置き去りにされた和唐内は「甘輝、気をおとすな。運動がはじまるのはこれからだ。しつかりしろ」と励ます。そして「生活の窮地」に陥ったと嘆く甘輝に、

「生活の窮地とかけて、何と解く。」

「はてね。」

「これを宇宙の空虚と解きやす。」

「その心は。」

「されば、力のはたらく場所さ。」

と言つて終る。これは落ちとはいえないだろう。謎、である。⁽⁹⁾

「宇宙の空虚」が「力のはたらく場所」とは何のことかと考えると、運動がはじまるのはこれからだ。しつかりしろ」という和唐内のことばが大切になってくる。

石川は「畸人」（『文学界』一九五二年一月）に、「人間が希望にぶらさがらうといふ料簡をおこしたときは、じつは運動が停止したときで

あつた」「運動の極に絶望を配置するがゆゑに、生活は絶対にアキラメを知らない」としている。

世田谷文学館編『世田谷文学館収蔵資料へ調査と探究』01石川淳／椎名麟三（「上巻」）（二〇二四年二月）の、「資料翻刻1石川淳日記へ昭和25年1月1日―昭和26年12月31日」には、これと似た考えが記されていた。この期間には、一九五〇年四月九日「和唐内」、七月六日「列子」、一〇月一日「管仲」、一九五一年八月一日「清盛」というように、「おとしばなし」脱稿の日が記されている。このシリーズを書き継いでいる期間中の一九五〇年七月一三日には、「新古今集宮内卿の歌に 聞くやいかにはの空なる風だにも松に音する習ありとは 天明狂歌はこの技巧をうばひたるもの也 心づくまに記す」と宮内卿の歌から天明狂歌に思いを致し、続けて戦後フランスの「littérature engagée の語」をあげて、次のように記す。

芸術家は物を作る、作品は物とかがへられたれども今や小説はむしろエネルギーに似たり 世界観をうごかすもの也 小説家は芸術家なんぞには非ず 小説の敵はもはや芸術には非ずして物理学也（物でありまた同時にエネルギーたらんとす 孤独と解放―分裂 無理の場合）

この記述は「畸人」よりも早く、「和唐内」の四ヶ月後に発表した「面貌について」（『新潮』一九五〇年一〇月）に結実したものと思われる。「面貌について」では、「おもへば、もう長いあひだ、小説の歴史は人間像の造型といふ魔に憑かれて来てゐる」「美はことばのはたらきにあつて、人間像の近似値には無い。書かれた人間像と実在の人間との関係の上なんぞには、じつに何の芸術的意味も無い」と、従来、小説に

求められてきた人物造型や、リアリズムといったものを退け、次のように述べる。

居すわつたままうごかないといふ物質が宇宙にありえないやうに、造型といふ操作は小説にはありえない。人間は運動するものであり、運動は造型すべからざるものである。實在の人間といふ觀念がことばのはたらきに於てはじめて固定されて来るといふのは、右の認識が把握されたといふことである。それはことばをもつて人間なり林檎なりの像を絵様に描いてみせるといふ芸当のことではない。われわれはもう小説から造型といふかんがへを放棄してもよい時分である。

「和唐内」の落ちにある「力のはたらく場所」とは、日記と照合しても明らかなように、「面貌について」や「畸人」に記された考え方を反映したものである。この落ちは、当時の石川が取り組んでいた文学上の問題であつて、すべての読者に向けて開かれたものではない。

「おとしばなし」シリーズの場合、おとしばなしといつても終わりを目的にして積み上げる文章ではなく、読者も、「居すわつたままうごかない」何かを読み取る作業は求められていない。むしろ、読んでいる間に、「居すわつたままうごかない」ものからひとときでも離れる体感が得られたら、落ちのすべてが読み取れないにしても、成功といえるのではないか。

まとめ

石川淳の大田南畝を中心とする天明狂歌や黄表紙、洒落本への傾倒

は、言論統制下にあった戦中だけでなく、「おとしばなし」シリーズの中にも生きていた。

近代の小説が始動した明治時代にあつて、時を接していた近世文学——特に身近にあつた戯作の影響力は大きく、当時はそれを退ける身振りが先へ進む指針ともなった。戯作は、近代文学の出発点において乗りこえるべきものとされたが、江戸の文化が残る東京に育った者にとって、受け止め方は複雑であつた。江戸の文学、文化の身に沁み方には個人差もあろうが、石川の場合、骨絡みであつたと言える。

浅草生れで、歌舞伎、落語、講談といった庶民の芸能にも早くから親しんでいた。また、先にも触れたように、昌平黌の儒官をしていた祖父に幼いころから教えを受け、漢詩文を味読する力を身につけた。知識人の基盤としては、これに大学で専攻した仏語と仏文学の知識が加わる。彼の場合、新しい西欧文学の知識は、江戸文学への親炙を妨げるものではなかった。

「戯作とは、宝暦、明和の間、知識人が、通俗文学を作つた際に用いた遁辞」（中村幸彦『戯作論』）という指摘は先にも引用したが、大田南畝をはじめとする知識人たちが漢詩文を読み、かつ作る一方、狂歌や戯作において旺盛な創作活動を見せていたように、石川も「焼跡のイエス」や革命小説を書きつつ、「おとしばなし」シリーズも書いた。石川からすれば、この書き分けは特に違和感のないものだったと思われる。

それは、同じ年に刊行された『夷斎筆談』（新潮社、一九五二年四月）と『夷斎俚言』（文芸春秋新社、一九五二年一〇月）の造本の違いにも見られる。『夷斎筆談』は和本装・四つ目綴じ・貼題簽・厚紙夫婦函で千部限定、自筆署名という作りで、定価五五〇円である。¹⁰これに対し『夷斎俚言』はクリーム色のフランス表紙の並製本で、当時としては一

般的な二六〇円という定価である。造本に合わせて、文体も取り上げる内容も違っているが、それが両者の質の高低に関係するということはない。例えば本稿で引用した「面貌について」は『夷斎筆談』に、「革命とは何か」は『夷斎俚言』に収録されている。

近代においてこの書き分けへの理解は乏しく、石川を新戯作派と括った側からは、砕けたスタイルが輒晦あるいはデカダンスに見えていた。しかし石川にとつての遊びは、真面目であることの反対、というものではなかった。知識人の身構えを崩してみせての遊びは、新たな展開へ向けた文学上の試みにも繋がる可能性を持った。

「おとしばなし」シリーズは、「おとしばなし」と名づけられてはいても、ことさら落ちに向けての誘導はないし、わかりやすい落ちを作ることに気を取られてもいない。原典を現代に引き寄せて、それを読みかえ、楽しみつつまむ。この書き方は定点から人物を見詰めたり、人間の内面描写を通じた個の造型を目指すものではない。黄表紙のスタイルを真似つつも、「居すわつたままうごかないといふ物質が宇宙にありえないやうに、造型といふ操作は小説にはありえない」「面貌について」という、自身の文学観を探究しつつ進んでいくのである。

注

(1) 横手一彦『黄金伝説』は二度つくられた(『近代文学論集』一九九七年一月)に詳しい。「黄金伝説」(『中央公論』一九四六年三月)は、「GHQ/SCAP 検閲によって削除指示を受けたのは作品中三ヶ所」で、そこを手入れすれば単行本に入れることが出来たが、そうしなかったのは、「異本の発生を極度に嫌った作者の意志に拠るものと推定する」とある。

(2) 『夷斎座談』(中央公論社、一九七七年一〇月)の「遊びの精神」石川淳／佐々木基一(一九七五年一月一六日)の章には、「石川 ええ。それから、戦争の直後に、何か面白い、開かれたように思ったということが錯覚であつても、そういう錯覚があればいい。われわれ錯覚で仕事しているんですから

ね。」「佐々木 「おとしばなし」とかね…… 石川 あれももちろん遊びですよ」とある。

(3) キクチ・シヨイチは「見立て戯作者」で、石川が戯作派と呼ばれる所以を考察する。なぜ近代になって戯作の名が取り上げられたかについて、「そこには近代文学を支える人間観、すなわちそのモラルにたいする反発がある。またこのモラル探究の態度に支えられた現実認識の発展の見とおしにたいする反語的な態度がある」とし、「あきらかにこゝに近代文学を成立せしめた「思想」および「観念」のデカダンスがあり、その人間性と現実性との統一的な徹底からの回避がある」と批判している。

(4) 浅子逸男「新戯作派」の命名者(『都大論究』一九七九年四月)による。

(5) 山東京伝の「天慶和句文」(天明四年)には星が、「早道節用守」(寛政元年)には「唐人」が出て来る。京伝以外でも、朋誠堂喜三「天道大福帳」(出版年不明)にも天体が、太田南畝「此奴和日本」(天明四年)には日本好きの「唐人」が出て来る。畦地芳弘『石川淳前期作品解説』(和泉書院、一九九八年一〇月)の「おとしばなし 李白」の構成の章では、「洒落本『聖遊郭』黄表紙『当世大通仏買帳』の他、『息子妙薬 一流万金談』や『天慶和句文』等の江戸戯作の世界が随所に鏤められている」と指摘されている。

(6) 山口俊雄「石川淳・童話翻案作品論―時事性とパロディと」(『愛知県立大学文学部論集・国文学科編』二〇〇六年)の注(9)で「風俗への関心は、例えば『おとしばなし列子』(『別冊小説新潮』一九五〇・九)が坂口安吾「熱海復興(安吾巷談)」(『文藝春秋』一九五〇・七)の記事に応答している点にも窺える」と指摘している。

(7) 中野三敏「南畝における「転向」とは何か」(『国文学 解釈と教材の研究』一九八二年六月)には、太田南畝が寛政の改革により戯作者から学者・能吏へと「転向」した、とする説に対し、寛政の改革のとき、狂歌や黄表紙に必要な新しい趣向を求める試みは限界に来ており、戯作者からの転身は自身も求めるところだったのではないかと考察している。もともと南畝にとつての文学は漢詩文であったから、戯作の笑いの中に幕政批判が潜んでいた、とする解釈は近代的な見方だ、というのであった。

また、田中優子「痴れ者のはたらき」(『文学』一九八七年七月)では、「たとえば近世文人の不遇意識という。その背後には、学問ある者はどの時代においてもそれ相当に遇せられ、大切に扱われるべきだという前提がある。たとえば、近世は閉鎖的な社会だという。その言葉の背後には、近代は開かれた社会だという信仰がある。また、近世は学問を懷疑した、という。その背後には、学問は信じるべきだという権威志向がある」として、近代至上の考

え方の偏向を指摘する。

- (8) 「うがち」「やつし」を楽しむためには一定の知識が前提としてあり、誰にでも楽しめる訳ではなかった。花田清輝は「戯作の系譜」(岩波講座『文学4 国民の文学』(1) 近代篇(1) 岩波書店、一九五四年一月)で、「荷風・淳・安吾の系列は、わたしに、シェイクスピアの芝居に登場する道化の三つの型——辛辣な道化(Bitter Fool)、悪賢い道化(Sly Fool)、愚鈍な道化(Dry Fool)を連想させる」とし、石川はこのうちの悪賢い道化で、「一見、馬鹿のようにみえながら、じつは腹のなかで人びとをせせら笑っている偽阿呆」だから、「通俗を標榜しながら、じつは反俗以外のなものでもない」とする。軽妙な文章に見えて実は一定の教養を求める「おとしばなし」シリーズも、こうした性格を体現しているだろう。

- (9) 帆苅基生「石川淳「おとしばなし」論——「おとしばなし和唐内」を中心に」(『青山語文』二〇一八年三月)では、この「されば、力のはたらく場所さ」について、「戦後のすべてでなくなった「焼跡」は、理不尽な暴力によって全てを奪われた絶望の場である。と同時にそこから全てをやり直し始めることができる希望の場である。既成の権力や秩序が減じた後のスタートラインと

- しての「無」の状態が捉えられていると言えるだろう」と解釈している。
(10) 倉持紗季「石川淳『夷斎筆談』論——江戸から生まれた一九五二年の実験的書物——」(『繡』二〇二五年三月)では、『夷斎筆談』の装幀を分析し、和装本ではあるがここに洋装も融合させようとする試みがあることを指摘している。

附記

本稿は、二〇二三年度日本近世文学会春季大会(於日本女子大)のシンポジウム「没後二百年 大田南畝を語る」(二〇二三年六月四日)において行った報告をもとに、石川淳に焦点を絞って書き直したものである。ご教示いただいた皆様に深く感謝します。

* 石川淳の文章の引用は、『石川淳全集』(筑摩書房、一九八九―一九九二年)に拠り、漢字は通行字体に改めた。

(日本近代文学研究者)