

噺本における会話体表記の変遷

—安永期江戸小咄本を中心に—

藤井史果

はじめに

噺本は近世の初頭から後期にいたるまで、笑話という主題をもとに盛衰を繰り返しながらも、絶えることなく書き継がれた文芸である。

本来、噺（ハナシ）は常に「話されること」がその根底にあり、そのため、噺を文字化し紙上に写しとる噺本は、舌耕者や咄上手の「口演の副産物」としての性質を帯びることが多かった。しかし、長い噺本の歴史の中で、「読まれること」を目的とし、読み手を意識して創作されたと考えられる作品もたしかに存在している。明和・安永期に空前の噺本ブームを巻き起こした江戸小咄本である。

この江戸小咄本の嚆矢ともいえるのが、明和九年（一七七二）、鱗形屋孫兵衛方から板行された、木室卯雲の『福鹿の子餅』（以

下『鹿の子餅』とする）である。『鹿の子餅』はそれまでの上方軽口本とは異なった斬新なスタイルで好評を博し、江戸人士の熱烈な歓迎をうけた。これを契機に、『話楽牽頭』（明和九年九月）、『話聞上手』（安永二年正月）などの作品が次々に生み出され、安永二年（一七七三）には、二十作以上の作品が板行されるほどの盛行をみた。

『鹿の子餅』にはじまる江戸小咄本の隆盛については、これまで、上方軽口本との比較を中心に書型や文体など様々な視点から研究が行われているが、その文体と密接な関係にあると考えられる表記の問題についてはこれまであまり論じられることがなかった。

しかし、この表記に焦点をあててみると、江戸小咄本には、従来の上方軽口本にはほとんどみられない、ある共通した表記上の特徴を見いだすことができる。

会話文の文頭に、しばしば付される符号「へ」である。会話文に付されるこの表記についてはこれまでほとんど注目されることがなかった。それは断本ばかりでなく、広く文学史上においても言えることである。本稿ではこの断本における会話体表記の変遷とその意義について考察したい。

一、上方軽口本と江戸小咄本

享保・宝暦期、文化の中心が上方から江戸へと遷したのに伴い、断本の開板の中心もまた上方から江戸へと移行した。

上方軽口本もまた当時の江戸の風土や気運を反映し、江戸小咄本へと姿を一新して現れた。従来の上方軽口本の大きな特徴でもあった半紙本五巻五冊の書型は、小本一冊（または黄表紙仕立ての中本一冊）へ、接続語や助詞を多用した長文は、江戸の口語を生かした簡潔な短文へと変化した。また、文末表現も、「…といふた」「…といはれた」のような叙述形式から、会話止めや体言止めといった言いきりの形へと大きく変化した。

このように、江戸小咄本と上方軽口本の相違が、特にその書型や文末表現に大きく現れていることについては、これまで多くの研究者によって論じられてきた。

これは次に掲げたような類話によって、より明確に理解できる。

a 一眼二さそく間に髪をいれず。兵法程いさぎよきものハ

なし。ある所に竿竹屋秋右衛門といふ人、何事を思ひ付てか、兵法の指南と大看板を出シけるを、近所の者見て、あの男がいつ兵法しられた噂も聞ず。扱も人ハ知れぬものど我をおり、秋右衛門方へ行て見れども、さのミ弟子を取る躰とも見へず。不思議さに様子とへバ、亭主少声になつて、此比ふ用心なと申すゆへ、おどしの為でござるといはれた。

〔兵法の指南〕「軽口瓢金苗」延享四年（一七四七）

b 諸流劍術指南所と、筆太なかんばん。人物くさき侍来て、何流なりとも、わたくし相応の流儀、御指南下され。御門弟に成りましたいの口上。へ其元様ハ表の看板を見て、お出でござりますか。へ左様でござりますへハテ、埒もない。あれハぬす人の用心でござります。

〔劍術指南所〕「鹿の子餅」明和九年（一七七二）

a の「兵法の指南」は京都伊勢屋伊右衛門板の『軽口瓢金苗』に収められている上方軽口断であり、b の「劍術指南所」は江戸鱗形屋孫兵衛板の『鹿の子餅』に収められている江戸小咄である。

a の冒頭の「一眼二さそく間に髪をいれず。兵法程いさぎよきものハなし。ある所に竿竹屋秋右衛門といふ人、何事を思ひ付てか、兵法の指南と大看板を出シけるを」までの部分が、b

では、「諸流劍術指南所と、筆太なかんばん」の一文にまとめられている。また、そのオチの文末においては、aが「……といはれた」と、上方軽口本特有の叙述形式で結ばれているのに対し、bでは、会話文のみで咄を終える、会話止めの形で締めくくられている。

しかし、そのことによって、aよりもbの質が劣るということとはなく、むしろ、咄に「キレ」が生まれ、テンポの良い独自の世界を創り上げること成功している。

このような点がこれまでの研究によって指摘されてきた江戸小咄本と上方軽口本のおもな相違なのだが、ここで、この二話のオチの部分に注目してみたい。

aでは「秋右衛門方へ行て見れども、さのミ弟子を取る躰とも見へず。不思議さに様子とへバ、亭主少声になつて、此比ふ用心など申すゆへ、おどしの為でござるといはれた」となっている部分が、bでは「へ其元様ハ表の看板を見て、お出でござりまするか。へ左様でござりますへハテ、埒もない。あれハぬす人の用心でござります」と、三つの会話文に区切られ、前者とは一転してテンポの良い簡潔な話運びとなっている。

このbにおける会話文には、いずれもその文頭に「へ」の符号を確認することができる。aには見られないこの符号「へ」だが、これによって会話の始点と話者の転換を、余計な叙述や接続助詞を省いて読者に伝えることに成功しているといえる。

会話文における「へ」の使用は、断本を構成する要素の一つ

として作品中に溶け込んでいたため、これまであまり注目されることがなかった。しかし、小咄が会話体を生かした、簡潔で完成度の高い咄として成立するための重要な鍵を握るものと考えられる。

この符号には合点、長点、庵点等の呼称があるが、本稿ではこの符号「へ」を『俚言集覧』に依つて「庵点」と呼ぶこととする。

二、庵点に関する先行研究

庵点は、いつ頃からどのように使用されはじめたのであろうか。

この形をもつ符号の歴史は古く、奈良時代の文書や木簡においてすでに照合のための使用が確認できる。その後、近世に入ると、俳諧などにおける合点、つまり、批評の際、佳作に付される点としての使用や、狂言の台本や浄瑠璃本、謡本などにおいて段落や節、音声を示すための使用が確認できるようになる。

この庵点について言及している論考には、杉本つとむ氏の「句読点・符号の史的考察」、大熊智子氏の「引用符を用いた会話文表記の成立」がある。

杉本つとむ氏は、江戸時代を前・後期に分け、その時代の文学作品における句読法を中心に考察を行っているが、会話文における庵点や江戸中期の作品については十分に言及されず、開き括弧についても、「が厳密には「」・へ・へ」の三種類の形

を持つことを述べてはいるものの、咄本に関しては、『軽口拍子』(安永三年)、『みになる金』(文化六年)における用例を一文ずつ挙げて紹介し、「^①」などで、会話の部分と区別していることは、一つの進歩である」と述べるに止まっている。

大熊智子氏は「日本語における庵点を含むさまざまな引用符を用いた表記は、いつ、どのように成立したのか、というような史的研究は極めて少なく、辞典類も引用符に関してそう深くは言及していない」とした上で、会話文に付される庵点が日本独自の方式であることを、具体的資料を挙げながら考察を行っている。ただし、近世の文学作品における庵点については『浮世床』(文化八年)や『時代加々見』(嘉永五年)などの後期の作品についてしか触れられていない。

杉本、大熊両氏ともに会話文における庵点の使用について、具体例を挙げて指摘しているものの、その正確な発生については言及されていない。

そこで、近世において一貫して板行され続けた、会話体を生命とする断本を対象として、この庵点の出現とその用法について考察してみたい。

三、庵点の出現

断本中の会話文における庵点の出現時期の特定は可能なのだろうか。これについて『醒睡笑』(元和九年(一六三三))以降の断本を各時代の代表作を中心として検討していくこととする。

次の【表1】は、上方軽口本と江戸小咄本にみる庵点の出現とその変遷について、個々の断本の全話数に対する、庵点の使用が見られる断の話数とその割合について調べたものである。

ここでは、紙幅の都合上、対象とした断本すべての作品の検討結果を掲載することができなかった。そのため、軽口本の刊行年を基準とし、同年もしくは前後の年に刊行された江戸小咄本を比較する形で掲出した。また、同一編者もしくは同一グループの手による作品については、三作以上は掲載しなかった。

ここでの判別基準は次のとおりとした。

①一つの断における対話のうち、庵点の使用が一箇所でも認められれば一話と数えた。

②地の文に庵点が付される場合もあるため、地の文のみで構成される断も対象とした。

③庵点が必ずしも会話文にのみ使用されているとは限らないため、ここでは用途を問わず、庵点、またはそれに類する表記の使用状況を調べた。

【表1】からまずわかるのは、明和九年(一七七二)の『鹿の子餅』の刊行を境に庵点の使用に変化が見られるということである。そのため、ここでは、この明和九年を基準とし、その前後の変化についてみていく。

上方において、明和九年以前に出版された軽口本には『初音草断大鑑』(元禄十一年)、『軽口福おかし』(元文五年)の二作を除いては庵点の使用はみられない。この『初音草断大鑑』『三物

の点取」での使用例は、秀作に点をつけるという俳諧における合点として用いられており、庵点よりも初期の段階の「点」の形態で表記されている。また、『軽口福おかし』「地主の三月」では、文中における歌の引用を示すため、庵点が使用されている。

このように、上方で『鹿の子餅』（明和九年）以前に出板された作品には、合点や歌の引用などの意味合いで庵点の使用が確認できるものの、いずれも会話文に付されるものではないことがわかる。

では、『鹿の子餅』以前の江戸における断本はどうであろうか。軽口本全盛の中にあつて、江戸で出版された作品もいくつも見受けられる。早い時期に江戸で板行されたものとしては、貞享（元禄期、仕方咄を得意として活躍した鹿野武左衛門の『鹿野武左衛門口伝はなし』（天和三年）、『鹿の巻筆』（貞享三年）やその門人でもあつた石川流宣の手による『正直咄大鑑』（元禄七年）などがあるが、いずれの作品においても会話文に付される庵点を確認することはできなかった。また、これらの作品に収められた断はまた小咄と呼べるものではなく、江戸で出版されたとはいえず、書型も文体も軽口断とよんで差し支えないほど、上方軽口本の特徴を備えたものであつた。

次に、明和九年以降の江戸小咄本であるが、ここでは先述したように、明和九年の『鹿の子餅』刊行に明らかな画期を見て取れる。『表一』からもわかるように、この『鹿の子餅』では、

全六三話中四〇話（六三％）において庵点が使用されている。

明和九年以前、上方・江戸のいずれにおいても見られなかった会話文における庵点の使用を、この『鹿の子餅』において初めて確認することができるのである。また、『鹿の子餅』の刊行後、続けて板行された『楽牽頭』（明和九年九月）、『聞上手』（安永二年正月）といった作品においても、同様に庵点の使用を確認することができるだけでなく、いずれも高い割合で付されていることが明らかとなった。

そして、これは明和・安永期の作品に限られた一過性の現象に終わることはなかった。安永期の爆発的な断本ブームが一段落した後も、この庵点の使用は、江戸末期に至るまで途絶えることなく連続と受け継がれていくこととなったのである。

大田南畝がのちに『奴師勞之』において「小本に書しは、卯雲の鹿の子餅をはじめとして百亀が聞上手といふ本、大に行れり。其後小本おびたゞしく出しなり」と記しているように、『鹿の子餅』は、以後の江戸小咄本の書型や文体に大きな影響をもたらした。そして、もう一つ、後続作品の形成に多大な影響を与えていたもの、それが、会話文におけるくぎり符号としての庵点の使用であつた。

当時の江戸小咄本の作り手達は、木室卯雲の打ち出したスタイルを一つの指針として、すぐさま取り入れていったものと思われる。それは、やがて江戸小咄のジャンル形態の確立へとつながっていったのである。『鹿の子餅』が江戸小咄本の開基と

【表1】

刊年	書名	話数	庵点(%)	江戸	
				書名	話数(庵点%)
元和九	醒睡笑	1039	0%		
万治二	私可多咄	197	0%		
寛文十二	一休閑東咄	38	0%		
延宝七	断物語	30	0%		
〓八	当世軽口咄揃	67	0%		
貞享三					
〓四					
元禄三					
〓四	軽口露がはなし	90	0%	枝珊瑚枝	52
〓十一	初音草断大鑑	205	0.5%	正直咄大鑑	52
〓十四	露五郎兵衛新はなし	15	0%		0%
〓十六	露休置土産	77	0%		0%
宝永四	軽口御前男	90	0%		0%
宝永頃	露休置土産	32	0%		0%
正徳四	軽口星鉄砲	75	0%		0%
享保四	軽口出宝台	42	0%		0%
〓十三	軽口機嫌囊	60	0%		0%
元文四	軽口初売買	48	0%		0%
〓五	軽口福おかし	63	2%		0%
寛保二	軽口耳過宝	60	0%		0%
延享三	軽口へそ順札	33	0%		0%
寛延四	軽口笑布袋	44	0%		0%
宝暦二	軽口腹太鼓	60	0%		0%
〓四	軽口豊年遊	47	0%		0%
〓五	口合恵宝袋	50	0%		0%
〓十二	軽口東方朔	55	0%		0%
〓十二	軽口扇の的	29	0%		0%
明和五	軽口はるの山	46	0%		0%

呼ばれる所以を、この点において確認できよう。

この明和・安永期の作品において、庵点の使用は見られるようになるものの、全話、そして咄中すべての会話文に付されているというわけではなかった。これには各作品中における庵点の用法が大きく関係していると考えられる。そこで庵点の使用状況について詳細に検討すると、次のいずれかに分類されることとが明らかとなった。

- ①地の文のみで構成されている。(庵点なし)
- ②会話文はあるが一切庵点が付かない。
- ③咄中の会話文のうち、一部に庵点が付く。
- ④オチを含む会話文にのみ庵点が付く。
- ⑤すべての会話文に庵点が付く。

また、この他にも特殊な例として、地の文に庵点が付されるもの、そして、会話文の途中に庵点が付されるものなどがみられた。これは、心内語やオチの動作、場面の転換部分や地の文における話し手の交替部分などに付されており、状況によって、読者に対する視覚的效果を狙って使用されていたと考えられる。庵点が確実に定着する文化期以前の作品を通観してみると、中でも多く見られたのは、③のうち、咄の冒頭、もしくは咄中の最初の発話にあたる会話文に庵点が付かない、というものであった。これは作り手の意識の根底に会話文を地の文とくぎり、

〓七	軽口片類笑	62	0	0%	鹿の子餅	63	40	63%
〓九	軽口大黒柱	31	0	0%	楽牽頭	77	57	74%
安永二					飛談語	64	34	53%
〓二	軽口五色帯	41	0	0%	口拍子	86	71	83%
〓三	軽口駒佐羅衛	33	0	0%	茶のこもち	77	41	54%
〓四	年忘断角力	48	1	2%	聞童子	56	40	69%
〓五	時勢話大全	50	0	0%	売言葉	43	31	77%
〓六	時勢話綱目	52	0	0%	一の富	59	54	92%
〓七					譚囊	53	43	86%
〓八	春帖咄	50	0	0%	喜美賀楽寿	32	35	97%
天明二	歳旦咄	64	0	0%	福の神	45	48	76%
〓三	滑稽即興咄	34	0	0%	鯛の味噌津	68	31	66%
寛政四	軽口四方の春	68	0	0%	富貴樽	30	25	83%
〓六	雅興春の行衛	30	26	87%	はつわらい	37	24	67%
〓七	臍が茶	61	55	90%	笑顔はじめ	29	27	96%
〓八	新製欣々雅話	39	9	22%				
〓九	庚申講	71	0	0%	喜美談語	50	50	100%
〓十	新玉帯	39	39	100%	詞葉の花	51	51	100%
〓十一	曲雑話	23	22	95%	巳入吉原井の種	16	16	100%
〓十二	新撰勸進話	43	8	19%	無事志有意	64	20	31%
享和一	新撰勸進話	57	4	7%	臍の掛金	21	0	0%
〓二					落咄臍くり金			
〓三					笑府商内上手	14	14	100%
〓四					正月もの	16	16	100%
文化三					はなし句応	18	18	100%
〓五	玉尽一九噺	27	27	100%				
〓九	臍の宿かえ	35	0	0%				

明確にしよとす意識があつたためと考えられる。また、同様に多く認められたのが、④のようにオチの一文のみ庵点が付されるものである。これもまた、視覚的にオチを強調するアクトメントとしての役割を果たしているといえる。

このように庵点は当初、厳密な使用がなされていたわけではなかった。これは、話者表記との関係からも確認することができる。岡雅彦氏が「会話体描写の行きつくところは、話者を会話で表現することにある」と述べているように、江戸小咄本では、江戸の口語が生生きと描写され、台詞によつて話者の特定が可能であることが多いため、話者の明記はそれほど強く意識されていない。しかしながら、時折、咄の流れや内容、また作り手によつて話者を明記するものもみられる。そこで、これらの表記に注目して調べてみると、

- i 庵点内に話者とその動作を表す語が入る。
- ii 庵点外に話者とその動作を表す語が記される。
- iii オチを含む会話文のみに庵点内に話者が明記される。

といった形式が多く見受けられた。このように、庵点の内外にかかわらず、自由に話者表記がなされていたことがわかる。これら庵点の用法や話者の表記法は、作者や編者、さらにその所属グループによつても用法が異なっている。

以上の点から、『鹿の子餅』刊行直後の安永期江戸小咄本では、

「庵点は会話文に必ず付すもの」という統一した意識はまだ定着していなかったものと考えられる。

寛政期に入ると、完全ではないものの、庵点が全話に確認できる作品があらわれるようになった。また、文化・文政期には、現在の開き括弧と同様の用法で、咄中の対話すべてに正確に庵点が付された作品が現れるなど、会話文の引用標式としての庵点の使用が確実に浸透していったことがわかる。一方、『鹿の子餅』刊行以後の上方軽口本ではその後もすぐに庵点が入り入れられることはなかった。この上方軽口本の会話文における庵点の出現については次項であらためて検討してみたい。

四、明和・安永期以後の軽口本

安永期の江戸小咄本における庵点の使用について考えてきたが、先述したように、『鹿の子餅』以前の軽口本にはこの庵点は一切みられない。では『鹿の子餅』以降の軽口本においてそれらはどのような形で現れるのであろうか。

まず、『鹿の子餅』刊行に始まる江戸小咄本の盛行が、上方軽口本にもたらした影響について考えてゆくこととする。書型に関しては、依然として半紙本五巻五冊のままで板行されており、江戸小咄本のような小本の導入はみられない。

次に文体だが、「……といふた」式の文末表現はかなり減少し、会話止めの形式が増えているため、接続詞を多用した長文も見られるものの、それほど冗長な感はない。そして咄の内容

に関しては、明らかに江戸小咄の焼き直しと見られる咄を確認することができる。次にその例を掲げる。

c 寒風つよき夜、番太が裏店を、火のやうしんさつしやりませふくと、かなほうの音。ある内から、是番太の。ちよつと寄つて、一はいす、つてこさらぬか。へ夫レハ有かたしと、内へ入見れば、ねきそうする。日比ハすきなり、御意ハよし、さむさハ寒シ。二はいまてかへて喰、へアイ、お忝のふこさります。火の用心ハお勝手したいになさりませ

(「火の用心」『再成餅』安永二年(一七七三))

d 冬の寒き夜、若衆より合、酒をのんでゐける折ふし、番人竹引て、火の用心くと呼ハリまハリければ、ナント、あいつも寒かろうに、一ツぱいのましてやろまいかと、古い五郎八ちやわんに、一ぱいついでやりければ、ばん人大きによろこび、コレハ有難うぞんしますと、舌うちして去しなに、イヤモシ、内かたの火のやうじんハ、御勝手になされませ

(「了簡ちがひ」『軽口五色帯』安永三年(一七七四))

c の「火の用心」は、安永二年刊の『再成餅』に収められている江戸小咄であり、d は安永三年刊の『軽口五色帯』に収め

られている軽口断である。

ここでは、その咄の長さもほとんど変わらず、道具が「かなぼう」から「竹」に、「ねぎぞうすい」が「酒」に変わっただけで、オチの一言も、ほとんど変わらない。

このように、安永三年前後の上方軽口本において、すでに江戸小咄が、さほど間を置かずに取り入れられ始めていたことがわかる。つまり、数年前に江戸小咄でみられた軽口断の焼き直しが、ここでは逆の形となって現れているのである。この点に軽口本の作り手も、江戸小咄本の大流行には無関心ではなかったことが見てとれるが、依然としてその会話文に、庵点の使用は見られない。

では、軽口本において庵点の使用が確認できるのはいつ頃からであろうか。これについて明和九年（一七七二）以降の上方軽口本の状況についてまとめたものが、【表2】である。

それまで衰退の一途を辿っていた軽口本は、安永三年頃から、次第に新しい形態へと移行しつつあった。それが、上方咄の会本である。

この安永期上方咄の会の形態は、一般から募集した小咄の中から佳話を選び出し、巻物に書写し、優秀な断に関しては巻頭巻軸に据え、同好の士の前で読み上げ、賞品を与えるという整った形態をもつものであった。

しかし、これらの咄の会によって編集された咄本においても庵点の使用は依然としてみられない。

明和・安永期以降、咄本界はもっぱら江戸がその中心となっており、上方における軽口本の出版は急激に減少していった。そのため、純然とした軽口本はほとんどみられず、前述したような、咄の会グループによる咄の会本が中心となってくる。また、文化・文政期になると「話すこと」に重点を置くプロの断家や落語家の手による作品が現れはじめるが、対象とする軽口本とは質の異なるものであるため、ここではこれらの作品については除いて考えることとする。

庵点の表記そのものの使用は、安永五年（一七七六）の『年忘断角力』「家来の年忘」に一カ所みられるものの、これは明和九年以前の作品と同じく、歌の引用を示すものであった。

安永以後の軽口本の会話文において、初めて庵点の使用を確認できるのが、寛政七年（一七九五）に大坂で出版された『軽口筆彦咄』である。

【表2】からもわかるように、この作品以後、いくつかの作品において庵点の使用が確認できるようになる。以下、具体的にみていきたい。

まず、『軽口筆彦咄』だが、本書の撰者である筆彦は『狂歌人名辞書』に「悦笑軒筆彦、通称筆屋彦兵衛、大坂鍛冶屋町一丁目に住す 蕪坊社中」とある人物で、「虚実柳巷方言」（寛政六年）に「咄しは会断といふものもつばら流行し、続て近世咄し家又出来たり、こ、かしこに咄し会を催し、至て能弁なるもの也。当時高名の咄し家は大方、筆彦、一雄、魚楽、しば」と記

【表2】

刊年	書名	庵点	作者・序者	板元	備考
安永二	軽口大黒柱	0%	舞蝶亭一睡	京小唄宗左衛門	
〃三	軽口五色帯	0%	百尺亭寧頭	京 菊屋安兵衛等	
〃五	軽口駒佐羅衛	0%	志滴斎	京野田藤八	
〃	立春断角力	2%	岡本村山等	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第一作
〃	年春断大集	0%	常寧亭君竹等	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第二作
〃	夕涼新話集	0%	參詩軒芝徒	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第三作
〃	順会咄献立	0%	増舎大梁	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第四作
〃六	知恵競咄揃	0%	筆花亭对寿	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第五作
〃	新撰噺番組	0%	菊花亭流水	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第六作
〃	時勢話大全	0%	橘香亭瓶吾	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第七作
〃	時勢話綱目	0%	必々舍馬看	大坂 洪川久蔵	上方咄会本第八作
天明二	春帖咄	0%	無尺舍	自板	文頭に話者独立
〃三	歳旦咄	0%	無尺舍主人	自板	文頭に話者独立
寛政四	軽口四方の春	0%	悦笑軒筆彦	京 梅村伊兵衛等	庵点内に話者独立
〃七	鳩灌雑話	95%	虫所の躰人	京めと屋偽兵衛	庵点外に話者独立
〃八	雅興春の行衛	86%	一雄	大坂 河内屋吉兵衛等	庵点内に話者独立
〃九	臍が茶	0%	西本舍可候	大坂 和泉屋勇兵衛	庵点外に話者独立
〃十一	新製欣々雅話	37%	魯道	京 鈴屋安兵衛等	庵点内に話者独立
〃十二	曲雑話	39%	麒麟館慶山	浪速 池内八兵衛等	庵点の他〇の使用
享和元	新話笑の友	20%	百川堂灌河	京 鈴屋安兵衛等	庵点前後に話者無
〃二	新撰勧進話	7%	玉路堂左牛	京 吉田屋新兵衛等	話者〇囲み22%
〃三	新撰麻珍話	8%	十南斎一九	大坂 西川源助	三話外話者庵点内
文化五	会席断髪	10%	浪花一九	大坂 河内屋嘉助等	庵点内話者独立
〃十一	花鏡二巻断	82%	一九老人等	大坂 加賀屋弥助等	庵点内話者独立
文政六	小倉百首題話	100%	鐘鐘成	浪華 河内屋平七	全庵点に独立話者有
天保十四	往古断の魁	100%	蓬萊文晝	大坂 河内屋平七	全庵点に独立話者有

される寛政期の上方咄会の有力メンバーであり、自らも口演を行う人物であったことがわかる。

寛政八年の「雅興春の行衛」の目録には、先の「柳巷方言」にみえる、筆彦、一雄、大万、漁楽を含む、南々、丸幸、酒林、馬雄、永楽、古新、夢中館、魯道、南枝、鈴吉、はし吉、灘平、慶山、義中、歌林、ワタ、花王、芝叟、波中、虫丸といった少なくとも二十四人の作り手の名が明記されていることから、咄の会本であることがわかる。

また、「庚申講」は、奥付にやはり、盤玉、一九、波中、一雄、酒林、清香、慶山ら七名の名が記されており、寛政期咄の会の有力メンバーによる合作集である。また、「新製欣々雅話」の序者に魯山、「曲雑話」では、その序文に「庚申講のあと追ふて」の文言があり、序者に慶山とあることから、いずれも寛政期上方咄の会の関係者が携わっている作品であることが明らかとなる。

以上のように、庵点の使用がみられる「雅興春の行衛」（寛政八年）、「庚申講」（寛政九年）、「新製欣々雅話」（寛政十一年）、「曲雑話」（寛政十二年）の四作は、すべて、この寛政期上方咄会の咄本であるか、もしくはその有力メンバーが何らかの形で関わっている作品なのである。

一方、これらの寛政期咄の会本と時期を同じくして刊行された軽口本の一つに、「臍が茶」（寛政九年）があるが、この作品には庵点の使用が一切認められない。作者である西口舍可候につ

いては未詳であるが、天明二年（一七八二）に刊行された『春帖咄』の巻頭話にその名がみえることから、この可候は、安永期上方咄の会の有力メンバーであったと推察できる。

以上の点から、寛政期の上方軽口本における庵点の使用は、寛政七年の『軽口筆彦咄』におけるものが初見であり、またそれ以降についても、寛政年間を通じて、庵点の使用がみられる作品は、『軽口筆彦咄』の作者である筆彦と同じく寛政期の上方咄の会に属していた人々の手によるものであることが明らかとなった。

このため、寛政期上方咄の会のメンバーは、安永期江戸小咄本の会話文における庵点の果たす役割を敏感に感じ、それまでの慣習をあえて破り、上方軽口本界に新風を吹き込んだといえる。

文化以後、軽口本はいよいよ減少し、その数も数えるほどとなつてしまつてゐるが、画才があり、文人や墨客との交友の多かった暁鐘成の個人笑話集ともいえる『小倉百首類題話』(文政六年(一八三三))、『往古癖の魁』(天保十四年(一八四三))など、彼が編集に携つた作品においては、会話文における庵点も一〇〇%、つまり全話において確認することができた。

以上のように、寛政期以後の軽口本における庵点の有無はその咄の会のグループにおける庵点に対する認識の相違が大きく影響していたといえる。

五、洒落本にみる会話体表記

江戸小咄本で会話文における「くぎり」の役割として使用されるようになった庵点だが、こうした庵点の使用法は、断本以外のジャンルの文学作品において確認することは可能であろうか。

ここでは断本と同様に、会話体を生命とし、江戸小咄と軌を一にして一世を風靡した洒落本に注目してみたい。

洒落本は、小本および中本の書型をもち、遊里を舞台として、そこでの遊興の様子を会話体によつて描写したものであり、その書型、文体は江戸小咄本にも多大な影響を与えている。

享保十三年(一七二八)、江戸で刊行された『両巴卮言』に始まる洒落本だが、ここでは、おもに会話体洒落本に焦点をあててみていくこととする。

まず、宝暦四年(二七五四)の『吉原出世鑑』、宝暦六年の『穿当診話』では、いずれも話し手を□で囲むという手法によつて表記がなされている。この□の使用は徐々に定着し、以降洒落本の定型となった。また、『聖遊郭』(宝暦七年)では、話し手が△、▲によつて区別されている。

洒落本の□に関して、享和二年(一八〇二)刊の洒落本評判記『戯作評判花折紙』の『聖遊郭』の項には、

「当世のしやれほんに箱をかきまするもこの本の▲の印が

こさるからのおもひ付でこさればしやれほんの先達而こさります」

とあり、□が、『聖遊郭』において使用された▲から想起されたものとする。しかし、右でも触れたように、『聖遊郭』刊行以前の洒落本において□の使用は既に見られ、また、郡司正勝氏らの先行研究でも指摘されているように、この▲、□はいずれも、元禄期の役者評判記において合評の際の話し手を示すものとして定着しはじめていたことから、歌舞伎の台帳のト書き形式に加えて、作者にとつて身近であった評判記をも範としていたと考えられる。

この話者を□で囲むという表記方法もまた、確実に定着し、安永・天明期の作品においては洒落本の定型をなしている。

これは形式は異なるものの、「会話文」を地の文と区別し、「話し手が誰であるかを明確にする」という点で、咄本における庵点と同様に、くぎり符号としての役割を果たすものであった。

一方、洒落本における庵点自体の使用は初期の作品において既に確認できるものの、あくまでも、めりやす、謡、新内、三味線、浄瑠璃などの一節の引用を示す音声表象としての使用であった。

庵点が洒落本の会話文において意識的に使用されるのは、松寿軒東朝の手による、『北穴知鳥』(安永六年¹⁸⁾)においてである。

本書では庵点は既に洒落本の特色として定着していた箱型との併用の形式をとっている。次にその例を掲げる。

清¹⁹コレか、さん此男はおれが兄弟ぶんだからたのむによ
後家²⁰アイおはつにお目に懸りやした是からおたのみ申ん
す喜²¹アイおせわになりやしよう

(『北穴千鳥』安永六年)

この使用形態はこの作品かぎりであり、天明期以降からは部分的に地の文をくぎり、もしくは場面転換に庵点の使用が時折みられるようになるものの、庵点のみが意識的にすべての会話文に用いられ始めるのは、文化九年刊の『昼夜夢中鏡』に至ってからであった。

では、同じ会話体を持ちながら、なぜ洒落本がこの□の形式で発展し、江戸小咄本は庵点で発展したのであるか。

これはこの二者のもつ特質の相違にあると考えられる。洒落本は多様な人物が登場するため、その登場人物の書き分けが必要であり、必然的に話者を明確に表記することが必要であったのに対し、咄本は話者が誰であるかが明確であることよりも、短い文章の中でより落差のあるオチが備わっていることの方が重要であった。話者や動作主は特定の人物である必要は無く、むしろ、読者が想起しやすい類型的な人物であり、必要以上の解説、描写を必要としない人物を笑いの対象とすることが多かつ

た。そのため、洒落本は□で発展し、咄本はその咄のテンポを遮らず、また、オチへ向かうスピードを低下させることなく、会話文と地の文との区切りを示すことの可能な「へ」で定着していったものと考えられる。

また、洒落本で□がその特色ゆえに定着したため、逆にその舞台である遊里の描写において、欠かすことのできなかつた音曲の描写には、庵点のもつ本来の役割のひとつであった引用表記としての使用が可能であったのであろう。

寛政期以降、長文化の傾向にあった咄本においても、しばしば洒落本形式の□で囲む話者表記がみられるようになり、また、少し遅れて文化・文政期には洒落本においても庵点のみの使用が見られるようになっていた。

本来、その書型、文体、会話文の区切りの明示など、その形式において酷似した特色をもつ洒落本と江戸小咄本だが、時代が下るとともに、次第にその両方を手掛ける文人らによって、その形式はしばしば交錯していくようになる。しかしながら、その煩雑さゆえか、明治期以降、□の使用は見られなくなる。こうして、徐々にではあるが定着しつつあった庵点の使用は、寛政期の浸透期間を経て、文化・文政期には、滑稽本、人情本といった、咄本、洒落本と系譜を同じくする会話体を中心としたジャンルの作品に継承され、確実に定着し、使用されるようになるのである。

ここに現在に続く、会話文における鉤括弧の使用の源流を辿

ることができるであろう。

まとめ

以上の考察を改めてまとめてみると、次のようなことがいえる。

1 会話文における庵点の本格的な使用は、明和九年刊の『鹿の子餅』が最初になる。『鹿の子餅』以降、会話文を地の文と明確に区別するために付されるようになった庵点は、江戸小咄本の大きな特徴とされる簡潔な文体、会話止めの文末表現を生かす重要な役割を果たすことになった。

2 庵点は当初、咄中のすべての会話文に付されていたわけではなかった。しかし、木室卯雲が『鹿の子餅』の中で打ち出したスタイルが、これを範とする後続作品によって踏襲され、次第にその用法のルールが確立し、会話のくぎり符号として徐々に定着していった。

3 上方軽口本における庵点の導入は、江戸小咄の影響が見受けられるようになる安永期以降も、なかなかみられなかった。寛政期に至り、一部に庵点を使用するグループが現れ、ようやく軽口本においても確認することができた。

4 斬本と同様に会話体を主とする洒落本では、形式は異なるものの□で話者を囲むという用法で会話文を区切っており、会話文を他の文と区別するという斬本と同様の傾向がこの頃から広がりつつあったことがわかる。

5 徐々に浸透しつつあった庵点の使用は、文化・文政期以降、滑稽本や人情本といった断本や洒落本と系譜を同じくする会話体文芸に継承され、定着していった。

会話を主体とする文学作品において庵点が本格的に使用されたのは、明和九年（一七七二）の『鹿の子餅』が最初であった。長い間、歌の始まりや引用、音声表象、もしくは承認を示す印として使われてきた庵点は、その特性を生かし、『鹿の子餅』の会話文における使用をきっかけとして、「読んで楽しむ」ための断本を構成する重要な要素のひとつとなったといえよう。

本稿では、安永期の江戸小咄本を中心とした会話体を主とする文芸作品の変遷の検討を通して、その作り手の意識の一端を説明するとともに、その会話文における庵点、つまり現在の開き括弧へとながら、会話体表記の定着への経緯についても明らかにすることができたと考える。

注

- (1) 武藤禎夫『江戸小咄辞典』断本概説（東京堂出版 昭和四十年）。
- (2) この符号に関しては、岡雅彦氏の「江戸小咄本と洒落本」〔国語と国文学〕平成元年）において、安永期の江戸小咄本の特徴とする指摘がある。
- (3) 文法辞典類ではこの「庵点」の語の明確な記載はみられないものの、『俚言集覧』には、「いほり点 へ」ノ点
- (4) をイホり点と云」との記述がみられる。
- (5) 最も古い用例としては正倉院文書や、奈良時代の木簡に照合済を示すために付された長点がみられる。金沢市畝田・寺中遺跡出土木簡（天平勝宝四年）においても確認の意での長点がみられる。
- (6) 長点とは、和歌・連歌・俳諧などで、特に優れた作品につける評点であり、長めに引いた点や二重鉤点などを指し、庵点は、個条書の文書、連書の和歌、連歌、謡物、連署の名などにおける「へ」「」のような記号を指す。散文中に歌謡を引用する際にも使い、長唄などの歌謡の本では段落のはじめを表す。確認済み、注意をうながすなどの印としても用いられていた。
- (7) しかしながら、作品中の全文に付されるものもあり、その境界が曖昧で、純然とした会話文における表記とは言い難いため、本稿では取り上げない。
- (8) 杉本つとむ「句読点・符号の史的考察」〔語彙と句説法〕桜楓社 昭和五四年九月）
- (9) 大熊智子「引用符を用いた会話文表記の成立」〔東京女子大学日本文学〕平成七年九月）
- (10) 『断本大系』に所収されている作品を対象とした。武藤禎夫・岡雅彦『断本大系』（東京堂出版昭和六十二年）
- (11) 『大田南畝全集』第十卷（岩波書店 昭和六十一年）

前掲 注(2)

(12) 本書には、この他、『楽牽頭』(明和九年)『聞上手』『聞上手二編』『坐笑産』(安永二年)などの江戸小咄本からの

焼き直しがみられ、安永期以後の上方における江戸小咄の享受状況を考える上で大変興味深い。

(13) 狩野快庵編『狂歌人名辞書』(臨川書店 昭和三年)

(14) 『虚実柳巷方言』『近世文芸叢書』(国書刊行会編 明治四三〜四五)

(15) 寛政期以降、時代が下るにつれ、江戸小咄と上方軽口噺の境界が曖昧になり、その区別がつけづらくなったようにもみえる。しかし、その一方で、依然としてその書型は一貫して半紙本のままであり、五巻五冊の形式を採り続けていることも注目すべき事実であろう。この書型は、最終的に文化・文政期にいたるまで堅持し続けられる。

文化・文政期以降の作品においては、軽口本特有の形態をもつものはほとんど見られなくなり、わずかにその書型に名残を見出せるのみとなり、噺本は完全に咄家、落語家へとその座を譲ることになるのである。

(16) 郡司正勝『洒落本と芝居の台本』(『洒落本大成』五月報五 昭和五十四年)

(17) 『通志選』(安永期)も同様の形態を持つが、これは『穴千鳥』の改題改鼠本であるためここでは取り上げない。

(18) この他にも、洒落本中において、この庵点によって引用、表記されるものには、謡、新内、めりやす、和歌、声色、

はやり唄、音頭唄、イタコ節、浄瑠璃、鼻歌、河東節などの一節に加え、三味線、鐘の音、犬の鳴き声にいたるまでさまざまある。

(19) これは、「庵点は音声への切り替えを示す」という当時の一般的な通念を裏付けるものといえよう。この用法は長くかわることはなく、文化・文政期に至っても会話文における用法と並行して使用されていく。

噺本史上で、閉じ括弧にあたるものが単独で見れるのは、天保十五年の『古今秀句落し噺』であり、俳句の引用箇所を確認できるが、文中での使用の場合、前後に「」が付き、咄の冒頭に俳句がくる場合下の閉じ括弧のみ単独で使用されている。これはやはり、庵点発生当初と同様に、句や歌を地の文と区切る意識が強いために生じたものと思われる。これも、すぐに定着するまでにはいたらないものの「会話ではない部分を明確にする」際に、庵点とも異なる表記が必要となったと考えられる。このように文中の引用箇所において先行する形で使用されはじめた閉じ括弧は明治期の活版印刷への転換後、次第に定着していったといえよう。近代文学、特に明治期における閉じ括弧の出現については先の杉本氏の論文に詳しい。この庵点の使用の有無や状況の検討は、刊年未詳作品の年代特定の一助ともなり、判断基準にもなりうると考える。

*本文中の引用は、それぞれ、a. 東京大学図書館霞亭文庫蔵本、b・d. 東京大学国語研究室蔵本、c. 都立中央図書館加庫文庫蔵本による。
また、引用した断には句読点のみ適宜付し、庵点等のくぎり符号に関しては原文のまま掲載した。

(ふじい・ふみか／本学大学院博士後期課程)