

『江戸生艶氣蒲焼』再読

檜山純一

一

あるテクストにある「作者」をあてがうことは、そのテクストに歯止めをかけることであり、ある記号内容を与えることであり、エクリチュールを閉ざすことである¹⁾。

ロラン・バルトが作者の死を宣言し、作品はテクストへと変わった。作者の死と読者の誕生は、多くの文学テクストに新たな光を当てた。

本稿は山東京伝の黄表紙代表作『江戸生艶氣蒲焼』（天明五年刊）というテクストを読者の立場から読み返し、このテクストのもつ意味を考え直そうというものである。もちろんまったく作者の意図を無視しようという気はない。作者の意図と読者の受容、その両者をバランスよく検討することが、テクストの持つ真の意味を探ることにつながるはずであるから。

二

『江戸生艶氣蒲焼』の読者はいったいどのような立場に立たされているのか。その答えを象徴的に示しているのが、冒頭の艶二郎が寝そべって新内節の正本を読んでいる場面である。ここで艶二郎は「一生のおもひ出に、このやうなうわきな浮名の立つ仕打もあらば、ゆく／＼は命もすてやうと、ばからしき事を心がけ、命がけのおもひ付をしける」と、テクスト内のもう一つのテクストを、つまりメタフィクションを生きようとしているということが示されている。同時にこのメタテクストを読む主人公の姿はそのまま『江戸生艶氣蒲焼』というテクストを今まさに読んでいるわれわれ読者の姿と重なってくる。それはもちろん、読書という行為が登場人物の経験を追体験する営みであるからというわけではない。

武藤元昭先生が「艶二郎は生き生きとした実在性を与えられ」、

「主体的に行動している」と言われるように、メタフィクションを生きようと決めた艶二郎はきわめて主体的である。その主体的な生き方が『江戸生艶氣蒲焼』を読んでいる読者にはっきりと示されている。艶二郎は「ゆくゆくは命もすてやうと」心中する気であることが事前に示されている。もちろんこの心中は本当に死ぬ心中ではなく形だけ心中のまねをする嘘心中である。しかも思いどおりにはならず嘘心中でさえも失敗に終わってしまう。この心中失敗は主人公艶二郎にとって予想外のアクシデントであつて、読者にも文字情報に限って言えば事前に示されてはいない。読者も主人公とともに裏切られるわけである。しくじる、失敗するを意味する通言「毛氈をかぶる」を最後に艶二郎に実演させているが、その毛氈が心中に必要な道具を揃えている段階からすでに用意されており、常に艶二郎が抱えているという挿絵によつて、この心中の失敗が暗示されているにすぎない。しかも艶二郎の夢であり希望である心中を失敗に終わらせる犯人が実の父親であるという裏切りは、近所の芸者が艶二郎に惚れて家まで押しかけてきた時の、「頼んだことは知らず、氣の毒に思ひいろく」と異見して帰し」た父の様子からは想像し難い。だがこの二重の裏切りはH・R・ヤウスの言う「期待の地平」³を裏切る要素として、むしろこのテクストの価値を高めるものと見るべきであろう。

嘘心中については「てまへは命もすてる気なれども、それでは浮名が不承知ゆへ」と、艶二郎本人はあくまでも本当に死ぬ

気であるわけだが、相手が不承知ゆえに形だけまねるといふ決着に至つたと示されている。だが、形だけの嘘心中が艶二郎にとって不本意であつたかという点、そうではない。そもそも艶二郎が憧れた心中は新内節の正本というメタフィクションの死である。たとえ現実を起こつた心中事件を題材としていても、すでに脚色美化されているし、正本という形で繰り返して読まれ、歌舞伎や浄瑠璃として繰り返して上演される過程で、消費されつくした死であると言つてよい。つまり最初から艶二郎が目指した死は、現実のリアルな死ではなくフィクションの脚色美化された死であるということだ。そもそも艶二郎にとって死は生々しい現実のものではなく、美しく脚色された虚構の死でしかなかった。艶二郎に限らずテクストを読んでいる読者にとつてもおそらく死のリアリティーは喪失していたであろう。歌舞伎や浄瑠璃で連日演じられる死は形だけのもの、それが娯楽として消費されていたのであるから。だとすれば艶二郎に限らず読者にとつてもこの嘘心中という代替は決して期待を裏切るものではなかつたと見てよいであろう。

死は人間にとつて唯一自らの意志で決定不可能なことである。もし主体的に死ぬ死に方があつたとすればそれは自殺しかない。艶二郎は自らの意志で死のうとしてる。自分が理想とする生き方を貫くために。それだけで十分主体的な生をまっとうしようとしていと読めるわけだが、艶二郎の主体性はそれだけにとどまらない。「艶二郎は近所の道楽むすこ北里喜之介、わるい

志庵といふたいこ医者なぞと心やすくして」と、「艶二郎に」ではなく「艶二郎は」と書かれていることから、艶二郎が金持ちゆえに悪友が寄ってくるわけではなく、艶二郎が主体的に喜之介や志庵と付き合っていることである。武藤先生も「そのかさされた様子には描かれていない」と指摘されている。⁴⁾

色男の経験をしないと芸者に家まで押しかけさせたり、妾を雇って焼き餅を焼かせたり、常識はずれの大金を使って頼みこれらの経験をする艶二郎の行為は愚かしくさえ見える。しかし、艶二郎は周囲に騙されているわけではない。「もふ十両やらふから、もちつと大きな声で、隣あたりへ聞こへるやうに、たのむく」⁵⁾「もちつとやいてくれたら、てめへがねだつた八丈と鳥縮縮をかつてやらふ。もちつとたのむく」と自らの意志で大金を使ってやる。新造買いでも「てまへがおれがとこへ来ると、あつちの大便がやけを起して、遣手や廻しを呼んで、このことはいふ内の心持のよさは、どう安くふんでも五六百両がものはあるのさ」と金を使っているがゆえに色男の経験ができていることを自覚している。むしろ騙されているのは「頼んだことは知らず、気の毒に思ひ」という艶二郎の父親や、「これは若旦那のおぼしめし、然るべう存じませぬ」という番頭に見られるように、艶二郎の行為を理解できず不審がる周囲の人々である。読者はこれらの艶二郎の言葉を読む行為を通じて、金を使っているということ意識させられる。わざわざ金を使って経験しているということを知っている読者は艶二郎とともに、理解

できずにとまどっている周囲の人たちを騙している立場に立つ。つまり艶二郎の物語作りに読者は加担してしまう。読者をこのような立場に立たせる構造を持っているのが『江戸生艶気蒲焼』というテクストなわけである。

主人公が自分の夢や希望を叶えるためある行為をするも失敗に終わるといふ『江戸生艶気蒲焼』のストーリー展開と同じ構造を持つ代表的な黄表紙『金々先生栄花夢』(安永四年刊)と比べてみるとその読者の立たされる立場の違いは明らかとなる。金々先生は「なんと旦那、うちでばかりのさはぎは、とんとさへませぬ。あしたは北国へ、いき山とおでかけなさりませ」と手代源四郎にそのかさされ吉原通いをはじめ、「かの源四郎がすゝめにて、まめはふるしと、金銀をますに入、節分の祝儀をいわいける」と金を使う。艶二郎と違い金々先生の生き方は主体的ではないし、金も自らの意志で自分の夢を叶えるために使っているわけではない。テクストを読む読者は、主人公が主体的に生きようとしていないために、主人公とともに物語作りに参加しているという感覚を味わうことはない。『金々先生栄花夢』の読者は物語の最後に、「手代源四郎、はじめは金々先生をそ、なかし、お、く金銀おつかわせ」と読むことで主人公とともに周囲に騙されていたということに気づくか、テクストを読み進めていく過程で、「手代源四郎、芸者をよびあつめて、金々先生をそ、なかず」などの言葉に出会い、周囲が主人公を騙していることに気づくことになるだろう。『江戸生艶気蒲焼』の

読者が読む行為を通じて主人公とともに周囲を欺き、主人公の計画に加担し、ともに主人公の人生を作り上げていくのに対し、『金々先生栄花夢』の読者はテキストを読み進めるにつれ、周囲に欺かれていく感覚を抱き、次第に主人公から身を引いていくことになろう。

もちろん『江戸生艶氣蒲焼』にも読者を裏切る結末が用意されてはいる。父親による嘘心中の妨害である。しかし、この父親の裏切りは物語の主人公よりも先に読者に気づく余地を与えてはいない。艶二郎が知る時間と読者が知る時間は一致している。

「艶次郎に武士の衣を着せ、要太郎と名のらせ、活躍の場所をお芝居がかりの敵討の世界に移し、行過を描いた」と小池藤五郎氏の言う『復讐後祭祀』（天明八年刊）の要太郎も敵討ちの苦勞を経験しようとして、旅に出て打擲され、病になるために毒を食い、最後には身を投げて死のうとするが、要太郎を打擲するあたりは要太郎が依頼した者ではなく、要太郎の意志で打擲されるわけではない。このあたりも毒だと思つて食べる食べ物も主人公本人はもとより読者も最後まで知らされない。最後になってこれらが主君の根回しによるものだと明かされる。川へ身を投げて死のうとするのにしても、飢えに耐え兼ねてのことで、艶二郎のように自らの生き方を全うするための死ではない。現実逃避の死でしかない。『復讐後祭祀』を読む読者は、「大守何某殿、同じく役者にて」「乳母も同じく役者にて」とい

う言葉に出会うことで周囲の協力のもと苦勞を経験出来ていると感ぜずにはいられない。周囲は要太郎に頼まれているわけではなく「乳母は大きに案じ、こゝで人参を買ふ代に、娘を売らねば要太郎様のお心に適ふまい」と要太郎のために要太郎に知られないように根回ししているわけだから、この感覚は主人公要太郎にはない。つまり読者の感じる感覚と主人公の感じている感覚が一致せず、主人公の企む苦勞を経験するという物語作りに読者は加担することが拒まれていたのである。

大金を湯水のように惜し気もなく使う艶二郎は遊びを理解できない者には愚かに見えるかもしれないが、遊びの醍醐味はそこまでして味わえるものだとさえ言えなくもない。『鸚鵡返文武二道』（恋川春町作・北尾政美画・寛政元年刊）に「大通の楽しみは金銭をなげうつがよい」とある。金を湯水のように使い豪遊を繰り返した十八大通が真に通人であるならば、艶二郎はむしろ通人であると読めるかもしれない。浮名屋の浮名を揚げて遊ぶ場面でも「十が十ながら惚れられるつもりにて、一ぱいに見へをし」ているが、洒落本『傾城買四十八手』（寛政二年刊）の「あまり口をきかず」という息子株のように艶二郎は黙っているだけで、場を盛り上げようとしてしゃべっているのは志庵や喜之介だけである。読者が笑いの対象とするような知つたかぶりの半可通とは違う。

このように主人公である艶二郎が主体的に自分の望みを叶えようとしていること、つまり自分の人生という物語を主体的に

作っていかうとしていること、それを読者も知っていて、主人公の物語作りに加担させられる。主人公の物語作りの共犯者となる。これが『江戸生艶氣蒲焼』というテキストを読む読者の立たされている立場なのである。読者にこのような感覚をもたず見られない極めて特異なものであると言つてよい。このようなテキストがなぜ生まれたのかはわからない。だが、読者は歓迎された。『誹諷柳多留』が一六七編にも続いた奇跡を見れば、当時の読者たちに本質的に文学生成に関わりたという欲望があったことが想像できる。そんな読者の欲望を見事に満たしたのが『江戸生艶氣蒲焼』であった。

三

主体的に自分の物語を作ろうとする主人公と、その物語作りに加担する読者は、次に何を生み出すのか。『江戸生艶氣蒲焼』は刊行されるやすぐに続編の誕生をもたらした。唐来三和作・北尾政演画の『通町御江戸鼻筋』（天明六年刊）である。『江戸生艶氣蒲焼』でさんざんなめにあわされた艶二郎が作者京伝に意趣返しをするというストーリーである。注目すべきは、テキスト内の虚構のキャラクターがテキスト外の現実世界に飛び出して来るといふ設定である。もちろん現実世界といつても、一次テキスト（この場合『江戸生艶氣蒲焼』）を生んだ作者を配することで錯覚させられる虚構世界ではある。テキストとして

提供される以上描かれる世界はどこまで行つても現実とは重なり得ない宿命にある。だがこの二次テキスト（『通町御江戸鼻筋』）を読む読者にとつては、一次テキストのキャラクターがテキストという虚構の世界から現実世界に飛び出してきたと感じられたはずである。そう感じさせられる一番の理由は「唐来山人といふ戯作者あり。たづねてこゝへ来る人は去りぬる巳年の新板『江戸生艶氣蒲焼』にみへたる仇氣屋の艶二郎なり。一重に京伝が筆先にて世の中へ浮名を流せしを残念に思ひ、その返報に彼が身の上を草双紙に作り意趣返しをしたきよし頼みに来りければ」といふ設定にあることは言うまでもないが、一次テキストである『江戸生艶氣蒲焼』にもキャラクターが独り立ちする要因があつたはずである。でなければ二次テキストは生まれぬ。そのひとつがすでに指摘した、自主的に自分の物語を作ろうとする主人公の姿にあらう。一次テキスト内で「ゆく／＼は命もすてやう」といふほど自分の思い描く人生を自らの手で作り上げようとした主人公であるから、テキスト内に留まらず飛び出していく可能性は想像しえたであらう。その上『江戸生艶氣蒲焼』の場合、これを読む読者も主人公とともに主人公の物語作りに加担している感覚を持たされる構造であつた。『江戸生艶氣蒲焼』の読者が自分の物語を作ろうとするキャラクターを一人歩きさせ、新たな物語をもとに作つて行かうとしても不思議ではない。こうして生み出されたのが『通町御江戸鼻筋』であつたと考えられる。

艶二郎のモデルが実在した、国学者岸本由豆流の父浅田栄次郎であるとか、十八大通の一人太申こと清泉屋甚助であるといった噂が刊行後すぐに立ったのも、艶二郎の行為が現実にあるりえるリアルな行為だったというだけでなく、『江戸生艶気蒲焼』が読者を物語作りに加担させる構造を持っていたため、読者がテキスト外に艶二郎の物語を求め、その結果発生したとみることができる。

そもそも江戸戯作はその性質に読者の参加する余地を残していた。例えばうがちやパロディーは、作者が一〇〇%説明し尽くすものではなく、作者はほんの一部を示し、残りは読者に補充させる。作者は未完成な状態でテキストを読者の前にさらけ出す。うがちやパロディーの散りばめられたテキストは、読者にどれだけ知識があり理解できるかによつて、テキストの厚みも違ってくる。つまり読者の数だけテキストの意味も広がっていく。『江戸生艶気蒲焼』にも「木挽丁で高麗屋が墨河さんをするそうでござりますね」などのうがちが見られる。うがちやパロディーは確かに読者が主体的にテキストに関わり、テキストの意味生成に参加することを促す。しかしそこで立たされる読者の立場は、テキスト内の登場人物と同じ立場とは限らない。むしろ作者の立場に近いことが多い。台詞に現れるうがちやパロディーはその意味を補完することで登場人物の立場に近づけるかもしれないが、筋の展開を物語る部分に現れるうがちやパロディーは作者の視点で示されるがゆえに、その意味を補完す

ることは作者の立場に近づくことになる。いずれにせよ、うがちやパロディーはその意味を補完することが、全体の大きな意味を決定するというよりも、その場の小さな意味決定に留まるものである。また、うがちやパロディーは全体の大きな物語に對して、その場に大きな物語とは別の小さな物語を持ち込むことになる。うがちやパロディーの意味を補完する読者は全体の大きな物語作りに参加しているという感覚よりも、全体の大きな流れを別の物語で分断している感覚を抱くことになる。

このように江戸戯作はすでにうがちやパロディーによつて読者の主体的な参加を導く要素を内包していたわけだが、『江戸生艶気蒲焼』は主人公の物語作りに主人公とともに参加する感覚を抱ける点で、これまでの読者参加の感覚と異なっていた。もちろんこうした『江戸生艶気蒲焼』で主人公の物語作りに参加する感覚を読者が抱けたのは、これまでの江戸戯作のうがちやパロディーがあつたからである。これまでのうがちやパロディーの意味を探る習慣が『江戸生艶気蒲焼』を読んだ読者に物語作りの感覚を抱かせる準備をしたわけである。

四

続編や噂話といった新しい物語を生んだ『江戸生艶気蒲焼』であるが、その後は京伝自身の手による洒落本『総籬』（天明七年刊）にそのまま艶二郎・喜之介・志庵の三人が登場する以外に、艶二郎が具体的に登場するテキストは生まれえない。艶二郎

と同じ獅子鼻の容貌を持つ『碑文谷利生四竹節』（寛政元年刊）の二代目艶二郎うぬ太郎や『会通己恍惚照子』（天明八年刊）の作者を思わせる京屋伝二郎といった変形された姿でしか現れない。『江戸生艶氣蒲焼』のテキストから飛び出し、他のテキストや現実世界の噂に登場した艶二郎は、いわゆるメタキャラクター化したと言える。メタキャラクター化したキャラクターはさらにさまざまなメディアに登場する可能性を秘めていたはずである。『碑文谷利生四竹節』・『会通己恍惚照子』の主人公もその獅子鼻の醜い容貌以外に女性にもてたいという欲望を抱いているという点で通じるものはある。しかし『江戸生艶氣蒲焼』のような読みを読者に提供してくれるものではない。

『碑文谷利生四竹節』では、「うぬ太郎、はじめてこんな目にあひ、どうぞ此作者が又、落ちを夢にしてくれねばよいと、末の趣向を案じけるも尤も也」と仁王尊から授かった面のおかげで色男になれたことは自覚しているが、この面がはがれてもとの醜男に戻るなどは微塵も想定していない。

『会通己恍惚照子』では、悪い男もてる世の中になって喜んだところに客人大明神が現れ「今までその鏡に見へたるは、皆我が神通にて人情を映し、汝に見せたるなり」と最後に騙されていたことがわかる。

いずれも神仏のおかげで自分の夢を叶えるも、裏切られて終わるといふ、主体的に生きている主人公とは言えないし、『江戸生艶氣蒲焼』のように、主人公の物語作りにも関わると

いう感覚を与えてくれるものでもない。

当時の黄表紙執筆に際し作者がどれほど自分の主義主張を貫けたのかはわからない。朋誠堂喜三二の『亀山人家妖』（天明七年刊）の「これ迄化け物の御作はござりませぬ。なんぞ化け物によいのはござりますまいか」と作者に催促する板元萬重の言葉や、『啞多雁取帳』（天明三年刊）の作者奈詩野馬平人の言葉「萬十が趣向を咄に任せ」や『即席耳学問』（寛政二年刊）の作者市場通笑の言葉「萬重が憑に、例の教訓異見のうつつとうしいも随分承知之助と、板元の方から洒落かけるを」などを素直に受け取れば、当時板元が黄表紙の内容趣向にまでかなり介入していた可能性がある。だとしたら猶のこと艶二郎を使った統編の執筆を依頼しそうなものである。洒落本『総籬』凡例に「艶治郎は青楼の通句也。予去々春江戸生艶氣蒲焼と云、冊子を著してより、己恍惚なる客を云爾」と艶二郎はうぬぼれ男の代名詞として広く使用されているという。つまりメタキャラクター化していると言っているし、「いつそわつちを口説ひてなりやせん。あんまり艶次郎でおざんすねへ」（『三筋緯客氣植田』天明七年刊）のように使われていたようである。『江戸生艶氣蒲焼』自体が寛政三、四年頃と寛政五年に再板されるなど、その評判は決して悪くはなかったはずであるから。

京伝自身が統編を執筆しなかったのは、彼の黄表紙に対するポリシーがあったからかもしれない。『御存商売物』（天明二年刊）に「新板の工夫にしんきを凝らし」というのが彼の黄表紙

に対する持論だったのだろう。たとえ板元から要請があつたとしても、獅子鼻の容貌と性癖を踏襲するにとどめ、艶二郎の息子としたり、作者の分身としたり、艶二郎をそのまま再利用するようなことは彼にはなかつた。『総籬』は黄表紙ではなく洒落本という異なるジャンルであるから、洒落本に黄表紙のキャラクターを持ち込むという事で新しさを狙つたとも考えられる。それでも武藤先生が「総籬」は「江戸生艶氣蒲焼」の続編などでは決してない。二人の艶二郎は全くの別人なのである」と言われるように、「総籬」の艶二郎は「江戸生艶氣蒲焼」の艶二郎とは全くの別人であつた。そこでは「丁子やの目てんさんと、きれいでざんすよと、松ばやの山寺と、さかことは、いつの間にかすたつたの」、「あふぎやの十二ひとへ、丁子屋の若松にがくは、よく人がしつてる」、「玉屋といへば、紫夕が将棋はあがつたかの」とうがちに徹するばかりで、自分の物語を作つていこうという主体性はない。そればかりか「ゑん二郎はよいより、京丁のわけにて、おす川とおふくぜつ。それもおす川、しやうとく、ゑん二郎をすかぬゆへ、いさ、かな事を手にしてねるつもり、みなきやうげんにて」と金々先生のように騙されてゐる主人公である。『江戸生艶氣蒲焼』の艶二郎を期待して、ともに新たな艶二郎の物語を作ろうと「総籬」を読んだ読者は、艶二郎に裏切られたと感じたであらうほど、艶二郎は変容してしまつた。黄表紙と洒落本というジャンルの違いもあるが、新しさへのこだわりがなされた結果であつたと考えられる。

艶二郎と同じくメタキャラクター化したキャラクターと言へば「心学早染草」の善魂・悪魂である。『人間一生胸算用』（寛政三年刊）・『堪忍袋緒メ善魂』（寛政五年刊）といった続編を生み、歌舞伎の『三社祭』の踊りにその悪魂おどりが取り入れられるほど、メタキャラクター化した。善魂・悪魂のユーモラスな半裸の絵姿が読者に愛されたというだけでなく、「ウ、くくくしめたぞく。ウ、くくくそこだへく。おいらが身は、人間のくるまを引くやふだ」と、善魂・悪魂が人の心を動かす存在で、読者にも物語作りに加担できるという感覚を与えてくれたからであらう。この時も京伝は『堪忍袋緒メ善魂』で「先の年、早染草といへる赤本を作り、善魂・悪魂一対の玉をもつて近く譬をとり、子供衆の弄びに授けたりしが、既に初編、二編に及び、幸いにして、すこぶる世に行はる。然るに味を食ひしめたる本屋の何がし、この頃又、三編の作を求む。京伝、本屋に言つて曰く、『二番煎じの茶表紙は、言葉の花が薄くして人の酌取る事あるまじ。これは不可ならんく』と頭を振れば、本屋又、京伝に示して曰く、『先生、いまだ天地の大いなることを知らず。行く川の流れば絶へずして、しかも昨日の見物は今日の見物にあらず（以下略）』と、しきりに求め止まざれば、稲舟のいなにはあらず、水舟の水もたまらず、遂に三編の草紙をぞ作りける」と再利用に抵抗を示しながらも板元の要請に従う旨が書かれている。

この新しさを黄表紙の生命とする考え方は何も京伝一人に

限ったことではなかった。そのため獅子鼻の艶二郎は、翌年の『通町御江戸鼻筋』を最後に他の作者をしても利用されることがなかったのかもしれない。それでもこのテクストの特異性は、いくつもの続編を生んだことで十分評価されるべきであろう。

作者京伝が『江戸生艶氣蒲焼』のような読みを可能にする読者に開かれたテクストを意識的に書いたのかどうかはわからない。作者も知らぬまま偶然に生まれたものと見るべきかもしれない。結局作者が『江戸生艶氣蒲焼』の読者に与える魅力を十分に認識し得ていなかったためか、『江戸生艶氣蒲焼』のような開かれたテクストは続編の中に生まれなかった。あるいは作者の黄表紙に対する新しさへのこだわりが、メタキャラクター化した主人公が作者の手を離れ新たな物語を生んでいく可能性を閉ざしてしまったのかもしれない。

注

- (1) 「作者の死」(ロラン・バルト著・花輪光訳『物語の構造分析』みすず書房 所収)
- (2) 「二人の艶二郎」『江戸生艶氣蒲焼』から『総籬へ』(『国語と国文学』平成七年六月)
- (3) 轡田取訳『挑発としての文学史』 岩波書店
- (4) 注2に同じ。
- (5) 武藤先生は『二人の艶二郎』において『艶氣蒲焼』は『金々先生』の夢の実現であり、パロディなのである

と言われている。それが二作が同じ構造を持つ理由であるとも言明できる。

- (6) 『山東京伝の研究』 岩波書店
- (7) 注2に同じ。

(ひやま じゅんいち／日本女子大学附属高等学校教諭)