

〈顔〉文化史からみた西鶴の〈顔〉表現

The way to express "face" in the works of Saikaku

平 林 香 織 Kaori Hirabayashi

和辻哲郎は、〈顔〉について、「問題にしないときにはわかり切ったことと思われているが、さて問題にしてみると実にわからなくなる」⁽¹⁾ 周辺の無数のもののひとつであるといひ、奥野健男は、顔という視点で、人と人との間について論じる際に、「顔」という事物を、個性と関係性の間に、自己の内と外との間に投入したことによって、ぼくはたちまち無数といつてよいおびただしい課題に取り囲まれ、どれを先に、どこから論じてよいか、わからず茫然としている始末である⁽²⁾」と嗟嘆する。本稿は、日本における〈顔〉表現の文化史を視点として、西鶴の浮世草子作品における〈顔〉表現を考えようという試みである。「どれを先に、どこから論じてよいか、わからず茫然としている」状態のまま、とりあえず、西鶴の〈顔〉表現探究への一步を踏み出してみたい。

一 顔論の危険度

「顔面は人の存在にとって核心的な意義を持つものである。それは単に肉体の一部分であるのではなく、肉体を己に従える主体的なるものの座、すなわち人格の座にはかならない⁽³⁾」と主張する和辻哲郎は、「顔」＝「仮面」＝「人格」と結論する。これに示唆を得て展開された坂部恵の仮面論はよく知られるところである。

坂部は、やはり、〈顔〉を肉体的心理的社会的な意味で、人間存在そのものと等価であると指摘する。

〈人柄〉とは、いってみれば、それぞれのコンテクストの中に置かれた、〈関係の束〉ないし〈柄の束〉以上のものではないのだ。身体、とりわけ、顔面は、この〈関係の束〉ないしは〈柄の束〉においてかなめとなる位置を占めるインデックスとして、それ自体としてはイデエルで不可視な間柄を可視的たらしめ、〈柄の束〉としての〈役柄〉〈人柄〉をそれぞれのコンテクストのなかで、その示唆的特徴において表示し、具体化させる場所にはかならない⁽⁴⁾。

〈顔〉を他者との関係性の中で捉えた坂部は、そのような関係性

の中で様々に変化するわれわれの内なる思いの発現の場所として〈顔〉を捉え、「おもて」＝「面」＝「顔（おもて）」とは、まさに、「思ひ」のかたどられる場所にはかならない。顔（おもて）とは意味づけられたわたしたちの世界の〈おもて〉〈重て〉〈重心〉である⁽⁵⁾と指摘する。

それは、次のような奥野健男の〈顔〉論に繋がっていく。

顔は人間の窓であり、情報の出入口であり、人間の看板である。内と外との境いである。つまり、人間同士の「間」は主に「顔」によって成立している。しかしそう簡単に「顔」を定義することはできない。

自分の自我意識にとって、顔は表面であり、身体全体の皮膚と同じように内と外との境いに過ぎない。顔はあくまでも形式であり、表面であり、内容ではなく、中味ではない。（中略）

しかし相手や他人の顔を見るときは、決してそれを中味の表面、内容である魂や心の容器とは見ない。情報の出入口と見ることもあるが、相手の個性、その人間の本質として顔を見て、すべてを判断し、決定している。顔はその人そのものなのだ⁽⁶⁾。

形式でありながら、内容でもあるという二律背反的な〈顔〉の特質は、とりもなおさず、「顔が美しく心が醜い」「顔は醜いが心は美しい」「顔も心も美しい」「顔も心も醜い」と言った表現に代表されるような美醜の問題とかかわりやすい。コミュニケーション工学という立場から「顔学」に取り組む原島博によれば、「顔の美醜の問題は、差別に結びつきやすいところがある」ため、「美醜も含めた顔の魅力の問題を直接扱うことは、学問の場ではどちらかといえば避けられてきた⁽⁷⁾」という。

このように〈顔〉論が、人格にかかわるということと価値の問題をひきおこしがちであるということから危険性を伴うということには、〈顔〉の語史論からもうかがうことができる。小林隆の調査によると、上代では、顔そのものを表す一般的な語は「オモテ」あるいは「オモ」であり、「カオ」という語は美しい容貌という意味を中心に表していたという。そして中古になると、顔そのものを指

し示す「オモ」「オモテ」の使用は制限され、代わって、「カオ」が容貌の美しさという意味に加えて顔そのものの意味をもつようになり、やがて、オモ、オモテは人間の「顔」からより広く「物体の表面」に意味を広げ、最終的に「顔」という意味を失う。

同様に、身体部位を表す語が、身体部位そのものを表す意味からより広い範囲のものを表す意味に拡大する現象には、〈目〉〈手〉などが、「憂き目」「行く手」などのように身体部位以外の意味を表すために使われる場合があるが、「他の身体部位を表す語が新しい用法を生み出した後でもその意味をそのまま保ち得たのに対し、オモ、オモテの場合は〈顔〉の意味を失ってしま⁹⁾う。その理由として、小林は、次のようなことを指摘している（傍線は引用者による）。

その理由の一つには、物体の〈表面〉という意味が非常に普遍的な概念であるため、様々な場面にオモ、オモテが使われ、特に人間の〈顔〉を示したい場合にも、その意味をきわだたせることが、オモ、オモテという語では不可能になってしまったということが考えられよう。要するに、物体の〈表面〉のオモ、オモテとの併存が〈顔〉を表すオモ、オモテの意味伝達に於ける機能低下を招いたということである。

また、そのような合理的な要因とは別に、身体部位を話題にする場合の〈目〉や〈耳〉さらに〈手〉〈足〉に対する〈顔〉のデリケートな地位を考えてみたならば、この部分が石や屏風の〈表面〉を表すのと同じ語で示されるのをきらった理由もうなずける。すなわち、他の物体の〈表面〉の意味との共存は、人間の〈顔〉の意味でのオモ、オモテの品位を必然的に下落させたことが推測され、そうした感情的要因もオモ、オモテの使用をおさえこんだ一つの理由と思われるのである。

さて、このように自ら生み出した多義により一種の病的状態に陥ったオモ、オモテに対して、特に人間の〈顔〉を表す語を別に求めるという治療をほどこす必要があった。そして、その要請に応じたのがカオであり、カオの〈容貌〉から〈顔〉への意味拡張の要因は、実はこうした語の共時体系内部からの要請

に求めることができる。なお、この場合、品位の下がったオモ、オモテを救うには「⁹⁾きらきらし」「¹⁰⁾よし」「¹¹⁾すぐる」のようなプラスの意味をもつ語と一緒に使用されることが多かったカオが、うってつけの語であったかもしれない。

「顔のデリケートな地位」「感情的要因」によって〈顔〉の意味を表す語がオモテからカオに移っていったという指摘は、〈顔〉論を展開する上で看過できないものであると同時に、〈顔〉論の「危険度」を暗示するものともいえよう。「カオ」は、「顔」という意味だけではなく、〈顔〉のもつ「デリケートな地位」までも引き受けることになった。〈顔〉は語彙史上に登場したときにすでに感情的要素を含み込んでいたのである。

以上みてきたような顔論のあやうさを念頭に置いたうえで、以下、日本の顔文化に特徴的な顔表現である「引目鉤鼻」と「隈取」について考えてみたい。

二 イメージとしての〈顔〉

絵画表現において、平安朝貴族文化の世界に「引目鉤鼻」という類型的表現が出現したことは、顔文化を考える上で特筆すべきことである。

村山寧は、引目鉤鼻という表現の類型性を理想的安定性をもとめた結果であるとして、次のように述べる。

引目鉤鼻に求めたものは、まさに仏菩薩の顔にも通じる気高さ、崇高さであり、没個性、没感情を通じて貴族としての気品、落ち着き、円満、安穩といった理想的特性の表出を志向したものと見える。これに对照する一般庶民は、種々雑多であり、個別的であり、活動的で、感情を露わにし、粗野に振る舞うという観念のもとに、多彩で特徴的な顔貌を与えて引目鉤鼻とは別の描法で描き分けを行う¹²⁾。

確かに、引目鉤鼻は類型的であるが、それが絵巻物という物語的磁場での表現に導入されると、その没个性的な表現のなかに、観る

側は間違いなく人物の感情の発露としての表情を読み取ってしまう。前節で確認したように、〈顔〉は勝れて感情的な身体部位であった。そのことも、一見無表情に見えるものから、見る側が感情を読み取りやすい原因の一つであろう。

たとえば、『源氏物語絵巻』の柏木巻の絵で、柏木と女三宮の間にできた罪の子薫を我が子としてその手に初めて抱いた光源氏の引目鉤鼻の〈顔〉に、われわれは深い苦悩の表情を読みとらずにはいられない(図1参照)。また、夕霧巻の絵において、落葉宮の母君からの手紙を読む夕霧の背後に立つ雲井雁は、間違いなく瞋恚に燃える女の〈顔〉で近づいている(図2参照)。

高橋亨によれば、引目鉤鼻は、「抽象化されていることが高貴さの象徴なのであり、個性豊かな表情は卑俗さの度合いに比例する」という「物語絵の文法」によったものであり、顔そのものというよりもむしろ顔の「喩」として「階級的な文化記号」と考えるべきであるという^(註)。つまり、引目鉤鼻は、その抽象的な類型性によって、物語世界を取り込んだ複雑で多種多様な感情の発露としての表情を、鑑賞者の創造力を刺激しながら読みとらせる〈顔〉表現の方法足りえているのである。没個性、没感情であるからこそ、それは自在に表情を盛り込む器となることができる。それはまた、余意余情余白の表現を重視する日本の美意識と通じ合うものであり、能面の表情へと繋がっていくものといえる。

次に顔文化的に注目したいのが、歌舞伎における「隈取」である。諏訪春雄は、あの世的な世界との回路を開く中世仮面の様式と、歌舞伎における現世的な肉体の表現の接点にあるものとして、隈取を位置付ける。

超人的な力の表現には仮面の持つ防御力と攻撃力の利用が効果をあげる。しかし、本質を固定化し、人間を他界につれ去って岐路を断つ中世仮面をもう一度歌舞伎の舞台に使用することは許されない。歌舞伎はすでにしたたかに人間の肉体の美しさを舞台上で開花させた体験を持っていたからである。

隈取は人間の地肌 directly 線を描き、その線をばかすことに

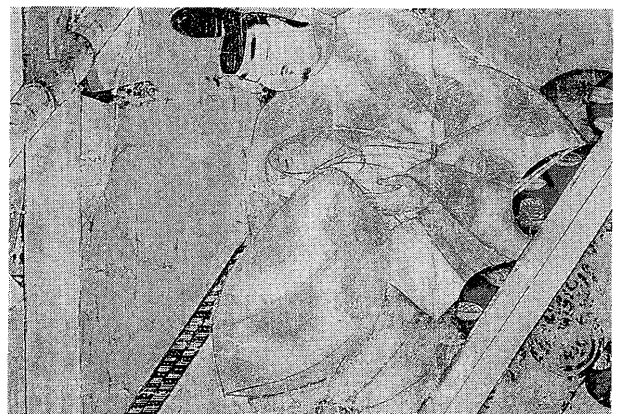


図1



図2

よって、彼岸性と此岸性の両面を表現しうる両義的な存在である。人間と神とのあいだを往復できるダイナミックな可変性を持っていた。江戸歌舞伎は隈取の工夫によって中世芸能に逆行することなしに近世芸能として自立することができた¹³⁾。

見られることを享受の基本とし、そのことを作品の製作者も役者も充分に意識していた演劇という媒体において、人物の本質が一目瞭然であることは、演劇的効果を倍増させる。諏訪春雄が指摘するように、隈取は、「此岸と彼岸の両面を表現し得る両義的な存在」であると同時に、役者の肉体とそこに重ねられた役柄の二重写しを樂しむ観客にとつて、さまざまなイメージを重ねて役者を見る樂しみを与えるきっかけとなるはずである。

きわめて身体意識の発達した歌舞伎において、〈顔〉のもつ表現力を極限まで広げた方法が隈取であったと考えることができよう。また、渡辺保は歌舞伎の顔について次のように述べる。

普通の人間の顔が、その人間の感情を表わすものだとするれば、歌舞伎の顔は仮面や人形と同じく一定の化粧によって抽象化された感情を表わすだけで、内面の感情とつながっていない。歌舞伎役者は、その顔を仮面や人形のように扱わなければならないのである。すなわち仮面がそうであるように、これらの顔は内面を集中するための「蓋(ふた)」なのである¹⁴⁾。

このように内面の感情から遮断された役者の顔が、舞台上で光り輝くのは、「現実の身体をイメージ化する機能を持つ『型』や『芸』」によって、「役者の身体が現実の属性を濾過され、よりイメージ的なものに昇華されていく」からであるという¹⁵⁾。「引目鉤鼻」が類型的存在であり、一見無表情であるように、隈取に覆われた役者の〈顔〉もまた、類型的であり無表情である。歌舞伎の世界では、〈顔〉が「思い」のあらわれの場であり、顔＝人格であるという大前提を逆手にとることによって、無表情な〈顔〉に役の人物の思いや人格を盛り込んでいき、イメージとしての〈顔〉を作り上げてきた。イメージの身体は、男性であったり、年老いていたりする役者の現実の身体を超えることができる。女形について、しばしば、女性よりも女性

らしいといわれる所以である。

このような歌舞伎の身体意識におけるイメージとしての〈顔〉という考え方は、先に引いた高橋亨の喩としての〈顔〉という考え方と軌を一にするものである。それは、見る側の想像力を利用した重層的多元的な〈顔〉表現を可能にするものでもあった。日本の〈顔〉文化は、外面であるのに、内面そのものでもあるという〈顔〉における二律背反を、絵画的には引目鉤鼻、演劇的には隈取という方法によって普遍的統一的に表現してきたといえよう。

以上〈顔〉の文化的伝統を考えるならば、〈顔〉そのものがモチーフになっている累物語が、文学史に登場して以来長く人々に好まれていることは、当然のことといえるかもしれない。

周知のとおり、累説話は『古今犬著聞集』(延宝八年)に登場するのがその嚆矢であるが、広く人々に知られるところとなったのは、『死霊解脱物語聞書』(元禄三年)が刊行されてからである。醜貌故に殺害された累の身体的問題が、歌舞伎の身体意識と連動して、累物作品を輩出することになる。

『死霊解脱物語聞書』の段階では、累は、生まれ付き醜貌だったために殺害されたという設定になっているが、歌舞伎に取り入れられると、累は美貌から醜貌に変化する女性として造型されるようになる。服部幸雄は、それは、突然の醜貌への変化によって、観客の恐怖心をあおり舞台にひきつけ、また、〈へんげ〉というモチーフによって、女性の内面の外面化が扱われた結果であると指摘する。

累が鏡を見るシーンが全編を通じて最大のクライマックスシーンであり(中略)、自己の変貌を認めた瞬間から、可憐な女、貞淑な妻から、嫉妬の女、執念の女へと性格的にも変身を遂げてしまう。皮肉なことに、鏡に映る己の変わり果てた姿を自分と認めたときには、今までの自分はなくなって、まったく違った人格になってしまふのである¹⁶⁾。

外面である〈顔〉の変化にともなう累の内面も百八十度転換してしまう。外見が変化したに過ぎないのに累の人格そのものが変化してしまうという構図は、前節一で確認した顔＝人格という図式に

当てはまるものである。これは、引目鉤鼻が安定した類型的表現であるとは異なり、歌舞伎の〈顔〉表現が、早変わりや一人三役といった動的な表現スタイルと相俟って、美貌から醜貌への変換というダイナミズムを内包していることを示す。イメージとしての〈顔〉という点では、同じ方法論でありながら、歌舞伎における〈顔〉は、押し込まれていた感情を爆発的なエネルギーによって噴出させるものであったといえよう。それは、引目鉤鼻が静的な表現の中に感情を凝縮させた〈顔〉であるのとは対照的なものである。

ところで、累の変貌シーンでは自分の顔を鏡で見るという行為が不可欠であるし、『東海道四谷怪談』の岩も鏡によって自分の顔の変化を知る。鷺田清一が考察するように、自らの〈顔〉は決して自分では見ることができないため「へわたし」の所有権がはじめから剥奪されている」と考えるならば、鏡は、「内面的な存在としての「へわたし」をつねに〈顔〉の背後に想定するような解釈のヴェールが顔面にかぶせられている」ことに気かせるための小道具である。鷺田によれば、人は、そのような鏡の役割を他者のまなざしに求めている、という。

わたしはわたしを見つめる他人の表情を読むことによってしか、自分の顔を想像できないし、また想像することによってしか自分の顔にちかづけない。その意味では他人はまさに「わたし」の鏡なのであって、他人の顔を読むその視線を自分のほうへ創造的に折り返したところに「わたし」という存在は措定されるのである。

見ることと〈顔〉とを結びつけた鷺田の顔論は、〈顔〉を他者との関係性の磁場にとらえるという意味で、和辻ら先学の顔論を踏まえたものといえよう。しかし、鷺田論の特徴は、「見る」「見られる」という行為そのものを顔論の中心に据えた点にある。これは、垣間見という「見る」行為が恋愛の契機となったり、また、めったに貴人の女性の顔を見ることができない状況下で「見る」ことが極めて重い意味をもったりする王朝恋物語を論じる際に、刺激的な顔論となった。

たとえば、松井健児は、鷺田論を下敷きにして、〈顔〉とは表情であると指摘し、見られるものとしての〈顔〉という意味で、紫の上の死顔を論じる。

死顔とは、誰に対しても同じ「形状」を示し出すものである。それは対面する対象に応じた、「表情」を示し出すものではない。むしろそれは、対面した人物との間に生れる、相互伝達や感情といったものが閉ざされた、身体の物質性が冷ややかに現象する場所さえあるはずであった。しかしその死を哀惜し、その思いをもって見る者は、そこに新たな「表情」を付与するのである。「飽かずうつくしげにめだつきよら」な紫の上の死顔とは、光源氏にとって、そのように「見ゆる」ものであったことの表出として語られるものであった。たたみかけるような、累積する言葉によって継承される紫の上の死顔とは、それほどまでに動転した光源氏の心内に呼応し、逆に、光源氏の激しい動揺と悔恨、あるいはその願望をも、そのままに映し出すものであったといえよう。

一般には、絵画の場合と同様に、醜貌は具体的に詳細に、美貌は類型的に言葉少なく語られることが多い王朝文学の中で、このように女性の美しい〈顔〉、ましてや「死顔」が具体的に描写されるのは例外的なことである。それだけに、紫の上の〈顔〉と対峙する光源氏の姿は強烈な印象を与えている。

紫の上の〈顔〉は、光源氏にとっての〈顔〉であり、紫の上の〈顔〉を通して光源氏が描かれているということになる。紫の上の〈顔〉は彼女自身の所有を離れているということが出来る。また、それは読者の想像力に任せて紫の上の〈顔〉をみせるという引目鉤鼻の絵画表現とは一線を画するものであり、光源氏のまなざしの中にとりこまれ困り込まれている。そして、このように、絵巻に先行する物語世界における「死顔であってすら『表情』を持つ」²⁰ような〈顔〉表現の記述があったからこそ、物語絵における引目鉤鼻表現が喩として能弁足りえたということもできる。

また、紫の上の〈顔〉は静かに光源氏と対峙しているのであり、

観客に向かって開かれている限取における無表情の〈顔〉、すなわちイメージとしての〈顔〉とは異質な表情としての〈顔〉である。それでは、『源氏物語』同様、ことばによって〈顔〉を表現する西鶴の浮世草子の場合はどうであろうか。

三 西鶴好色物における〈顔〉表現

はじめに『好色一代男』を見てみよう。

世之介はいうまでもなく美男である。両親が世之介を寵愛し、「疱瘡の神いのれば、跡なく」と疱瘡の傷跡が残らないように育てられた(巻一の一「けた所が恋のはじまり」)。疱瘡が醜貌を招くという理由で大変恐れられていたことは、他の浮世草子でも何度か言及されている。

越前の国、湯尾峠の茶屋の軒端に、大きなるしやくしをしるして、孫じやくしとて、疱瘡かろき守札を出す。又、河内の国岸の堂といふ観音の場に、いりまめを埋みていることあり。げにや人の親の、みつちやづらをなげかぬはなし。〔『男色大鑑』巻二の五「雪中の時鳥」〕

娘の子持ては、疱瘡して後形を見極め、十人並に人がましよう、当世女房に生れ付と思へば、はや三歳、五歳より、毎年埋入衣装をこしらへける。〔『世間胸算用』巻三の四「神さへお目違ひ」〕
また、疱瘡による小さな目立たぬ疵跡が、「八方よし」の女藤の申し分ない美しさに珂瑕であると書かれたりもしている〔『諸艶大鑑』巻六の一「新竜宮の遊興」〕。

そして、疱瘡による醜貌変化により身を引く相手に対して、疱瘡罹患以前と変わらぬ態度で接する美德が描かれる作品に、『懐硯』巻一の五「人の花散疱瘡の山」と『武家義理物語』巻一の二「瘡子はむかしの面影」がある。西鶴にとって疱瘡は、〈顔〉の問題と結びついているという点で、興味深い素材だったようである。

いずれにせよ、疱瘡の危機を世之介が無事回避したという巻一の一の記述は、通過儀礼を無事終えたというニュアンスを持ち、以後

美男美女の息子にふさわしい美形が保たれることとなる。しかし、本文中に世之介の美しさが具体的に記述されるのは、わずかに巻四の四「替つた物は男傾城」における「あたまつき人に替り、男もすぐれて、女のすぐべき風也」という部分だけである。これは、ある大名家の上臈がしらが世之介を見かけて一目惚れる場面での記述である。人とは違う個性的な髪型と、女性に好まれる普遍的な男ぶりであるという表現は、ことば少年ではあるが、人より抜きん出た美男であることを端的に伝えている。直接的な〈顔〉表現によらず、世之介の容貌をイメージで伝えるものといえよう。

また、巻一から巻四までの作品前半の世之介諸国遍歴の部分での、世之介と関わりを持つ女たちの容貌描写は次のようなものである。

①一夜も只はくらし難し。若ひ蜚人はないか」と、有ものにまねかせてみるに、髪に指櫛もなく、白に何塗事もしらず、袖ちいさく、裾みぢかく、わけもなふ磯くさく、こちよからざりし(巻一の六「煩惱の垢かき」)

②何とやら忿々しく、是によごるゝもと、すぐに風呂に入て、「名のたゞば水さします」などゝ、口びるそつて中高なる白にて、秀句よくいへる女あり。(同右)

③小づくりなる女、年の比は片手を四度計かぞふるころをひ、目のうちすゞしく、おもくさしげく見えて、どこともなふこのもじ。(巻一の一「女はおもはくの外」)

④「そもく京はきよく、少女の時よりうるはしきを、白はゆげにむしたて、手に指かねをさゝせ、足には革踏はかせながら寝させて、髪はさねかつらの雫にすきなし、身はあらひ粉絶さず、二度の喰物、女のしつけ方を教え、はだに木綿物を着せず、是にしたつる事ぞかし。おのづからの女にはあらず。これにそなはりし女は希也。(巻三の一「恋のすて銀」)

⑤世之介不思議におもひ、つけみるに、案のごとく廿一二の女、色しろく髪うるはしく、ものごしやさしく、京にもはづかしからず。(巻三の四「一夜の枕物ぐるひ」)

⑥其まゝ美しき白にも是非おしるひを塗くり、額は只丸く、きは

墨くろく、髪はぐるまげに高く、前髪すくなくわけて、水引にて結添むす、赤ひはな緒の雪踏をはき、懐のうちより手をさし入、裙を引あげ、ちよこくとありくなりふり、いやながら外に何もなければ、其中でも見よきがとく也。(巻三の五「集礼は五奴の外」)

⑦袖の下よりかよはせて、みる程うつくしく、あは島殿の若も妹かと思はれて(巻三の七「口舌の事ぶれ」)

前半部二十八話のうち、女性の容貌について言及されるのが、②③⑤⑦傍線部の四例である。②と⑦は醜貌は具体的に美貌は抽象的にという王朝文化における容貌表現の定式に当てはまる記述である。②は鼻の大きさ、唇の形を具体的に表現して批判しており、⑦は美しさを具体的にではなく抽象的比喩的に表現している。淡路島明神の妹かと思われる美しさという特徴的な比喩表現は、具体的にことばでは言い表せないほどの美しさでありながら、「あわ島殿の妹」という親しみ深い言い回しによって、単に筆舌に尽くし難く近寄り難い美女のイメージではなく、近しい雰囲気的美女というイメージを抱くことが可能になる。また、③と⑤は、容貌そのものよりも、全体的な雰囲気や表情の好感度に言及されたものである。目の元もとのすずやかさとそばかすのバランスからくる愛嬌、また、肌の色や髪の様子と物腰のやさしさといった肉体の一部を具体的に描写することによってその好ましい人柄全体を髣髴とさせる記述となっている。直接的な〈顔〉の描写は少ないが、間違いなく美しい〈顔〉のイメージが喚起されるという表現になっている。それは前節で検討したイメージとしての〈顔〉という歌舞伎における〈顔〉表現に近いものであるが、あくまでも個別的であって類型的ではないという違いがある。

また、①④⑥波線部は化粧について述べられた部分である。①は化粧のない須磨の湯女を批判したもの、④は生まれつき美しい女性であっても小さい頃から磨きをかけて一層美しく育て上げるといふ京の遊女の美貌への道筋を世之介が得々と語る部分、⑥は逆に化粧をしなくても美しい顔に厚化粧をする寺泊の遊女の無粋を批判し

たものである。田舎の遊女について、①は化粧をしないことを批判し、⑥は化粧しすぎることを批判している。一見矛盾する記述のようにも思われるが、どちらも、本来の醜貌を剥き出しにしたり、本来の美貌を台無しにしたり、という点で、本来の容貌を生かしてそれを磨き上げるという意識の欠落を批判したもので、長い時間をかけて念入りに自分の容貌を作り上げ管理する京の遊女との違いを際立たせるものという共通性がある。

後半は三都の大夫を中心として、遊郭における世之介をめぐる人間関係を描いている。大夫らは本来美貌の持ち主であり化粧の仕方も身にそなわっているから、後半部分では容貌や化粧についての言及はほとんどない。わずかに巻六の二「身は火にくばるとも」の夕霧と巻七の一「其面影は雪むかし」の高橋について描写されるだけである。

巻六の二「身は火にくばるとも」では、「背山」「大橋」「お琴」「朝妻」「夕霧」の五人の遊女が登場し、それぞれ容貌(傍線部)、まなざし(破線部)、体つきや立ち振る舞い(波線部)、性質・性格(二重傍線部)が評価を受ける。

入日も背山にかたぶき、名残おしきは今すこしの年前、小作り成こそおもひど、顔うつくしくけ高く、心立もかしこし。
大橋は、せい高く、うるはしく、目つきすずやかに、口つき賤しく、道中思はしからず。座につきての有様、哥よまぬ小町に等しく、心ざしはよはくとして、諸事禿のしゆんが知恵をかすぞかし。お琴は、ふつゝか成貌、いやらしき所、それをすく人も有。万かしこ過て、欲ふかく、首すぢの出来物、ひとつの嘆也。一座のさばき、終に怪我を見付ず、どこやらによき風義そなはりぬ。朝妻は、立のびて、腰つきに人のおもひつく所も有。脇顔うつくしく、鼻すぢも指通つて、気毒は其穴くろき事、煤はきの手伝かとおもはる。され共花車がつて、おとなしく、そこしすんどにみゆる時もあり。いづれか大夫にして、いやとはいはじ。

朔日より晦日までの勤、屋内繁昌の神代このかた、又類ひな

き御傾城の鏡、姿をみるまでもなし、髪を結ふまでもなし、地顔・素足の尋常、はつれゆたかにはそく、なり恰合しとやかに、し、のつで、眼ざしぬからず、物ごしよく、はだへ雪をあらそひ、床上手にして、名譽の好にて、命をとる所あつて、あかす酒飲で、哥に声よく、琴の弾手、三味線は得もの、一座のこなし、文づらけ高く、長ぶんの書で、物をもらはず、物を惜まず、情ふかくて、手くだの名人、「是は誰が事」と申せば、五人一度に、「夕霧より外に、日本広しと申せ共、此君く」と、口揃えて誉げる。夕霧を称揚するための記述であるから、四人の遊女には大なり小なりの難点が指摘され容貌についてもなんらかの言及があるが、夕霧については、容貌の描写はなく、「類なき傾城の鏡、姿をみるまでもなし」ということばで尽くされている。そして、全体の姿恰好や立ち居振舞い、また、性格・性質について具体的に記述されている。最高級の太夫は、容貌以上に、立ち居振舞いや性格によって評価され、ことに「目つきすずやか」（大橋）「眼ざしぬからず」（夕霧）といったまなざしが注目されているのは、太夫が常に客に見られる存在であること、また、太夫が常に客を見定めその思いを読み取る目配りをしていることと関わっているだろう。

それは、巻七の一「其面影は雪むかし」における高橋についての記述でも同様である。「太夫姿にそなはつて、顔にあいきやう、目のはりつよく、腰つきどうもいはれぬ能所あつて、まだよい所あり」と、帯といて寝た人語りぬ。そふなふてから、髪を結び、物ごし、利発、此太夫風義を方に付て、今に女郎の鏡にする事ぞかし」とやはり、全体の雰囲気や姿恰好に描写の中心があり、強い「目のはり」が評価されている。

以上見てきたように、『好色一代男』全体における容貌描写はそれほど多くない。少ない中で見ると、必ずしも容貌とは限らない肉体の具体的描写や比喩的表現によって、人物の全体像を浮びあがらせ、心身両面の特徴が読者に伝えられる。まさに、外見でありながら、内面でもあるという〈顔〉の表現であり、直接世之介や太夫らの〈顔〉が描写されなくても、彼らのイメージとしての〈顔〉を捉えること

ができる。

『諸艶大鑑』では、名太夫が美女であることが、いわば、当然の前提となっていることが説かれる。

①傾城にする女は、ちいさき時より良の吟味、姿を改め、大分の金銀に買とり、禿立のときより、太夫になるべきほどの者と思へば、太夫につけて、万の首尾を見ならはせ、諸芸をおしへ、よいものをよく仕立ければ、あしかるべき事にもあらず。（巻一の五「花の色替て江戸紫」）

②面影さへうつくしければ、女良の勤なることぞ。ことにきやふより下のおもひどは、今歴々の太夫達に、尻ばすねも有、たむしもあり。見へる所の錢瘡も、是には土竜の手して掻が妙薬也。（巻五の一「恋路の内証疵」）

また、以下の③は成長に伴い〈顔〉の美しさが失われ、④は短気な太夫に顔を叩かれて容貌が変化したという話である。また、⑤は太夫であったときは人が気づかないほどの小さな痘瘡の跡を遣手が隠しながら歩いたが、身請けされて人妻となつてからは、どんな傷があつても気にならないという記述である。

③その娘が五つ計の時から、鼻筋さしとをつて、二皮目の形うるはしく、門にあそびしを、「あの子は」と思ひしに、今みれば其姿はなくて、髪かしらもおかしうなる物かな。（巻一の三「髪は島田の車僧」）

④去太夫どの、常にも短気にして、よき客取はなされし事たびぐなり。禿が水次持てまいつて、置所あしきとおくせける程に、又置所を替るも、お気にいらぬとて、花切の刃物にて、うちたまへば、鼻の先に当り、生れもつかぬ疵付て、す衛に勤めのなげきとも成ぬべし。今の奥州に、すこしの面疵、いかにして付けるぞや。あつてから太夫にそなはりし女ぞかし。（巻五の一「恋路の内証疵」）

⑤藤屋の太夫に、遣手右の方に立ならびて、いっとても道中を大事に懸る。有時、気を付て見るに、耳よりしたに流れて、すこしの連根の跡、人の目に懸る程はなきに、女良はむつかしき物

也。是も今は、乗物の窓より花をだに見する、奥様となれば、何があつてもかまはず。(巻六の一「新竜宮の遊興」)

このように『諸艶大鑑』の容貌についての具体的な記述は、『好色一代男』よりも格段に多い。たとえば名太夫吉野に関して、『好色一代男』では客に対する言動や嫁としての有り様と言った行動面が描かれているのに対して、『諸艶大鑑』では次のような詳細な身体的評価が記される。

⑥吉野は寝貞其俣、「そのうつくしき、白粉ぬるにまされる」と、目のよき時、素法師がかたりぬ。

古今まれなる女、つとめ姿さつて、おかみけなる、御所風あり。只ひとつのおもひどは額、遠山の朧なる月を見る心地して、うすくとなるを、人毎に嘆きぬ。世は思ふまゝならず。有時釜の座を通りしに、雨のあげくに、傘をかへしに行と見へし女、わきはふさげど、まだ廿になるまじ。横ぶとつて中びくに出尻にして、口広く、どこに一つもとりへなし。されば額はへぎわ、人形屋外記も鉋を捨べし。「是をよし野にかへて」と、無理の願ひするほどに、世上の人におもはれぬ。(巻一の五「花の色替て江戸紫」)

ここでは、素顔の美しさ、額の薄さ、額の生え際が美しい通行人を見て「吉野の額と交換すれば」と人々が願ったことが記される。額についてポイントを絞った容貌談義は、ただ一つの難点を具体的に記述することで、全体的な吉野の美しさをイメージさせるものとなっている。また、「遠山の朧なる月」「人形屋外記も鉋を捨べし」といった比喩的な表現も、美貌のイメージを捉えやすくしている。

この話では、吉野が手に入らないことを嘆いて、吉野の人形を愛玩している新三郎という男が、吉野に見劣りしない「吉原の小紫」を迎えて、吉野の人形を打ち割っている。吉野の額という部分は別の女性の美しい額と交換することはできないが、美女吉野全体の形代として人形、そして、小紫という美女を求めることはできるといふことが理解できる。吉野の〈顔〉は、本人を離れて、このような自在性を展開する契機として描かれている。

以上のように、『諸艶大鑑』の〈顔〉表現は『好色一代男』よりも饒舌であるが、イメージとしての〈顔〉表現という点で共通するものがある。

次に『好色五人女』各巻の中心的な男女の〈顔〉がどのように表現されているか確認してみよう。

清十郎

・自然と生つきて、むかし男をうつし絵にも増り、其さまうるはしく、女の好める風俗

お夏

・田舎にはいかにして、都にも素人女には見たる事なし。「此まへ島原に、上羽の蝶を紋所に付し太夫有しが、それに見増程成美形」と、京の人の語ける。ひとつくいふ迄もなし、是になぞらへて思ふべし。

おせん

・片里の者にはすぐれて、耳の根白く、足もつちけはなれて

おさん

・大経師の美婦とて、浮名の立つぎき、都に情の山をうごかし、祇園会の月鉾、かつらの眉をあらそひ、姿は清水の初桜、いまだ咲かゝる風情、口びるのうるはしきは高尾の木末、色の盛と詠めし。

・髪すき流し、先をすこし折もどし、紅の絹たゝみてむすび、前髪若衆のすなるやうにわけさせ、金髻にて結せ、五分櫛のきよらなるさし掛、まづはうつくしき、ひとつくいふ迄もなし。白しゆすに墨形の肌着、上は玉むし色のしゆすに、孔雀の切付見へすくやうに、其うへに唐糸の網を掛、さてもたくみし小袖に、十二色のたゝみ帯、素足に紙緒のはき物、うき世笠跡より持せて、藤の八房つらなしりをかざし、見ぬ人のためといはぬ計の風義、今朝から見尽せし美女ども、是にけをされて

茂右衛門

・此男の正直、かうべは人まかせ、額ちいさく、袖口五寸にたらず

お七

・花は上野の盛、月は隅田川のかげきよく、かゝる美女のあるべきものか。都鳥其業平に、時代ちがひにて見せぬ事の口惜。是に心を掛ざるはなし

吉三郎

・やごとなき若衆

源五兵衛

・あたまつきは所ならはしにして、後さがりに髪先みちかく

おまん

・年の程十六夜の月をもそねむ生つき

ここでも、具体的な〈顔〉表現はほとんどみられず、姿全体について、「〜に増える」「〜にない」「〜が圧倒されるほど」といった比喩的な表現を中心に、少ない言葉で、人物全体を個性的にイメージさせる方法がとられている。

そして、唯一饒舌に描写されているのがおさんである。最終的におさんを絶賛するために、難点をひとつずつ指摘しながら藤の花を見物して帰る美女たちを品定めする。『好色一代男』の夕霧に至る描写と類似するが、より詳細な記述になっている点に特徴がある。それでもやはり、〈顔〉そのものに対する言及は少なく、体つきや髪型、衣装などの描写が中心となって、おさんの人物像全体が浮かぶあがる表現になっている。

また、『好色一代女』でも、『好色一代男』世之介、『好色五人女』各巻の主人公の〈顔〉描写がほぼ一カ所ずつであるのと同様、〈一代女〉の容貌について記述されるのは、次の一カ所だけである。

思ひの外なる女の、藤闌て三輪組、髪は霜を抓つて、眼は入かたの月影かすかに、天色のむかし小袖に八重菊の鹿子紋をちらし、大内菱の中幅帯前にむすびて、今でも此靚粧、さりとは醜からず。

具体的な〈顔〉表現としては目についての表記があるだけで、衣装を含めた全体の姿が「さりとは醜からず」と評されるにとどまっている。とはいえ、その評言は、老いてなお魅力を保つ〈一代

女〉の風情を想像させるものとなっている。色道の悩みを抱える若者二人を前に、好色庵に隠棲する老女が三味線をつま弾きながら酔いにまかせて歩んできた色の道を語るといふ設定を考えると、顔描写がもっと多くてもいいようにも思われる。しかし、長年にわたって三十数種類もの職業を転々とする〈一代女〉の〈顔〉は、具体的な美女の〈顔〉描写によって描かれる限定されたものであってはならなかった。その時々年齢や職業に応じて、自在に変化し、しかも、普遍的絶対的な美しさを保ち続けるものとしてイメージされる必要があった。老いた〈一代女〉についてだけ〈顔〉描写を必要最低限行うことで、生涯にわたるさまざまな〈顔〉を描くことが可能となった。

最終章「皆思謂の五百羅漢」で、〈一代女〉が、仏の一体一体を「すぎにしころ、我、女ざかりに枕ならべし男」の面影に重ねて回想にふける場面は、さまざまな職業人の〈顔〉を表現しつつ、多くの男性と関わってきた〈一代女〉の波乱万丈の人生を伝えるものといえよう。

気を留て見しに、あれは遊女の時、又もなく申かはし、手首に隠し瘰子せし、長者町の吉さまに似て、すぎにし事を思ひやれば、又岩の片陰に座して居給ふ人は、上京に腰元奉公せし時の、旦那殿にそのまゝ。是には、色々の情あつて、忘れがたし。

あちらを見れば、一たび世帯持し男、五兵衛殿に、鼻高い所迄違はず。是は、真言のありし年月の契、一しほなつかし。こちらを詠めけるに、横太たる男、片肌ぬぎして浅黄の衣装姿、「誰やらさまに」と、おもひ出せば、それよく、江戸に勤めし時、月に六さいの忍び男、糺町の団平にまがふ所なし。

なを奥の岩組の上に、色のしろい仏貝、その美男、是もおもひ当りしは、四条の川原もの、さる芸子あがりの人なりしが、茶屋に勤めし折から、女房はじめに、我に掛り、さまく所作をつくされ、間もなくたゞまれ、挑灯の消るがごとく、廿四にて鳥辺野にをくりしが、おとがいほそり、目は落入、それにうたがふべくはなし。

又上髭ありて、赤みはしり、天窓はきんかなる人有。是は大黒になりてさいなまれし寺の長老さまに、あの髭なくば、取違ゆべし。(中略)

又、枯木の下に、小才覚らしき貞つきして、出額のかしらを自剃して居所、物いはぬ計、足手もさながら動くかがごとし。是も見る程、思ひし御かたに似てこそあれ。

あらゆる表情の羅漢は、いわば、人間のさまざまな〈顔〉を立体的個別的に数で表現したものと見える。目の前の羅漢一体一体に対して一人一人自分がかかわった相手を結び付けていくことによつて、〈一代女〉は改めて、「長生きの恥」を悟り、「身の一大事を覚へ」る。さまざまな〈顔〉を演じてきた〈一代女〉がさまざまな〈顔〉の羅漢と対峙することで、自分の素顔に気づく。男たちのまなざしを浴びることで生きてきた「見られる存在」から、「胸の蓮華ひらいて」我心にまなざしを向ける「見る存在」に成り代わったということができるのでないか。語り終わりの場面で、五百羅漢と対峙し、仏の〈顔〉を見ることが〈一代女〉にとっていかにもふさわしいものであったことが理解できる。

最後に『男色大鑑』の〈顔〉表現を見てみると、「形は見るにまばゆき程の美童也」(巻三の四「葉はきかぬ房枕」)「帰り姿、素面自然の美男にして、又ゆふべからず」(巻二の三「夢路の月代」というふう一言で尽くされている場合がほとんどで、肉体面の記述よりも精神面の記述に力点が置かれていることの表われとも考えられる。

女性の化粧については「女の面は白粉に埋むのみ、唇に紅花、齒を染なし、額を作り、眉の置墨、自然の形にはあらず。ひとつは衣装好みに、人誑かす事ぞかし」(巻一の三「垣の内は松楓柳は腰付」というような否定的な記述が見られ、また、鼻をめぐっての「鼻は人の面の山なり」「ひくきより高いに徳の有べし」(巻八の二「別れにつらき沙室の鶏」という指摘がある。いずれにせよ、特筆すべき〈顔〉表現は作中に少ないが、巻二の五「雪中の時鳥」のなかで、男の〈顔〉の有り方が問われている点は看過しがたい。

越前の国、湯尾峠の茶屋の軒端に、大きなるしやくしをしるして、孫じやくしとて、疱瘡かるき守札を出す。又、河内の国岸の堂といふ観音の場に、いりまめを埋みていのる事あり。げにや人の親の、みつちやづらをなげかぬはなし。

されども、女の子にはありてもさのみ苦しからず。欲の世の中なれば、それぐ敷銀にて一人もあまらず。只かなしきは男の子なり。たまく人間の形はかはらず、貞ばかりのおもひどにて、一生のうち執心の懸手もなく、物参の道づれにさへ嫌はれ、十五にもたらず脇をふさぎ、世に惜む人もなく、常山の花の散がごとし。あらし風をもよけて、今時の子をそだつるには心をつくし、大かたなる姿も見よげになれる。

桜田あたりの去大名の若殿、六歳にしてもがさの山は、富士の気色かはつて、酒場の跡一面に、薄むらさきの雲かゝつて、雪見し肌を埋むがごとくなりて、一家中なげぎの雨待ばかりの夜、「ほとゝぎすの羽にて是をなづれば、御みやすかるべき」と申せば、「其鳥の飛のを見よ」と仰せられる程似、所くく手に分してたづねけるに

傍線部の比喩表現は、非常にインパクトがあり、男子における疱瘡による容貌の激変が取り返しのつかないものであることを強調する。

以上、好色物における〈顔〉表現の様相を確認してきたが、全体的に控えめではある。その中で、『好色一代男』における夕霧をめぐる太夫の品定め、『諸艶大鑑』での吉野の〈顔〉描写、『好色五人女』におけるおさんをめぐる品定め、『好色一代女』における五百羅漢の描写、『男色大鑑』における疱瘡論というふうな、各作品には、〈顔〉表現に力点のある章が必ず一章用意されている。そこでは具体的個別的な〈顔〉表現が試みられている。いずれも、省筆ながらイメージとしての〈顔〉を伝える表現が作品全体に少しずつ散りばめられている中で、一章であるから、〈顔〉表現に関して印象的な一章となっている。このように、抽象的な表現と具体的な表現が作品内に共存していることで、単に美貌や醜貌描写の羅列に終わるのではな

く、多元的な〈顔〉表現が可能となっている点に西鶴好色物の〈顔〉表現の特質をうかがうことができる。とりわけ、特徴を一つ取り出すだけで人物全体の雰囲気や人柄が表現されていくイメージとしての〈顔〉表現のありようは、たとえば、次節で検討する網羅的な評判記の類には見られないものである。

四 役者評判記に描かれた〈顔〉

すでに検討したように限取は貞享期には既に存在していた。したがって、イメージとしての〈顔〉という意識は演劇界に浸透していたと考えて差し支えないだろう。

たとえば、西鶴作品と同時期に書かれた野郎評判記は、役者という演劇的な存在を、ことばによって表現するジャンルという意味で、歌舞伎における身体意識が反映されていることが予想される。ところが、前節で検討したような西鶴好色物における〈顔〉に比べて、〈顔〉に対す顔意識は意外と希薄な印象を受ける。

野郎評判記における〈顔〉への言及は、類型的な比喩表現や上中下といった型にあてはめた評価を行う傾向がある。『日本古典文学大事典』の解説によれば、「役者評判記の評判のスタイルが固定するのは元禄十二年の『役者口三味線』からである」というが、たとえば、野郎評判記の先駆けといわれる『野郎虫』（万治三年）では、評判される四十二人の役者の大半に対して、顔の善し悪しの言及が行われる。

まったくけなすことなく誉める場合が九例で、「難すべきやうなし」(玉川千之丞)「面体よし」(村山久米之介・富永作弥)「かほかたち。上のしなのすけ也」(小嶋品之介)というふうに、類型的に表現するに止まっている。反対に、欠点を示しながらけなす場合は次の二例である。

村山伝十郎「ほうのかゝり何とやらんにぎり出したるやうに見にくし」

華崎妻之助「面体くるしからすされ共、あまりに大きにして何

とやらん」

あとの大半は、いったん全体の「面体」を誉めておいて、難点を具体的に指摘するという方法で評判される。

松川作弥「面体よけれとも、ふけ過て、さゝ波たつつけの面のやう成思ひいれ有」

花村伝之丞「面体くるしかず、され共、かほちいさくて、ひなのごとし、姿も、あまりほつそりすぎて、とこやらんすけなきやうにおもはる、とをめにみて、一しほけいあり」

宮木勝之丞「面体くるしからす此人のわらひがほを。見るにきば両方へ出て山うばの。わらひかほのことし」

平安朝の〈顔〉表現が美貌を類型的に、醜貌を具体的に述べる傾向にあったのと同様の傾向がある。しかし、具体的な難点の指摘は、「さゝ波たつつけの面のやう成思ひいれ有」「とこやらんすけなきやうにおもはる」「わらひかほのことし」という評言を見る限り、役者の表情を伝えようという意図のもとに行われている印象がある。そのような意図は次のような表情の描写からもうかがうことができる。

坂田市の丞「りはつを面に出すにより。人のにくむ事もあり」

岸村勘弥「芸をじまんするふり。面にあらはれて。いと見にくし。初書きに。かやう成物は天狗に鼻。はじかるゝといひし事。よき異見ならずや」

吉川六弥「面体人なみ也。脾胃がそんじてろうさいの。やまひ有らん目つきおもくしく。お長老様の本来の面目を。御工夫なざるゝににたり」

寺田角弥「面体よし。少こしやくもの也。とりなりよしされ共うれへがほにて。はいよせがへりのやうにおもはる」

平田市太夫「いつもはらたちたる顔つき也」

ここには、役者の内面の表れとしてその表情を読み取ろうとする観客の意識がある。そして見る側は見ていて気持ちのよい容貌を求めているのだから、不愉快な印象を与える役者の表情には敏感にならざるを得ないだろう。これらは、見られる身体である役者の特徴

的な姿を、見る側のインテックスとして記述している。「〆」のように見える」という評価以上のことは行われない。つまり、その役者が実際に一人の人間としてどういう性格・性質を持つかというところには言及しない。やはり、カード形式の短文構成による評判記と、ストーリーの流れが作られていく中で表現される西鶴の浮世草子との違いは大きい。

また『剥野郎』(寛文二年)は比喻表現を駆使して顔を描写する。たとえば、玉村吉弥は次のように評判される。

いふはかりなくあてやかに此世の人とおもほへすたゝ天人のおとし子かとおやまたれぬる露をふくめる海棠のねふれる花のかほは金谷のこすへもにほひをはちひかりをそふるさんごの玉のすかたは銀漢の月もよそほひをそねみぬへしひすいのかんざしかつらのまゆずみやなぎのいとほそごしは風のさそひすぎしかたあれどそれは申もおそれありかゝる人後の世にもいできなんやげいの思ひいれ上手なりたゝしじまんおもてに見えてあしゝとやいはまし

饒舌に比喻表現が重ねられることで絶世の美をほころ容貌が強調される。言葉そのもののイメージの重なり表現の中心があり、役者の顔を具体的にイメージすることは難しい表現となっている。他のものになぞらえることによって役者を評価しようという姿勢の表われと考えることができよう。しかしほぼ全員について比喻表現が過剰に使われている。

『赤烏帽子』(寛文三年)の冒頭でとりあげられる平田市大夫の記述は「面体容良は、人々見る事なれば、不限此人一向不及褒貶」と書き出され、あえて〈顔〉の美醜についての言及はしないという姿勢が見られる。

『難野郎古たゝみ』(寛文六年)では「野郎にかぎらず諸人を愚に比するこそおこかましけれ」というスタンスにより批判的な言辭は少なく「すかたかをはせは見事」(伊藤小太夫)「すかためんていとりなりなく〆申はかりなく」(橋本千勝)という一般的類型的な記述が続く。

以上のように、役者の紹介記事として、客観的記録的叙述形式をとる傾向がある西鶴と同時代の評判記に対して、西鶴が著した役者評判記『難波の良は伊勢の白粉』(天和三年)を見ると、浮世草子風の記述が行われていると指摘されているように、役者のエピソードを織り交ぜた主観的物語的描写によって役者の個性を表現するものとなっている。一例として浪江小勘の評判を見てみよう。

何に譬ん朝朗を宮内卿若女の比漕ゆく舟の跡見ゆるまでと読かへられしも姿をうつしてこゝろかはりたり世之有様のうつりゆくを思へばわが皺づらをなげくべきにあらざむかしの吉弥今吉弥其外風をまなぶこと諸人まなこの内にありいでやその花の兄の介夕ぎりのしぐみは此世に生れたるほどの者もろこしまでも絵ざうしわたつてたがへす賤の男までも畦枕に姿絵をちぎり心の牛の角おつたとや世はおとらうが常なれど枝川の浪江一かさまさつておもひの淵にはまらぬはなし手を折てかぞふるに西国のそれ東国のかの北方はなにとこんがう南方は生毛までもぬけしうとみえた誓文いつはりはないうそいふたらだんぶり

一読して明らかのように、具体的な〈顔〉表現は一切ない。芝居の口上を真似た筆致で、比喻表現や掛詞を織り交ぜながら切れ目なく言葉をつないでいき、人々がどのように小勘に傾倒しているかという様子を指摘して、その美しさを暗示する。見られる存在である役者が、人々にどのように見られているかという視点で書かれているので、〈顔〉がどうであるかというものを具体的に指摘する必要がない。

紙幅の関係で多くを論ずることはできなかったが、スタイルが固定していない初期の役者評判記における〈顔〉表現は、評価の基準を設けて、それぞれが独自の方法で役者の評判カードを作っていることが理解できる。隈取という視覚的な舞台上の〈顔〉表現が、類型性による多元的なイメージとしての〈顔〉表現であるのとは様相を異にする。演劇もまた、物語的な磁場を持つものであるから、おのずから〈顔〉||表情という図式が成り立つ世界であるが、評判記の場合は、肉体的な〈顔〉そのものの記述を心がけるといふスタン

スになるので、そこから、表情やイメージを読み取ることが困難であると思われる。一方、西鶴は、書き手による評判という評判記本来の構造の中に、その人物が人々にどのように扱われているか、人々が、役者をどういう目で見ていかという視点を取り込んだ。その結果、見られる身体として、表情の備わった役者の描写が行われたといえるのではないか。鷲田氏のことばを借りれば、評判記の中に「わたしの鏡」としての他人が投入されているといえることができる。このような複眼的な構造をもつ『難波の白粉』における西鶴の役者評判は、前節で確認した好色物における多元的な〈顔〉表現に基づく人物造型のあり方と通じ合うものがある。

以上のように、本稿では、引目鉤鼻や隈取といったイメージとしての〈顔〉表現の水脈の中に西鶴の〈顔〉表現を位置付けることができそうだという大まかな看取り図を呈示するに止まってしまうが、今後、好色物以外の浮世草子、殊に〈顔〉そのものが扱われている『武家義理物語』巻一の二「瘰癧はむかしの面影」といった作品の分析や、西鶴における美人論美男論といった問題にもテーマを広げて、考察を続けていきたい。

注

- (1) 「面とペルソナ」(『思想』一九三五年六月号) 参照。
- (2) 「文学における『間』の構造(第十一回) 構造の中の『時間』と『顔』」(『すばる』三巻七号) 一九八一・七) 参照。
- (3) 前掲(1)に同じ。
- (4) 『仮面の解釈学』(一九七六・一、東大出版会) 参照。
- (5) 同右。
- (6) 前掲(2)に同じ。
- (7) 『顔学への招待』(一九九八・六、岩波書店) 参照。
- (8) 「〈顔〉の語史」(『国語学』第一三二集、一九八三・三) 参照。
- (9) (10) 同右。
- (11) 「引目鉤鼻考―顔貌表現の美醜について―」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第四五輯第三分冊、二〇〇〇・二) 参照。
- (12) 『虚構としての絵画』(一九九七・一、ぺりかん社) 参照。
- (13) 『歌舞伎の方法』(一九九一年九月、勉誠社) 参照。
- (14) 「歌舞伎の身体」(岩波講座『歌舞伎・文楽』第五巻、一九九八・二) 参照。

- (15) 同右。
- (16) 『変化論 歌舞伎の精神史』(一九七五・六、平凡社) 参照。
- (17) 『顔の現象学』(一九九八・十一、講談社学術文庫。『見られることの権利』(顔論) (一九九五・六、メタローク) の文庫版) 参照。
- (18) 同右。
- (19) 「紫の上の最期の顔―「御法」巻の死をめぐって―」(『源氏研究』(6) 二〇〇一・四) 参照。
- (20) 同右。
- (21) 西鶴の浮世草子本文の引用は、すべて、麻生磯次・富士昭雄訳注対訳西鶴全集(明治書院) 所収の本文による。
- (22) 役者評判記本文の引用は、『難波の白粉』も含めて、すべて、歌舞伎評判記集成(岩波書店) による。
- (23) 土田衛「西鶴における演劇的なるもの」(『西鶴』上、一九八五・一、有精堂) 参照。

付記 本稿は、第一七回西鶴研究会(二〇〇三年八月)での口頭発表をもとにしている。席上諸氏より多くの御教示を賜った。記して御礼申し上げる。