

謡曲『隅田川』における言葉遣いの諸特徴 (1)

ZAITSU, Osamu / 財津, 理

(出版者 / Publisher)

法政大学経済学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

The Hosei University Economic Review / 経済志林

(巻 / Volume)

78

(号 / Number)

2

(開始ページ / Start Page)

279

(終了ページ / End Page)

289

(発行年 / Year)

2010-10-30

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00007020>

【研究ノート】

謡曲『隅田川』における言葉遣いの諸特徴(1)

財 津 理

終戦の後、9年目の1954年に、西尾実と横道萬里雄は、能の新生を熟っぽく説いた⁽¹⁾。なぜなら、当時、演能団体はすでに相当多数の観客を動員できたにもかかわらず、西尾と横道には、その観客は「民衆の中のごく一部の人々に」限られており、しかもその大多数は「本当の意味での観客ではない」と思われたからである。では、その「本当の意味での観客ではない」観客とは、どのような人々であろうか。それは、師匠について謡なり舞なりを稽古している弟子たちである。彼らにとって、自分の師匠の芸がもっとも尊いものであり、能の鑑賞はほとんど稽古に等しくなっている⁽²⁾。

辛辣な文章を引用しておこう。「幸か不幸か日本人にはお人好しが多いので、わけもわからずに能を立派なものだと思いこみ、とんでもない愚作の能を見せても、いちおうはお世辞でなしに『結構ですなあ』とほめてくれるが、それに甘えてぼんやりしては、知らぬ間に泥沼の底に落ちこんでゆくのも遠いことではあるまい。そうなってゆかゆかぬかという別れ途の、一番危険な所に立っているのが能の現状だといえる。⁽³⁾」これは、西尾実と横道萬里雄という第一級の研究者たちが書いた文章である。

では、現在、能（および狂言）は年間でどのくらい上演されているのだろうか。2004年の天野文雄の報告によれば、日本全国でひと月に100ほどの公演が行われている⁽⁴⁾。舞台芸術において、能以外に、この公演頻度に

比肩するものはないそうである。もちろん、能楽堂の客席数は多くても600を少し越える程度であり、たいていは500前後なので、観客動員数は少なめに見積もってひと月に3万人前後程度であろう。ところが、例えばドーム球場で行われるポップス公演では、一回に4万人前後の観客を集めることが珍しくない。したがって、能の年間の総観客数は多いほうではない。しかし、もちろん、能がポップスに集まるような観客を期待する必要はない。能は、もともと大規模な劇場を想定して発達した舞台芸術ではないからである⁽⁵⁾。

能の観客の質は、1954年当時と比べてどうなったであろうか。西尾と横道にしても科学的な統計をとったわけではないだろうから、彼らの説が絶対に正確だとは言えないのだが、しかし天野にしても、この点については明確に言及していない。筆者（財津）の経験を持ち出すのは危険であるが、ごく最近、いわゆる月並会で能を鑑賞した経験を報告する。500弱の席は満員であった。ぐると見回すと、年輩の女性が多く、若者はちらほらと見えるだけであった。やや厳粛な雰囲気の中かで、隣の席の女性が筆者に話しかけてきて、こう言った。「先代の家元から習っているのですよ。」ちなみに現在の家元は70歳を越えている。他方、国立能楽堂の公演に集まる観客は、月並会のそれとは質的にやや異なるところはあるだろうが、やはり若者は多くはない。

ところで、江戸時代末期の弘化五年（1848年）に宝生太夫が勸進能を開いたのだが、その14日目の観客は何と5千人を越えている。それを描いた絵巻を見ると、会場内には多くの物売りが歩いていて、雑多な観客は飲んだり食ったりしており、現在の能楽堂での公演のような厳粛さはまるでない⁽⁶⁾。そうした庶民の観客の雰囲気は、これまで幾度も指摘されてきたことだが、室町時代から江戸時代にいたるまでの雰囲気であって、一生懸命瞬きもせず、息をつめながら舞台を見る観客の態度は、おそらく明治以降に出来上がったものであらうと考えられている⁽⁷⁾。

しかし現在、能を鑑賞しながら居眠りする観客もいる。喜多流宗家に入

門した夢野久作は、80年ほど前に、ユーモアたっぷりに日本人で能嫌いはい100人中99人であろうと語っている⁽⁸⁾。だが、能嫌いも、いったん謡や舞を習い始めると、100人あるいは1000人に1人ぐらいいは熱狂的な能ファンになるとも語っている。どうやら、ここに問題のひとつがあると見て間違いはないであろう。現在でも、定期的に能を鑑賞する者は、能を習っている人々が多いと言ってよい。たしかに、茶道でも柔道でも、習わないとその良さは身にしみてはわからないものだ。では、能は習わないと、その良さがわからない芸術だろうか。能の舞も謡も、まず弟子入りして稽古をつけてもらわなければ、その真価はわからないのだろうか。弟子になって能の奥深さを認識できるようになるのはもちろんのことだが、たんなる鑑賞者であっても、能の享受を深めうるということに変わりはあるまい。

例えば能を習わずに『隅田川』を初めて鑑賞して涙する者は、必ずしも例外者ではない。しかし、例外者ではないが多数派でもない。では、『隅田川』を予習せずに鑑賞し、演者たちが何を言っているのか、それをはっきり聞き取れて、その言葉の意味をよく理解できる者は多いだろうか。謡の稽古をしていない者には、まず聞き取ることが困難だと言ってよい。古文を理解していず、謡曲の本文を読んだことがなく、能独特の言葉遣いを理解していない者にとって、謡われた詞章は聞き取りにくい上に理解しがたいものであろう。

ではさらに、能の良さは、もっぱら舞および所作と謡の音楽性とにあり、詞章の意味的内容にはないとしてみよう。しかし、もしそうであれば、世阿弥たちが、なぜあれほどまでに精緻な言葉遣いをしてみせたのか、理解できなくなる。「花伝第六花修」でこう言われているのはあまりにも有名である。「能の本を書く事、この道の命なり。」⁽⁹⁾ ひたすら「優しく」、「ことわりの聞こゆる」ような詩歌の言葉を、そして「聞く所は耳近に」つまり観衆にとって馴染があり聞き取りやすく、「面白き」言葉を用いるべきであり、「節のかかりよくて、文字移りの美しく」続くように書くべきである⁽¹⁰⁾。たとえ世阿弥らが、室町公家／武家文化のなかで成功しなければなら

なかったにせよ、能の芸術性は詞章にはないという観点は、謡曲のテキストの芸術性を無視する立場であり、したがって世阿弥たちの努力を無視することにつながる。

もちろん、能と謡曲そのものは、まったく同じものではない。謡曲の言葉は、やはり脚本の言葉であって、『三道』の立場からしても謡と舞と所作とを通じて、その芸術性が具現されうるものである。しかし、そうであればこそ、舞台上での演者の言葉は、つまり発音され演じられた言葉は、聞き取られて理解されなければならない。

結局、謡曲の言葉は、学習した後でようやく理解できるものでしかないのだろうか。現代の日本人にとっては、おそらくそうだろう。ところで、能の海外公演は、すでに普通のことになっている。たいていの場合、謡曲の詞章を外国語に訳した字幕が何らかの方法で掲示あるいは映写されるはずである。そうだとすると、外国人は、当然その外国語の字幕で能の言葉を理解することになる。舞台上の舞や所作を見ながら同時に字幕を読むということ、つまり視線を動かさなければならないということだ。しかも、字幕を読むのは、話された言葉を聞く場合よりも遅い。発音された言葉をすべて字幕にしていたのでは、言葉が多すぎて観客は読み取ることが困難である。

外国で上演される能の言葉は、その地の現代語に直されて理解される場合が多いだろう。そうだとすると、海外公演では、ほとんどの外国人には、日本語の古語での詞章そのものは鑑賞されていないということになる。しかし、それでもなお、海外公演は活発である。ひとつ例を挙げよう。2000年にアムステルダムやパリで、新作能の『空海』が上演された⁽¹¹⁾。そのとき字幕が付けられたのかどうか、筆者には不明であるが、ともあれ外国語の字幕が付けられたのであれば、観客の多くはその外国語で『空海』の言葉や筋を理解したのであろう。では、その日本語の詞章はどのようなものであろうか。古典的謡曲の詞章に似せた、いわゆる「候文」であり、仏教専門用語のオンパレードである。これでは、日本人が鑑賞しても、たとえ

言葉は聞き取れても、その意味を理解するのは困難だろう。

さらに、新作能『伽羅沙』のヨーロッパ公演に関して以下のように述べられている。「ガラシャの魂を灯火の中で舞う——。ゆらめく光と荘厳なバッハの調べに、挑むように絡み合う囃子のリズム。それはかつてない、五感に響き渡る美の体験だった。能にとって物語の筋など、媒介に過ぎないのかもしれない。⁽¹²⁾」おそらく、能を舞踊に近づけたかったのかもしれない。舞踊には、物語的な筋はそれほど重要ではなく、言葉は必要ないからである。

だが、あらためて言いたい。世阿弥たちが、なぜあれほどまでに精緻な言葉遣いをしてみせたのか。能の芸術性が、舞と音楽と光学的効果だけにあるのだとすれば、能成立のために命をかけた世阿弥たちの言葉の努力は無意味だったのか。

現在でも、能が好きでない者や、能を退屈だと感じる者は多い。それは、演者の言葉が聞き取りにくく、聞き取れてもその意味がわかりにくいからである。わかりたいのに、わからないから、眠たくもなる。もし言葉が重要ではないのだとすれば、演者の声は、言葉を表現しているのではないのだと始めからあきらめて、それを一種の効果音のように受け止め、舞と所作と音楽性のみを鑑賞するという、きわめて非世阿弥的な態度しかとれなくなる。現代の能は、その方向に進まなければならないのだろうか。では、しかし、例えば新作能『空海』の詞章が「候文」で、すなわち現代人による中途半端な擬古文で作られているはどうしてであろうか。言葉が舞よりも重要ではないのなら、あえて「候文」で何らかの効果をねらう必要はないだろう。あるいは、「そうろう」という響きで、中世的な香りを醸し出す意図があったのだろうか。

だが、例えば以下で取り上げる謡曲『隅田川』の詞章における言葉遣いの精緻さは、「そうろう」という響きにあるのではない。では、それはどこにあるのか。まさにそれを追究することが本論のテーマである。そして本論のテーマの背景には、『隅田川』の詞章の「舞台上で謡える、節のかかりの

よい」現代日本語訳を、そして予習することなしに「客席で聞いてわかる」現代日本語訳を、さらには『隅田川』そのものの言葉をなるべく捨てない現代日本語訳をつくるという目標がある。しかも省略の多い訳ではない「読み取れるに十分な量の外国語訳」に転換しうる現代日本語訳をつくるという目標がある。そのためにこそ、『隅田川』における言葉遣いの諸特徴を分析する必要があるのだ。

元雅作と推定されうる『隅田川』の独自性は、従来、その筋立にあると言われてきた。すなわち、『隅田川』はハッピーエンドで終わらない例外的な悲劇的作品であるということだ。たしかに、その通りではある。他方、世阿弥のつくった謡曲の秀作はいわゆる夢幻能か物狂能に多いが、元雅がつくった謡曲の特色は現在能にこそよく出ていると言われる⁽¹³⁾。これまた、その通りであろう。しかし『隅田川』の言葉遣いもまた、父世阿弥と決定的に異なる例外的なものであろうか。あるいは、言葉遣いは世阿弥に付き従ったままであろうか。三宅晶子は次のように言う。「全般に、世阿弥が数々の縁語・掛け詞を駆使した情趣的表現を得意としているのに対して、元雅はストレートな直情的表現が多い。⁽¹⁴⁾」果たして、そう言い切れるだろうか。もし元雅の言葉遣いの独自性があるならば、言葉遣いを世阿弥のそれと全面的に比較する必要があるだろうし、コンピュータへのテキスト入力が容易になっている現在、それは可能である。

以下では、表章の「作品研究〈隅田川〉」⁽¹⁵⁾を踏まえ、『隅田川』の言葉を筆者の視点から取り上げ、『能本作者註文』などの傍証を広く採用して世阿弥作あるいは世阿弥による改作と推定しうる作品の言葉と比較する。周知のように、世阿弥の謡曲の言葉遣いのひとつの特徴は、連歌における「寄合」にある。寄合とは、前句に後から付句を付け合う契機をいい、あるいはその契機を表す言葉をいう。寄合は、本質的にはもちろん縁語で成り立っている。したがって、今後、『隅田川』と世阿弥の諸作品における縁語を、さらには掛詞、和歌引用の仕方などを分析することになる。謡曲の現代語訳の困難さは、縁語等、古今集以降発達した和歌における精緻なレト

リックを現代語に生かすところにあるだろう。

謡曲の諸作品から、いわば定型的な言い回し、ワンパターンな引用の仕方が浮かび上がったとしても、またそれは部分的にはこれまで指摘されてきたことであるが、だからといって文学作品としての謡曲が凡庸であるということにはならない。「能の本」は書かれたものであるが、読みだけに耐えうるものではなく、かえって反復して演じられるものであり、演じられることによってその真価が発揮されるものである。さて、『隅田川』冒頭の「次第」のなかの「旅衣」、すなわち早くも万葉集に現れている「旅衣」を取り上げよう⁽¹⁶⁾。

『隅田川』:「末も東の旅衣 末も東の旅衣 日も遙々の心かな」 p280

①『高砂』:「今を始めの旅衣 今を始めの旅衣 日もゆく末ぞ久しき」,
「旅衣 末遙々の都路を 末遙々の都路を 今日思ひ立つ浦の波」 p8

②『佐保山』:「立つ旅衣春とてや 立つ旅衣春とてや」 p25

③『道明寺』:「また思ひ立つ旅衣 昨日の山を後に見て なほ行く方は白雲の」 p52

④『知章』:「旅衣 八重の潮路を遙々と 八重の潮路を遙々と」 p119

⑤『清経』:「今は物うき秋暮れて はや時雨ふる旅衣」 p128

⑥『杜若』:「猶遙々の旅衣 三河の国に着きしかば」 p188

⑦『誓願寺』:「今日立ち出づる旅衣 紀の関守が手束弓」 p194

- ⑧『柏崎』：「山の内をも過ぎ行けば 袖さえまさる旅衣」 p261
- ⑨『花筐』：「宿かりがねの旅衣 飛び立つばかりの心かな」 p288
- ⑩『班女』：「音白河の関路より また立ち帰る旅衣」 p295
- ⑪『砧』：「此程の 旅の衣の日も添ひて 旅の衣の日も添ひて」 p324
- ⑫『善知鳥』：「涙を添へて旅衣 涙を添へて旅衣 立ち別れ行くその跡は
雲や煙の立山の 木の芽も萌ゆる遙々と」 p339
- ⑬『錦木』：「はたても見えて夕暮の 空も重なる旅衣」 p348
- ⑭『木賊』：「信濃路遠き旅衣 濃路遠き旅衣 日も遙々の心かな」 p367
- ⑮『須磨源氏』：「旅衣 思ひ立ちぬる朝霞 思ひ立ちぬる朝霞」 p603

以上、元雅作と推定されている『隅田川』において「旅衣」という言葉を含む文章と、傍証を広くとって世阿弥あるいは世阿弥改作と推定しうる『高砂』、『佐保山』、『道明寺』、『知章』、『清経』、『杜若』、『誓願寺』、『柏崎』、『花筐』、『班女』、『砧』、『善知鳥』、『錦木』、『木賊』、『須磨源氏』の15の作品において「旅衣」という言葉が出てくる文章を列挙した。

『隅田川』の「末も東の旅衣 末も東の旅衣 日も遙々の心かな」は、冒頭の「名ノリ」に続く「次第」において、ワキツレが謡う詞章である。ここには、様々な縁語がある。周知のように、「衣」と「東＝棲」,「日も＝紐」, 遙々の「遥＝張る」が縁語の関係になっている。しかし、それを理解する前に、以上の15の世阿弥の作品の当該箇所を読んでみれば、日本語の語感からして直観的に強い類似が認められよう。とりわけ、『木賊』の「……

旅衣 日も遙々の心かな」は、『隅田川』の「……旅衣 日も遙々の心かな」とまったく同一である。言葉遣いの上からでも、世阿弥が元雅について「道の奥義残りなく相伝終りて」と書き、息男元雅の早世を嘆くのも頷ける話ではある⁽¹⁷⁾。

しかし、もちろん一種の直観のみで、元雅と世阿弥のテキスト上の関係について判断を下すことはできない。以上では、世阿弥の15の作品のごく一部のみを列挙したが、今後は、『隅田川』における「旅衣」前後の諸々の言葉と、世阿弥の各作品の「旅衣」前後の諸々の言葉とを入念に比較検討してゆく必要がある。さらに『隅田川』全篇にわたって、世阿弥の言葉遣いとの比較を遂行しなければならない。

たしかに能は、能勢朝次が言うように、日本文学を通底する「幽玄」の美的意識に対する時代のひとつの実践的解答例であろう⁽¹⁸⁾。また謡曲は、歴史的観点からは、記紀・万葉以来の歴史書、文学、芸能の集大成と見ることができ、「中古文学を括べて近世文学を開くもの」である⁽¹⁹⁾。他方、謡曲は、かつて「綴れ錦のちゃんちゃんこ」と揶揄されたこともあったようだが⁽²⁰⁾、構造的観点から分析すれば複雑な「積層構造」をもつことが明らかにされている⁽²¹⁾。さらに、能は、西洋思想の視点からも分析しうる芸能である。例えば、「夢幻能」という名称は佐成謙太郎によって唱え始められたと思われるが⁽²²⁾、その「夢幻能」は、まさにベルクソンの記憶理論、フロイトの無意識理論に基づいて分析されうと思われる。ハイデガーにおける「死への存在」、メルロ＝ポンティにおける「身体」、ドゥルーズにおける「反復時間論」などから能を分析するのも、筆者にとっての今後の課題である。しかし、本論における「言葉遣いの諸特徴の分析」は、元雅の『隅田川』の詞章と世阿弥の諸作品における詞章との比較対照を踏まえた言語分析にとどまるものである。

〈注〉

- (1) 浜村米藏, 木下順二編『歌舞伎・能・文楽 その新しい見方』平凡社, 1954年1月所収, 「能」。
- (2) 同書, 101頁。
- (3) 同書, 102頁
- (4) 天野文雄『現代能楽講義』大阪大学出版会, 2004年3月, 17頁。
- (5) 慶長期の「古能楽図」によれば, 能は屋敷内の板張の床の部屋のなかでさえ上演されている。『国立能楽堂収蔵資料図録〈1〉 文献・絵画Ⅰ』2002年3月, 7頁以下参照。
- (6) 同書, 89頁以下参照。『国立能楽堂収蔵資料図録〈2〉 文献・絵画Ⅱ』日本芸術文化振興会, 2002年3月, 43頁以下参照。
- (7) 天野, 上掲書, 92頁。
- (8) 夢野久作「能とは何か」, 『夢野久作全集11』ちくま文庫, 1992年3月所収。
- (9) 表章・加藤周一校注『日本思想大系24 世阿彌 禪竹』岩波書店, 1974年4月, 47頁。
- (10) 同書, 47頁, 49頁。
- (11) 監修・梅若六郎, 文・米川まりこ「能楽入門③」10頁以下。
- (12) 同書, 18頁。
- (13) 三宅晶子『歌舞能の確立と展開』ぺりかん社, 2001年2月, 11頁。
- (14) 同書, 12頁。
- (15) 表章『能楽史新考(二)』わんや書店, 1986年3月所収, 「作品研究〈隅田川〉」。
- (16) 万葉集-4351「旅衣八重着重ねてい寝れどもなお膚寒し妹にしあらねば」, 武田祐吉『万葉集全講 下』明治書院, 1956年5月, 229頁。本論における謡曲からの以下の引用は, 野々村戒三編・解説『謡曲三百五十番集』日本名著全集刊行会, 1928年5月, および, 野々村戒三編, 大谷篤蔵補訂『謡曲二百五十番集』赤尾照文堂, 1978年7月に基づく。なお, 仮名, 漢字表記は筆者の観点から統一した。加えて以下の文献を参照した。芳賀矢一・佐佐木信綱校註『校註 謡曲叢書』第一巻, 1914年4月, 同第二巻1914年12月, 同第三巻1915年4月の1987年復刻版。佐成謙太郎『謡曲大観』明治書院, 首巻, 第一〜第五巻, 別巻, 1930年10月〜1931年10月の1982年復刻版。観世左近『観世流百番集』および『観世流続百番集』檜書店, 1974年版。横道萬里雄・表章校注『日本古典文學大系40 謡曲集 上』岩波書店, 1960年12月, 同『日本古典文學大系41 謡曲集 下』岩波書店,

1963年2月。小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校註・訳『日本古典文学全集33 謡曲集 一』小学館, 1973年5月, 同『日本古典文学全集34 謡曲集 二』小学館, 1975年3月。松田存『世阿弥と能の探究』新読書社, 1972年3月。松田存『和歌と謡曲考』桜楓社, 1987年6月。伊藤正義校注『新潮日本古典集成 謡曲集』上巻, 中巻, 下巻, 新潮社, それぞれ1983年3月, 1986年3月, 1988年10月。小山弘志・佐藤健一郎校註・訳『新編日本古典文学全集58 謡曲集①』小学館, 1997年5月, 同『新編日本古典文学全集59 謡曲集②』小学館, 1998年2月。西野春雄校注『新日本古典文学大系57 謡曲百番』岩波書店, 1998年3月。

- (17) 表章・加藤周一校注, 上掲書, 『却来華』, 246頁。
- (18) 能勢朝次『能勢朝次著作集 第二巻』思文閣出版, 1981年6月所収, 「幽玄論」。
- (19) 芳賀矢一・佐佐木信綱校註, 上掲書第一巻, 1頁参照。
- (20) 佐成謙太郎『謡曲大観』, 首巻, 「緒言」11頁参照。
- (21) 横道萬里雄・表章校注『日本古典文学大系40 謡曲集 上』13頁以下参照。横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店, 1986年9月所収, 「能本の構造」参照。
- (22) 佐成謙太郎『謡曲大観』, 首巻, 「能楽総説」58頁参照。