

現代人の感覚を呼び戻す古典の中の謡曲の役割

—卒塔婆小町の一句の一例—

Zdenka Švarcová

前書き：教養を高める古典の中の謡曲の役割

人々が集まって謡をうたう謡講は、古典（謡曲）により直接教養を高める一つの手段であろう。言うまでもなく芸能を身に付けている能楽師は自分自身の教養を高め、能楽堂の観客に対し強い印象を与えると同時に、教養をも高めるよう勤めている。このように観客は、演奏の美しさに感動している間に教養を身に付けるにちがいない。謡曲の読者の場合、この「間接的」の「間」に距離が生じてくる。

能楽師は演奏する度に違った雰囲気の中で謡曲を生かし、受信者である観客と直接影響し合う事が出来る。それに対し、翻訳者が謡曲を特別な古典のテキストとして扱う場合、受信者になりうる読者と間接的に影響し合う外ないが、結果的に謡曲の詞章に限った形・姿、意義・内容、機能・表情を生かし、ある程度（おそらく10%程度）能の壮麗さを伝えられると考える。その事により、翻訳者や読者にも喜びや感動の外に特別な教養を身に付けられるであろう。

例えば、観阿弥作と考えられている「卒塔婆小町」は、謡曲のわずか二句を選択し、上記の3組の概念（形・姿、意義・内容、機能・能力）で分析すると、その結果、謡曲の美と教養だけでなく、精巧と奥深さ、活気と哀れみの痕跡が見える。シテの姥（小町）が登場し謡う「身は浮き草を誘ふ水、身は浮き草を誘ふ水」の二句は、小町が詠んだ「侘びぬれば身を浮草の根を絶えて誘ふ水あらばいなんとぞ思ふ」という歌の一部の言い換えであるが、聞き慣れた七五の調べの美しさに、親しみのある短歌の反響、その短歌と謡曲（二句）の文脈の

差に基づくテンションに、浮き草に比喻される老女の哀れみ、九世紀の貴婦人の老女のイメージの中に幽かに見える気配に、死に掛けの姥の運命を象徴する「誘う水」の印象、これらは皆この短い文章の良さを実証する。

I. 創造作品に反映する現実の概念

シナ学者であり、日本・中国文学の翻訳家であるアーサー・ウェイリー (Arthur Waley: 1889-1966) が翻訳した十九の謡曲が1921年に出版された。ウェイリーはその前書きで次のような意見を唱えた:

「西洋の演劇は現実主義の最後のよりどころである。絵画や音楽をただの生活のコピーとして取り扱う人は一人もないだろう。しかし、フランスとドイツで演劇改革に着手している先駆者も演劇を芸能の枠内より実生活の枠内の方で取り扱うことにしたい。このような枠内では演劇は人間の経験が組み合わされて出来た固まりのようなものと考えられている。しかも、観客ができるだけ役者に感情移入するように期待されている。

米国とヨーロッパでは反対の方向へ行きたいと考える演者も居る。彼らは様式化・単純化した劇への大胆なねらいを待ち設けているし、19世紀の舞台の残滓を完全に捨てようとしている。そんな希望をかなえうる芸能が随分前から日本に存在していることは、こちらでもかなり長い間知られている。」(The Nō Plays of Japan, p.17)

ウェイリーがここでふれているように、日本では六百年前に、すでに「世阿弥によって最高の幽風とされた妙花風の至芸がうちたてられていた」のである(日本文学の古典、p.100)。謡曲は世阿弥が生きていた時代の実生活を反映しているのではなかった。逆に能の作詞者・作曲家は世間に伝わっていた話を謡曲に作り直して舞台にのせた。

謡曲の超現実の世界には、伝説上の有名な人物や幽霊などが現れるほか、昔の芸術(歌や物語など)も舞台上で復活されている。ここで20世紀前半のヨーロッパに住んでいたウェイリーと、15世紀の日本に住んでいた世阿弥の状況を比

べてみると大変な相違があるとみとめなくてはいけない。その相違は一方が過去を嫌い、捨て去ろうとしたのに対し、一方は過去を愛し、できるだけ立派な形で復活させたいということである。第一次世界大戦の虐殺の余波をうけたウェイリーと同時代の芸術家は失望し、一切の实在を否定した。当時の「芸術のための芸術、l'art pour l'art」という芸術至上主義は一つの逃げ道ともなったようである。しかし、ウェイリー自身は「様式化・単純化した劇」を望ましく思い、日本のそのような劇（能楽）の詞章を英語に翻訳すると同時に、その洗練された様式や単純な優雅の背後には謡曲の内容と意味に関する日本人の深い親しみと慕情があることを十分に理解していただろう。

能の詞章は表現の一つの様式として特定の内容を表し、特定の現実を反映している。しかし、人間が生きている实在はかなり複雑で、様々な「ジツ」から成っていることは明らかである。例えば事実や切実、真実や充実、確実や虚実があって实在のあらゆる局面に示唆を与えるため、能楽も他の創造作品と同じように、このような組み合わせられた实在を変形された形で表される。言い換えれば、組み合わせられた实在は創作過程をたどって芸術の組織に置き換えられ「超現実」になる。そうして、言葉あるいはその他の記号で現れた超現実の世界は「たとえの世界」と呼んでいいと言えよう。

謡曲の作詞者は創作過程をたどりながら昔の話を伝達することを通じて自分の世界観と精神性についても語っているため、出来上がった作品は全体として一人の人間、並びに人間性と、ある国民のある時代の文化の独創的な「遠回し」になってしまう。能楽といわゆる写実劇との主な相違を定義してみれば、やはり実生活を真似する写実劇より能楽の方が、实在に対する複合のアプローチ、つまり「類似⇒真似⇒変更⇒改変⇒再考⇒修正」のような過程を通じて超然とした高遠の位置を占めるということである。

実生活の組み合わせられた实在を文学の超現実に移動して修正するために作者とその素材の間に具体的で、かつ抽象的な距離がなければならない。写実劇の場合、具体的距離が短いのに対し、謡曲の場合は作詞者とある伝説の内容とい

う素材の間の具体的な距離が（抽象的な距離を別にして）ずいぶん遠い、ということである。しかも、素材としての伝説の内容は虚実を反射して、「超虚実」に変形されたものとして、更に能の作詞者の虚像によって再変形され、修正されたものとして、幾度も修正された末の内容であることも考慮すべきであろう。そのため、能の作詞者の指定する対象が時間的に遠くてなぞのようなものとして感覚されるのは確かに能楽の重要な特徴の一つと考えられるだろう。一方、作詞者が古い歌などのテキストを対象にするとそんなテキストに保存されている文章のリズムなどによって上記の距離は短くされると言える。こうした問題を「卒塔婆小町」という謡曲の一句を見て考えれば、間テキスト性（intertextuality）という現象の特質もより深く理解できるかもしれない。

Ⅱ. 卒塔婆小町の一句の一例

観阿弥が巧妙に言葉の芸や物真似、田楽などを結合して抒情的な詞章のある謡曲を作っていた時代には、歌人である小野小町の実生活はすでに五百年前の遠い昔であった。観阿弥は、伝説で固められている美人の小町と老婆の小町を想像していただろうし、六歌仙の一人である小町が詠んだ歌を覚えてもいたであろうから、伝説の小町も、生きていた小町の歌も、猿楽という独特な演劇の形で中世の観客に紹介し、成功をおさめたのだろう。同時に仏教にも専心した彼は自分自身の信仰をも表現したことは確かである。

「卒塔婆小町」の場合にはシテの姥の小町は最初に登場する時に次のような次第を謡う：

「身は浮草を誘ふ水、身は浮草を誘ふ水、なきこそ悲しかりけれ」（謡曲集 2、p.74）

この台詞（せりふ）を聞いて現代の能楽の愛好者も中世の能楽の愛好者も皆、ああ、これは小野小町の有名な歌の引喩であるとすぐに思いついたにちがいない。単純さを代表することのできる上記の台詞も、解釈を含む現代日本語への翻訳はずいぶん長くなってしまった：この憂き身は浮き草と同じ、水のまにま

に漂う根のない浮き草と同じ。ただはなやかであった昔と違って、誘ってくれる人がいないのはなんと悲しいこと。」というふうに観阿弥のテキストは言い換えられている。(謡曲集 2、p.74)

20世紀の学者たちはこのように9世紀に生きていた小野小町の様子と14世紀の観阿弥が持っていた観念との繋がりを紹介している。小町が観阿弥に指示された歌を詠んだ境遇はその詞書によって説明されている：

^{ふむやのやすひで}文屋康秀が、^{みかはのじょう}三河掾になりて、「^{あがたみ}県見には、え出で立たじや」と、言い遣れりける^{かえりごと}返事に、よめる

わびぬれば

身をうき草の

根をたえて

誘ふ水あらば

去なむとぞ思う

「わび暮してきているので、わが身をつらく思っておりまして、浮草の根が切れて誘い流す水があれば流れ去るように、誘って下さる方があるなら都を去って行こうとそう思います」小島憲之と新井栄蔵の説明はこのように現代語に直して、小町の歌の意味を分かりやすくした。(古今和歌集、p.282)

観阿弥は小町と康秀の恋物語は謡曲化しなかったのに、どうしてそれを歌う歌を引喩的に述べたのだろうか。我々が作詞者の創造の世界に入ることとはできないが、本歌とそれを引喩した台詞を比較すると観阿弥が何を無視し、何を、どう用いたかがはっきりとしてくる。上記の歌の「誘ふ水あらば」と、台詞の「誘ふ水、なきこそ」という二つの表現の対立は最も肝要な問題点ではないだろうか。ここで作詞者の観阿弥は歌人の小町の肯定的な、いく分の望みを暗示する条件節を否定的な断定節に変えたわけである。

勿論、「卒塔婆小町」の主人公の姥は男の相手を恋しくおもうどころか親しい人との付き合いも出来そうにない貧しい乞食である。観阿弥はよく知られた伝説の伝わる小町に気の毒な身の上を語らせたり、高野山の僧たちとの問答で

賢い応答をさせたり、かつてその愛を受け入れることのなかった深草少将の霊に取りつかせて狂乱状態にならせたり、そこから脱させたりすることによって、小町という姥の悲しみを慰めるように悟りの道を開いたのである。

「身は浮草を誘ふ水、なき…」という引喩的な台詞によって謡曲のたとえの世界で何を何にたとえるか、また印象の世界で何を象徴するかといった質問に対して、簡単に答えることはできないだろう。しかし、この台詞に反映する実在の合成（図1の参考）を考慮すると、かなり正確な答えに近づくかもしれない。図1の真中で提議されている一般的な構図を、ここで観察している台詞に応用してみれば、上記の質問には次のような、意味論上の言葉遊びのような方法を使って答えることができよう：

— 確実を代表する「水」を想像すると、その「水」は人間としての小野小町の生命を換喩的に暗示する。（「身は…水なき…」という、自分の命は基本要素の不足のため死にそうであるということを意味する。）

— 真実を代表する「身」を心像の一つとすると、その「身」は有名な歌人の小野小町の生涯を直喩的に暗示する。

— 事実を代表する「誘ふ水」を事象の一つとみなすと、その「誘ふ水」は貴婦人の小野小町と老女の小町の一生を提喩的に暗示する。

— 切実を代表する「浮草」を具象のひとつと認めると、その「浮草」は深草少将の言葉を借りていえば「小町に心をかけし人は多き」という評判のある美人の生活を活喩的に暗示する。

— 充実を代表する「浮」は残像のように浮かんでいて、その「浮」は恨みを抱いている「いかなる者に憑きそひて」いる伝説の主人公である小町の運命を比喩的に暗示する。

— 虚実を代表する「なき」を虚像と考え、その「なき」は謡曲の卒塔婆小町に登場する姥の蘇生を暁喩的に暗示する。

このように台詞の一句だけをとり、観阿弥の才能は明らかである。深い感動を与える彼の詞章には鈍くなってしまった現代人の感覚を呼び覚ます力が

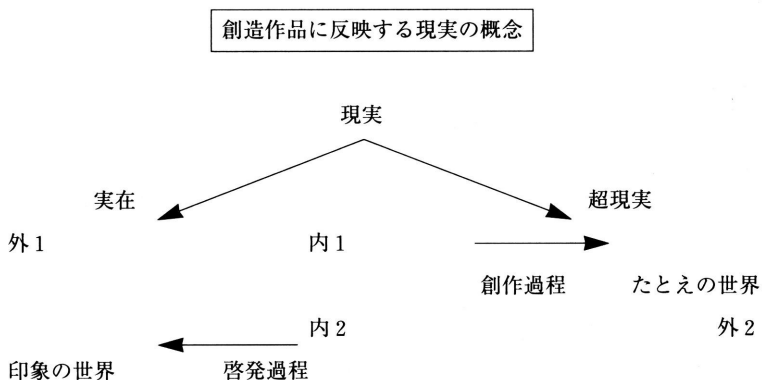


図 1

あって、啓発する役割もあると思われる。

参考文献

Keen, Donald, ed. *20 Plays of the Nō Theatre*, New York, Columbia University Press, 1970.

小島憲之、新井栄蔵、(校注・訳者). *古今和歌集*、新日本文学体系5、東京、岩波書店、1989.

小山弘志、佐藤喜久、雄佐藤健一郎、(校注・訳者). *謡曲二*、日本古典文学前週34、東京、小学館、1975.

西郷信綱・永積安明・広末 保、*日本文学の古典*、東京、岩波書店、1972.

Waley, Arthur. *The Nō Plays of Japan*, Rutland, Vermont & Tokyo, Japan, Charles E. Tuttle Company, 1976.

吉田精一、*日本文学鑑賞事典*、古典、東京、東京堂出版、1960.

* 討議要旨

竹本幹夫氏は、謡曲の表現、分析評価は演劇からのみでなく和歌、連歌、散文体の中の韻文など大きな文学の流れの中で行ったほうがよいと述べた。また、能のような分野がヨーロッパの13-4世紀に存在したかを尋ねた。発表者は、能の海外での舞台化は不可能である。ただし、謡曲を翻訳し、覚え、自分の感覚で理解し別に作り上げることはできると答えた。

関礼子氏は、レジメの「短歌と謡曲の文脈の差に基づくテンション」についての説明を求め、発表者は芸術から芸術への移動であり、能の場合独特な機能があり独特な内容になると答えた。

今関敏子氏は、小町を観阿弥や当時の一般の人はどう理解していたか、また、「詫びぬれば～」の歌の解釈を尋ねた。発表者は、若い女性の歌で、誘われたら行きたいのだと答えた。