

謠曲と狂言

野上豊一郎

一

能の詞章即ち謠曲がわが國語發達史の上にどのくらゐ大きな貢獻をなしたかは、恐らく今日の能・謠曲の社會的にやや特殊な取扱を受けてゐる事情から推斷しただけでは正確な判斷は得られないだらう。今日でも能は頻繁に上演され、謠曲は多數の人に謠はれて居り、觀世流だけでも流友百萬と稱してゐるやうな状態である。けれども、さういつた表面の事實にもかかはらず、能は現代のわれわれの藝術とするにはあまりに古典視され、(その點、人形芝居、歌舞伎劇とも同じことである)また謠曲を稽古する人は多いけれども、誰も現代のわれわれの歌謠として娛しむのではなく、(義太夫や長唄



を稽古する場合と同じやうに)古い時代の言葉の諧調に、意識的か無意識的か、一種の憧憬に近い感情を持つことが主なる理由といへるだらう。しかし、昔はさうではなかつた。室町時代の人は、能は彼等の藝術として作られたのだから、彼等自身の演戲として娛んだことはいふまでもなく、江戸時代に於いても、幕府はそれを式樂としてゐたし、將軍・諸大名はもとより、一般士分階級の者も、まだ能を自分たちの藝術として保持するやうに意識してゐたに相違ない。これは單なる話に過ぎないかも知れないが、奥州の侍と薩州の侍と互ひの方言が通じないので、謠うたひの口調くちやうで掛け合つたら話が通じたといふのも、當時謠曲がいかに全國的に流布してゐたかを物語るものである。

その頃は全國各藩で能が演じられ、謠が謠はれ、仕舞しまひの幾つかを酒宴の席で立つて舞ふことは士分の者のたしなみとなつてゐたほどだから、また必ずしも士分の者でなくとも、教養ある者・生活に餘裕ある者は、常識的に謠曲を心得てゐたほどだから、それが直接間接に一般の言語・文章の上に及ぼした影響のいかに尠少でなかつたかといふことは、當時の市民階級の間で弄ばれた狂歌・狂句の類の中にまで謠曲の詞章からの引用が夥しく取り入れられてあるのを以つても察することができる。

謠曲がそれほど廣汎に一般化し民衆化した理由を考へて見るのに、第一の強みは文學としてよりもむしろ音楽として出發し、目に訴へるもの(讀み物)としてではなく、却つて耳に訴へるもの(謠ひ物)として受け取られてゐたことにあつたといへる。

これは舊幕時代の如き社會一般の教養の水準があまり高まつてなかつた状態に於いては有利な條件であつて、文字によつて讀まねばならないものは流布の範圍が小さく制限されてゐたけれども、口から耳に傳はつて流布するものは比較にならないほど大きく廣まり得る可能があつた。もちろん、當時といへども、殊に元祿・貞享以後は謠本(主として觀世と金春)も既に幾らか流布されてはゐたが、それとても今日から見ると甚だ小規模のものであつたらしい。それよりも、問題は傳授の方法であつた。今日では諸流とも謠本に細かに拍節の記號が附けられ、それに更に心覚えの朱などを入れて、それを正しく讀むやうに教はり、またさういつた方針で教へるのであるが、昔は謠本を離れて謠を習得することを本意として暗誦させることが建前であつた。だから小謠の十や二十を持ち合せてない者はなかつたといはれるけれども、今日では三年五年稽古した程度の者では、一種の試験勉強でもないないかぎり「花咲かば」とか「所は湖の上」とかの如き最も初歩の上歌でさへろくに正しくは謠へないといつたやうな状態であり、謠會の中途で電燈が消えると、同時に謠會も停止するといつたやうな滑稽

がしばしば演じられるのである。

それには、記憶を基にしてリズムで生かして行くと、文字をたよりにして意味で辿るよりも身に付き易いといふ根本的に有利な理由もあつて、昔の方法の方が優つてゐたことを考慮に入れなければならぬ。今日でも能を職分とする専門家の修行は素人とはちがつて、昔のままの行き方をしてゐるから、習得に段階があり、長年月を要するが、素人のやうに教はつた端から忘れて行くといつたやうなことはない。それが昔は或る程度まで一般人も今日の職分の者の如き習得法を課されてゐたので、教はつたものが身につつき、教養の一部を成してゐた。それでこそ謡曲が生活の中に入り込んで、日常表現の上にも少からぬ影響を與へたのである。

三

そのことをもつとはつきり理解するために、謡曲の本質について考へて見よう。

謡曲はいふまでもなく能の臺本であり、能は役者の動作と、役者と地謡（合唱部）の吟誦と、囃子方（器樂部）の演奏から成り立つ総合的の舞臺藝術であり、性質としては本來シテ（主演者）を押し立てて樂劇的に構成されたものだから、見る方面ではシテの舞働（舞踊）を中心とし、聞く方面では

地謠の吟誦を主眼とした。けれども、同時に、能は語り物としての要素をも多分に持つて、戯曲的にも發展し、その方面では役者と役者（シテとワキ）の對立が目立つて來たが、それでも西洋の戯曲のやうに純粹の對話劇にならなかつた（能の後で生れた歌舞伎劇とても純粹の對話劇にはならなかつた）のは、地謠の合唱歌といふものが發足の當初から重大な意義を持つてゐたからである。

謠曲の作者は、だから、詞章の構成に於いては常に地謠の重要性を念頭に置き、それを主體とすることを忘れなかつた。

これは能の完成者觀阿彌・世阿彌以來の傳統を持つ原則で、謠曲の構成は必ず序破急の理論に依つて基礎づけることになつてゐた。序の段といふのは、一曲の冒頭の部分だから、早く主體の方へ進行しようとする勢ひを見せることが必要であり、破の段は主體の部分だから、其處では表現を細かに碎いて（それが破の字義である）それだけ進行の速度の弛むことにはかまはない。急の段は最後の收拾の部分だから、結末に向つて進行が最も急速となる。此の法則は平安朝の初期に舞樂と共に大陸から輸入されたもので、能の作成者たちはそれを舞樂から借用し、活用したのである。舞樂や能だけでなく、すべての藝術の時間的表現には誰しも當然者へつくべき法則ではあるが、舞樂・能ではそれを特に強く意識して具體化した所に特長があつた。

謠曲作者は序破急の法則で一曲を構成する時、全曲を五段に分けるのが最も安當だと考へた。即ち序一段・破三段・急一段、合せて五段である。(時としては六段に伸ばしたり、四段に縮めたりもするが、五段が標準である。)それを謠曲の最も典型的な作品、例へば『弓八幡』について見ると、初めにワキがワキヅレを伴つて次第で登場し、名のり、道行があつて、男山に到着するまでが序の段。次に前ジテの老翁がツレ男を伴つて一聲で登場し、サシ・下歌・上歌で、ワキのゐる所に現れるまでが破の上段。次にシテとワキの間答があり、掛合から初同(最初の同吟、即ち最初の地謠)までが破の中段。次にクリ・サシ・クセ・ロンギが破の後段で、詞章としてはこれが全曲の主體であり、シテも少しは謠ふが、本來地謠の領分である。その部分の末段でシテは中人をして、アヒ(狂言の間劇的語)がすむと、急の段となり、ワキ・ワキヅレの待謠に誘はれて、出端で後ジテが登場し、神舞を舞ひ、地謠と掛合のロンギで結末となる。

これは一例に過ぎないが、謠曲は種類の如何にかかはらず、すべて序・破・急の法則に支配されるといふ點に於いては一致する。謠曲の數は、各流を通觀して、現行曲約二百四十番あり、仔細に吟味すると、その構成の全く同一なものはないといつてもよいが、但し、そのうちのどれを取つて見ても序・破・急の法則で構成されてないものはなく、また、詞章として見て破の段の後半を主體としてない

ものはない。これは最も注意すべき點である。

破の後半は原則としてクセを中心とする一群の詞章——クリ・サシ・クセ・ロンギ——から成り立つてゐるが、時としてはクセが省略されて他の諧調の詞章で充填されることもある。しかし、いづれにしても、破の段の後半が全曲の主體であることに於いては變らない。

それならば、その部分は修辭的に音律的にどんな工作が施されるのがきまりであるか。

四

室町時代に謠曲が完成された時、謠曲作者は殆んどすべての先行文學を資材として利用した。『萬葉』、『古今』以下の和歌集、『伊勢』、『源氏』以下の物語類、下つては『平家』を主とする軍記類、その他傳説巷談の類から今様・宴曲・幸若の謠物に至るまで殆んど漏すところなく、更に『和漢朗詠集』、『白氏文集』を初めとしての漢文脈、『法華經』、『涅槃經』その他の佛典の章句、等等、これ等をすべて取り入れて自由に綴つて行つた。それは一見謂はゆるつづれの錦のやうでもあるが、よくよく調べて見ると、その修辭法には一定の法則があり、決してその場その場の氣まかせに書きなぐつたものではない。

例へば、次第とか一聲とかは和文脈で綴られ、下歌まげた・上歌あげたも和文脈で綴られるが、クリ・サシ・クセになると和漢混淆體で綴られる。和文脈はすべて7・5調を基本として、次第ならば7・5・7・5・7・4の三十五シラブルで出来てゐるとか、一聲ならば5・7・5・7・5・7・5の五十三シラブルを本格的形式とするとか、さういつた約束があり、之に反してクセには一定の語法がなく、例へば『や八幡はた』のクセではすべて三十九句中7・5調は十二句だけ、『とうほく東北』のクセでは二十九句中7・5調は六句だけに使はれてゐるに過ぎず、他はすべて5・5とか8・5とか6・5とか6・7とかいつたやうな例外的のシラブルが使はれてゐるのであるが、それ等をも皆7・5調十二シラブルの本地ほんちに準じて謠つて行くのであるから、其處に特殊の音律的工事が施されることになる。謂はゆる間まなるもので、即ち、語數の不足を拍子ひょうしの間までつないで、7・5調化ちゆうかするのである。さうすると、拍子ひょうしは合つて、語數には異同があるから、それだけ聞いた耳に變化を感じさせるわけである。かういつた音律的變化を最初に謠曲に求めたのは觀阿彌くわんあみで、元來謠曲は小歌こたがかりで謠はれてゐたのを、觀阿彌が當時流行の曲舞くまひぶしを取り入れて革新を企てた。それはその頃に於いては劃期的の試みで、恐らくひどく悠暢ゆうちやうで間仲まなちびのしてゐた謠ひぶりに初めて潑刺せきしたる生氣を與へたものであつたらう。その後五百年經過の間に、當時の小歌がかりの音律と曲舞ぶしの音律は互ひに融合して、今日ではそのはじめがはつきりしなくなつてしまつて

あるが、その當時はもつとはつきりした調子の上の區別が浮き出してゐたものだつたに相違ない。

さういつた音律的工作と共に、それに調和すべき修辭的工作も加へられ、此の方面では殊に世阿彌が劃期的の革新を施し、從來の恐らくひどく蕪雜であつた詞章を更に醇化することに努め、典雅優美の情緒を漂はすことに成功した。それには和歌の情緒を基本として修飾することが第一だと彼は考へてゐたらしい。幽玄といふことを標語としたのはその修辭法の方向を示すものであつた。

五

けれども幽玄本意で押し通しただけでは、「古今」、「新古今」の昔に返すやうなもので、時代の傾向と逆行することになる懼れがあつたので、謠曲作者はそれに新味を加へるべき工作を忘れはしなかつた。それは結局俗語系の表現を思ひきり取り入れることであつて、構成の上でいふと、破の段の前半に挿入される問答の詞章には殊にそれが多く用ひられ、殆んど他の部分と調和しないかに見えるほどの思ひきつた修辭法を驅使し、その他の部分にも出來得る限りそれをばら撒いて、全體をいかにも生きとしたものに仕上げる工作をした。漢語・佛語の挿入もその工作を助けるものであつて、鎌倉時代の修辭法の中には純粹の漢文脈からはひどく離れて、しかも漢文脈の系統に屬すべき方言的表現

が少からずあつた。それをも自由に取り上げ、軍記物の影響を受けた俗語系方言も流行してゐたらしいが、それをも多分に取り上げ、つまり先行文學の表現と當時の表現との總決算をするやうな意氣込で作り上げたのが謡曲であつた。

だから、一方に於いては和歌の修辭法の系統を引いた枕詞・掛詞・本歌どりなどの行き方をも踏襲しながら（それとてもすべて表現を簡約する手段としてであつた）、また一方に於いては大膽不敵に俗語系・方言系の言葉の採用を吝をまなかつた。さうしてその目的とするところは、すべて表現の簡約主義に歸着するのであつた。

その簡約主義のためには文法・語格をも無視することさへ厭はないほどの勇氣を示した。その頃は文法・語格のひどく亂れてゐた時代で、その亂れた所をそのまま無意識的に踏襲した點もあつたけれども、更に進んで意識して殊更に破格の言葉を使つたかと思はれるやうな點さへもある。それは却つて俗語系・方言系の表現を活躍させるのに有效だと考へたものに相違ない。例へば「知ることあらば申さたまへ」（申させたまへ）とか「此處に笑止しやうしが候」（笑止なることが候）とか「最明寺さいめいじ殿さへ修行に御出おんいの上うへは候」（御出の上は詮方せんかたなく候）とか、「しばさせ給へ」とてもさらば」（しばし待たせ給へ）とか「近頃にて候」（近頃殊勝なる事にて候）とか、枚擧に遑なきほどの用例がある。それ等は當時の國語保存

主義者を観望させたものに相違ないが、藝術家は時として國語保存主義者や文法正格論者を無視して新しい表現を作り出して成功する。謠曲作者はその一例であつた。

謠曲作者の簡約主義は更に進んで主格・所持格・目的格の名詞・代名詞を省略することをば極端にまで押し進めた。例へば

昔忘れぬ物語、(われは)衰へ果てて心さへ、亂れけるぞや恥かしや。この世はとても幾ほどの、命のつらさ末近し。(御身は)はや立ち歸り(わが)亡き跡を弔ひ給へ(われは)盲目の、暗き所の燈火、あしき道橋と頼むべし。さらばよ(われ景清は)留まる(われ人丸は)行くぞとの、唯一聲を聞き殘すこれぞ親子の形見なる。(括弧の中は補足語)

の如きはわかりよい方であるが、動作のこみ入つた複雑な場面の描寫になると、その目まぐるしさと速さを感じさせるために、叙述の簡約主義がまたそれに準じて甚しくなつて来る。例へば

牛若は御覽じて、太刀抜きそばめ物あひを、少し隔てて待ち給ふ。熊坂も薙刀かまへ、互ひに懸かるを待ちけるが、いらつて熊坂左足を踏み鐵壁も通れと突く薙刀を(牛若は)はつしと打つて弓手に越せば、(熊坂)追つかけすかさず込む薙刀に(牛若)ひらりと乘れば(熊坂は)刃向になし、しさつて引けば(牛若は)馬手へ越すを(熊坂は)(薙刀を)おつ取り直してちやうど切れば(薙刀と太刀と)宙にて結ぶをほどく手に(熊坂)却つて拂へば(牛若は)飛び上つて、そのまま見えす形も失せて(熊坂は)此處や彼處と尋ぬる

ところに思ひも寄らぬ後より(牛若は)(熊坂の)具足の際間をちやうど切れば(熊坂は)こはいかにあの冠者に、切らるることの腹立ちさよと、いへども天命の、運の極めぞ無念なる。

かういつた例も決して例外的なものでなく、その他、簡約主義は謠曲のすべてに行き互つて、前にも述べた如く、枕詞・掛詞の多いのも皆その方針からの意圖と見做すべきである。

謠曲の和漢混濬體は、鎌倉時代以後の傾向を代表するもので、同時に社會的影響(記録・書簡等)も少くなかつたが、表現の簡約主義はそれほど多く影響を與へ得なかつたのは惜しむべきであり、俗語・方言の利用もあまり多く後繼文學に波及しなかつたのは國語國文學發達史上惜しむべきことである。殊にその方面では狂言といふすばらしい先例があつたにも拘らず、江戸時代の作家は擬古的偏見に囚はれて一向に俗語方言を活かさうと努力しなかつた。

六

狂言は室町時代の初期に能と前後して生れ、同時に成長した。能には悲劇的(といふと言ひ過ぎるが、哀愁の情緒を多分に含んだ嚴肅な優雅な)成分が主調となつてゐるに對し、狂言は喜劇的(ともいふべき)成分から出來てゐて、前者が特殊の美の世界を造り出さうとねらつてゐるに對し、後者は

人生を在るがままに（時としては戲畫化して）寫し出さうとしてゐる。狂言作者の態度はどこまでも寫實的であり、また、しばしば諧謔的であり諷刺的でもある。

狂言の舞臺的特色はそれが殆んどすべて對話劇として作られた所にあり、その用語は主として當時の俗語である。「隠れもない大名です」とか「此のあたりの者でござる」とかいふ登場の名のりが、次第で登場してまじめくさつた顔をして「これは諸國一見の僧にて候」などと切口上きりこうじやうで名のる能に較べて、何と親しみのあることか。對話劇であるから、原則としては、地の文はなく、どこまでもセリフだけで性格を描き、事件を發展させ、必要に應じては敍景をもする。中には能に倣つて次第があつたり、道行みちゆきがあつたり、クセらしいものがあつたり、切きりがあつたりするものもあるが、それは殊更に能のバロディとして作られたもので、狂言としては例外の部類に屬する。

狂言が對話劇として發足したことは、何といつても狂言作者の一大功績で、もしそのままに進展して行つたならば、近代西洋のどの國よりも早く近代劇のねらつた所へ到達してゐたかも知れなかつた。けれども、不幸にして、能の完成者の後にそれ等と相伍すべき後繼作者が出なかつたと同じやうに、狂言作者の後にもそれを進展させ得る作者が出なかつたために、どちらも當初の作品のみが最高の名譽を荷つて、後代はただそれ等を後生大事に保存することのみに努めた。

狂言が、しかし、そのやうに輝かしい出發をしたにもかかはらず、今日に至るまで常に能の附隨的地位に置かれて來たのは、元來が能と能の間に挿入されて、能で緊張した感情をくつろがせることを目的として上演されてゐただけに、エクストラの印象を與へがちであつたのみならず、内容としても狂言の意圖するところは、諧謔か洒落か諷刺を出なかつたが故に、ややもすればくすぐりや駄洒落の笑劇に墮する傾向があり、痛烈な諷刺とか深みのある喜劇とかの境地にまで突き進む機會が與へられなかつたのは惜しむべきである。

能は民間から發生したにもかかはらず、完成された形は貴族的傾向を持つてゐたが、之に反して狂言は飽くまで庶民的傾向で終始し、單に對照としてのみでなく、非常に好望な將來が期待された筈であつたけれども、その實現を見なかつたのは、一つは能ほどに社會的に重要視されなかつたのと、一つは（能についてもいへることであるが）後繼者たちがそれから更に新しいものを作り出さうとはしないで、出來上つたものを徒らに保存することにのみ努力したからであつた。これは今日に於いても到る所に見られる傾向であつて、文化發展の上からは大いに考慮すべき問題であらねばならぬ。