

「読む」芸能としての浄瑠璃

——加賀掾芸論への一視点

小川 澄人

Sumito OGAWA

I はじめに

「浄瑠璃」の問題領域は、舞台芸能としての操芝居に限らない。その濫觴以来、浄瑠璃は様々なメディアを通して広く庶民の娯楽に供され、彼らの感受性や思考様式を方向付けるほどの影響力をもつに及んだ。本論の主たる関心はそのような浄瑠璃の文化的意義に向けられているのだが、とりわけ近世期に至って本格化した出版文化との交渉は注目に値する。

といっても、本論が取り上げようとしている問いは、既に多くの実証的研究が蓄積されている浄瑠璃本の出版・書肆研究の分野に直接関わるものではない。そうではなくて、以下の議論で探究するのは、「版木に刻まれた浄瑠璃の詞章テキストと、その詞章を読む語り手たち

という、出版文化の成熟を前提としたすぐれて近世的な関係の成立が、浄瑠璃という芸能の内部にいかなる変化を呼び起こしたのかという問いである。

このような問いを前提に、本論は宇治加賀掾の浄瑠璃芸論を再検討するものである。まず廣末保のテキストを糸口に、浄瑠璃が近世芸能として成熟していく過程で、文字の文化に特徴的な発想を獲得していく有様を概観する。次いで、加賀掾をはじめ草創期の語り手たちの言説を検討しながら、浄瑠璃が自らのアイデンティティを、後述するような「読む」芸能として構築していった側面に光をあててみたい。

II 「読む」芸能としての浄瑠璃一節

1 近世浄瑠璃における「語り」の変容

近松門左衛門の芸論に関する、ある示唆に富んだエッセイの中で、廣末保は、口承文芸からの脱却という視点から近松浄瑠璃の特殊性を次のように論じている。⁽¹⁾

近松は「語りもの」のこぼをかいだ。かくという行為を通してことばと出会う、——そのようなことばをかいだ。オーラルな発想によって紡ぎ出されていく「語りもの」のことばと、それはちがう。語り手が、もしくは作者が、ことばと出会っていくその出会いが、同じく「語りもの」というにしても、ちがう。

操り人形や三味線とは異なった、固有の来歴をもつ芸能としての浄瑠璃一節は、その淵源を中世の「語り物」にもつとされる。御曹司義経の悲恋を描いた『浄瑠璃御前物語』がそれだが、その芸態や担い手たちの正確なところは、必ずしもはっきりしているわけではない。ただそれが、三河国矢矧地方の伝説を母体としており、当時の東海道筋を渡り歩いていた漂泊の語り手たちによって流布された

ものであることは、ほぼ間違いないだろう。平曲や説教節の担い手と同様に、そうした語り手たちの多くは盲人であり、彼らは文字テキストに頼らない口頭伝承の様式によって物語の詞章を保存し、語り伝えていったのである。

ところで、こうした「語り物」の言葉は、反省的な言説的言語によって書き記された言葉とは本来的に異質のものである。それは、語り手の主体や自意識よりも、むしろ共同体の記憶に親近性をもつた、未分化な情念の表出に他ならない。しかし近松の浄瑠璃は、そのような「語り物」の言葉では既がない、と廣末はいう。なぜなら近松は、「書く」という行為を自覚的に選んでしまったからである。

もともと声の世界に属する「語り物」の言葉を文字によって書き記すということには、たんに話された言葉を紙の上に定着するということ以上の意味がある。⁽²⁾ いま想起しておく必要があるのは、書くという行為は言葉を視覚化するということが、言い換えれば、言葉を身体から切り離して客観的な対象に変えてしまうということだろう。浄瑠璃の詞章は文字テキストとしても相当に古くから享受されており、浄瑠璃の詞章を書き記したのは近松が初めてというわけではない。⁽³⁾ しかし、廣末が注意を促しているのは、近松の場合、「書く」という行為が浄瑠璃の詞章を構想する際の根幹を形作ってお

(1) 廣末保「語りもの演劇とことば——近松の芸論にふれながら」(『廣末保著作集 第二巻』、影書房、一九九八・九)

(2) WJ・オング『声の文化と文字の文化』(桜井直文ほか訳、藤原書店、一九九一・一〇)

(3) 『言経卿記』(天正十六(一五八八)年九月一日付の記事には、「上るりの本」の貸し借りに関する記述が見出される。

り、またそのような「ことば」と肉体の乖離」を経なくては、もはや民衆の心を掴む芸能たりえないということを、近松が厳しく自覚していたということなのである。

ともあれ、「語り物」の詞章が書き記されるという新たな事態は、浄瑠璃という芸能の内部に少なからぬ変化を呼び起こすことになった。廣末は、そうした変化を次のように描写している。

近松は浄るりという語りものことばを、語りものであるにもかかわらず、かかねばならない。そしてそれは当然のこととして、語りものを語る、というときの、その語りの意味の変化となつて、また、聞くの意味の変化となつてあらわれる。オーラルなことばを語り聞くときのそれとはちがってくる。さらには、よむ、という享受の仕方をさえ許容する。

廣末の見方に従えば、浄瑠璃という芸能の内部では、浄瑠璃の詞章から口頭性が失われたために、「語る」「聞く」などといった行為のもつ意味・価値が変質する。詞章を受け取る側からすると、書物の形で「よむ」という享受の仕方⁴も次第に可能となつていったというのである。

しかし、本論の関心において特に重要と思われるのは、廣末が「語りの意味の変化」について述べた次のような一節である。

太夫の語りもまた、伝統的な語りにとっては否定的な契機を

含み込まねばならなかった。ことばとの関係でいえば、太夫の語りは、かかれたことばに、語るという行為を通して出会うということであった。そしてその出会いを通して、語り手としての肉体が蘇生させられ、自身語り出すことばのように、ことばを語り出すということであった。

ここで注目したいのは、「かかれたことばに、語るという行為を通して出会う」という、近世期の語り手たちに求められた風変わりな振る舞いである。その内実を問うことが以下の作業の具体的な課題となるのだが、そこに至る前に、この問題をひとまず次のように整理してみたい。

われわれが文字テキストとの間に結び結ぶ広範な関わり合いを「読書」と総称するとき、われわれにとつて最も身近な文化的実践(pratique culturelle)の一つであるこの読書行為には、歴史的・社会的条件に規定された複数の形態を想定できることが、ロジェ・シャルチエらによつて指摘されている⁴。とすれば、「かかれたことばに、語るという行為を通して出会う」という振る舞いも、一つの特殊な「読む」行為と看做したところで差支えないだろう。つまり、浄瑠璃の詞章を「読む」ようになったのは、詞章を受け取る側だけではない。語り手の側も、「読む」という行為を何らかの形で自らの

(4) ロジェ・シャルチエ編『書物から読書へ』(水林章ら訳、みすず書房、一九九二・五)

芸の中に取り込まざるをえなくなったのである。

本論の基本的な立場は、この「読む」という行為が、近世芸能としての浄瑠璃——とりわけ加賀掾以降の浄瑠璃の芸態を構成する大きな要素となっていた、ということにある。

2 「読む」芸能としての浄瑠璃・節

これまで、口頭性の縮小が浄瑠璃にもたらした質的な変化を、廣末の叙述によってみてきた。さらに、こうした廣末の議論を大まかな理論的枠組みとして認めながら、いま少し具体的な検証をおこなってみたい。

徳川幕府は、結果的に、二世紀上に渡る安定した——少なくとも大規模な戦乱のない——政治秩序の形成に成功した。言うまでもなく、そうした制度的な安定を維持していくためには、数々の周到な努力が投入である。それらの努力は時として、民衆の活き活きとした生を、機械化の原理へとシステマティックに従属させることに注がれた。

ここにおいて、「文字」が人々の意識に浮上してくる。なるほど文字は知識の道具であると同時に、支配の道具であるといふべきなのかもしれない⁽⁵⁾。徳川幕府は、支配層と民衆の知的な格差を巧妙に組

(5) レヴィ・ストロース「文字の教授」(『悲しき熱帯』、川田順三訳、中公クラシックス、二〇〇一・五)

織化し、専制の維持に利用したことで知られている。少なくとも十七世紀には、広く人々に文字知識の必要を迫るような、「せちがらい世の中」⁽⁶⁾が始まっていたのである。

文学史上の「近世」を特徴付ける出版の本格化も、こうした動向に対応しているといつてよい。寛永年間を境に、主たるメディアが古活字版から板版に交代することで、近世の出版は商業出版への道筋をつけることになった。京都を中心とする初期の出版にあって、文芸ないし芸能に類する書物の刊行は主流とはいえないが、『徒然草』や『伊勢物語』といったタイトルの本文や注釈書が刊行されたことは見過ごせない。これらは古活字版によって既に行われていたが、整版本によっていつそう流布することになる。こうした事態は、一面では「日本古典の解放の進展」⁽⁷⁾を意味しはするが、他面では「文字」的なもの、言い換えれば、スタティックで閉じられた本文への欲求が高まっていたことを裏付けてもいるだろう。

この時期に、浄瑠璃の詞章も「正本」⁽⁸⁾をもつに至る。「正本」とは、舞台上で上演される浄瑠璃の詞章を、床本^{ゆかほん}に基づいて正しく写し取り書物として刊行したものである。長友千代治は浄瑠璃正本の性格について、次のように述べている。⁽⁹⁾

(6) 塚本学『生きることの近世史』(平凡社、二〇〇一・八)

(7) 今田洋三『江戸の本屋さん』(NHKブックス、一九七七・一〇)

(8) 現在確認されている製本版の浄瑠璃正本は、寛永二(一六二五)年開版・丹緑本中形横本五段曲『たかだち』が最古。

(9) 長友千代治「浄瑠璃本の受容と供給」(『近世上方浄瑠璃本出版の研

板行本すなわち整版印刷本は、大量生産ということばかりでなく、テキストクリティークを経た統一的な教科書としての役割をはたし、そのことで作者や大夫の権威を高めることになり、また刊行する浄瑠璃本屋も専門本屋としての地位を確立した。

このような「正本」の登場が、浄瑠璃の詞章が孕んでいた口頭性に、少なからぬ影響を及ぼしたことは間違いない。つまり、寛永期を境に、文字テキストとしての浄瑠璃詞章が、次第に存在感を増していったと想像されるのである。

「語り物」の詞章が「正本」を持つということの意味を考えるうえで、兵藤裕己の平曲論はとりわけ興味深い実例を提供してくれる。¹⁰⁾ 兵藤の一貫した主張は、『平家物語』とは本来「語り」なのであり、そうした「語り」に先行する〈書かれた〉テキストは、あくまで相対的な意義しかもち得ない、ということにある。しかし、にもかかわらず元和七（一六二二）年に『平家物語』の流布本が板行されると、『平家物語』を語るといふプロセスが、「書かれた」テキストとしての平家物語を口演する」行為であると看做されるようになる、と兵藤は指摘している。

究』、東京堂出版、一九九九・三)

(10) 兵藤裕己「物語・語り物とテキスト」(『物語・オーラリティ・共同体』、ひつじ書房、二〇〇二・三)

「〈書かれた〉テキスト」を自明と看做すこのような傾向は、浄瑠璃に関する記事にも同様に見出される。

情中に動き、言外に形る、是を号て歌という。情物に転じ、言品を分つ、是を号て浄瑠璃という。……此道を嗜んには、第一に字読を覚え、文句の意を弁え、貴賤老若の位を定め、序破急をわけ、拍子を能とるべし。

(『音曲初日山』序 寛延三(一七五〇)年頃刊)

夫音曲は情心の美なり。依つて得生なるを本とす。……先字を訓て文句の意味をさとし、故事は重く世話は軽く貴賤老若の詞それぞれにわかたざれば、たとい声いつくしきとも、宛幼童の笛吹にひとしかるべし。

(『音曲秀大全』序 宝曆初(一七五一)年頃刊)

ここに引いた記事は、十八世紀半ばに刊行された浄瑠璃段物集の序文である。¹¹⁾ ここで強調されているのは、浄瑠璃の稽古を行うにあたっては、先ず浄瑠璃テキストの適切な読解が肝要だ、という見方である。つまりこれは、既に書かれてあるテキストを前提とした浄

(11) 以下、諸家のテキストからの引用にあたっては、現代当行の仮名遣いと漢字表記に改め、適宜句読点および送り仮名、かぎ括弧等を施した。

瑠璃の稽古論に他ならない。

こうした観念がはつきりと史料にあらわれるのは十八世紀以降とみてよいが、浄瑠璃が先行するテキストに関わる芸能行為であるという理解は、さらに早い頃から認められる。

通女づうにょ、つとめの身にて、学問すべきいとまはなく、おりふしごとに、わらはべのむかしむしかたるやうに書きつらねたると見えたり。書たる始は草紙なりしを、瀧野勾當という者、平家をやつして、是に節をつけたり。

〔『色道大鑑』八 延宝六（一六七八）年〕

先ず上るりの初は、織田信長公大病後……おつうは、能書文者なれば、何ぞ面白き文を作り、読て、御慰に入るべしとて、おつう辞退申せども、無是非、さまざま思案し、義経、しやな王殿と申時、吾妻へ下り給うに、矢はぎの長者娘、上るりと申す女に、たわむれ給いし事を、つづり出し、読みきかせ申す。ことの外、面白がり給い、一座感に堪うる計なり。後素読ばかりにて、あき給ふ。城玄じょうげん・角都申かくとは、是にふし付て、うたい候はば可然とて、……

〔『八十翁疇昔話』享保（一七一六—一七三五）年間〕

浄瑠璃の起源に関する記述は、早くは『よだれかけ』（慶安元（一六四八）年）や『東海道名所記』（万治（一六八五）頃）に見られ

る。ここに引用した記事も、そうした江戸期の浄瑠璃・起源譚としては典型的なものであるといつてよい。これらのよく知られた記事を通して確認しておきたいのは、記載されている内容の事実関係ではない。そうではなくて、「書かれた詞章に曲節を付けて語る」という行為が、浄瑠璃の起源として捉えられ、説かれているという点である。このような記述は、たとえば『声曲類纂』のような幕末に刊行された書物にも採用されており、後の世もこれを浄瑠璃の起源として違和感なく受け入れていったといえるのである。

すでに述べたように、中世の浄瑠璃は、女性唱道者や盲僧などといった漂泊の語り手たちによって語り広められた「語り物」の一つである。彼らは書物の存在とは無関係に、みずから語り出す言葉のように浄瑠璃を語ったことだろう。語り手の身体と切り離し得ない、それは言葉のほすであつた。しかし、「近世」という新たな時代がはじまり、こうした浄瑠璃の口頭性は揺らぐことになる。「正本」の刊行は、テキストとしての浄瑠璃詞章の影響力を拡大させ、詞章は「語る」ものであるより、むしろ「読む」ものとなった。転換期の語り手たちにとって、浄瑠璃が「読む」芸能として立ち現れてくるのは、ここにおいてである。

Ⅲ 加賀掾芸論の再検討

1 宇治加賀掾の芸論

前章でみたように、浄瑠璃とは「書かれた詞章に曲節を付けて語

る」行為である、という認識の仕方は、十七世紀にはすでに受け入れやすいものになっていた。このような状況の中で、最初の浄瑠璃芸論が宇治加賀掾（嘉太夫、一六三五―一七一）によって記されることになる。本章では、「読む」芸能としての浄瑠璃という視座から、加賀掾芸論の再検討を試みたい。ただし、「芸論」という特殊な文体の性質については慎重に考慮しなければならない⁽¹²⁾。ここでは差し当たり、語り手自身による浄瑠璃についての省察、といった程度に考えておくことにしよう。

宇治加賀掾は、延宝期（一六七三―一八三）の京都において山本土佐掾（角太夫）と競合し、一世を風靡した太夫である。彼は盲人ではない。浄瑠璃の担い手はすでに晴眼者に移っていた。「当流浄瑠璃への橋渡し⁽¹³⁾」として加賀掾の果たした役割は多岐に渡るが、彼の記した芸論との関わりではしばしば言及されるのは、彼が浄瑠璃の品位向上を目指した点である。たとえば、早いところで若月保治がこんなふう述べている⁽¹⁴⁾。

(12) 今道友信は以下のように述べている。「多くの芸道の秘儀の伝を文字にしたものなどを見れば、まこと正直に言えば、一知半解の文章で誤字や当て字もあり、本来、文化の水準にありえないものではないかとさえ疑われる。このようなことで本当の美学や芸術哲学が展開されているとは到底認められはしない」（今道友信「芸道とは何であるか：解釈に対する待降的構造的性」『日本の美学』二八、一九九八・一二）

(13) 林久美子「古浄瑠璃の新風―加賀掾」(『岩波講座 歌舞伎・文楽 浄瑠璃の誕生と古浄瑠璃』、岩波書店、一九九八)

(14) 若月保治「古浄瑠璃の研究 二巻」(桜井書店、一九四四)

加賀掾宇治嘉太夫の特長の一つは、彼が謡曲を様々に活用し、彼によって、気品ある古典味が浄瑠璃に盛込まれた点にある。

ここで若月氏が指摘しているように、浄瑠璃の品位向上を目指すための具体的な戦略として、加賀掾が謡曲を活用したことはよく知られている。同時代人である井原西鶴は、こうした見解を証拠立てるような評語を残していた⁽¹⁵⁾。

浄瑠璃はいやしき物とて世に捨草の種なるを、宇治加賀掾一流を語るに聞くに、万事の吟味謡にかわる所なく、人のなぐさむ業となりて……

(『小竹集』序 貞享二(一六八五)年)

なにより、加賀掾じしんの次のようなことばが、彼の構想した浄瑠璃と謡曲との関わりを端的に物語っているだろう。

浄瑠璃に師匠なし、只謡を親と心得べし。

(『竹子集』序 延宝六(一六七八)年)

(15) 本論文における浄瑠璃芸論の引用は、特に断らない限り『日本庶民文化史料集成 第七 人形浄瑠璃』版(三一書房、一九七五・一〇)を用いた。

ところで、浄瑠璃史上の先駆的な芸論の冒頭に、加賀掾がこう書き記したことに對する評価は、実はそれほど芳しくない。その辺りの事情を説明する前に、この画期的な一行と常に比較対象される、同じくエポックな一行を引用しておきたい。

われらが一流は、むかしの名人の浄瑠璃を父母として、謡舞等はやしない親と定め侍る。
 (『貞享四年義太夫段物集』序 貞享四(一六八七)年)

これは初代竹本義太夫の段物集・序文の一節である。すでに先学が指摘しているように、この一節が加賀掾のテーゼを鋭く意識したものであることは間違いないだろう。しかしながら、本論文が問題視するのは、後者に浄瑠璃の自律性が端的に表明されているのを理由に、研究史が前者に對して、その前座的な評価しか与えてこなかった点である。たとえば、「加賀掾が中世の伝統に繋がることを選んだのに對して、竹本義太夫は逆に浄瑠璃を能の桎梏から脱却させようとし、己の芸術の独自性を強調する¹⁶⁾」といった図式で、それぞれの立場が説明される場合が多い。しかし、卑見によれば、義太夫が「浄瑠璃を父母とし」と言い得たのは、まず加賀掾が「謡を親と心得べし」と言ったからに他ならない。以下、このことをもう少し詳しく

く説明してみたい。

2 浄瑠璃のアイデンティティへの問い

加賀掾が目指した浄瑠璃の「品位向上」とは、いかなる内実を有していたのか。このことを、まずもう一度整理しておくことにする。そもそも、なぜ浄瑠璃は人々——教養ある人々と限定してよいのだろうが——から賤しめられていたのかをみておく必要がある。

惣じて浄瑠璃ほど下輩なる物のように人にいやしまるるはなし。是皆みづから芸をあさまにしなしたるゆえなり。既に浄るりを能く語り得ては、かたじけなくも口宣をいただき、諸國の受領に任せらる。いづれの音曲にかかる事やある。しかるを、さよふの心得もなく、又四音四機のくらしいをありともなしともしらず、ただうかうかとかたりちらすは、ねざししられ浅まし。

(『竹子集』序)

加賀掾はいう。なにしろ浄瑠璃ほど賤しめられているものはない。それは、「四音四機のくらしい」があることも知らず、勝手気ままに語り散らす連中が多いからなのだ——。この「四音四機のくらしい」

(16) Andreas Regisberger 「浄瑠璃における芸道論」(『都市文化研究』六、二〇〇五・九)

は、郡司正勝氏とともに「則るべき一定の方式原理」と理解しておく⁽¹⁷⁾。加賀掾がこう主張するのは、当時の人々が無自覚に過ぎたためと文字通りに受け取るよりも、そうした「則るべき一定の方式原理」が、未だ浄瑠璃という芸能に存在しなかったと見るのが妥当であろう。

謡曲は、浄瑠璃にはない「一定の方式原理」をもっていた。ただし、そのような原理をもっていたのは、おそらく謡曲だけではなかった。

喜太夫というもの上総の掾になりて、太平記をかたる。その曲節、平家とも舞とも謡とも知れぬ、嶋者なり

〔東海道名所記〕六 万治元（一六五二）年頃

上総掾になった喜太夫というのは、虎屋源太夫の門弟であって、要するに浄瑠璃の太夫である。その喜太夫が浄瑠璃で『太平記』を語ったところ、その曲節は平家とも舞とも謡ともつかぬ「嶋者」であったという。「嶋者」というのは、浄瑠璃の曲節が出所の分らぬ怪しげなものであったことを指しているのだろう。江戸で金平の創作浄瑠璃がはやり始めるのが万治期（一六五八—一六六〇）であるが、この頃に至っても浄瑠璃は未だに「嶋者」でありえたのである。

(17) 郡司正勝「浄るり・かぶきの芸術論」〔日本思想大系 近世芸道論〕、岩波書店、一九七二

平家・舞・謡の三者にはあるが、浄瑠璃にはないもの。それは、一個の芸道としての原理、存在証明——アイデンティティであるといつてよい。たしかに、語り手の「身がまへ」を力説し、浄瑠璃の太夫が「諸国の受領に任せらる」ことを殊更に誇ってみせる加賀掾の行き方は、「浄瑠璃の外面的な形を第一に考えた」⁽¹⁸⁾結果といえるのかもしれない。しかし、加賀掾の芸論においては、そうした浄瑠璃の外面的な放埒さも、確固たる芸の基準をもたぬがゆえの課題と捉えられていることに注意したい。加賀掾の「品位向上」とは、そうした「嶋者」に過ぎなかつた浄瑠璃に、「芸道」としてのアイデンティティを附与していく作業だったのである。

3 平曲の場合

ところで、『東海道名所記』に挙げられた、前代から続く伝統的な語り物——平家・舞・謡に、芸道としてのアイデンティティが見出されるとすれば、それはいったいどのようなものだろうか。いまそれを詳らかにする用意はないのだが、とくに平曲に限って少しく考察を施しておきたい。兵藤裕己は、先に言及した平曲にかんする論文⁽¹⁹⁾なかで、『西海餘滴集』の「平家を語は、先平家をしるへし」な

(18) 押切宝子「宇治加賀掾と竹本筑後掾の芸術思想の比較研究—浄瑠璃段物集序文を中心に」〔音楽学〕三七、一九九二

(19) 兵藤裕己 前掲論文

どといった文句に触れながら、次のように述べている。

語りはそれじたいで流動するのではなく、語られる物語世界との相関において流動的であるはずだ。とすれば、たとえば平家物語のばあい、語りのありようを一義的に規制しうる「抄本」(覚一本)が定着する前史的部分には、「平家」という内的な規制力がいつばうに考えられてよい。

兵藤のいう「内的な規制力」がもし平曲にあるとすれば、それを「平家」のアイデンティティと呼ぶことは可能だろう。

『平家物語』の詞章は、情報伝達性に関わる「意味」の言葉であると同時に、そうした伝達可能性とは直接的には結びつかない、行為遂行的な祝祭の言葉でもありうる。語り手のやり方いかんでは、詞章はたんなる物語内容の伝達を超えて、より直接的な体験を指し示すことができるのである。明確な輪郭をもった「意味」としての言葉は、複数存在する『平家物語』諸本の中で錯綜している。けれども、そうした『平家物語』の詞章そのものが生成されるプロセスのただなかに、伝達不可能な何かは確かに据えられていた。そしてこの何かこそ、『平家物語』の「内的な規制力」であり、アイデンティティに他ならない。語り手たちは、「意味」としての詞章の向こう側に、こうした『平家物語』のアイデンティティを常に望見しつつ、生成のことばであるような『平家物語』の詞章を語らねばならなかったのである。

もともと、この『平家物語』のアイデンティティを、分節的言語によって明確に規定することは困難だろう。あるいはそれは、宗教的な信念に由来する何かであるのかもしれないが、はっきりしたことはわからない。ただし、平曲の語り手たちが、長い時間をかけて、そうした何か、つまり『平家物語』のアイデンティティを、確かに育んでいたことだけは間違いない。こうした点に、平曲と浄瑠璃の差異を見極めておくことは重要だろう。

4 加賀掾にとって「謡」とは何か

さて、一個の芸道たるアイデンティティを浄瑠璃に与えるために、加賀掾が、浄瑠璃を謡の文脈で語り直したことは既に触れた。加賀掾の戦略は、具体的にいって、次の二つの側面に整理できる。第一に謡曲風の語り口を撰取したこと、第二に、謡曲の詞章を曲中に取り込んだことである。それでは、加賀掾がこのような方法を採用したことは、果たして「近世に逆行したことになる」といえるのだろうか。

この問題を考える前に、そもそも加賀掾にとって「謡」とは何だったのかということ、義太夫の芸論を迂回しつつ検討しておきたい。先に引いた『貞享四年義太夫段物集』の一節は、義太夫が「しだしき人」の問いに答える形で記されたものである。その「問い」

の部分も含めて、もう一度引用することにする。

又とうていわく。浄るりは謡を父母とするといえり。しからば先謡をならいて後浄るりを稽古すべきかと。こたえていわく。それは面々の得かた有べし。われらが一流は、むかしの名人の浄るりを父母として、謡・舞等はやしない親と定め侍る。しかし親の心子しらず。一ぶん一ぶんのきてんにて口拍子心拍子、ふし詞の心持、しゃみせんののり、あしらい、聞人のうけいろ、ならいの外の才覚也。とかく打ききたるふせいやさしく。みみにあたらず聞ざめせず、浄るりの本体をわすれず無理ならぬように、……人の心おもしろく、あかずなぐさむるを伝授とも秘事も上手とも名人とも申べし。

〔貞享四年義太夫段物集〕序 傍線は引用者

義太夫の友人は、彼にこう尋ねる。浄瑠璃は謡を父母とするといふ。とすれば、われわれはまず先に謡を習ってから、後に浄瑠璃を稽古すべきなのか。

既に見たように、「浄瑠璃は謡を父母とする」という論法が、加賀掾一派のものであることは間違いないだろう。しかし、問題なのはおそらく次の点である。すなわち、はたして加賀掾は「まず先に謡を習ってから、後に浄瑠璃を稽古すべき」と説いたのか否か。たしかに、謡曲風の語り口をふんだんに取り込んだ加賀掾の浄瑠璃が、謡曲に関する知識と技術とを前提としてはじめて成立し得たもので

あることは言うまでもない。ただこれを、「まず先に謡を習ってから、後に浄瑠璃を稽古すべき」と短絡的に整理してしまうことには、どこか違和感を覚える。なぜか。

義太夫は、友人の問いにこう答えている。なるほど、「浄瑠璃は謡を父母とする」といった捉え方もできるだろう。しかし、われわれの立場としては、あくまで「むかしの名人の浄瑠璃」から学ぶことに努めたい。謡や舞の伝授が非常に重要なものであることは否定しないが、「浄瑠璃の本体」を忘れず、一回いつかのパフォーマンスで観客を存分に楽しませることにこそ、語り手は工夫を凝らすべきなのである――。

いま、浄瑠璃の芸に関するこうした義太夫の主張が、加賀掾のそれとは微妙に異なった地点でなされたものであることに注意を促したい。端的にいうと、義太夫は「浄瑠璃の本体」を、既に自明のものとみなしてしまっているのである。彼は「むかしの名人」が語り継いできた浄瑠璃の芸性を、少しも疑ってはいない。いっぽうで、加賀掾の議論は、そうした「浄瑠璃の本体」そのものの不在を見つめるところから出発せざるをえなかった。つまり加賀掾は、「謡」と「浄瑠璃」という、それぞれ独立（自律）した芸能の優劣や、稽古上の優先順位を問題にしていたわけではないのである。

ここで、宇治加賀掾の個人史に触れておくのが有益かもしれない。手短かに、安田富貴子の論²¹にあたっておこう。以下に引用する

〔21〕安田富貴子「紀州和歌山宇治の産・宇治加賀掾の世界」〔橘女子大

のは、安田が『紫竹集』序文中の、加賀掾の回想（「一生夢のごとしといえども……」以下）を要約したものである。

十七歳の春芸道に志しはしたが、いかに丹誠を尽しても其の家の子でなければ秘事を伝えぬという一子相伝の芸道の世界は、彼の前に固く門戸を閉ざし、世上に名を挙げる望みも甲斐もなかった。そんな門閥のない彼が選んだのが新興の芸能浄瑠璃であった。そこには自己の能力によって一流を語り出すという創造に富んだ世界があった。だが……この世界に身を投じる事はとりもおさず、「親類のいかり朋友の異見わらひそしり」を受ける事に他ならなかった。四面楚歌の中で習うべく付くべき師もない、紀州での屈辱的ともいえる長い修行の年月であった。

こうしてみると、加賀掾芸論の背後には、謡に対する矛盾した二つの態度を想定することができるだろう。一つは、すでにゆるぎない芸道の地位を築いていた謡の世界への劣等感。一つは、そうした謡の世界と決別し、「我一流の浄瑠璃」（『紫竹集』序）を語ろうとする決意である。

ところで、こうした葛藤を加賀掾の「弱さ」と捉えるのが、これ

まで何度となく参照してきた郡司正勝氏の論²²であった。郡司氏はいう。

時代の流行に魁けて、一流を語り出したのを得意とせず、浅ましいとするところに、彼の反省の強い、近代人的な意識過剰さがみられるとともに、時代に積極的に乗ってゆかれぬ消極的な姿勢と、彼の求道人的な人格があるが、同時に、そこに矛盾があり、躊躇がある。実践の場で、義太夫に後れをとった論理の弱さがそこにある。

しかしここでの関心は、そうした加賀掾の「弱さ」が、結果的に打ち出すことになった浄瑠璃の姿を注視することにある。

加賀掾には浄瑠璃が、謡に比べてあまりにも「嶋者」であるように思われた。だからこそ彼は、その正体を説明しなければならなかった。浄瑠璃が自らの生涯を賭すに足る芸道であるということ、何としても示さなければならなかった。あたかも謡のような——しかし決して謡であってはならない——「我一流の浄瑠璃」を考察しなければならなかったのである。

そこで加賀掾は、謡のことは浄瑠璃を語ろうとした。表面的にみれば、それは浄瑠璃を謡にしまおうとするのほとんど変わらない。しかし彼は、それがどんなに大それたことかよく分かって

いた。たとえば彼は、『竹子集』序の末尾で「誠に鶉のまねをする鳥水をばのまで人のそしりをのむ」などと自らの行き方を自嘲気味に述べている。

浄瑠璃を謡にすることなどできない。かといって、浄瑠璃の自律性を無条件に信用することもできない。そんな加賀掾の弱々しい、手つきが描き出した浄瑠璃の姿とは、一体どのようなものだったのか。

5 加賀掾芸論の射程

後年、加賀掾は『竹子集』序の一文をさらに敷衍している。

凡予一流の浄瑠璃は謡狂言の音勢を父とし草紙の文勢を母とし……

（『紫竹集』序 元禄十（一六九七）年）

わかるように、『紫竹集』序では、「親」としての「謡」の役割が注意深く限定されている。加賀掾の主張に従えば、浄瑠璃の芸は「音勢」と「文勢」という二つの要因から成り立っていることになるのだが、さしあたってここでは、「謡」が「音勢」すなわち演奏技術上の範とされていることを確認しておきたい。『竹子集』序では、明快に「只謡を親と心得べし」と述べるに對し、ここではいくぶん慎重な言い回しを選ばれているといえよう。

この見過ごされがちで、しかし重要な変化についてどう考えたらいだろうか。まず、この『紫竹集』序が記されたのは、『竹子集』の刊行からおよそ二十年の歳月を経た後であったという事実は無視できない。つまりこの間、多くの同時代的状況に触発されつつ、加賀掾自身の省察も深まりをみせたと看做すのが自然だろう。先に触れた『貞享四年義太夫段物集』の序も、加賀掾は目にしてはいたはずなのである。

もつとも、加賀掾の立場にそれほど変化はないという理解の仕方もできる。というのは、『竹子集』序にしる『紫竹集』序にしる、そこで説かれているのは口演上の心得ないし技法であり、『竹子集』序における「只謡を親と心得べし」の一文も、「音勢」の面で謡曲を模範とすべき旨を主張したものであることに変わりはないからである。とすれば、ここで焦点となるのは、そうした口演上の心得や技法を記述する場合に、「草紙の文勢」への配慮が一定の意義をもつと考えられるに至ったことの意味だろう。

そもそも、「草紙の文勢を母とし」とはどういうことなのか。このことを理解するためには、『紫竹集』序の別な箇所にも目を向ける必要がある。

持合、引廻しと云うは、地、ふしにある事也。或はふし送り「みさほは」という所、「みさきにすすめどもまだ暁の」と語る所、皆是持合、「引」廻し、程、うつり、もぢり也。「雲のまゆずみほのかにて」も同前。「鏡山又しゃんと立たるみかみ山」皆

定るふしなれ共、文句がふしをもつ、文勢を母とすと云にて合
点せらるべし。或は又、スヘテ文勢にてさまざまかわれども、
ゆきかたはかわらず。

〔紫竹集〕序 傍線は引用者

引用部分では、「持合」「引廻し」といった演奏技術が、具体的な
浄瑠璃の詞章に即して論じられている。この部分を参照すれば、「文
勢を母とす」とは、「文句がふしをもつ」ことを意味していることが
わかる。この「文句がふしをもつ」とは、後の十行稽古本の奥付な
どにみられる「ふし付は作意と文句のはだゑが大事にて候」と同様
の趣旨を述べたものだろう。つまり、「浄瑠璃の節は詞章の意味によ
って考案され決定される」というのである。

まず第一に、注意して稽古せねばならない演奏技術が浄瑠璃の詞
章とともに示される。しかし、そうした奏法を適切にパフォーマン
スするためには、詞章にあらかじめ施された音楽記号（「ふし」）だ
けをみるのでは不十分だ。なぜなら「浄瑠璃の節は詞章の意味によ
って考案され決定される」からであり、本文の「文勢」を把握した
うえで口演することが肝要なのだ——引用部分、傍線部における主
張は、ひとまずこのように解される。

草紙の「文勢」を味得したうえで、「謡」の「音勢」を模範とする
演奏技術によってこれを口演すること。「書かれた詞章に曲節を付

(23) 近石泰秋『操浄瑠璃の研究 正篇』（風間書房、一九六一）

けて語る」という行為を浄瑠璃節の起源と看做す発想が、ここには
正確に反映されているといってよい。要するに、『紫竹集』序で加賀
掾の念頭に置かれている浄瑠璃とは、「書かれた詞章に曲節を付け
て語る」芸に他ならなかった。廣末のいう「かかれたことばに、語
るといふ行為を通して出会う」という振る舞いの具体的な有様を、
こうした記述によってみることもできるだろう。

このように加賀掾は、「謡」という前代的な芸能の資源を積極的に
活用する方法を採りはしたが、彼の主張している浄瑠璃の芸は（彼
が実際にどのような浄瑠璃を語ったかは別として）、本論文の視点
からすれば、相当に近世的な性質を有するものだったのである。

加賀掾芸論のこうした側面を、どのように捉えたらいいだろう
か。ただ一つ確からしいのは、加賀掾が自らの芸を構想する際に謡
の語彙を用いたとしても、それだけで「中世の伝統に繋がることを
選んだ」とは必ずしも言えないということである。それどころか、
加賀掾が自らの芸論で描き出した「読む」芸能としての浄瑠璃の姿
は、後の浄瑠璃芸論に脈々と受け継がれていく革新的な発想ですら
あった。

6 義太夫の「浄瑠璃本ぶし」

宇治加賀掾が七十七歳で没した宝永八年（一七二一）年、
竹本義太夫（筑後掾）は、段物集『鸚鵡ヶ袖』の自序に、こんなこ
とを記している。

申も憚り有共、逍遙院入道内府公は御日待の夜、尺八・鼓・

三味線などのあそびの中にいで、我も一芸せんとて帚木しなさだめの巻を素読あそばされしに、あやしの下部まで聞人感に堪て、外の歌三味線もけおされしとかや。源氏のよみ曲、堂上の御伝授には、清濁・文字うつりはもちろん、御声になりをかへさせ給う所、ふしを付させ給う所も有とかや。伝えうけ給る是らをこそ、音曲の亀鑑とも申すべかめれ。……つたなき辻芸・門音曲を大事有げに語りませて浄瑠璃本ぶしの立所取うしなう下劣の甚しき、本心を外にうばはるいかなる狂人ぞやと宇治加賀掾の批判尤なるべし。

〔『鸚鵡ヶ袖』自序 傍線は引用者〕

義太夫がこの一節で紹介しているのは、ある御日待の夜に、三条西実隆が『源氏物語』の素読を披露したところ、いたく聞く者を感じさせたというエピソードである。ここでは、こうした実隆のエピソードが、「浄瑠璃本ぶし」と関連付けて述べられているということに注目したい。

「浄瑠璃本ぶし」とは何か。『色道大鑑』巻第八に次のような記述がある。

抑浄瑠璃は、滝野・勾當、ふしを付て、文禄三年甲午の年よりにかたりはじめたり。此浄瑠璃に、本ふしとてあり。此本ぶしに、表裏とて秘伝あり。……

〔『色道大鑑』八〕

これは前章に引用した、浄瑠璃の起源を説明する一節の、続きに当たる部分である。この部分を参照すれば、「浄瑠璃本ぶし」が、秘伝とも結び付いた浄瑠璃の根幹をなす語り口であったことがわかる。義太夫のことばをかりれば、「むかしの名人」が語る「浄瑠璃の正体」といってよいだろう。ただし既に述べたように、文禄三（一五九四）年の段階で、それが芸道としてのゆるぎない正統性を保証する「浄瑠璃の正体」であり得たかどうかは疑わしいといわねばならない。

ともあれ、『鸚鵡ヶ袖』の一文は、晩年を迎えた義太夫が「浄瑠璃の正体」についてどのような考えを持つていたかを知るのに都合のよい記事といつてよいだろう。わかるように、「浄瑠璃の正体」を括弧に入れたまま、非常にプラグマティックな立場から浄瑠璃の芸を語り続けてきた義太夫であるが、彼にとつてもまた浄瑠璃は「読む」芸能に他ならなかったのである。

義太夫にとって、浄瑠璃が「読む」芸能であるということは、すでに所与の前提だったのだろうと想像される。農民出身の彼は、謡や舞といった芸道の権威に対しても、加賀掾ほどの拘りはもたなかった。彼が無邪気にも、「浄瑠璃の正体」を信用できた所以である。しかしわれわれは、義太夫に先んじて一個の芸道としての浄瑠璃の原理を問い、「謡を親と心得べし」と断じた加賀掾のことを忘れてしまいうわけにはいかない。

加賀掾は謡の言葉で浄瑠璃を語った。それは、謡の伝授をそのまま浄瑠璃の演奏法に接続して見せるというアクトバットな試みでもあった。そうした彼の行き方を、権威主義的とみたり、形式主義的とみることもあながち間違いとはいえないだろう。しかし、まったく新しいものを説明するための言葉は、得てして畸形的なものである。彼がめざしたのは、あくまでも「我一流の浄瑠璃」を創成することだったということを、再度強調しておきたい。

義太夫が「浄瑠璃を父母とし」と言い得たのは、まず加賀掾が「謡を親と心得べし」と言ったからだ、と本章のはじめに述べた。それは、加賀掾の問うた浄瑠璃のアイデンティティが人々に共有されてはじめて、義太夫の芸論が実践理論としての意味を持ち得る、という意味においてなのである。

IV むすび

——次々と板行される書物。これまで、一部の貴族や僧侶の間に蓄えられていた教養・文化が、広く庶民の間に浸透してゆく。出版の時代が始まるうとしていた。人々の生活世界に「文字」の占める重みは日を追うごとに増していった。そんな期待と不安の入り混じった、転換期のことを思い起こしたい。

現代のわれわれは、「文字」の脅威に立ち向かう術を知っている。

(24) 横山正「芸論」〔『浄瑠璃操芝居の研究』、風間書房、一九六三〕

少なくとも、知っていることになっている。われわれは、家庭や学校において、早くから「文字」に馴らされ、「文字」に向き合うための作法を学ばされる。しかし転換期の庶民は、どのようにして「文字」と対等に付き合う方法を学んだのだろうか。見なれない「文字」の海を、溺れることなく渡って行くにはどうすればいいのか。

たとえば浄瑠璃は、こうした庶民の問いに、一つのささやかな回答を与えてくれたかもしれない。加賀掾の描き出した浄瑠璃の原理は、「音勢」と「文勢」のどちらか一方が、特権的な支配力を発揮するような構造をもつてはいなかった。そうではなくて、声と文字テキストとが切り結ぶ「読み」の危うい均衡の上に立脚する、そのよな芸の在り様を加賀掾は考察していた。ひいきの太夫を物真似しながら、大声で浄瑠璃を語ったなら、少しでも「文字を読んでやった」という痛快な気持ちになれたかもしれないのである。

なるほど、それは実際のところ、気休め程度の悪あがきといった方がふさわしい体のものだろう。「文字」を本intermediate当に解釈しているのは、加賀掾のようなプロフェッショナルの語り手たちなのだ。つまり物真似をする素人たちは、そのお下がりintermediateを拝借しているに過ぎないともいえよう。

けれどもすこぶる魅力的なのは、そうしたプロフェッショナルな「読み」が、常にアマチュア層に対しても開かれていたということ、見なれぬ「文字」に向かつて唸ったり叫んだりする、そういう庶民の死に物狂いが、浄瑠璃の本質intermediateにアイデンティティとして芸論の中心に据えられているということなのである。