

朝日選書

332



田代慶一郎

謡曲を読む

田代慶一郎 著

謡 曲 を 読 む

朝日選書 332

田代慶一郎（たしろ・けいいちろう）

1930年福岡県生まれ。東京大学教養
学科フランス科卒業。東京経済大学
助教授を経て筑波大学文芸言語学系
教授。

＜著書＞『大正感情史』（東京書籍＝
共著）

謡曲を読む

朝日選書 332

1987年6月20日 第1刷発行

定価1100円

著 者 田 代 慶 一 郎

発 行 者 八 尋 舜 右

印 刷 所 共同印刷株式会社

発 行 所 朝 日 新 聞 社



〒 104 東京都中央区築地5-3-2 電話 03(545)0131(代表)
編集・図書編集室 販売・出版販売部 振替・東京0-1730

©K. Tashiro 1987 Printed in Japan

装幀・多田進

ISBN 4-02-259432-2

目次

文学としての謡曲

3

『熊野』を読む

37

『景清』を読む

141

『蟬丸』を読む

223

あとがき

325

謡曲を読む

文学としての謡曲

一

ギリシャ悲劇にせよ、あるいはシェイクスピア劇やフランス古典劇にせよ、いずれも舞台上で上演されるために書かれたものであるが、その台本は文学作品として独立した価値を認められ、舞台とはまったく切り離して書齋の孤独の中で読まれ、かつ研究の対象となっている。謡曲も本来舞台で謡いかつ舞われるために書かれた点では変わりはないが、この方には舞台とはまた別に、一個の言語芸術作品として鑑賞され研究されるという慣習はまだない。どうしてこういう違いが生じたのか、それを究明し、謡曲にも西洋の古典劇同様、文学作品として読まれる可能性はないものかどうか、それを西洋における謡曲の翻訳を参考に探索し、「見る能」から「読む能」を独立させて研究することにもまたそれなりの意味があるのではないかと提案してみたいのが、以下の小論の目的である。

今日に残る三十数篇のギリシャ悲劇の中で、日本だけではなく世界的にも最も著名な作品はソポクレ

スの『オイディプス王』であろう。この悲劇は、紀元前四三〇年から四二〇年の間のある年、大ディオニュシア祭の折に、今でもアクロポリス東南麓に遺構をとどめるディオニュソス劇場で初演された。アリストテレスの『詩学』以来ギリシャ悲劇の代表作の如くみなされてきたこの作も、その年の三日間にわたる悲劇競演の審査結果では第二位であったと伝えられる。

『オイディプス王』に限らず、アイスキュロス、ソポクレス、エウリピデス三大悲劇詩人の作品は、アテナイの国家的祝祭行事であったこの大ディオニュシア祭で競演された悲劇の上演台本である。ギリシャ悲劇の発生源胎であったコロスは「歌舞団」とか「舞唱団」とか訳されるように、自ら歌いかつ舞う人々の群であつて、三大詩人活躍の時代である前五世紀の悲劇でもこのコロスは劇中重要な役割を演じている。悲劇詞章のある部分は朗唱され、あるいは謡われ、またある箇所には舞が挿入された。ギリシャ悲劇上演にあつては、音楽的要素・舞踊的要素は、ともに無視し難い重要性を持っていたわけである。

だが、『オイディプス王』初演の際、その歌舞的要素がどのようなものであつたか、また仮面や衣裳にはどのようなものが使われたのか、そういう演出の実態について今日正確なことはまったくわからない。だから、本来は上演のために書かれ、上演を通じてのみ観客に享受されたギリシャ悲劇であるのに、その上演形態は二千数百年の時のかなたに湮滅し去り、残された台本はそのものの文学的迫力ゆえに今なおわれわれの中に生きつづけている。

そのギリシャ悲劇に復活上演の気運がめぐってきたのは十九世紀も後半のことであつて、現代の劇場

に合わせ現代的に翻案しての上演が一つの流れとしてある一方、古典学者・考古学者・音楽史家・美術史家などを総動員しての「復元上演」が試みられたこともある。しかし「完全復元」などしよせん不可能なことであって、今日われわれがギリシャ悲劇上演について持つ知識の多くは、ソポクレスよりずっと後の時代の資料に基づく復元的空想の産物なのである。だから今日において『オイディプス王』は、まれに舞台上で上演されることもあるにはあるが、何よりも文学作品として存在し、「読む」という営為を通じて人々を感動させ続けていると言わなければならない。

シェイクスピア劇についてもほぼ似たようなことが言えるであろう。途中、清教徒革命による劇場閉鎖から王政復古にいたる十八年（一六四二～一六六〇）の空白があったが、シェイクスピア劇は作者の死後も絶えることなく上演され続けてきた。しかし、かなりの間その多くが改作による上演であった事実にも注意しなければならない。それは近松の『冥途の飛脚』が『恋飛脚大和往来』として上演され、『心中天網島』が『心中紙屋治兵衛』や『時雨の炬燵』という改作の形で生きのびている例を思い起こせばよい。もっとも中にはネイハム・テイトの『リア王』の如き悪名高き改作もあって、この改作ではリア悲劇の前半に欠くことのできない道化の役が抹殺され、コーディーリアは死ぬことなく、グロスターの長男エドガーとめでたく結婚するというハッピー・エンドまで用意されている。改作もこうなるともう原作とはまったく別物だと言わなければならないのだが、ともかくそういう『リア王』が十七世紀の末から一八四〇年ごろまで上演され、好評をもって迎え入れられていたのである。

一方、そういう舞台上演とは別に、十八世紀は分冊版シェイクスピア全集があい次いで編纂された時

代であった。たび重なる全集の刊行という事実は、他でもない、原作の形でシェイクスピアを読みたいという需要の昂^{たか}まりを示している。その結果、「見る」シェイクスピアとは別に、「読む」シェイクスピアが誕生し、ここに享受形態の重層化が定着した。

そして「読む」シェイクスピアが「見る」シェイクスピアを圧倒したのが十九世紀ロマンチズムの時代であった。文学としてのシェイクスピアの偉大さは舞台では到底表現できないというたぐいの批評が現れたのも、この時代の趨勢を表している。これに対し、演劇としてのシェイクスピアに回帰しようという反動は当然出て来たわけだが、そういう批評動向を経た今日でも、文学作品として「読む」シェイクスピアと、舞台で「見る」シェイクスピアと、そのいずれに重点がかかっているかといえ、問題なく前者であろう。それはシェイクスピアの読者は観客よりも圧倒的に多い、という意味ばかりではなく、「読み」に基づく研究が依然シェイクスピア批評の主流であるという意味でもある。

つまり、ギリシャ悲劇にせよ、シェイクスピアにせよ、今日、まず文学作品として存在し、そういうものとして読まれ、研究の対象となっている。ところが能の台本である謡曲は、いまだかつてそういう文学的独立性を持ったことがないのである。

二

どうしてこういう違いが生じたのか、その理由は極めて簡単であって、十四世紀から十五世紀にかけて完成された能が、その後六世紀に近い時の流れを通じて、連綿と絶えることなく今日まで上演され続

けているからである。この六世紀の間にはもろもろの変化が能の上演形態の上にもたらされたに違いないから、今われわれの見る能は世阿弥時代の能とは大幅に変わっていると思わなければならない。だがともかくも、六世紀伝来の能が今もなお上演されているという事実の持つ重みは果てしもなく大きい。

ところで、六世紀にわたる変化発展と精密化が重層的に累積した結果出来上がったのが、現在の能であって、今やこの能は複雑な記号体系の集積回路と化して、それはまさしく一個の巨大な怪物にたとえられよう。しかもこの怪物は人の心を魅してやまぬ不可思議な魔力を発揮するため、人々はそのまわりに蟬集する。今日、能が、その上演においても研究においても、歴史上前例のないほど隆盛を極めているのも、この怪物の持つ魅力の賜である。能の詞章の如きが、この巨大な怪物にとっては、それを構成する些細な一要素としか見なされないのも致し方のないことも知れない。

昭和十年岩波文庫の一冊として刊行された野上豊一郎編の『謡曲選集』には「読む能の本」という副題が付けられていたが、それは「能を見るやうに読める一種の上演台帳」という意味であって、決して舞台から独立した文学性が認められたわけではなかった。編者は、「能は一種の歌劇的なもので、歌詞と音楽と舞踊の綜合に依つて、その主題を表現するやうに出来てゐる」ので、謡曲を「舞台操作の關係から切り放して読んだのでは、甚だ不完全なものにならねばならぬ」と、その「はしがき」で断っている。同じく野上豊一郎の監修により昭和十七年から十九年にかけて創元社から刊行された『能楽全書』全六巻は、戦前の能楽研究の集大成とも言えるものだが、第三巻『能の文学』の巻頭論文、野上自身の執

筆による「謡曲の構成」は、「謡曲を正しく読むには能の脚本として読むべきである。言ひ換へれば、能が舞台の上で演出される場合を実感しながら、その台帳として読むべきである」と書き始められている。

野上豊一郎と同じく英文学者であった戸川秋骨は終生能の熱烈な愛好家として変わることがなかった。その秋骨の「謡曲の翻訳」という文章には、一米国婦人の思い立った謡曲翻訳の相談にのっているうちに、「謡曲は読むものでなく、演じられたのを見るものであるといふ事」に気付き、「これは文字を通して感ずべきものでなく、演者の動きを、目を通して感ずべきものであると悟」って、「謡曲の翻訳といふ事を断念」するに至るその経緯が語られている。野上豊一郎は能の世界に西欧的教養に裏付けられた近代的方法を導入した最初の研究者であったのに対し、戸川秋骨は終始愛好家の域を出なかった人であるが、舞台から切り離れた謡曲には意味がないという点では、二人の見解は完全に一致する。

いわゆる能楽研究家にしても、しよせんは舞台で見た能の感動から研究への道を進む場合が多いであろう。だから、能の研究といい、あるいは謡曲の研究といってみたとこで、舞台で見た能の魅力からすべては始まっている。野上豊一郎は大学卒業のころに桜間伴馬の能を見て以来能に深い興味を寄せるようになり、それ以来、伴馬（左陣）——金太郎（弓川）と二代にわたって桜間家の能に傾倒した。戸川秋骨の能への思い入れは主として喜多六平太に対するものであり、彼の著書『能楽礼讃』は実は「六平太礼讃」なのである。

こういう能の愛好家や研究家にとって、能の台本の如きは、オペラにおけるリブレット以上のものと

は扱ってもらえないとしても、やむを得ないであろう。野上が半世紀も前になした発言は、野上の創見などというよりも、能楽界全体が暗黙の諒解としてきたことに初めて明確な表現を与えたに過ぎない。五流の能が盛んに演じられる今日、その舞台から受ける感興が生活の一部となっているような人々には、このことはもはや改めて断る必要もないほど当然の前提として広く深く定着している。だが、ここで敢えて注意を喚起したいのは、この暗黙の諒解は、裏を返せば、そのまま謡曲の文学性を否定する議論につながって行くという点だ。

三

ところで、地元日本におけるこういう状況に対して、一個の文学作品として謡曲を読み、これを素晴らしい詩だと感じた人々が、この地上にまったくいなかったかというところ、——そうでもなかった。

外国人による能楽研究は昨今いよいよ盛んであるが、これにもまたそれなりの長い歴史がある。外国旅行もままならなかった戦前の能楽研究家の置かれた状況は今日のそれとまったく違っていた。戦前の能楽研究家ないしは謡曲翻訳家は、その滞日体験の有無によってこれを二つの種族にわかつことができる。

チェンバレン、フェノロサ、ノエル・ペリ、グンデルト、サンソム、ルノンドーなどのように、外交官、宣教師、外国人教師として来日し、舞台で演じられた能に興味を持ったことからついには能の研究や謡曲の翻訳を成しとげた人々。そして、日本には一度も来たことがなく、したがって能を見たことも

ないのに、謡曲に興味を持ち、その翻訳を成就した人々。この二つの種族のうち、第一の種族の能との接触体験は現在の能楽研究家たちと本質的に変わりがないから、特に興味の対象となるのは後者の第二の種族の方である。今日のように外国旅行がしごく簡便になってみると、これはもう二度と繰り返しのきかぬ体験であつて、今となつては、一時代の特殊事情ゆえに可能となつた稀有の実験の如き性格を帯びている。この種族にはエズラ・パウンドとアーサー・ウェイリーという巨大な名前が屹立する^{きつりつ}。しかもこの二人の謡曲との接触体験がはなはだその性質を異にしているのだから一層興味深いのである。

一九一六年、ロンドンのマクミラン書店から一冊の本が刊行された。書名を「Noh or Accomplishment, a Study of the Classical Stage of Japan⁽⁵⁾」といひ、著者としてエズラ・パウンドとアーネスト・フェノロサ二人の名前が並んでいた。パウンドといへば当時イマジズム運動の中心人物としてイギリス文壇では華しい存在ではあつたが、およそ日本と関係がありそうになかつた。もう一方のフェノロサは、すでに四年前、Epochs of Chinese and Japanese Art⁽⁶⁾を刊行し、翌年には仏訳や独訳が出るほどの好評を博していたから、東洋美術史家としての令名は高かつたが、能というこの未知の演劇とどういふ係わりがあるのか皆目見当もつかなかつた。それにフェノロサは一九〇八年、つまり「Noh or Accomplishment」が刊行される八年前、たまたま滞在中のロンドンで客死していたのである。パウンドとフェノロサというこの奇妙な取り合わせは人々の好奇心をそそつたことであらう。

フェノロサは明治十一年、経済学と哲学を講ずるため東京大学に招聘された。彼の名は今日もつばら

日本美術復興のために果たした役割によって記憶されている。すなわち、彼が来日した当時の日本画壇は、西洋画の流入に圧倒されて沈滞の極にあった。この日本画に独特の価値を認め、明治十五年竜池会の講演『美術真説』においてこれを擁護し、日本画家たちに自信を取りもどさせ、狩野芳崖^{かのうほうがい}を世に出し、岡倉天心を育てたのがほかならぬこのフェノロサであった。

彼は一種の余技として能をたしなんだ。しかし明治十年代といえどもまた著しい沈滞の時期である。彼は明治十六年二月、大森貝塚の発見者であり『日本その日その日』の著書を残したエドワード・モース^{モー}の紹介で梅若実^{うめわかみのる}に入門した。「多くの観客のうちに、あれ程真剣な態度で自分の技を見てくれる者はない⁽³⁾」と梅若実⁽³⁾は平田禿木^{とくぼく}に語っている。だが、彼が本格的に能の研究に打ち込むようになるのは明治三十年に再渡来してからのようである。そしていつのころからか、必ずしも日本語に通じていたわけではなかったフェノロサが、通訳を通して窺い知った謡の文句に詩を感じ取り、平田禿木の助けをかりて謡曲の英訳を始め、明治四十一年（一九〇八）ロンドンで急死したときには、約五十篇に及ぶ翻訳原稿が残されていたのである。

一九一三年フェノロサ未亡人がロンドンを訪れたとき、大英博物館の東洋絵画部長であったローレンス・ビニヨンによって、パウンドに紹介された。ビニヨンは詩人、浮世絵研究家としても令名があり、フェノロサ夫妻とは東洋美術研究の同学としてすでに旧知の間柄であった。パウンドはこのとき、未亡人の語る広重^{ひろしげ}の国の生活や習慣に異常な興味を示した。そこには能という一風変わった演劇があり、彼女の夫はこの不思議な演劇の虜になり、自ら舞台に立てるほどの訓練を受けたという。この演劇は長い

間貴族階級の専有物であつて、職業俳優ならずとも自ら舞台に立ち謡をうたい舞をまうのが当時の貴族の一つの嗜みであり、大貴族ともなれば自分の城郭の中に私設劇場の一つも持っていたものだった、というようなことを夫人は話してくれた。好奇心に駆られた若き詩人の矢つぎばやの質問をあしらいかねたフェノロサ夫人は、能に関する夫の遺稿がありますからそれをお送りしましょうと約束し、実は何とかこれを出版したいのだけれども付け加えた。夫の遺稿を世に出したいという希望はかねて夫人にあったのだが、遺稿といつても多くは未定稿であり、断片にすぎないものも混じっている、とにかく誰かに整理してもらふことには書物の体をなさないのである。この仕事を託するにふさわしい人物を見出したという喜ばしい思いを抱いて夫人はアメリカに帰って行つた。

ほどなく一包みの原稿がパウンドのもとに送られてきた。翻訳原稿の他にもメモや日記や論文の断片が混じつたこのひと山の原稿は、余人の目には単なる反故（はぐ）としか見えなかつたに違いない。やがてパウンドはこの反故の中から一つの詩的宇宙を発掘する。イマジズム運動の推進者であつたこの若き詩人は、学問的訓練を経た批評家でもあり、すでにダンテと同時代のイタリア詩人カヴァルカンティや、十二世紀フランスの吟遊詩人アルノー・ダニエルの翻訳を発表していた翻訳家でもあつた。新しい詩的世界を英語圏に送り出すのにふさわしい資格を確かにそなえていたが、ただ彼はまったく日本語を解せず、日本の文学や歴史に関する知識も持っていなかつた。詩人の直観と洞察力、そして批評家としてのものの真価を見抜く能力だけを頼りに、彼はフェノロサ原稿の山に立ち向かつたのである。ともかく、パウンドの詩心を捉えてそういう冒険へと誘ひ込むだけのものがフェノロサの英訳原稿にはあつたのである。

「能は疑う余地なく世界の偉大な芸術の一つであり、恐らく最も深遠なものの一つである」——これが彼自ら発掘した「能」という詩的世界に対して送った挨拶のことばである。'Noh' or Accomplishment of「巻頭言」には「構想とプランはフェノロサのものである。散文において私は遺稿管理人の役割を果たしたにすぎず、戯曲において私の行った仕事は翻訳の仕事だったのだが、苦しい仕事は総て完了して、もっぱら美を言葉に配列する喜びのみを味わったのである」とあるが、この翻訳者としての「苦しい仕事は総て完了して」というパウンドの言葉は、事実からは遠かった。フェノロサの原稿の多くは未定稿であり、ときには他人には読み取りにくい書体で書きなぐられていた。その間隙を縫ってパウンドの想像力は自由にはばたき、「美を言葉に配列する喜び」にかなり放恣に身をゆだねた形跡がある。詩人の想像力で練り直された結果、「英訳謡曲」は美事な英詩と化したか、それだけ原典からは遠のき、半ばパウンドの創作に近いものとなった。

これを今日原文と比較対照してみると、誤訳だらけ、というよりも「あの翻訳は、ときどき原文と無関係ですね⁽⁸⁾」というドナルド・キーン⁽⁸⁾の批評通りなのだが、それが今もなお読まれ続けているのは、たとえ「原文と無関係」であっても、パウンドによって成立したこの「訳文」がそれ自体力強い英詩になっているからである。

四

もし「語学の天才」なるものがこの世にいるのなら、ウェイリーあたりがさしずめそれだということ