

「謡曲」鑑賞法の構築(上)

中西, 由紀子
九州大学大学院比較社会文化学府

<https://doi.org/10.15017/8338>

出版情報 : 九大日文. 1, pp.2-16, 2002-07-25. 九州大学日本語文学会「九大日文」編集委員会
バージョン :
権利関係 :

「謡曲」鑑賞法の構築（上）

NAKANISHI
YUKIKO
中西 由紀子

1 はじめに

1-1 「美」として表現することと「美」を見出すこと

幽霊・妖怪の類を「美」として表現する。または、それらを描写したものに「美」を見ようとする。確かにそうした一連のテキスト群が存在する。

「幽霊・妖怪」と一括りにここで言うのは、民俗学的「怪異」とみなされるような「事象」のことである。「事象」と言っても認識不可能な対象こそ（不思議なこと、よく分からないこと＝怪異）なので、例えば「自然界の事象」などの言い方は、「事象」の性質が異なるように思われる。ただ、現象学的に言えば「自然界の事象」もまた、主観に立ち現れるところの「現象」に過ぎない。とすれば、「怪異」な「現象」とは主観には顕れながらも、その実在とか実存とかいったことが特に（幻）視する者自体に、保留されると言うよりは寧ろ積極的に問題化される点において、現象学的世界観における、主客の懸隔ということを突きつめて思考する契機足りうるわけだが、それはひとまずここではいい。

つまり、「神隠し」でも「迷い家」でもよいのだが、そうした

「怪異」な「事象」をまとめて「幽霊・妖怪の類」としたのである。

そこで、最初に戻れば、美として表現する、ということと美を見出すこととをひとまず区別しようとする際、「美」として表現した、という言い方はテキストを書いた者が、そのような意図を持っていたことを代弁するような形にならざるを得ない。しかし、語り手が直接読者に語りかけてくるときでさえ、作家がその言葉を選択的に書き連ねた意図を把握するのは困難である。まして語り手という機能の背後で黙している作家を想像するとき、その表象行為に作者が、「美」という「表現」の意図を持っていた、と証立てるのはより困難なことだろう。例えば、何かの描写について我々が「美」を発見したとして、それが作者の意図した結果かどうかは判じようがない。

侍女五人。桔梗、女郎花、萩、葛、撫子。各名にそぐへる姿、鼓の緒の欄干に、或は立ち、或は坐て、手にく五色の絹糸を巻きたる糸杵に、金色銀色の細き棹を通し、糸を松杉の高き梢を潜らして、釣の姿す。（泉鏡花「天守物語」「新小説」大正6・9／『鏡花全集巻二六』岩波書店、昭和17・10・17

451頁）

もしこれを「美しい」と感じたとして、それはこの文章がその者の、言ってみれば美感を衝つたに過ぎないので、即ちそれが作者の意図した効果であったとは限らない。ことによると作者の意図は「悪趣味」の表出、或いは「お座敷遊び」といった「虚飾の世界」のイメージ化にあったかもしれないわけだから。

が、「閃電」の「光の裡」に空より降り立つ「天守夫人、富姫」

が「美しく気高き貴女」（前掲『鏡花全集卷二六』456〜457頁）と説明される場合などは、やはり妖怪である富姫が語り手に「美しさ」として指示されている、作者がそのように語らせていることは指摘できる。読者が「長なす黒髪」で「水色の衣の棲」を引く姫が、「簑」を被り「竹笠」を片手にする、というアンビバレントにその「美」を共有するか、ということとは別問題だ。

対象を「美」として指示し、説明していると観察されるテクストをここでは措定する。

次に、「美」を見出すテクストについては日夏耿之介「怪談牡丹灯の源流」（『中央公論』昭和3・5／『日夏耿之介全集第四卷』河出書房新社、1976・6・20 95頁）を挙げておこう。日夏は一連の「牡丹灯籠」話を評して、その「とり得」は「累やお岩のやうに汚悪醜怪でなくて、飽くまでも清くうつくしく、ロマンティックである処」に有ると言う。しかし「累ヶ淵」や「四谷怪談」に対して「牡丹灯籠」が「清くうつくし」い物語であることを自明な共通理解として掲げることはいできない。幽霊となった累やお岩の容貌に比しているのだとしても、お露は新三郎の目にこそ「芙蓉のまなじりあざやかに、楊柳の姿たをやか」な「乙姫」（浅井了意『伽婢子』「牡丹灯籠」／『日本名著全集第十卷 怪談名作集』日本名著全集刊行会、昭和2・10・20 61頁）の如き姿として映じるが、隣に住む翁には「白骨」が見えるのみであるし、円朝のものになると「真青な顔」で「裾がなくなつて腰から上ばかり」の「骨と皮ばかりの瘦せた女」（三遊亭円朝「怪談牡丹灯籠」明治17・7／『怪談牡丹灯籠 怪談乳房榎』ちくま文庫、1998・8・24 75頁）という決して「清く美し」い幽霊では

ない。しかし、日夏がここで見出しているのは幽霊の容貌の美醜というよりは、「くやしくて祟る幽霊ではなく、ただ恋しい恋しいと思」（前掲『怪談牡丹灯籠 怪談乳房榎』82頁）って現れる幽霊の「ロマンス」なので、恨みつらみから現れて生きた人間に祟る、累やお岩と違って、生死という恋にとつて究極の障害を超えようとするお露の意志が「清くうつくしく、ロマンティック」であることを発見、評価しているのである。であればこそ、日夏は牡丹灯籠の「怪事」を「悪事」として「説明」した円朝を「卑俗なる自然主義」に拠つて「詩興満溢のロマンティックな物語を台なし物にしてしまつ」たと批判し、「牡丹灯籠」の「興味」は「暢気な、美しい幽霊出現場とにあるので、間接には支那の原話に有する、牡丹灯を携へたる美女の怪のうつくしさに存する」（傍点は原文。以下同様。）と言いつ切る。

日夏において怪異譚の評価基準は「ロマンティックなうつくしさ」にある。

よつて、仮名草子時代の怪談文学は超自然的現象への「異常の興味」と仏教的解釈に因る「教訓的意向」とが先立ち過ぎていと考えられる。そのヒエラルキーでは秋成による「怪異文学」が「教訓」或いは「説明」から相対的にニュートラルな到達点と考えられる、その点、仮名草子時代のものは「怪異文学」の「源流」に配置されることになる。つまり、仮名草子時代の怪談文学の文学的価値は、秋成に向かうことを約束された「怪異文学」という流れの物語において、「源流」という進化の途上としての位置を占める他ない。特に「伽婢子」などは「創成翻案期の未熟と稚拙」さにおいて「明治初期開化文学」と並置され、そういったものを

鑑賞する際の「われわれ」の興味は「土俗品興味、ゲテ物趣味」たることもやむを得ない、とされる。文学的価値の低いものを享受する動機にはグロテスクなものに触れてみたいという欲望が挙げられるが、その価値が高まると、例えば昇華された「怪異文学」を愛する際にはそれが洗練された「名品趣味」となるのである。

対になるよう、まとめておけば、書き手の保有する趣味性に基づいて、対象となるテキスト自らが「美」と言明していないようなそれに「美」を発見していると観察されるテキストをここでは措定する。

1-2 趣味判断の振り子性

しかし、先述の前者にしても後者にしても、そこにはテキストをつづる者の趣味判断が働いていることは間違いない。カントはこの「趣味判断」を人が何かを美しいか否かを判じる際の拠り所であると指摘した。

ところで或るものが美しいかどうかと問われる場合、われわれが知ろうとすることは、そのものの現存がわれわれもしくは他の何びとかにかかわりがあるかどうか、あるいはかかわりがありうるかどうかということではなくて、そのものを単に観照（直観もしくは反省）するとき、われわれがそれをどのように判定するかということである。（略）対象が美しいというために、またわたくしが趣味をもっていることを証示するために必要なことは、わたくしがわたくし自身のうちのこの表象にどのような意味を与えるかであって、わたくしがその対象の現存に依存しているゆえんのものではないことは容易に知られるところである。（カント「判断力批判」17

90／坂下徳男訳『世界の大思想11 カント〈下〉』河出書房、昭和42・9・10 175頁）

「わたくし自身のうちのこの表象」に対する「意味」を先ほどの例で考えるなら、「天守物語」の語り手のうちの表象において富姫は「美しい」という意味を与えられている。そしてその趣味判断は対象と語り手を含むところの我々との間の「現存」的關係、よって妖怪に対するいかなる知識やイメージにも拠らないことになる。

柄谷行人は対象への「現存」的関心とは、カントが「判断力批判」以前に行った二つの批判に関わる、「認識的」・「道德的」関心であるとし、このような「関心」を意識的に「括弧に入れる」趣味判断は極めて「近代」的だ、と指摘した（柄谷行人「美学の効用 『オリエンタリズム』以後」・「批評空間」II-14、1997・7）。なぜなら、対象にまつわる「意味」を括弧に入れ、均質な空間、均質な時間を占有する「モノ」に還元して認識する方法こそが自然科学に端を発する、「近代」の「科学的認識」方法だからである。よって「美的な態度は、科学的な態度が先行することなしにありえない」と柄谷は述べる。

怪異譚の「美」に価値を置く日夏が、記述的（認識的）、或いは、教訓的（道德的）に見える読み物を「怪異文学の源流」―「進化の途上」、未発達の状態―と位置づけるのは、この枠組みの中にあるからだ。つまり「未だ」認識的な興味であったり、道德的教訓であったり、を、「括弧に入れ」きれていない、と。

括弧に入れる、即ち一端、認識的・道德的判断を保留することは、あくまで「一端」、「保留」なのだが、その条件が無化される

とき、「美」は外的な歴史的・社会的・文化的制度に左右されることのない、「無時間」的で故に「本質」的なものとして把握されることになる。認識や倫理はそういった制度によって変化するが、趣味判断がそれら諸変化にかかわらず変わらないのだとしたら、「美」は自律・立的に存在することになる。しかし、そうか。「美」は自律的に存在する何か、ではなく「まなざし」の向け方によって存らしめられるものではないか。

ここで〈振り子の原則〉を考えてみよう。支点（主体）から玉（対象）を垂直におろしたところを静止点（無関心）として、一方に「現存」的関心、もう一方に「美」を配置する。主体が括弧に入れる「現存」的関心が大きければ、大きいほど、振り子は「美」の方にも振り切れる。つまり、現存的関心を括弧に入れるのに、より意識的にならなければならぬような物事ほど、それが「美」として評価されるとき、新鮮味が増す、というようなこと。これを柄谷は有名なデュシャンの「泉」（美術展に出品された便器）に例にとっているが、例えば、谷崎の初期作品、「刺青」だとか「麒麟」だとかは読者の道徳的関心を括弧に入れさせることで美感を催させるといふ、この効果を利用したものだろう。趣味判断は自律的でなく、認識的・道徳的関心を意識的にコントロールする作用と連動するということである。

この点で、怪異譚もまた、「実在」をめぐる認識的問題、「因果応報」といった道徳的問題、差別問題などの現存的関心を括弧に入れるには意識的にならなければならない。しかし、「怪異」を「美」として眺めるとき、それらは保留されるのである。

「美」は「現実」的世界に左右されることのない「本質」など

ではなく、その対象に対する社会的・歴史的・文化的判断を意識的に凍結させる、或いはそれを反動にする、という形で逆説的に現実的状况と関わり合ってきた。寧ろ、「美」と見なされてきたものは、そこからせり出されてきたものの歴史であるし、「美」としての怪異譚もそこに身を連ねるものである。それを「美」としてそのまま享受するのみならず、何が意識的に「凍結」され、「反動」となったかの検証も待たれるものと思う。

1-3 「謡曲」という怪異譚

周知のように「謡曲」は能の詞章、テキストを言う。特に「夢幻能」と呼ばれる構成がよく知られ、多く見られるプロットは、旅の僧（ワキ）が土地の者（前シテ）の昔語りを聞くうち、その者が語られた故人の霊（後シテ）となって現れる、という「怪異」を扱う。ここで個々の謡曲テキストをプロットという形で還元したのは、謡曲というジャンルを本稿が一つの怪異譚の枠組みを示すものと捉えるからである。

「謡曲」が現在、「優美」「幻想美」「象徴美」といった言葉をちりばめつつ、「美の世界」を表現したものととして同語反復的に説明されることは文学史教育という場で我々が経験的に知るところだろう。例えば、能の「詞章は謡曲と呼ばれ、古歌や名文をふまえ縁語・掛詞を駆使した七五調の流麗な文章で、幻想的な王朝美の世界をつくりあげ」（秋山虔・三好行雄編著『三訂 標準日本文学史』文英堂、1991・1・20 96頁）た、など。

しかし、このような謡曲鑑賞・観照の「枠」はいつ、どのようなか。それは、一つの「怪異譚」の型が「美」の表出としてまな

ざされるようになったときでもある。

一般に謡曲の鑑賞には世阿弥の唱えた「幽玄」或いは「花」といった概念が持ち出されるが、それは今まで問題にしてきたような「美」とは重ならない。世阿弥の時代には「美」という視線が存在しないので当然と言えば当然である。「美の世界」の表現という鑑賞法は、「美」という視線を持つ側からの再構成である。よって前記の言い方でいえば、対象自体はそれと表明していないものに「美」を見出すことを問題として設定する。

謡曲という怪異譚は、初めから「美の世界」を表現したものとしてあったわけではなく、ということはそれが「美」の表出として構築されたある局面があったということである。最終的には謡曲を「美」というキーワードで鑑賞する方法が発見された現場に立ち会う、というパースペクティヴのもと、「謡曲」に対する評価の言説を明治期より追ってみたい。それによって「美」という鑑賞の枠が設定される際、どのような関心が「凍結」され、「反動」の力となったのか、依然枠の中に在る立場から、枠を縁取ることを目指したい。

2 「申楽」から「能楽」へ

先述のように、謡曲が文章化されたテキスト及びその読誦を指すのに対して、能は、それに音曲、舞、衣装などを加え、更にプロフェッショナルによって構成される舞台を意味する。そして、能もまた多くの他の伝統同様、その「始まり」をどこに想定するにしても、そこから今日までの流れは決して一直線なものではない。特に、能にとって明治維新は流れ自体を寸断する事件であつ

た。そのことを自身、母方（葛野流大鼓、中田氏）の伯父に宝生流能楽師松本金太郎を持つことよりも、常々能・謡曲世界との関わりを取りざたされる鏡花は、作中人物に以下のように述懐させている。

維新以来の世がはりに、……一時私等の稼業がすたれて、
夥間が食ふに困つたと思へ。弓矢取つては一萬石、大名株の
芸人が、イヤ楊枝を削る、かるめら焼を露店で売る。……蕎
麦屋の出前持に成るのもあり、現在私が其小父者などは、田
舎の役場に小使ひをして、濁り酒のかすに酔つて、田圃の畝
に寝たもんです。……（泉鏡花「歌行灯」「新小説」明治43・
1／『鏡花全集巻十二』岩波書店、昭和17・4・30 638頁）

この語り手「私」は、とある不心得を因として勘当中の能楽師「恩地喜多人」。故に「私等の稼業」とは「能楽師」を指す。「小父者」とは喜多人の養父、「当流第一の老手、恩地源三郎」である。かつて「維新」を機に、「能」という業界は廃れ、武士で言うなら「大名」クラスの名手たちでさえもが慣れない商売で糊口を凌ぐしかなかった折、まだ若かった源三郎などは田の畝で夜を明かしたこともあると、その「没落」ぶりが語られている。しかし、明治四三年になるこのテキスト中の「現在」、源三郎とその連れ「小鼓取つて、本朝無双の名人」「辺見秀之進」とは、「侯爵津の守」の館で催された舞台を終えて、「名代」の旅籠「湊屋」の「上段の間」に滞在しているのだ。およそ、半世紀の間に源三郎の寝所は、田圃の畝から有名旅館の最上級の座敷へと移ったことになる。そこにどういった経緯があったのか語られないのは、テキストと当時の読者がそのコンテクストを共有していたからだ

も考えられよう。

そこを照射すべく考察するにあたって、先ずは能の「瓦解」についての言述を見ておく。

*謡曲などハ、むくつけきものゝふといへとも、皆そらになむうたひける、さるを王政の御代となりてハ、幕府のことみなゆゝしくなりて、能もうちすたれ、役者ともは四零五落して、いつれも己が職業をすてける（増田于信『謡曲新評』三河屋書店、明治24・6・9 1頁）

*明治維新、徳川幕府の滅亡は、やがてその保護によつて維持せられて来た申樂の瓦解するときで、四座五流の能役者には旧主を慕つて静岡に赴くものもあり、地方に退転するものもあつたが、とにかく新東京には殆どその影を留めなくなつた（佐成謙太郎『謡曲大観』首巻、明治書院、昭和6・7・5 ※三版 昭和6・12・1 44頁）

ここから、確認できることは、江戸時代においては庶民に近いものとしてあつたが故、取締りの対象とされたこともある歌舞伎とは逆に、武家政権に密着して恩恵に預かつた「申樂の能」は、維新前後、他の多くの事物同様「旧弊」と見なされ衰退した、という見解が既に明治二〇年代には成立していたことである。

しかし、「申樂」＝「旧弊」という評価は、その「瓦解」よりおよそ十年程で反転することになる。が、このマイナス評価がプラスに転ずるのは、評価の枠組み（旧弊／開化）——自体が変わつたからではない。能はこの枠内の別要素、「西洋」＝「開化」と接続したが故、その評価を反転させたのである。

*とところ、一陽来復、西洋のオペラに相当するものをわが

国に策めて、岩倉具視公の着眼せられたのが、わが申樂の能であつて、岩倉公はこれを国劇として大に奨励し、明治九年四月には、明治天皇親しく同公爵邸に行幸遊ばされ、「小鍛冶」前田利鬯（橋弁慶）前田齋泰（土蜘蛛）梅若実の三番を天覧に供へ奉るの光栄を荷つた。ここに於て貴族紳士のこれに親しむ者が次第に多くなり、一度退転した役者も亦東京に立帰つて旧業に復し、華族有志は相謀つて能樂社を組織して、これが奨励に努めた。——この時「能樂」の名称の作られた（前掲『謡曲大観』44頁）

右の如く、能を「日本のオペラ」と見なす視線は、岩倉具視が「日本人」として自分達のイメージする「西洋」と対等でありたいと願う欲望の発露と見なせる。しかし、それはまた「日本人」の一方的な思いこみであつたというわけでもない。当時の「西洋」人にも、能を「初期のヨーロッパのオペラとよく似ている」（A・フィッシャー“Bilder aus Japan”1897／金森誠也・安藤勉訳『明治日本印象記』講談社学術文庫、2001・12・10 244頁）として理解する考えが存在した。日清戦争直後に来日した「オーストリア人美術研究家」アドルフ・フィッシャーは「日本に関するすべての文献の中でたしかに能樂という名前は何度も繰り返し出てはくる」と述べる。続けて、しかし能の「本當」のところは何も分かつていない、とフィッシャーは嘆いてみせるが、それは、「ミステリアス」な「日本」の「本當」を伝えようとするフィッシャーの著書において、「能樂」がそういう「日本」を代表させるような表象としてあつたことを伺わせる。

明治一〇年前後より、「日本」にとつては自分達にとつての「西

洋」の換喩「オペラ」に比肩するもの、「西洋」にとつては「日本」を代理・表象する文化、として新しく能が機能し始めたと考えられる。「日本」にとつては「西洋」への輸出に値する（見せても恥ずかしくない）と保証された能、一方ではミスティアスな新しき同盟者「日本」を理解するための代理・表象としての能。この双方向的な構図を先がけて可視化したイベントとして、維新後初の演能となった、明治二年七月の「英国皇太子能楽鑑賞」というイベントを挙げることできる。

江戸幕府と共に「瓦解」した「申楽」は、「一陽来復」、今度は「華族有志」ら新政権との結束を果たし、「能楽」として「再生」したのである。能楽と政治的権力との関わりについては、能を享受し、謡曲を素養として身につける層、としてその階級性を問題にしたいが、それはしばらく後に見ることにする。

3 謡曲文への注視

3-1 「美術」としての能

「日本のオペラ」として再発見され、存在を保証された能楽は、明治二〇年代半ばよりその価値が言語化され、充填されていくようになる。能や謡曲の書物が書かれ、価値付けられていく動きは、それを可能にした「国文学」という思考によるものであるし、更にそれを求心的に支えた東京帝国大学文学部国文学科の成り立ちと連動する。ここで少しその流れを辿っておけば、東京大学が設立されたのは明治一〇年。翌年にはフェノロサが来朝し、東京大学文学部で政治、理財学を講ずるようになる。能楽関係で言えば、この年、青山大宮御所内で能舞台が開かれ、能楽復興の兆しとし

て捉えられた。後に「美術真説」としてまとめられる件のフェノロサの演述がなされたのは明治一五年、東京大学では文学部に「古典講習科」が設置され、講師に物集高見、大和田建樹などが招聘された年である。この後、文学部において「和文学科」が独立するのは明治一八年。そして、いよいよ明治一九年、東京大学は帝国大学令の発布により「帝国大学」となり、それに伴って文学部は「文科大学」となった。独立した「和文学科」が「国文学科」に改称するのは同二二年。ここに「国文学」を組織するハード面がひとまず成り立ったポイントを打ち立てることができる。以降、この環境下で日本・国文学史関係の著書が編まれいく中、謡曲もまた日本・国文学という流れを形成する一要素として見なされ、位置づけられる。同時に謡曲自体が一つの書籍をなす題材として扱われるようになる。特にここで、能楽ではなく謡曲としているのは「国文学」という見地から眺められたとき、能における詞章（文章）性がクローズアップされるからである。

しかし、謡曲という文章性の前に、詞章を含むところの能楽全体に「美術」としての価値を与えた、大和田建樹の言い方を確認しておきたい。大和田については東京大学文学部の古典講習科講師としての経歴を先述した。その著作には『謡曲通解』（博文館、明治25・1・15）、『謡曲文粹』（博文館、明治32・1・3）、『大日本文学史』（博文館、明治32・33）、『謡曲評釈』（博文館、明治40・41）、遺稿として『謡曲手ほどき』（東亞堂書房、大正2・8 大和田五月編）などがあり、明治以降の謡曲史を考えるとき、最初の「大家」と言うことができるかもしれない。

『謡曲通解』は個々の謡曲テキストを解説した著書だが、首巻

の冒頭、「総論」と題して、能の歴史、見どころ、価値などが講じられている。その中で大和田は、江戸時代などには申樂が重用されるあまり「重き式樂と為りて品格を高め、むしろ美術として味ふよりも。武士のすべき一芸」（7頁）と見なされてきた歴史もあつたが、明治今日の認識をもつてすれば「能は歌舞なり。歌舞は美術なり」（11頁）と断言する。そして、「美術の目的は。人間の感情を高尚に趣くるに在」るのであつて、「能の妙味もこゝに存する」ことを弁えよ（同頁）、として、能は「美術」として鑑賞すべきであること、どれだけ「人間の感情を高尚に」するかが見どころであることを言う。これは、能に表われるところの思想が歴史的條件として仏法との深い関わりを示すことについて「旧弊」との批判を封じる言い方ともなっている。

廃仏毀釈が施行されたのは明治初年だが、江戸時代、戸籍管理システムの一翼を担うものとして保護せられていた仏教寺院を「旧弊」とするむきは強く、大和田の言い方も復興してきた能樂にも「抹香臭い」とする批判があつたことを推測させる。能と仏法の離れ難い関係は、「他の美術とも伴なひて当時の時勢を代表せしに依る」のであつて、「それを明治今日の心もて非難する」のは「保元平治の軍に甲冑弓矢を用ひしを笑ふ」ようなもの。つまり「歴史の時代を弁へぬ論」である、「かの仏画仏像が美術の主点を占むる」を見てみよ、と大和田は言う（6頁）。フェノロサの古美術調査旅行が初めて行われたのは明治一三年。そのフェノロサと岡倉天心によって東京美術学校が開設されたのは明治二二年のことである。当時、仏画仏像は輸出商品としての位置を保証された、日本の「美術」であつた。

つまり、仏教がもはや今日の思想状況に通用しないのは、今日の戦争に「甲冑弓矢」が通じないのと同様である。しかし、だからといって、かつての仏教の落とし子たる「仏画仏像」をも否定してしまふことはない。寧ろそれは仏教という思想を抜きにして、明治今日の人々に「美術」という積極的な意味をもつて迎えられたいべきである。とすれば、能もまた同様である。大和田の主張はこのようなものになる。

大和田の言う、例えば能や仏像の宗教性を保留させるような「美術」の鑑賞法は、カントの趣味判断に連なるものであるが、より具体的な引用・参照関係としてはやはり先述の『美術真説』（フェノロサ演述・大森惟中筆記、龍池会蔵版、明治15・10／吉野作造編『明治文化全集第十二巻』日本評論社、昭和3・10 157頁）が挙げられよう。

フェノロサによれば、人間の作り出すものは、「須要」と「裝飾」の二つに大別できる。「須要」の目的は「人生必需品用ヲ給スル」ことにあり、「裝飾」は「人ノ心目ヲ娛樂シ気格ヲ高尚ニスル」ことを目的にする。そして、「裝飾」は「美術」と呼ばれる。「美術」の細目には「音楽、詩歌、書画、彫刻、舞踏等」が挙げられる。それら「美術」に共通する性質とは「其物件ト他物トノ外面ノ関係ニアラズ」ということである。つまり、フェノロサ自身の例えを借りるなら、果実を描いた絵を見て、食欲を感じる、知己の画家による作品を、作者と自らの利害関係から称揚する、写真という尺度からのみ作品を評価する、などは何れも対象を「美術」として鑑賞していることにはならない。なぜなら、それは自己と対象との「外面ノ関係」によっているのだから。特

に、大和田も言及していた仏像に関しては次のように述べる。

仏像ノ掛画ニ対シテ頂礼模拝スルハ、自己ノ心ト仏トノ關係ヨリ竟ニ此ニ至ルモノニシテ、必シモ技倆ノ精妙ナルガ故ニアラズ。斯ノ如ク吾人ニ対シテ關係ヲ起シ以テ吾人ノ嗜欲尚若クハ歡喜ノ念ヲ動スノ物件ハ、概シテ美術ト称スベカラズ。(前掲『明治文化全集第十二卷』162頁)

仏像を「美術」として観じる際は、その宗教性を保留しなくてはならないことを述べている。他にも、「歌舞」を「美術」のカテゴリに位置づける点、「美術」の「目的」を「人間の感情を高尚に趣」けることとする点など、大和田の主張が「美術真説」に大きく依拠していることは、この演説がなされた時点で、フェノロサと大和田が東京大学文学部講師の同僚としてあった、という個人的レベルでの影響関係をまつまでもなく、当時「美術」という言葉の意味をこの演説が縁取ったと考えれば肯われることである。最も有名なその軌跡は『小説神髓』(松月堂、明治18・9・19・4)冒頭ということになるうし、例えば明治二六年になる山田美妙編纂『日本大辞書』(明法堂、明治26)の「美術」項には「名。〔美術〕〔英語 Fine Artノ対訳〕。字音。巧妙ナ技術。自然ノ妙ヲ發揮シ、其趣味ヲ成ルベク汎イ一般ニ伝へ得ル靈妙ナ芸。詩歌(汎ク)、音楽、絵画、彫刻、建築ナド一切」とする定義が見え、影響ぶりを伺えるだろう。

3-2 謡曲文の価値―言文一致体の参照点

大和田の言述は、前出のように江戸時代には「式楽」、即ち儀礼の際に用いられる楽として認識されていた能を、新しく「美術」というカテゴリーで鑑賞するよう方向付けた。しかし更に踏み込

んで大和田は「余は謡曲を好む者なり。歌舞の美術としてのみならず。文学上に好む者なり。之を文学世界に弘めんと」(15頁)望んでいたことを打ち明ける。これは、当時「世人あるひは謡曲を以て文学とし味ふ価なきものと誤解する」(大和田建樹『増補謡曲通解』博文館、明治29・11・28 ※第4版 明治32・8・11)向きがあったことを踏まえる。このような見解の具体例として、例えば、明治一〇年から同一五年に分冊形式で出版された田口卯吉『日本開化小史』(明治10・9・15・10/岩波文庫、1934・7・15)が講ずる「日本文学」の流れは能を僅かに、「戦国の時に輩出したりし英雄豪傑の士」が「能を能くし自ら舞ひ且つ謡ひて楽み」としたけれども「知識之に止まるが故に、文章の見るべきものなし」(174頁)と否定的に伝えるに過ぎない。「謡曲」が当時から「日本文学」を構成する積極的な要素として在ったわけではないことを示して興味深い言述であると思われる。

そうした状況を傍らに置きながら大和田は、能の「美術」性の中でも特に「詩歌」、つまり能の「文学」性に注目するのである。能における歌舞の要素ではなく、〈書かれたものとしての能Ⅱ謡曲〉への焦点化がここではかられている。

ここで注目したいのが、『謡曲通解』に先立つこと半年の明治二四年六月に刊行された前記、増田于信『謡曲新評』(前掲、明治24・6・9)、「はしがき」である。

*近頃書肆三河屋の主人来て、譜曲の中に就て、文章のおもしろきを取出て、評注してよといふ、おのれ謡曲ハ曾て習ひ謡ひしことなれば、音節の如何はえ知らず、たゞ文章の善悪、語句の出所などについては、つゝしる折々に、筆染め

でもくるしからずといへば、主人、音節のことはくさくさ譜本もあれば、もとよりむやくなり、たゞ先生の文見る眼より物したまひてよといふ、さはとて、心のゆくまゝ、つひに十曲をぬきいて、評注してけり(2〜3頁)

「音節の如何」を教えるような「譜本」とは、詞章の脇に「、」や「○」を配した例のものを言っているが、他にも例えば寛保三(一七四三)年上梓の『音曲玉淵集』などは謡における様々な発声法を伝えるものである。因みにこの書は明治三二年に『謡曲玉淵集』(大和田建樹訂正 江島伊兵衛発行、明治32・5・13)との改題で復刻がなされた。この改題に、既に「音曲」ではなく「謡曲」、であることの意味を読むこともできるだろう。それはとにかく、当時は「謡曲」といえば「音節」や発声法など「謡う」という行為における技術の巧拙を問題とすることが自明だった。それは、例えばフェノロサやモースが、謡曲に関心を持ったとき、梅若実¹に弟子入りして「謡」という行為を学ぼうとしたことにも伺える。そうした中、あえて「文章」に着目し、それを「黙読」によつて評価する、或いは注釈することが、この書の新味なのである。

このようにして先鞭をつけられた、「書かれたもの」としての謡曲に注目して、大和田は「文学上の価値」(前掲『謡曲通解』13頁)を付与している。以下その要点を三つにまとめておくと、まず、第一に謡曲の文章は和漢、古今のそれぞれの言葉のいづれにも偏らない「中庸」を示す「近古の名文」であること。次に、「謡曲中対話の詞」は「言語をば文章に近づけ。文章をば言語に近づけん」とつとむる「言文一致の論者」の「目的を示した」も

のなっていること。最後に、「謡曲はひとり」、古の文章における「句読法」を伝えるものであり、その意味で「後来文を学ぶ者の模範」たることが可能なこと、である(以上14〜15頁)。ここで「文学上の価値」とは、テクストの表す「内容」や「意味」ではなく、文章の型やその表記といった「表現」方法自体に見出されていることが分かる。

価値の付与は、それを行う者が身を置いている社会的・文化的条件を反映するだろうが、その点、大和田にとつての「謡曲」の価値とは、当時の人々にとつて「模範」となる「文章」だったのである。その文化状況を照らし出す意味で、我々にとつても有名な言文一致をめぐる動きの一部を年表風に連ねてみよう。一八六六年、前島密「漢字御廃止之議」建白に始まり、明治七(一八七四)年には清水卯三郎「平仮名ノ説」(『明六雑誌』明治7・5)が平仮名のみによる言文一致体を提唱。翌々年には和田文「書語口語同ジキヲ欲スルノ説」(『同人社文学雑誌』明治9・12)で文語口語双方が寄り添う形での言文一致体が説かれる。明治一四年、福地源一郎「文章論」(『東京日日新聞』明治14・5・23〜24「社説」)。明治一六年七月、仮名文字運動の諸団体が合同し「かなのくわい」結成。丁度一年後、言文一致体が参考としたことで知られる三遊亭円朝演述・若林甜蔵記述『怪談牡丹灯籠』刊行。明治一八年早々、外山正一、矢田部良吉らによる「羅馬字会」創立。翌年、物集高見『言文一致』刊行。明治二〇年、チェンバレン「GEM-BUNICHI」(「言文一致」と題し羅馬字会総会にて演説。後、会誌掲載。明治二一年に至つて、二葉亭四迷『浮雲』第一篇及び山田美妙『武蔵野』が刊行される。この間を埋めていく議論

には暇がない。

つまり、どのような文字、どのような文体で「意味」を請け負っていくのが問題とされていたということだ。大和田の謡曲文に対する意味づけもこの状況にコミットした上でなされた。勿論、このような整理は「表現」ということに慣れてしまった結果によるに過ぎない。「意味するもの」と「意味されるもの」の区別は自明ではなく、意識的な操作なのだから。特に「型」が問題となるとき、そのシニフィアン（「型」）は「表現」さるべきシニフィエ（「意味」）の単なる「表出」に止まらない。これを考えるとき、「謡曲」における文章の価値に「美文」が挙げられるようになることが注目される。

3-3 謡曲文と美文

言文一致などを念頭においたときに参照される文章としての可塑性と美文としての価値との間を繋ぐ言述として、同じく大和田が明治三二年に編んだ『謡曲文粹』（博文館、明治32・1・3 ※6版、明治39・9・10）を見ておきたい。序文には、「謡を文として歌として味は」うことを「半能囃子仕舞のたぐひ」が時には能「一番にまさる余韻」をもたらすことに比して、それら「寸鉄の人を殺すもの豈なからずやは」とある。つまり、能は一番通してその舞台を観るにこしたことはなからうが、断片や部分の切り取り方によっては、全体にも勝る趣を味わうこともできる、同様に、謡曲を「謡う」のではなく、「文」として鑑賞してみよう、との提唱だ。書名の「文粹」とは、「こぼれ紅葉をかきあつむる」という喩*2よりも、大和田が謡曲中の「名文」と考えるものを選び集めたことを示している。そのようにして集められた「こぼれ

紅葉」には「秋風」が「うらやましげに折り残され」た「梢より吹く」（「序」）。名文のエッセンスを集積した『謡曲文粹』には、定石通りの謡曲集より、佳い風が吹いている、というくらいの意味か。『謡曲文粹』は「名文」によるまさに引用の織物である。そしてこのような「名文集」は当時の人々が「作文」する際に参照とされるテキスト、「文範」として機能したことが推測される。

「名文」或いは「文範」としての謡曲文という大和田の位置づけに対し、明治三八年「能楽研究の順序」、「謡曲文は歌なりや文なりや」といった能・謡曲評論を発表していた坪内逍遙は「美文としての謡曲」（「能楽」明治38）において以下のように反論する。

*明治になつて以来、謡曲文を和漢雅俗折衷の美文の模範なるが如く推称なされ候ふ人々存外尠からぬやうに御座候。

*寧ろ謡曲文は謡ひものとして愛玩すべきものにて候ふべし。

*即ち主として声律の上の美文、曲詞としての美文に候。叙情的美文としても、希臘劇の詞句などに似るよりは、寧ろ才ペラのに似たる朦朧体の美文に候（『逍遙選集 第三卷』第一書房、昭和52・6・22 ※復刻 611〜617頁）

謡曲はあくまで「謡」という行為で発される音声による「美文」である。よって、謡曲を楽しむなら黙読による「文」としてではなく、「謡」という行為をもつてすべきである。百歩譲って叙情詩としての、つまり音節によらない「美文」性を認めるとしてもそれは「詞句」といった言葉一つ一つが構成するものではなく、寧ろ全体的な雰囲気といった曖昧なものによることに逍遙は注意を呼びかけている。逍遙の謡曲に対する評価は一貫してこのよう

なものであったと考えられる。この批評から発展的に逍遙は翌年「美文としての謡曲（再び）」（「能楽」明治39・1）を著し、謡曲には「典雅富麗な文句」はあってもそれらはいずれも「前代文学からの寄木細工」なので、思想の面から見ても「奇警清新などいふ趣」は乏しい（前掲『逍遙選集 第三卷』618頁）、つまり、文章は良いにしても「中身」が無い、との批判を展開する。このころより、謡曲の評価を巡る論調は文章に対する評価から、オリジナリティを中心とした「思想」、「意味」、「内容」の方に移行していくのだが、もう少し美文としての謡曲文について見ておく。

明治四〇年に刊行された、友常秋美『謡曲と狂言』（椀屋江島書店、明治40・12・10）は謡曲の文章を「莊重森嚴なる漢文調と典雅風韻なる国文調の二要素に、交ゆるに幽婉深奥なる仏典の妙句」からなり、時として「殆と天来の声調を帯ぶる」（83頁）ものさえあると称揚する。そして、美文の具備すべき条件には「流麗」、「優美」、「斬新」、「雅致」があるが、これらのいずれをも謡曲は完備しているとす。また、和田万吉『謡曲物語』（富山房、明治45・5・26）は謡曲文に文法的違背、古典籍よりの誤った引用など、文範としての欠点を認めながらも、それらは「寧ろ白玉の瑕疵にして、美文としての謡曲の価値を危うする所以のもの」（7頁）ではないと述べている。

美文について、ほぼ同時期からの発言として田山花袋は、明治文学が漢学と洋学の双方から影響を受けることよって「一種特殊な美しい花やかな文章を書く人が段々増え」たので「何時出来たといふ文字が文壇批評家の口の上るやうになつた」とし、更に美文という視点を得てから見渡すと「日本古文学の中」には「美

文として書いたものでない中の節々に、今の美文が跣足で逃げ出すようなものも尠なくない」（『美文作法』博文館、明治39・11／『定本花袋全集 26』臨川書店、1995・6・10 1頁）と指摘している。謡曲の文章を「美文」として見る視線のあり方を証言するものと考えられよう。

美文を書く「作法」が講じられる状況を考えれば、当時注目せられていたことは確認できようが、岡崎正「明治の美文と謡曲」（『駒沢短大国文』20、1990・3）の調査を参照すると、その流行は塩井雨江・武島羽衣・大町桂月合作『美文韻文花紅葉』（博文館、明治29・12・27）に端を発しつつ、以後は「言文一致」、「写生文」、「自然主義」など他の文章をめぐる動きと連動し、明治四〇年代には徐々に顧みられなくなることとをまとめ、「美文の盛期は明治二〇年代半ばから四〇年代にかけての十数年間」であったとする*3。先に見てきたように、謡曲の価値としてその文範性が挙げられる時期はここに合致する。岡崎が言うように謡曲の大家、大和田建樹が同時に「明治の美文の大家」であったことは偶然ではないだろう。

明治四〇年代以降、美文という文章の型が衰微していくのは、次第に文学の関心が、何を写し取っているのか、という方向へ向かっていったことに関わる。柄谷行人は『日本近代文学の起源』（講談社文芸文庫、1988・6・10 53頁）で、その関心を留意したのが言文一致であったことを指摘している。柄谷によれば、言文一致は、「能楽や歌舞伎」にも当てはまる、「韻律」や言葉・文字自体が孕んでいた「概念」の先験性を否定することで、言語が透明に何かを写し取る、との認識を促した。美文創作の作

法を講じた花袋が日本自然主義小説のはじまりとして整理される「蒲団」を発表したのは奇しくも明治四〇年のことである。謡曲文は、写実を目的としてはいなかった。例えば「名所」、「人間の執着」といった個々の経験に先立つところの「概念」を様式的に「韻律」にのせて謡うことを目的とした文章ではなかったか。「概念」を先験的に事物の核を一举に捉える表象と考えると、その表象は変化することはなく、定型となる。よって、謡曲がプロットに還元されると殆ど一つの形式になってしまうことも、何の問題もない。

しかし一端、目の前の事物の一体「何が写されているのか」という評価軸を得てから、向かい合うと謡曲の様式性は、前記した逍遙の批判の如く先行するテキストの定型を集めた「寄木細工」に過ぎず、(文芸として当然求めらるべき) オリジナリティを欠いたものと見なされる。先の引用にしても、謡曲文の「補綴総合の妙」を唱えた友常も、明治四〇年の時点ではそこに「創意上より論ずる時には左迄の価値を認め難」(前掲『謡曲と狂言』83頁) などの留保を設けなければならないし、『謡曲物語』などはその書自体が、個々の謡曲テキストの「内容」を解説している、という点から、その評価軸の浸透を窺うことができる。

やや時が下ると、謡曲評価の力点は文章の「補綴」性から、前代文学の「総合」性へと移るが、例えばその際も謡曲は「各種の文学の総合と見るべきもの」だが、その「結構」となると「尚頗る幼稚」、内容たるや「殆ど同巧異曲にして、甚だ変化に乏し」

(三浦理編『謡曲集 上』有朋堂書店、大正3・6・13 1頁)

※校訂者・野村八良「序文」という留保が掲げられる。つまり、

創作的独創性には欠けるが、前代の文学をよく吸収しその土壌から開花させたものには見るべきものがある、との評価がなされていくのである。

4 「国民文学」としての謡曲

ある天才による独創ではなく、前代文学の総合というこの「開花」を積極的に評価するキーワードが「国民文学」である。管見の限り最も早い時期で、謡曲を「国民文学」として位置づけたのは芳賀矢一校訂『謡曲二十番 袖珍名著文庫』(富山房、明治36・11・13)である。芳賀は「謡曲の大切な点は、国民の伝説を詩化した点にある」と考え、謡曲とは「つまりは国民詩である」(3頁)と言う。今日から見れば、謡曲に「国民」とはいささか唐突に響くだろうが、芳賀の謡曲評価を確認しておく。

* 貴族的文学が廃れてこゝに国民的文学が起つて来たのである。無学な世、宗教信仰の厚い世、盛んな空想から伝説が出来、叙事詩が出来、演劇の起つて来る処、西洋の中期の状態と其発を同じうして居る。平家も、曾我も、義経も、つまりは伝説の叙事詩化されたもので、更にそれを演劇化したのが謡曲の手柄である。(略) いったさいの伝説を次第に詩化して、今日迄伝へたのが謡曲の功勞であつて、猿楽謡曲完成の時期が、即国民伝説完成の時期といつてよろしい。(4〜5頁)

* 一方では縉紳しんしんの学、一方では僧家の教、この二つが、謡曲の生命をなす動脈静脈であつて、これが結付いて国民文学ポブリック・リテラチャーの地盤を造つて居る。縉紳しんしんの作か。僧侶の作か。相手とする公衆

は国民全体であつた。(7頁)

因みに同書は、当時東京帝大文学部国文科助教であつた芳賀が文学史攻究法を学ぶためのヨーロッパ留学より帰朝した翌年に編まれたものである。後に芳賀は「明治の国学は比較研究の上に立たざるべからず。東西學術の知識を併せ、世界學術の最新方法」(アストン著・芝野六助訳『亜氏日本文学史』大日本図書株式会社、明治41・5・4 3頁 ※序文)によらなければならぬと言及しており、先の引用においても日本の「国民的文学」の起りについて「西洋の中古期」との比較を忘れない点などにその実践を見ることが出来る。自らの想定する「西」との比較によつて共通性と独自性をはかりつつ、「国」(文)学を編成する、という基本方法をこの留学の「成果」として捉えることができる。

芳賀は帰朝と同時に教授昇格。翌々年の明治三八年、言語学講座から転じた上田万年と共に国文学科をリードしていくことになる。東京帝国大学の国文学科という求心的な場所から「国」の文学を枠付け、構築しようとする芳賀の仕事は、自身の足場(「国民国家」の指導的構成員)を結果的には補強するような、組み込むべき対象の取捨選択・配置・編成作業となつた。つまり、日本国を構成する「国民」が共有する、或いは共有すべき記憶・知識としての「国文学史」の構築である。しかし、考えてみれば、世阿弥と李白では前者の方が「日本人」には近い、ということは少しも自明ではない。一人一人の人間にとつては、いずれも時を隔てた見も知らぬ人間で、実在していたかどうかさえ確認することはできない。そのような時我々と世阿弥とのつながりを担保するのは「日本」という意識にしかない。しかし、世阿弥は「日本

人」ではないだろう。同様にして先の引用を顧みれば、芳賀は謡曲が「国民」の伝説を詩化したとするが、その伝説を語つていた共同体は日本「国民」でないことは勿論、そもそもその共同体自体、「日本」という共同体に無媒介に連結するものではない。当時の文化圏に例えば沖繩や北海道をはじめとする地域を無前提に想定することはできないだろう。しかし、一端「国民文学」として語られる時、それは恰もその時点での日本「国民」の全員が元々共有していた知的財産として機能し始める。そのように機能させる操作がここに見える。

同様の「操作」を「相手とする公衆は国民全体であつた」という部分にも窺うことができる。芳賀は「貴族的文学」が廃れて「国民的文学」が興つたと言う。この場合の「国民的文学」は、より裾野の広い「庶民」による「文学」を指すのであろうが、「平家」・「曾我」・「義経」がそのような庶民に受容されていたとは考えられない。謡曲にしても、庶民の農耕儀礼としてあつたとされる「田楽」は「申楽」に洗練されなければ「文学史」に配置されないのである。『亜氏日本文学史』(前掲、明治41年)は頭注で「能」は武士に歓迎せられ、平民は其の趣味を解せざりき」とし、本文中には「能」は現今なほ、前代に有せし人望は、悉くは之を失はず、東京、京都其の他の都会にて、觀世の子孫及び伝統者が之を演ずる時は、前の大小名及び其の旧臣等、相集つて之を觀覽す。而して、町人、百姓はもと、全く「能」の趣味は解せざりしなり」(432頁)と記している。このような階級性は、能・謡曲を「嗜み」として身につけようとする層の問題と関連してくるが、それは後述のこととして、芳賀の言い方には、限定された受容層を「国民」

であったと名指すことによつて、(いま・ここ)の「国民」をもそこに位置づける効果が予想される。つまり、謡曲は我々「国民」に向き合つて創作され、受容され、受け継がれてきた「国民文学」である、との認識を促す効果である。

ここで見てきたような芳賀の仕事を規定したパースペクティヴは、「古典及び文学作品を通して国民精神を闡明すること」にあり、よつて「国文学史はその本質において国民精神史とな」つた。その「国文学研究の態度方法は国文学界を風靡し、それ以後永く国文学の指導精神」と化し、また日露戦争以後のナシヨナリズムより沸騰する日本国民論という系譜の「先駆をなし、又その重要な基礎を築いた」(『東京帝国大学学術大観』「総説・文学部」昭和17・12・8 218頁)という具合に総括されている。例えばそのパースペクティヴのもと、謡曲という文学作品で注目されるのは、それまでのような文章自体の特質ではなく、それが「表現」していると考えられた「国民精神」ということになる。

瀬尾武次郎『謡曲の研究』(内藤金桜堂・山口屋書店、大正3・10・1)は、序文を芳賀に戴き、自ら研究の動機を「国民伝説の立脚地より謡曲に現はれたる国民性を窺はん」(2頁)と語ることから分かるように、(国文学Ⅱ国民精神)の系譜に芳賀直系としての痕跡を残す著書である。そこで謡曲に発露していると語られる日本人の「国民性」は「武を以て鳴る」「勇健」(38頁)さ、「皇室に対」する「忠誠の念慮」(84頁)、「武士道」(103頁)、「清明心」(130頁)など、「大日本帝国臣民」が持つべき精神として実に贅肉のない筋肉質なものとなっている。このような「研究」は大正三年当時の日本「国民」全員がそうした精神性を分け持たさ

れていること、そしてそれは「日本」という国家が成立する以前からそうであったことの正当性を保証する。

ところで、そういったことも含めつつ、現在の文学史教育を回復し、その枠内での鑑賞法によつて我々にとつて、謡曲が「優美」さではなく、寧ろ逆のベクトルと思しい「勇武・忠誠」の表現として評価されていた事実は一驚をもたらすものではないか。

【註】

*1 フェノロサとモースが梅若に入門したのは明治一六(一八八三)年。梅若については後に野々村戒三編纂『校註 世阿弥十六部集』(春陽堂、大正15・12・21)が「曾て梅若実翁が風呂敷を揚幕の代にして能を演じた時代から観ると、今では、隔世の感がある」(1頁)と述べている。帝国大学の教授が入門するのだから、明治一六年の段階では少なくともそういった状況は解消されていたものと考えられ、能楽の復興を明治一〇年前後に想定することの補強となる。

*2 塩井雨江・武島羽衣・大町桂月『姜韻文花紅葉』(博文館、明治29・12・27)の大町による序文には「美文を花にならずらふるも可なり、韻文を紅葉とみはやすも亦妨げず、花や、紅葉や、これ天の文、美文や、韻文やひとしくこれ詩なり。」(『明治文学全集 41』筑摩書房、昭和46・3・30 3頁)とある。紅葉は名文の喩の型としてあったか。

*3 花袋は『美文作法』で、美文と言文一致体や写生文とでは、伝えようとする機能が異なるので各々住み分ければ良い、という論を展開している。