

シンポジウム／ウタとカタリ―比較歌謡研究の現場から

## 同音という指標

―中世芸能のウタイとコトバ―

藤田 隆則

### 一、はじめに

本学会では、言語テキストの文学的な「内容」や詩型などの「形式」に焦点をあてて、うたとかたりのちがいにについて考えられる方が多いかもしれません。私自身は、文学の内容や形式の専門家ではなく、能の演出、しかも音の側面に光をあてるといふ、あまり仲間がいない研究領域が専門です。博士論文では、能のテキストの部分部分が「同音」で唱えられるという現象に光をあてました。「同音」とは、日本の宗教音楽に見られる一般用語で、同じ声 (unison) でうたい唱えること、またその部分のことです。能では、同音の部分はたいてい、打楽器の拍子にあわせて歌う、リズムカルな八拍子の部分です。

私の疑問は、能という一時間近くの演劇（原稿用紙五―八枚程度の分量のテキスト）の中に、なぜ、演劇なのに同音で歌われる部分が存在するのか、そしてその役割は何かということですが。今日は、その同音に着目し、また先学の研究を参考にしつ

つ、ウタイつまりうたうこと（うたわれる部分）とコトバ（あるいは、旋律や韻律をつけないで言う部分）との区別について、私なりの考えを示したいと思います。

### 二、勉強・苦痛・退屈

私は長い間、能を研究していますが、一方でふつうの鑑賞者として、能に退屈を感じ、鑑賞を苦痛に思うことがあります。きつと多くの方が共感してくださるはずですが。私は最初、知らない外国語を聞かされるように「わからないから退屈を感じる」のだろうと考え、がんばって勉強しました。場面のひとつひとつ、一瞬一瞬の時間を意味の説明で塗り込め、細かく鑑賞しメモをとります。すると、たしかに一瞬一瞬、それなりの充実感が生まれ退屈してはられません。しかし、なぜか苦痛が残るのです。膨大な全体を虫眼鏡でみているような疲労感です。そして退屈してしまいます。

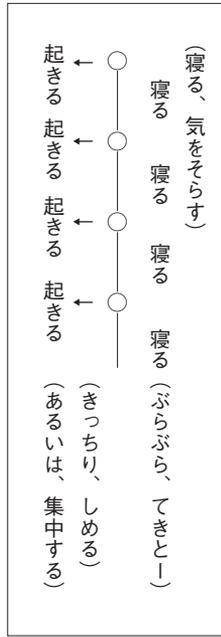
そのとき思いました。退屈には、勉強のしすぎに由来する退屈もあると。これもまた、多くの方の共感がえられる感覚と思われまふ。

### 三、過同調をさける装置

最近になって、それは、「過同調」（精神的な病理のひとつ）

の一例と考えるようになりました。がんばって同調しすぎ、疲れて苦しくなり眠くなってしまう、ということですが。

過同調をさけるためには「時間の流れにのる適切なリズム」がなくてはなりません。図にしますように、集中(起きること)と気をそらすこと(寝る)の交替が必要不可欠です。これは自分自身が、学校で授業をしながら、教訓としてまなんで、実践を心がけていることです。



「集中」と「集中」の間のところの、「寝る、気をそらす」というのは、そのまま家に帰りたいくなるような、完全解放の時間であってはならず、もういちど集中へとかえってくる解放でなくてはならないわけです。どのようにしてそうするかといえば、集中したあと、たとえばつづく五分間は、寝ていても大丈夫という感覚、つまり、五分後に自分がいる場所が(どこか別の場所でも、そのままの同じ場所でも)、あらかじめ告知されているならば大丈夫なのです。トイレにいても大丈夫、「粗筋を見失うことはない」ということが保証されていなくてはならな

いわけです。

このようなことはなにも学校の授業だけではなく、長大なテキストをもった語り物でも同じ、と考えています。そしてその「ねる／おきる」の交替を組織している代表が、うたう、かたるとおりです(仏典などはそのようにできています)。

#### 四、能の中のうたわれる部分の増大

ではここで、能という演劇の構成のなかの「うた(ウタイ)」について、概略を説明したいと思います。能は、もともとは狂言のようなせりふのやりとり中心の演劇だったと思われます。だから、同音で唱えられる部分、つまり打楽器の拍子にあった部分は、量的にはあまり多くなく、エピソードを終結させるための、ごく小さなクロージングの部分でしかなかったのです。

ところが、室町時代、能が大成していく時代、能は、歌舞音楽的な構成を中心の骨格として取り入れていくようになりました。その変化は、次のようにおこります。観阿弥の時代に、流行の曲舞などの芸能が存在しました(ヒップホップのような新しい現象を想像すればよい)。それをものまねの対象として、自分たちの劇団の演目として、導入する必要がうまれてくる。そのとき(おそらく観阿弥の工夫だろうと思われませんが)能という演劇の中に、主人公として「音楽家」(たとえば、白拍子

や曲舞、放下など）を取り上げることにするのです。

劇の主人公に音楽家をたてると、何が可能になるかというと、全編ミュージカルという演出が可能になるのです。主人公が歌手だと、主人公がうたいながら登場しても、うたいながら作業しても、歌のモードでとなりの人とかけあいをして、不自然ではないことになるわけです。

そのようなスタイルのミュージカル演劇がうけてくると、もともと一曲の中では、ごく小さなクロージングの役割しかもっていなかったウタイが、長大な、クライマックスを構成する部品として、能の中の主要部分になっていくわけです。

現在、能といえは、世阿弥の作品に代表される、歌舞を中心とする構成のものが一般的です。つまり、登場人物が、登場する場面、昔の物語をする場面、などと、ひとつずつまとまった場面（あるいはエピソード）が、五つ程度重ねられて一曲が成り立つ構成です。ひとつひとつの場面は、音楽的なきまつた展開をもっています。大雑把には、次のような構成を典型とします（現在伝承されている幸若舞でも、ほぼ同じ構成になっています）。

コトバ	フシ	ウタイ
——	——	——
あるいは会話	独唱（朗唱的）	拍子にあう 鼓の伴奏あり

## 五、長大なウタイの同音化

能の場合、単独の場面（エピソード）は、たとえ長大でも、設定としては、主人公の単独の台詞（モノローグのようなもの）であるとみなされることが多いのです（野上豊一郎のいう「能のシテ一人主義」、横道萬里雄のいう「一焦点法」）。ひとつの場面全体をとおして、主人公が独唱するのが、劇の整合性という点においても、あるべきですがたと世阿弥は考えました。世阿弥がつくった作品は例外なく、長大なウタイのおおくが、独唱されるべきクライマックス部分として、作品の中におかれています。

しかしながら、世阿弥の生きた時代、もともと独唱でうたわれていたはずの場面が、だんだん、ユニゾンで歌われるように変化していきます。このことについて、世阿弥自身も苦言を呈しています。きちんとした歌い手ならば、舞台上に登場する一連の場面ぐらい、きちんと独唱（ソロ）でうたえという苦言です。たとえば〈敦盛〉という作品があります。現在、前場の主人公は、須磨の草刈りの男です（青葉の笛で有名な）。その男が四人もぞろぞろでくるのが現在の当たり前の演出ですが、粗筋上で本当に必要なのは、一人だけです。もちろん登場の歌は、ソロで歌えばよいのです。他はどうでもいいエキストラです。いわゆるツレ（連れ）という役割ですが、劇的な必然性はそも

でもない（割り当てられる特定の台詞も役割もない）が、現在は、作品の雰囲気づくりに一枚かっっているというわけです〔藤田 一九九五〕。

## 六、同音の肥大化

ツレ（連れ）が同音するだけではありません。室町時代の末から江戸時代にかけて、役者として扮装していない人まで、舞台の端っこで一緒にうたうことが、制度化されました。劇の役ではないが、後見として一緒に声を合わせる役割（後世の「地謡」）が、定着したのです。一人の人物しか舞台の上に登場しておらず、そこで嘆きのモノローグのような歌をうたう部分であっても、後見役（地謡）がユニゾンでうたうのが当たり前になって、定着します。

肥大化するのには、人数だけではありません。場所も、です。作品の前半部分には独唱の箇所が多かったのですが、そういう箇所でも、ユニゾンでうたわれるのが当たり前になるという変化が、室町時代を通じておこりました。

そうして、江戸時代になって、現在でいう地謡という役割（いわゆるコーラス担当の専門役者グループ）が、必要不可欠な役として定着、制度化したわけですが、それによって生じた重大な変化があります。それは、本来はその部分を歌い通すはずの主役の歌い手が、その部分をまったく歌わなくなっ

まったのです。これは、主役を、秀吉などのようなド素人が演じる、能のいわばカラオケ機構の組織化とも関係あるのですが、とにかく、主役に必要とされる暗記量は小さくなったのです。

では、ウタイを一緒にうたわなくなった主人公が何をしようになるかというと、立った姿や舞踊的所作のほうに集中するようになりました。主役はいわば人形化してしまい、そのまま現在にいたるといっわけです。

このように人形化すると、主役は見られる対象となるわけです。「囃」と「地」にわけると「囃」にわけると「囃」にあたるわけです。それにたいし、後見としてユニゾンを歌う人たちは「同音」の歌い手の代わりに、「地」の歌い手と呼ばれるように変化していきます。能の「地謡」は、もともと主役がうたっていたのに、主役と一緒にうたわなくなったあとの残りの人々に対する名称です。したがって、本来は、（というか、世阿弥の叫びを繰り返すなら）、その部分はすべて、その場の主役の独唱に還元すべきものなのです。

## 七、同音と参加形態

同音のあることの意味について考えたいと思います。同音（ユニゾン）がなりたつ最初の基盤は、能における狭い意味での「ウタイ」つまり「拍節（拍子）が共有されている」ことです。今では、声を長々とのばしてうたう（詠唱する）部分も、地謡が

グループで、つまり、同音でうたう場合がありますが、それは、もとをたどると、かならず人物の独唱です。

だから、同音は、もともとは拍子が合っているというリズム形式の特徴から生まれる派生物にすぎないとも言えますが、ときに、そこをこえて、歌われる言語の読み方を方向付ける作用をもつこともあります。

先にしめした、「コトバ、フシ、ウタイ」という流れでは、主役として登場した人物がソコで発声しているコトバを、舞台上の脇役などが、最初はじっと聞いているわけです。しかしそのうち、クライマックスにむかつて、聞き手は聞き手であることをやめ（あるいは聞き手であると同時に）、主人公に声を合わせて同音するという参加のかたちをとることになります。当たり前ですが、同音は、周囲の人の参加の形態を変えてしまうわけです。

## 八、モノローグと同音

ところで、歌うということが、モノローグ的であることを本質的であるとする考えがあります。あるいは、歌は、目の前に聞き手をもたず、遠隔伝達的であるとする考えもあります。これらの考えは、永池健二、川田順造両氏の論考に詳しいですが、私も、同じ方向を向いています。おりにふれて、歌のメッセージは、「今ここ」の反応を求めない方向のコミュニケーション

であり、通常の今ここで伝わることをよしとする性質のコミュニケーションではない、ということを訴えています〔藤田二〇〇八〕。

能の流れの中で、主人公のコトバの聞き手は、同音の部分では、純粹な聞き手ではなくなりません。脇役も観客もみんなそうです。では、それまでの聞き手は同音において一緒に歌うことによつて何をしているのか。それは、もともとの発し手（主人公）のモノローグをそのままなぞっているわけです。耳を傾けるかわりに、なぞるというかたちの理解のモードを選択したということになると考えます。

人物のモノローグは、本来、拍子（リズム）という条件さえ整えば、同音化するのではないか。もちろん、それにいたるまでに十分な集中（最初の図参照）によつて、場面が共有されていることが、もうひとつの必要な条件です。同音の箇所は、相互の了解と確認を基盤とするような言語のやりとりとはまったくこととなります。それは、逆に、言語的やりとりの終了、不能、先送り等を示している場所です。

## 九、歌う行為の指標としての同音

歌が歌であることの指標として、藤井貞和氏は「歌う歌、語らぬ語り」〔藤井一九九〇〕という論考の中で、一、題名の存在、二、装飾音韻の存在、三、繰り返し存在、四、特定の

場面、などをあげます。

四の特定場面というのは、歌によるかけあいという、言語的なやりとりと類する場面ですが、これはもちろん、同音を指標とした、私自身の歌の見方からすれば、歌の生まれる基盤におくことはできません。歌の生まれるもつとも重要な場面は、むしろ「言語的コミュニケーションが終わる、中断されること」と考えます。聞き手は同音で答えるしかない、というような場面です。

#### 十、ナレーションは同音化しない

モノローグと同音という事から、補足したいことがあります。語り物芸能に平家や義太夫がありますが、同音という演出を含みません。これは、言語は、一貫して、三人称的なナレーション言語を基本としていることに由来するのではないのでしょうか。ナレーションの語り手は、一人がふさわしい。同音化しないのです。

では、同じように三人称的なナレーションで事件を描写していく幸若舞はどうか。三人の同音があるではないか。これは私としてはすこし苦しい事例です。しかし、能や仏教儀礼とちがって決して三人以上には増大しないのです。そのあたりに、人称に由来する制限がかかってきているのではないかと弁明しておきます。

#### 参考文献

- 市川浩『精神としての身体』一九七五 勁草書房  
川田順造『聲』一九八八 筑摩書房  
永池健二「独歌（ひとりうた）考」『口承文芸研究』第18号所収 一九九五  
野上豊一郎『能 研究と発見』一九三〇 岩波書店  
藤井貞和『おもいまつがね』は歌う歌か』一九九〇 新典社  
藤田隆則「歌の上演における独唱形態と合唱形態―世阿弥『習道書』の一節を読むためのモデル」山田慶兒・阪上孝（共編）『人文学のアナトミー』一九九五 岩波書店所収  
藤田隆則『能の多人数合唱』二〇〇〇 ひつじ書房  
藤田隆則「歌う・諳んじる」日本文化人類学会（編）『文化人類学事典』二〇〇八 丸善  
山鳥重『わかる』とはどういうことか』二〇〇二 ちくま書房  
横道萬里雄『能劇の研究』一九八六 岩波書店  
（ふじた・たかのり／京都市立芸術大学）