

かたりの哲学

— 人形浄瑠璃文楽を手がかりにして —

田 中 綾 乃

はじめに

20世紀後半、思想界における「物語論」ⁱの流行は、哲学の分野だけではなく、心理学や人類学、医学、福祉の分野でも盛んに論じられるようになった。この時代の「物語論」とは、人間は生まれつき「物語る衝動 (the impulse to narrate)」ⁱⁱをもち、それゆえ人間を「物語る動物」ⁱⁱⁱとして定義することで、物語の力に再び光を当てるものであった。また、言語の中でも特に「かたり (narrative)」の役割に着目し、歴史認識や言語行為論と絡めて考察が行われた。

しかし、「かたり」の力が一番問われるのは、演劇をはじめとする文芸分野であることは自明だ。なかでも人形浄瑠璃は日本の芸能の<かたりもの>^{iv}のジャンルのひとつである。本稿では、「かたり」の特性を明らかにするために、太夫、三味線、人形の三業が一体となって成立する人形浄瑠璃文楽（以下、文楽）を題材に考察を行う。通常、文楽が「かたり」の芸であるのは当然のように思われるが、本稿では「かたり」を義太夫節の「かたり」という狭い意味に限定せず、三業が一体となった文楽そのものを「かたり」の視点から捉え直す。そうすることによって、「かたり」の射程を具体的に考察することを目的とする。

本稿では、はじめに (1) 「かたり」とはどのような特性をもつものなのかを哲学者・坂部恵 (1936～2009) の論点を中心に概観する。坂部哲学は、日本文化や日本語の問題を西洋哲学の豊かな学識に裏打ちされた坂部独自のスタイルで捉え直そうとするものである^v。本稿でも坂部の分析を踏まえながら、「かたり」の特性を導き出す。

その上で (2) では、文楽の浄瑠璃（太夫と三味線）における「かたり」の位相を確認する。そして (3) では、人形における「かたり」の可能性を「ふり」と「しじま」という概念との関係から読み解く。最後に、文楽における「かたり」の考察を通して、「かたり」そのもの持つ本質的な力と重層性を明らかにすることを試みる。

(1) 「かたり」とは何か？

「かたり」とは、ことばを用いて何事かを「物語る」言語活動であり、物事を順序立てて話すという特徴がある。「かたり」の諸相を哲学的視点から論じた坂部恵によれば、「かたり」は同じ発話行為である「はなし」と共通点をもちながらも成立のレベルに差異があるとされる^{vi}。坂部は「かたり」も「はなし」もその発言内容が一文以上の長さでまとまりをもつという同じ性質をもちながらも、「はなし」の方は日常的で「より素朴、直接的」な内容が含まれるものだと述べる^{vii}。他方で「かたる」は「<形-る>こと、<かたどる>こととして、いったん分節化ないし差異化されたものを<形><イマゴ>に向けてとりあつめ、統合するもの」^{viii}として、「はなし」よりも上位の階層に位置づける。さらに「かたり」は、「騙り」に通じることか

らも「意識の屈折をはらみ、誤りや隠蔽や、ときには自己欺瞞に通じる可能性さえをもそのうちにはらんだ、複雑で、また意識的な統合度の高い行為」^{ix}であることが指摘される。ここから坂部は「かたり」の特性を「再構成された、統合度の高い行為」として捉えていることがわかる。

坂部の論を引き継ぐ野家啓一も『物語の哲学』^xの中で、「はなす」は「放つ」に由来し、「かたる」は「象る」に由来するという語源的な意味から両者の差異を分析する。「はなし」は「話し合い」に見られるように他者と「はなし」が「合う」あるいは「合わない」ことが問題になる。そこから「はなし」は、話し手と聴き手の役割が自由に交換可能であり、また相手の反応に応じて臨機応変に対話がなされる「双方向的な言語行為」^{xi}であるとされる。

これに対して「かたり」は「一定の筋あるいは起承転結の結構をもった言説を述べる」^{xii}ことであり、語り手と聴き手との役割がある程度決められる「単方向的な言語行為」^{xiii}であり、「はなし」よりは「形式性」をもつものだとされる。このように坂部や野家の議論をふまえると、ことばを「かたどる」ものとしての「かたり」は、語り手にとって反省や意識的な統合の度合いが高い、能動的な言語行為だと言えるであろう。

「かたり」と「はなし」の共通点と差異を確認したところで、再び坂部の論をみていこう。坂部は、「かたり」や「はなし」の特性を明らかにするために、「つげる」や「のる」、「うたう」や「となえる」といった他の言語行為と比較する^{xiv}。たとえば「つげる」や「のる」は、神の「お告げ」や「祝詞」を例にあげて、これらは「神語や戒律（法）を、神が人の口を借りて告知する」^{xv}ことであり、それに耳を傾ける聴き手（人）は一方的に聞き従うという神から人への「垂直的關係」が見いだせるとする。同様に「うたう」と「となえる」も神や自然美といった「人間の力をこえた超越的なもの」を人間が讃える言語行為であり、これらもまた人から神への「垂直的關係」であることが示される^{xvi}。

これに対して「かたり」や「はなし」は、「聞き手の自由な反応と応答の余地を予想し、聞き手との相互的で平等な水平的関係」^{xvii}が成立基盤であると言われる。先述したように「はなし」の場合は、話し手と聴き手との間に「双方向性」が見られ、「かたり」の場合は「単方向性」であるのだが、その「かたり」が語られる相手は同じ人間同士ということから場の共有として水平的である。聴き手は語り手の「かたり」を通して、語られた内容を自由に想像し、応答可能となるのである。ここから日本の古典芸能において、一般的に〈かたりもの〉とくうたいもの^{xviii}という芸の分野が区別されてきた所以も「かたり」と「うたう」の成立基盤の違いに一因を見いだすことができるだろう。

以上の点から「かたり」の特性は、次のようにまとめることができる。(A)「かたり」は「かたどる」ことであり、形に向けて幾重にも象られ、再構成される言語行為である。(B)意識の屈折をはらむ「かたり」は複雑で、反省および意識的な統合度の高い能動的な言語行為である。(C)「かたり」の成立基盤は、語り手と聴き手との間に相互的で応答可能な「水平的関係」にある。これらの特性をふまえながら、次に〈かたりもの〉の芸のひとつである文楽を題材にしながら「かたり」の内実を具体的に見ていこう。

(2) 浄瑠璃における「かたり」の位相

『仮面の解釈学』^{xix}でデビューした坂部は、ペルソナ論と並行して能楽については折に触れ

て考察を行ってきたが、文楽や歌舞伎についての具体的な論考はない。むしろ文楽や歌舞伎については、坂部にも影響を与えた和辻哲郎（1889～1960）が『歌舞伎と操り浄瑠璃』^{xv}という大著を晩年に上梓している。幼少期に和辻が体験した浄瑠璃劇の「不思議な印象」に導かれてきたためこの書では、人形浄瑠璃を能楽の否定^{xvi}として登場した芸能であると解釈し、「一つの新しい表現様式」^{xvii}である人形浄瑠璃がわが国の代表的な舞台芸術に至った背景を分析する。

人形浄瑠璃の成立起源については様々な説があるが、本稿では和辻の論に則して次のように考えておこう。浄瑠璃がたりは室町時代に始まり^{xviii}、さらに1570年頃の三味線の伝来により、浄瑠璃がたりと三味線が結びつく。そして、これが平安時代から続く傀儡師の技と結びついたので1600年前後である^{xix}。その後、1684年に竹本義太夫が大坂道頓堀に竹本座を設立し、義太夫節で語る人形浄瑠璃^{xx}が誕生する。近松門左衛門の戯曲と義太夫の「かたり」によって、それまでの古浄瑠璃とは異なる新たな浄瑠璃が誕生し、約百年もの間、「操り段々流行して歌舞伎は無きが如し」^{xxi}と言われるように、人形浄瑠璃は黄金期として栄えるのだ。

文楽はまずは聴く芸であるが、これは物語の根幹は太夫の「かたり」が担うからであり、どんなに舞台上で人形たちがスタンバイをしても、太夫が語り始めなければ舞台が進まないことから明らかである。太夫は物語の状況を説明する「地」と登場人物たちの「詞」をひとりで語る^{xxii}。原則的にはその段に登場する老若男女すべての登場人物をひとりの太夫が語り分け、ナレーションの役割も担う^{xxiii}のである。

このような文楽の太夫は、近代的な自己同一性という主体のあり方とは逸脱するものである。複数の人物を語り分ける太夫という主体は、物語を語る上で、いわば自我や個別的な「私性」を超え出る必要がある。近代の義太夫節の名人である豊竹山城少掾が「古きに還す」と述べたように^{xxiv}、名人の浄瑠璃とは、「私」の表現や個性の発揮という「私性」に固執するのではなく、脈々と語り継がれてきた先人たちの芸を継承、再生産しながら、作品世界を「かたどる」ことなのである。この意味で、太夫の「かたり」は、前節の「かたり」の特性の(A)にあたる。

坂部によれば、〈かたり〉の主体は「つねに（みずからの過去・未来をも含めたひろい意味での）他者との距離・分裂をみずからのうちにはらみつつ統合するという作為（フィクション）と反復（ないしおのぞみならばミーメーシス）の構造」^{xxv}をその本質的な契機として含んでいる。これを文楽の太夫にあてはめて考えてみれば、語り手としての太夫は、複数の登場人物の人格や物語の筋を併せ持ちながらも自らを統合している。ましてやそれが古典の名作であれば、これまで長い年月をかけて数多の太夫たちによって繰り返し語られ、これからも語り続けられるのである。〈かたりもの〉としての文楽は、このような過去と未来を含みつつ、作為と反復を携えた芸である。太夫はそのような先人たちとの距離と分裂を内包することで、内的緊張の中で自己統一しながら、能動的に語るのである。

そして、太夫によって語られる物語は、それがフィクションであるということからも「かたり」は「騙り」の一種だと言うことができる。太夫によって節取られる「かたり」とは、虚実が交差する「虚実皮膜のあわい」^{xxvi}なのである。こうして複雑かつ統合度の高い能動的な「かたり」芸を体現しようとする太夫のあり方は、先の「かたり」の特性(B)の要素を備えていると言えるだろう。

ところで、義太夫節の「かたり」は、三味線の音色に負けないほどの熱を帯び、「拡大誇張」^{xxvii}した劇的な語り方である。和辻は、浄瑠璃が能楽の謡の要素である「うたう」という音

樂的性格をもち得ながらも、あくまで浄瑠璃は「かたり」の立場であることに矜持をもつべきだと述べる^{xxxiii}。というも、垂直軸の能樂とは異なり、町人文化の中で発展した浄瑠璃は「時代物」でも「世話物」でも「かたり」の様式の中に人間生活の営みが写實的に描かれているのであり、だからこそ聴き手の共感を得ることができるからである。先述したように、浄瑠璃で語られる物語はフィクションであるが、聴き手はそれに耳を傾ける。このように語り手と聴き手が同じ土俵にいて、水平関係を保つという点でも、浄瑠璃は「かたり」の特性（C）を備えているのである。

この太夫の語りを支えるのが三味線だが、義太夫の三味線弾きは、決して伴奏音楽を奏でるわけではない。三味線も床本（テキスト）の世界を「かたる」のである。もちろん樂器である以上、音楽的要素は欠かせないが、そこで弾かれるのは「語り物としての浄瑠璃にそってあらわれてくる、物語的な意味」^{xxxiv}なのである。劇場に響く三味線の音色は、太夫の「かたり」を助けながらも、かたどられた物語の世界をより鮮やかなものにするのである。

このように太夫と三味線の浄瑠璃によって物語は展開していくが、そこで語られる「もの」とは一体何であるのだろうか。太夫と三味線の芸は、床本に書かれたことばや筋を単に情報として観客に伝えるだけではない。それが立体化された物語となり、さらに観客の心を揺さぶるためには「情」が語られなければならない。というのも文樂の物語には義理と人情との間で葛藤する登場人物たちの心情が常に描かれているからである。

そもそも言語の起源は何か？と考えると、ルソーに即すれば情念であると答えることができる。ルソーは、最初の人間の言語は「幾何学者の言語」ではなく「詩人の言語」であったとして、次のように述べる。

言語の起源はどこから来るのだろうか。精神的な欲求、つまり情念からである。生きる必要によって互いに避け合う人間たちをすべての情念が近づける。人間たちから最初の声を引き出したのは飢えでも渇きでもなく、愛、憎しみ、憐憫の情、怒りである。^{xxxv}

言語の起源を考える上で、「はじめにことば（logos）があった」（ヨハネによる福音書 1:1）と聖書に記されているように、その起源を理性的なロゴスに求める伝統もある。だが、ルソーは言語の起源を喜怒哀樂の情念を表現する音声言語に求めるのである。文樂の「かたり」は、起承転結や一定の筋を内包するという点でロゴス的な側面を備えつつも、言語の起源はパトス（pathos）にあると考えることで、「情」を描出する義太夫節に通底する。文樂の舞台において太夫と三味線は、その都度、「いま、ここ」で構成されるアウラの芸を通して「情」を語る。これが太夫と三味線に課せられた「かたる」能力であり、観客はこの「情」を通して物語の世界をより深めることができるのである。あくまでも「情」を抒情的に「うたう」のではなく、「かたる」ことによって表す浄瑠璃は、和辻が指摘したように「新しい表現様式」だと言えるだろう。

(3) 人形における「かたり」と「しじま」

文樂を成立させるもうひとつの大切な要素は人形である。しかもそれは世界の数多の人形劇の中でも類を見ない、一体の人形を三人（主遣い、左遣い、足遣い）で操る三人遣いの芸^{xxxvi}

である。三人遣いであるということは、人形は決してひとり（主遣い）の所有にはならないということを意味する。ここでも主遣いの主体は距離と分裂をはらむことになる。人形は、三人の人形遣いの技が融合することで、はじめて人形独自の動きが生まれるのである。それは人形が他律的でもあり、自律的でもあるという両面を備えていることを示唆している。

舞台上で無言の人形遣いたちは、同じく物言わぬ人形に命を吹き込む存在だが、この時、人形遣いたちが人形を操るきっかけは、床の太夫と三味線による「かたり」である。浄瑠璃を行為遂行的発話と捉えるならば、床の「かたり」を聴いた三人の人形遣いたちは、各々の役割に応じて人形を動かすのである。

かつてロラン・バルトは、日本で文楽を観劇した際、人形遣いと人形との関係を次のように記した。文楽は「行為と身ぶりとを分離する。文楽は身ぶりを示し、行為も見せてくれる」^{xxxvii}のものである。ここでの行為とは人形遣いが人形を遣う行い（技）であり、身ぶりは人形の「ふり」を意味していると考えることができる。一般的に俳優の場合は、行いとふりは一致しているが、人形劇の場合はそれが分離している。しかも、舞台上で人形遣いの存在を隠さない文楽において、観客は人形遣いの行為（出遣いの顔の表情や動作）と人形の「ふり」をそれぞれ鑑賞することができるのである。

ここから人形の身ぶり、すなわち「ふるまい」について考えてみよう。和辻は、人形が妙味を発揮し得るのは「生命のない人形が生きた人のごとくに動くというところにある」^{xxxviii}と述べる。たしかに三人の遣い手たちが三位一体となって自在に遣いながら人形に命を吹き込む様は見事ではあるが、それは人間の動きをそのまま真似（mimesis）しているわけではない。和辻は次のように述べる。

生なき人形において活きた人の動き方をそのまま再現することはできない。ただ自然的な動きのうちの目ぼしいものを、殺しあるいは活かすに過ぎないであろう。それは人間の動きのうち、特に意義深い、象徴的意義の濃厚なものでなくてはならぬ。その選択がうまく行けば、急所だけを捕らえて他をことごとく切り捨てたような、非常に芸術的な効果を作り出し得るのである。^{xxxix}

文楽人形には、喜怒哀楽の表現を人間が行う仕草で見せる「ふり」もあるが、「後ろ振り」など人間には決してできない人形独自の「ふり」もある。それは「人間の自然的な動きの急所を拡大して表現」^{xl}した動きであって、先述した拡大誇張して語る太夫と同じく、人形の「ふり」もあえて拡大誇張することで、単に人間の動きの再現ではない表現が生じるのである。

そもそも人間の身ぶりや「ふるまい」は、ノンバーバルなコミュニケーションのひとつである。それゆえ、舞台芸術において「ふるまい」は身体表現の要となる。坂部は「言語行為における<かたり>のレベルが、身体（表現）の次元においては、・・・<ふるまう>ことのレベルに対応する」^{xli}として、「かたり」と「ふるまい」の関係性を次のように解き明かす。

「ふり」と「まい」ということばによって成立する「ふるまい」には、その基底的な成層あるいは構成契機として「ふり」が存することになる^{xlii}。そして「ふり」は、他者に向ける行為として「他者との関係をその自明な本質基底として含む」^{xliii}ことから、「水平の身体行為」として特徴づけられる。それに対して「まい」は「ときに神靈的存在からする受苦や、また神靈的存在の活動への共感に発する」^{xliii}ものとして「垂直の身体行為」として特徴づけられる。こ

こから「ふり」は「かたり」と、「まい」は「うた」と相関関係にあることが示されるのである^{xv}。

坂部によれば「ふり」も「複雑で統合度の高い」動きである。というのも「ふり」は、あるものを模倣して再現するという人間に備わった自然の本性から生じるものだが、再現するためには何度も反復して習得する必要があるからである。そして、そのように習得した結果、再現されたものは、見る者を喜ばせる。それは見る者が再現された形に意味を見だし、推論や発見という志向性をもたらす^{xvi}からである。

この視点を文楽人形に当てはめて考えれば、人形の「ふるまい」も人間の模倣再現に根ざしながら、時に人間を超え出る象徴的な表現という二重構造の中で成立していると考えることができる。その二重構造において、「人の形」である人形に「かたどり」を与えるのは三人の人形遣いである。舞台の上で物言わぬ人形たちがあたかも意思疎通をはかり、語り合い、ふるまいながら芝居を進めていくのは、三人遣いによって精査された人形の「ふり」があるからだ。

人形遣いたちは、テキストに書かれたことばをどのような「ふり」で表現するのかを常に追求する。この点においても、太夫や三味線弾きと同じく人形遣いにもテキスト読解が欠かせない。そして、それら表現するために、三人の遣い手たちの身体も距離と分裂をはらみながら、より「複雑で統合度の高い」行為を見せるのである。その意味で、三人遣いの行い（技）にも、それによる人形の「ふるまい」にも、自己を超えながら自己を統合するという二重化の要素を見いだすことができるのである。

こうして「かたり」と相関関係にある「ふり」の性質から、「ふり」にも先の「かたり」の特性である（A）のかたどり、（B）の複雑かつ統合度の高い行為、（C）の相互的な水平関係という要素を読み込むことができる。しかし、文楽人形の魅力は「ふり」を通して動いている時ばかりではない。静止している時にこそ「かたり」の力が発揮されると思われる。

先の和辻の引用にもあったように、物語の進行中、人形は余計な「ふるまい」をせず、動きを殺す、つまり静止していることが多い。その場合、人形はただの「モノ」に戻ってしまうように思われる。だが、それが名人の人形遣いの手にかかると、静止しているにもかかわらず、人形の心のうちや「情」がまざまざと表現されることがある。まるで人形が息をしているかのように、人形の細やかな息遣いや心情が観客に伝わるのである。これは一体どういう事態なのだろうか。

たとえばハイデガーは、『存在と時間』の第三十四節で「語ることと聴くことは理解することに基づく。（中略）すでに理解している者のみが耳を傾けることができる」^{xvii}と言い、語りと傾聴がともに「諒解」に根ざしていることを示した上で次のように述べる。

語ることのもう一つの本質的な可能性、すなわち沈黙すること（das Schweigen）は、同一の実存論的基礎をもっている。互いにともに語り合いながらも沈黙している人は、語ってやまない人よりもさらに本来的に「理解させるようにすること」、つまり諒解を形成することが可能である。（中略）真正に語ることにのみ、本来的に沈黙することが可能である。沈黙しうるためには、現存在は口にすべき何ごとかをもっていなければならない。^{xviii}

沈黙を、語ることの本質的な可能性の一様態として呈示するハイデガーは、語るべき内容を

もつ者が傾聴して沈黙する時こそ、より深い理解が得られると述べている。静止する文楽人形が多分に語っていたのは、名人の遣い手が語るべきものを内包し、それを静止という〈形〉を通して表現していたからだと言える。

ハイデガーは、多弁こそ「理解されたものを隠蔽する」^{xix} ことになるとし、沈黙が「かたり」の内実を顕わにする真の働きであることを指摘する。そして、沈黙を「しじま」と呼ぶ坂部は、ハイデガーのこの論を引用しながら、あらゆる言語行為の究極の基底には「しじま」があると論ずる¹。

文楽の舞台では、床からは太夫と三味線の「かたり」が響く一方で、本舞台では物言わぬ「しじま」の闇が支配している。しかし、この「しじま」こそ「かたり」そのものの本質であり、太夫が「かたり」得ないものを人形はその「しじま」を通して「かたり」得る存在だとも言える。このように人形は「ふるまい」の時も、静止している時も人形そのものが「かたり」に深く根ざした存在であることが導かれるのである。

おわりに

以上のように、本稿では文楽という芸に通底する「かたり」を具体的に分析しながら、「かたり」の特性を考察してきた。最後に、和辻が浄瑠璃劇に見いだした「不思議な印象」ⁱⁱの正体を解き明かすことでまとめしよう。

すでに述べたように、和辻は幼少期に強い印象を残した歌舞伎が人形浄瑠璃をもとにした芝居であったことに気づき、「人形芝居であったということと、作者の想像力の作り出す世界の不思議さとの間には、何か必然の関係がある」ⁱⁱⁱ と考えた。この不思議さの正体を明らかにするために、七百頁にも及ぶ『歌舞伎と操り浄瑠璃』を執筆したが、その結論においても和辻は「人形であったがゆえに、多角的な想像力を必要とした」ⁱⁱⁱ と述べるに過ぎず、明示的な答えを示すわけではない。それゆえ、本稿では、人形浄瑠璃文楽の不思議な魅力は、ひとえに太夫、三味線、人形による三業が一致することで成立する「かたり」の芸に支えられていることをあらためて強調したい。

和辻は、浄瑠璃の世界の不思議さを次のように記していた。

それはただ現実の世界を芸術的に再現したというにとどまらず、何か現実と異なったもの、
 といって単に非現実的あるいは夢幻的であるのではなく、むしろ現実よりも強い存在を持
 ったものを作り出しているように見える。そういう意味でエキゾーティックな（外から
 来たものらしい）珍しさや、超地上的な輝かしさが、そこに感ぜられるのである。^{liv}

現実の再現にとどまらず、現実とは異なった、現実よりも強い存在となる浄瑠璃とは、人形のふるまいにおいて、人間の再現に根ざしつつ、人間を超え出るといふ二重構造の表現そのものであろう。そして、そこから感じられる「超地上的な輝かしさ」とは、「かたり」によってもたらされるのである。

文楽の「かたり」で目指されているものは、「かたどり」である。太夫であれば、床本のことばをかたどり、三味線であれば音をかたどり、人形であれば人の形をかたどる。かたどられる〈形〉は、哲学の用語で言えば、形相 (eidos / forma / form) にあたる。それは目に見える現

実的で感覚的な形ではなく、理想の形であり、永久不滅の普遍的な形＝本質でもある。

文楽の三業における「かたり」も究極的には、その理想の形を表現することが目標とされている。そして、観客はそのような理想形を追い求める姿に、そして「かたり」を通して感じられる作品の本質を垣間見た時に、「超地上的な輝かしさ」や美しさを見いだすのではないだろうか。観客は舞台を通して、単に感覚的なものだけを鑑賞するわけではない。様式美や形式を通して、感覚世界を超越した精神的な豊かさも汲み取るのであり、それを可能にするのが「かたり」の力なのである。

現代、ことばが希薄になり、何かをかたろうことも物語ることも貧弱になりつつあるが、そのような時代であるからこそ「かたり」を彩り、その力を再考することが求められているのではないだろうか。

註

- i 思想界で「物語論」の議論が展開していくきっかけとなったのは、Danto, Arthur C. *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965. (邦訳：D.C. アーサー『物語としての歴史』、河本英夫、国文社、一九八九年)である。
- ii Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, On Narrative, The University of Chicago Press, 1980. p.5
- iii 野家啓一は、「物語る」ことが人間の原初的な言語行為の一つだとして、人間を「物語る動物」として定義する。野家啓一『物語の哲学』、岩波書店、一九九六年、p.17.
- iv 『日本国語大辞典』によれば、「かたりもの(語物)」は「筋のある物語を、筋をつけて語る芸能。平曲、幸若、説経節、祭文、浄瑠璃、薩摩琵琶、筑前琵琶、浪花節など。その詞章もいう」と記されている。
- v カント研究から出発した坂部だが、『仮面の解釈学』(一九七六年)や『鏡の中の日本語』(一九八九年)など和洋の境界を自在に行き来しながら思索を重ねてきた。なお、坂部と演劇との関係性については、拙論「坂部恵と演劇」pp.164-178(所収：『坂部恵』、水声社、二〇一一年)で論じた。
- vi 坂部恵「かたりとしじま」、『坂部恵集 四』、岩波書店、二〇〇七年、p.178f. 「かたりとしじま」の初出は、坂部恵「かたり」、弘文堂、一九九〇年である。坂部は『かたり』の冒頭で、オースティンの「行為遂行的力能(performative force)」やリクルールの「物語論」に言及している。本書では西洋哲学の言語論や物語論を踏まえながら、日本語に立脚した坂部独自の思想が展開されている。
- vii 坂部はここで「かたり」や「はなし」が、単に「いう」や「口にする」という片言隻語やつぶやきの言語行為の位相とも異なることを示している。
- viii 坂部、前掲書、pp.181-182
- ix 坂部、前掲書、p.181
- x 野家、前掲書
- xi 野家、前掲書、p.92
- xii 野家、前掲書、p.94
- xiii 野家、前掲書、p.92ff.
- xiv 坂部、前掲書、p.182ff.
- xv 坂部、前掲書、p.183
- xvi 坂部、前掲書、p.183-184
- xvii *ibid.*
- xviii 註ivでは「かたりもの」のジャンルを確認したが、同じ『日本国語大辞典』によれば、「うたいもの(謡物・唄物)」は「詞章に節を付けて歌うものの総称。特に、日本の伝統的な声楽を二大別したものの一つ。神楽、催馬楽、朗詠、今様、宴曲。謡曲、長唄、小唄、民謡など、きわめて多種のものがこれに属する」と説明されている。文楽は「うたいもの」の要素もありながらも、全体で見れば「かたりもの」のジャンルに振り分けられる。

- xix 坂部恵『仮面の解剖学』、東京大学出版会、一九七六年。
- xx 和辻哲郎『歌舞伎と操り浄瑠璃』(所収：『和辻哲郎全集』第十六巻)、岩波書店、一九六三年
- xxi 和辻は能を室町時代の水墨画、人形浄瑠璃を安土・桃山時代の絢爛な極彩色の障壁画に見立てて、能楽が人間の自然的な動きを否定したのに対して、人形浄瑠璃は人間の自然的な動きの急所を拡大表現しながら、人間の自然性を回復したと両者の芸能を対立項として捉えている。
- xxii 和辻、前掲書、p.56
- xxiii 十五世紀に書かれた『浄瑠璃姫物語』(『十二段草子』)は、『平家物語』と同様に語り手によってかたり継がれてきた物語であり、和辻は「浄瑠璃物語を語ることに於いて形成せられた新しい語り方によって、浄瑠璃物語以外の物語を語り始めたときに、初めて浄瑠璃節の名がおのずからできあがった」と述べている。和辻、前掲書、p.77ff.
- xxiv 和辻、前掲書、p.22ff. ドナルド・キーン『能・文楽・歌舞伎』、吉田健一、松宮史朗訳、講談社学術文庫、二〇〇一年、p.225ff. 和辻もキーンも人形浄瑠璃の成立起源の特定は困難であることを示しながらも、和辻は浄瑠璃節と三味線が結びついたのは天正末頃だと述べ(和辻、p.35)、キーンは一六〇〇年に京都で夷舁の人形遣いが浄瑠璃がたりに合わせて芝居をやり、好評を得たことを記している(キーン、pp.246-247)。
- xxv 周知の通り「文楽」という名称は明治になってからだが、本稿では人形浄瑠璃の通称として「文楽」を用いる。
- xxvi 『浄瑠璃譜』延享二年(一七四五)
- xxvii 丸本では「地」と「詞」だが、実際に太夫が語る際は「地」、「詞」、「節」、「地イロ」の四つの部分で、語り方としては「音遣い」や「イキ」が重要になる。
- xxviii 景事などでは、太夫と三味線が並んでの掛け合いの演目もある。
- xxix 渡辺保『豊竹山城少掾』、新潮出版社、一九九三年、p.87ff.
- xxx 坂部、前掲書、p.190
- xxxi 「虚実皮膜」は、穂積以貫『浄瑠璃文句標註 難波土産』(元文三年)の中に近松門左衛門の言説として記されている芸論である。
- xxxii 和辻、前掲書、p.64
- xxxiii 和辻、前掲書、pp.54-55
- xxxiv 渡辺、前掲書、p.77
- xxxv ルソー『言語起源論』、増田真訳、岩波文庫、二〇一六年、p.24
- xxxvi 近松の時代の人形浄瑠璃は一人遣いであったが、享保十九年(一七三四)の竹本座初演の『芦屋道満大内鑑』において初代吉田文三郎が三人遣いを考案し、その後、三人遣いの技芸が発展し現在に至る。
- xxxvii ロラン・バルト『表徴の帝国』、宗左近訳、ちくま学芸文庫、一九九六年、p.83
- xxxviii 和辻、前掲書、p.64
- xxxix 和辻、前掲書、p.63
- xl ibid.
- xli 坂部、前掲書、p.190
- xlii 坂部恵『<ふるまい>の詩学』、岩波書店、1997年、pp.4-5 「ふり」は「ふるまい」の二次的再現のように思われるが、むしろ他者との関係を本質基底とする「ふり」が根底にあるからこそ、「ふるまい」が「対人関係の場において生起するかぎりでの行為ないし行動を意味することばとして使用される」と坂部は述べる。
- xliii 坂部、前掲書、p.5
- xliv 坂部、『坂部恵集 四』、p.232
- xlv 坂部、『<ふるまい>の詩学』、p.3ff.
- xlvi 坂部、前掲書、pp.8-12
- xlvi M.Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1967. S.164 (邦訳：ハイデガー『存在と時間(二)』、熊野純彦訳、岩波文庫、二〇一三年、p.278)
- xlvi ebd., SS.164-165
- xlix ebd.

- 1 坂部、前掲書、p.50
- li 和辻、前掲書、p.3
- lii 和辻、前掲書、p.7
- liii 和辻、前掲書、p.695
- liv 和辻、前掲書、p.3