

浄瑠璃における「クドキ」

細田 明宏

一、口頭文学としての浄瑠璃

義太夫なるものに至ては一丁字を解せざる者と雖も喜てこれを聴き、娯楽の間深く感動して自らは（筆者注、日本独自の精神文化）を識別す（無署名「義太夫雑誌の本領」『義太夫雑誌』第二巻第三号 一八九五・七、二二三頁）

浄瑠璃、中でも本稿で考察の対象とする義太夫節浄瑠璃（以下、単に浄瑠璃と表記）は数多くの作品を生み出してきたが、それらの作品の詞章は劇場や寄席で語られるだけでなく、書籍に収められて出版されてもいる。そしてこれまで浄瑠璃に対する文学的研究は主として、詞章を（小説などと同じような）文字による文学として読むことで進められてきた。

しかし浄瑠璃は三味線を伴奏とする語り物であり、作品はほんらい口頭で語られ、耳で聞くための文学、すなわち口頭（口

承）文学（oral literature）として作られたものだ。だとすれば、浄瑠璃を文学的に研究するにあたっては、口頭文学として捉えることも必要だろう。

もつとも浄瑠璃は口頭で語られるといつても、「声の文化」というよりはむしろ「文字の文化」（オング 一九九二）に属するのではないかと考える人もいるかもしれない。こんにち浄瑠璃のもつとも正統的な上演団体といえる文楽座が公演を行う大阪・国立文楽劇場や東京・国立劇場で、上演される詞章が付されたプログラムが販売され、また数年前からは詞章の字幕表示も行われているように、文字で表された詞章を目にしながら聞く聴衆も少なからず存在するからだ。

しかしかつてはそうではなかった。冒頭に掲げたのは明治二八年（一八九五）に発行された浄瑠璃専門雑誌の巻頭論文中の一節である。この論文では、日本独自の精神文化（「精神的文明」）を涵養するには、一丁字を解せざる者、すなわち文字を読めない人も喜んで聞き、娯楽として親しむうちに自然とそ

れを感得する浄瑠璃が最適なのだという。その論の当否はともかく、この文章から、当時の浄瑠璃は文字を読めない人が耳で聞いて楽しむ娯楽だったということがわかる。かつて劇場や寄席に足を運んだ人々にとって、浄瑠璃はなによりもまず、口頭で語られ、耳で聞く文学として存在していたのだ。

また浄瑠璃の公演の際に詞章を記載したプログラムが販売されるようになったのは昭和五年（一九三〇）に大阪・四ツ橋文楽座（劇場）が開場してからのことであり、それ以前は公演プログラムが作られること自体が珍しく、そこには詞章も掲載されていなかった（プログラムとは別に詞章を記載した小冊子が配られたことは何度かあったが、特別な事情がある場合に限りであった）。当時は上演中に聴衆が文字を目にすることは滅多になかったはずだ。浄瑠璃はまさに「声の文化」に属していたのである。

二、語り手と聴衆

さて文学は、作品の伝達過程に注目した場合、音声コミュニケーションによって伝えられるもの（口頭文学）と、文字コミュニケーションによって伝えられるもの（書籍の形で出版された小説など）とに大別できる。ここで文学作品は、語り手または書き手から発信され、音声または文字コミュニケーションによって伝えられ、聞き手または読み手によって受信されるとみ

ることができるが、その場合二種類のコミュニケーションにおける作品の発信者（語り手、書き手）と受信者（聞き手、読み手）の関係、および受信者どうしとの関係は大きく異なっている。

すなわち、音声コミュニケーションによる文学は本来、語り手（発信者）と聞き手（受信者）とが同じ場にはじめて成立するものであり（ここではとりあえず、放送やレコードなどのメディアを媒介する場合は除外しておこう）、その場では発信と受信が同時に行われる。そしてそのことにより、聞き手は受信だけを行うのではなく、語り手に対して何らかのはたらきかけを即時に行うことができる。それに対し、文字コミュニケーションによる文学では書き手（発信者）と読み手（受信者）は同じ場にいる必要はなく、またたとえ同じ場にいたとしても発信と受信の間には時間のずれが生じる。したがって読み手が書き手に与える影響は、音声コミュニケーションによる文学より⁽¹⁾もずっと限定的なものとなる。さらに音声コミュニケーションによる文学においては、聞き手は通常複数であり「聴衆」をなしている（オンゲ 一九九一、二五七頁）が、文字コミュニケーションによる文学においては、読み手は互いに孤立している。じつさい音声コミュニケーションによる文学では、聞き手は語りが行われている最中にさまざま行動をし、結果としてそれは語り手へのはたらきかけとなる。浄瑠璃の場合もつと顕著なのは、語り手に対して「待ってました！」と声をかけたり、拍手をしたりする行為だろう。しかしそればかりではなく、聞

き手の体の向きや細かな動きなども、語り手へのはたらきかけとなりうる。

このようなはたらきかけを通じて聞き手どうしはお互いに影響を与えあい、語り手もまた聞き手から影響を受ける。またこれらのはたらきかけは語られた文学⁽²⁾に関してなされるものであり、そこにはその作品に対する聞き手の評価が含まれている。このことから、聴衆の間、また聴衆と語り手の間で、語られた文学に対する評価が共有されうると考えられる。

たとえばかけ声や拍手は、一人ひとりの聞き手が行うものだが、決して孤立した行動ではなく、他の聞き手に影響を与えずにはおかない。拍手のタイミングが適切ならば多くの聞き手がそれに加わり、「聴衆」としての評価を語り手に伝えることになる（拍手が一人だけで終わる場合もあるが、それは他の聞き手がそこで拍手をする意味を感じ取れないためだろう）。そしてこのとき拍手をする聴衆たちは、語られた文学に対する何らかの評価を共有しているといえよう。

また聞き手がどのような態度で聞くかということも、語られた文学への評価となりうる。たとえば文楽座において、浄瑠璃の上演中にも関わらず客席の目立つ場所では寝転がっている聞き手を関係者が起こしにいったところ、逆に「起きて聞いてもらえるような浄瑠璃語れッ」と怒鳴られたというエピソードが伝えられている（高木浩志『文楽入門』一九七四 文芸春秋、四〇頁）。この場合聞き手は寝転ぶという態度をとることによつ

て、語り手に対して低い評価を表明しているのだ。

かけ声や拍手、または聞く態度によって示される聞き手の評価は、語り手に即時に伝わるが、そのことによつて語り手と聴衆とは、語られた文学に対する評価を共有しうる。それを示す例として、「聞きどころ」についてみてみよう。「聞きどころ」とは、「聞くねうちのある箇所」（小学館『日本国語大辞典第二版』）という意味であり、語られる文学に対する評価（「ねうち」）に関わることはである。

言うまでもなく聞きどころは、音声コミュニケーションによる文学においてのみ問題となる。しかも、どこが聞きどころなのかを知つてはじめてある作品がよくわかったという体験談もある（田中マリコ『文楽に連れてって！』二〇〇一 青弓社、一四八頁）ように、聞きどころは鑑賞の手がかりでもある。口頭文学としての浄瑠璃において、聞きどころは大きな意味を持つといえるだろう。

さてしばしば言われるように、聞きどころとそうでない部分とでは聞き手の態度が違うことがある。特に聞き手が土間や敷に坐つて飲食しながら聞いていた頃には（昭和五年の四ツ橋文楽座開場以前は椅子席は一般的ではなかった）、余り重要な場面では舞台上を背に向けて飲食していた聞き手が、聞きどころにさしかかると舞台上に向き直り真剣に聞いた、と言われる。その頃の聴衆が現在よりもはるかに自由な態度で聞いていたことは、たとえば明治後期に活躍した浄瑠璃語りの竹本

摂津大掾が、浄瑠璃『艶容女舞衣』酒屋の段について述べた次の文章からもよくわかる。こんにちではまず見られない光景だが、聞きどころが終わると席を立つ者が十人以上もいたというのだ。

大坂でも東京でも爾うでございませうが、兎角サワリの所が済みますと、十人や二十人は屹とお立ちになりますので私共の方では充分に力を入れて居る遺書の所も、トントお聴きにならないのが随分多いやうでございませう(竹本摂津大掾述・熊谷為蝶記『義太夫の心得』一九一一 中島辰文館、二四一―五頁)

文中の「サワリ」とは、いわゆる「お園のサワリ」(後述)だが、そこを聴衆が聞きどころとしていたこと、および語り手である摂津大掾もその部分が聞きどころであると認めていたことがわかる。どこが聞きどころなのかという評価が、語り手と聞き手の間で共有されているのである⁽³⁾。

さらに摂津大掾が、聞きどころの直後に席を立つ聴衆をとりたてて咎めてはいないことにも注目しよう。聞きどころ以外では舞台上集中しない聴衆の態度を、語り手も許容しているのだ。このようなことも、語り手と聞き手の間でどの部分が聞きどころなのかという意識が共有されていてはじめて可能となるのである、この場合語り手と聞き手は共犯関係にあるといえるだろう。

う。

三、浄瑠璃における「聞きどころ」

「聞きどころ」ということは、口頭文学や演劇、演説など音声によるパフォーマンスにおいて広く用いられる。その際には、それらのパフォーマンスがなされたのちに振り返って、「あの部分が聞きどころだった」というように使用されるのが一般的だろう。この場合、そのパフォーマンスがどのように上演され、そして聞き手がそれをどのように鑑賞したかによって、どこが聞きどころなのかが決まるのであり、上演が始まる前にはどの部分が聞きどころなのかは明らかではない。

しかし浄瑠璃では、聴衆は(そして語り手も)上演がなされる前にどこが聞きどころなのかを知りうる。たとえば初心者向けの入門書や上演会場で販売または配布されるパンフレットなどの作品紹介には、どの部分が聞きどころなのかという記述がしばしばみられる。つまりその部分が実際にどのように上演されたか、そしてそれを聴衆がいかに鑑賞したかということにはよらずに、どの部分が聞きどころなのかという意識が語り手や聴衆の間で広く共有されている、または共有されうると考えられているのだ。

このようにいうと、それは同じ演目を繰り返し上演したため聞きどころが固定化したのであり、結局は個々の上演／鑑賞

体験の積み重ねによるのではないかと考える人もいるだろう。確かに、はじめはなんでもなかった場面が語り手の工夫によって聞き手の注目を集め、次第に聞きどころとなる場合などはそういうケースだといえる。しかし全てがそれで説明できるわけではない。

たとえば阿波人形浄瑠璃で新作の浄瑠璃が初演された事例をみてみよう（二〇〇四年二月二七日徳島県郷土文化会館、上演したのはA座）。もしも聞きどころが個々の上演／鑑賞体験によるのならば、初演、つまり初めての上演／鑑賞の際には、聞き手はどこが聞きどころなのかわからないはずである。しかし実際は、初演だったにもかかわらず、上演中に客席からかけ声がかかり拍手も起きた。声をかけ拍手を先導したT氏は、自らも長年にわたり浄瑠璃の語り手としての活動を続けている人物だが、公演終了後に、「浄瑠璃ならどこが聞きどころかというのはだいたいわかる」ので、そこで声をかけ拍手をしたのだと語った。

浄瑠璃に慣れ親しんだ人にとつては、初めて聞く作品でもどこが聞きどころなのかだいたいわかる。このことは、聞きどころの持つ意味を個々の上演や鑑賞の体験に還元させることは不可能だということばかりでなく、多くの浄瑠璃作品に共通する構成要素が存在することをも示しているのではないだろうか。

四、聞きどころ・サワリ・クドキ

さて「聞きどころ」ということばは、浄瑠璃に関してのみではなくごく一般的に用いられる。これに対し、浄瑠璃用語の中に「聞きどころ」に近い使われ方をすることばがある。「サワリ」と「クドキ」がそれである。

浄瑠璃用語における「サワリ」とは、もともとは「義太夫節以外の曲節を採り入れた部分」（加納マリ「さわり」『平凡社大百科事典』一九八四 平凡社）のことであるが、転じて「旋律の美しい部分を指すようになり（中略）、さらには曲中の聞きどころを意味する」（同）ようにもなった。こんにちでは「サワリ」は、聞きどころの意味で用いられる方が一般的であり、浄瑠璃以外の音楽や演劇などのパフォーマンスにおいても、その意味で広く用いられている。

これに対して「クドキ」とは、「浄瑠璃で、主人公がしんみりと真情を訴える箇所」（松井俊論「くどき」『歌舞伎事典新訂増補版』二〇〇〇 平凡社）のことであるが、「曲の聴きどころである」（同）との説明もなされる。

サワリとクドキとは明確な区別なく使用される場合も多く、サワリが「口説き」とほとんど同じ意味に使われています（山田庄一『文楽』一九九〇 ぎょうせい、六九頁）と説明されることも、クドキが「義太夫節では『さわり』といわれ」（星

旭「くどき」『万有百科大事典』一九七四 小学館）ると指摘されることもある。じじつサワリとクドキは、しばしば混同されて用いられる。たとえば先述した『艶姿女舞衣』の「お園のサワリ」は、「お園のクドキ」とも言われる。

しかしクドキということは自体にはもともと、聞きどころという意味はない。にも関わらずサワリとクドキとが混同されるのは、クドキの部分が聞きどころとなることが多く、また逆に聞きどころの大半がクドキを含むからだろう。たとえば「お園のサワリ／クドキ」は、妻のお園が夫を思いやる真情を吐露する部分（クドキ）であり、またそこが『艶姿女舞衣』酒屋の段を代表する聞きどころ（サワリ）であるため、「お園のサワリ」とも「お園のクドキ」ともよばれるのだ。

さて、サワリとクドキとはもともと互いに異なる意味である上に、その指し示す範囲もびったり一致するわけではない。クドキ以外のサワリもありえるのだ。したがって両者を明確に区別して使い分けるべきであり、「お園のサワリ」についても、正しくは「お園のクドキ」と言うべきだ（吉川英史「さわり」『演劇百科大事典』一九六〇 平凡社）とする主張もある。

これらの主張は傾聴に値するものであるが、サワリとクドキとは学術用語ではなく、しかも混用は広く行われているため、実際には使い分けを徹底させることは難しいと思われる。しかし少なくとも研究の場においては、両者を扱う際に意味の違いを明確にしておくことが必要だろう。そこで本論では、サワリ

を聞きどころの意味とし（本来の「義太夫節以外の曲節を採り入れた部分」という意味では扱わない）、それに対してクドキには聞きどころという意味を持たせず、「主要な登場人物による真情の吐露」という本来の意味でのみ用いることにしよう。

五、浄瑠璃におけるクドキ

浄瑠璃を上演する際の基本的な構成単位を「段」といい（したがって同じ演目でも上演の機会によって段の区切り方は異なる）、一つの段は数十分から一時間以上の上演時間を要する。通常サワリはその中に含まれた形で上演されるが、場合によってはサワリのみが抜き出されて上演されることもある。たとえば明治の中頃から大正にかけて一世を風靡した娘義太夫は上演も鑑賞もサワリが中心だったと言われており、当然サワリの上演もなされていた。さらに素人として浄瑠璃を楽しむ人々の間ではサワリだけを語ることが広く行われ、そのような人向けにサワリの詞章のみを掲載した本が数多く出版されている（後述）。

文楽座の正式な公演においても、サワリだけの上演が行われたことがある。昭和二九年（一九五四）三月に大阪・四ツ橋文楽座で行われた興行における『存知佐和利集』がそれで、『壺坂靈験記』や『艶姿女舞衣』などからサワリだけを抜き出して集め、オムニバス形式で上演したものである。さらに本公演以

外の小規模の公演においては、文楽座に属する演者も、サワリのみ抜粋上演をしばしば行っている。

サワリのみを抜粋することは、レコードへの録音の際にも広く行われている。日本にレコード製作技術が根付いたのは明治末だが、その頃は浄瑠璃の人氣も高く、文楽座やそれとライバル関係にあった彦六座系統の座に属する演者、それに娘義太夫などさまざまな語り手が吹き込んだレコードが数多く販売されていた。

発売されるタイトルとしては、一段全てを録音したものがあつたが、サワリのみを録音したものの方が圧倒的に多かった。当時のいわゆるSP盤は、片面に数分しか録音できなかったため、一段まるごと録音すると十数枚組にもなり、購買者は限られていた。その点サワリだけなら一枚から多くても数枚に収められる。一般に広くゆきわたったのはこのようなレコードだったのだ。

サワリのみレコードは、収録時間の長いLP盤やコンパクト・ディスクにおいても発売されている（その場合はいくつかのサワリを集めたオムニバス形式の「さわり集」となっている）。このことは、サワリだけを聞くことも一つの鑑賞方法だったことを示している。SP盤時代にサワリのみレコードが多く作られたのも、収録時間の短さという技術的な理由からだけではなかつたのである。

ところで浄瑠璃は素人として楽しむ人も多く、そのような愛

好者に向けて多種多様な本が出版されており、その中にはサワリの詞章のみを掲載した本もある。それらは、浄瑠璃のサワリのみを集めたもの（ここでは「サワリ本」と呼んでおこう）と、さまざまなジャンルの音楽の詞章を集めた中にサワリが含まれているもの（「素人芸本」と呼んでおこう）との二種類に大別できる。なおサワリ本、素人芸本ともに近世期から出版されていたが、出版点数が増えるのは近代的な印刷技術が普及してからであり、本論でも近代以降の本を考察の対象とする。

サワリ本、素人芸本ともに、おそらくは携帯用のため小型のものがほとんどだが、多くは数百ページの分量がある。ともに最盛期は明治中頃から大正期であり、サワリ本は昭和の初め出版がほぼ途絶えているが、素人芸本は性格を少し変えながらも現在まで続いている。簡易な実用書の類の本であるため全貌はつかみづらいが、出版点数は、国会図書館に所蔵されているものだけでも、サワリ本は数十、素人芸本はゆうに百を超えている。

サワリ本は『義太夫さわり百段』『懐中義太夫佐和理大全』といったタイトルで、一冊につき数十のサワリが収録されているのが通例である。素人芸本に較べそれぞれの詞章が長めに掲載されており、中にはサワリといいながら一段のほとんど全てを取り上げているものもある。

それに対し素人芸本は、『酒席必携 粋の玉手箱』『芸者自慢 腕くらべ』などというタイトルから、宴席で芸を披露するた

めの種本として利用されることを意図して作られたものが多かったと思われる。小唄や長唄などの三味線音楽、おっぺけー節などの流行歌といったいろいろなジャンルの詞章（そのうち浄瑠璃のサワリは数段から多くても十数段でいど）や、宴会芸のやり方などが掲載されている。なお戦後には全体的に詞章の占める割合が少なくなり、タイトルも『かくし芸と演芸』『楽しい遊び方の本』といったものが大半となっている。

ここでこれらの本において、どのような部分がサワリとして挙げられているのかみてみよう。するとそのほとんどはクドキそのもの、またはクドキを中心とした部分だということがわかる。たとえば『艶姿女舞衣』酒屋の段ならば、例外なく「お園のクドキ」を中心とした部分が掲載されている。クドキでない例としては、『菅原伝授手習鑑』寺子屋の段の「いろは送り」や、『絵本太功記』尼崎の段において主人公武智光秀が登場する場面などが挙げられるが、全体からみると一部でしかない。ほとんどのサワリは、クドキを中心に構成されているのだ。

六、クドキの意味

前章でみたように、聞きどころであるサワリのほとんどはクドキが中心である。また逆に、主要な段にはクドキが含まれる。浄瑠璃は、音楽的あるいは視覚的要素が主眼となる道行や景事などを除く大部分の段では、物語の導入部である「端場」と中

核である「切場」とに分けられるが、端場には通常クドキが含まれない一方で、切場には必ずといっていいほどクドキが含まれているのだ。

ここで改めて考えたいのは、浄瑠璃におけるクドキの意味をどのように捉えるべきなのかという問題である。これまでによくみられるのは、クドキを表現技法の一つとする考え方だ。「クドキは）感情の昂揚を一つの誇張的演出で表現する手法である。情念の形象化といってもよからう。感情が極点に達したことを、語りと人形の動きで表現する方法である」（水落潔『文楽そのエンチクロペデイ』一九八九 新曜社、一四〇頁）という説明はそのようなものの一つだといえるだろう。このような考え方においては、クドキは他のより本質的な何かを表現するための手段に過ぎない。『艶姿女舞衣』でいうと、お園の性格や彼女の感情の昂揚といったものがより本質的なものであり、それを表現する一つの手段として「お園のクドキ」があるということになるだろう。

それに対し安田武は、『くどき』とは、単に物語構成上の一場面、一手法、あるいはまして一女主人公の真情の吐露というだけのものとしてあるのではない」（安田 一九七八、四九頁）という。『艶姿女舞衣』の「お園のクドキ」についても「作者の意図したものは、女主人公お園の性格描写やその悲劇などということではない」（同、五五頁）というのだ。そして『くどき』は一手法ではなくて、語りものの手法それ自身なのである」（同、

五一頁)とし、クドキこそが語り物の本質を担っていると主張する。

このようにクドキに関しては、単なる表現技法だとする捉え方と、浄瑠璃の本質を担うものだとする捉え方とがある。しかし前者には大きな問題点がある。すなわち、もしもクドキが一つの手段だとするならば、同じことを表現するのに別の手段をとることもできるはずであり、クドキが主要な段に必ず含まれることの説明ができなくなるのだ(クドキが最適な手段であるため常に選ばれているのだというならば、なぜ最適なのかという別の問題が生じる)。

つまりクドキを単なる表現技法だということはできない。クドキは決して代替可能な表現手段の一つなどではなく、(義太夫節)浄瑠璃の本質に関わるものなのだ。ただしこのことは、安田の主張するように語り物一般に当てはまるとまではいえない。たとえば(義太夫節成立以前の)古浄瑠璃の中には、クドキにあたる部分がほとんどみられないものもあるからだ。

浄瑠璃を作る側からも、浄瑠璃にクドキは欠かせないという主張がある。たとえば竹本撰津大掾(前出)は、ある人物から自作の新作浄瑠璃の作曲を依頼されたが、大正四年(一九一五)にその人物に宛てた手紙の中で、「一段の中には物語、サワリ、口説きの文章なくては舞台へ懸ること六ヶ敷候」(岩田徳義『浄瑠璃新作 薩摩義士』一九一八 東京麻布学館、五頁)と述べている。撰津大掾は、最終的に作曲(二節

付)をすることになる三味線弾きの六代目豊沢広助と相談した上で、その人物が書いた文章そのままでは作曲が難しい(すなわち舞台の上で語ることはできない)と判断し、一般論としてこのようにいったのである。作曲を施して浄瑠璃として上演できる文章にはいくつかの条件があるとよくいわれるが、撰津大掾は、舞台の上で語る浄瑠璃には、「物語」(主役が戦場などでの体験や心情を語る部分)や「サワリ」(ここでは義太夫節以外の曲節を採り入れた部分という意味だろう)、「口説き」が必要だというのだ。

じつクドキは特定の作者の作品のみではなく、ほとんど全ての浄瑠璃作品に含まれている。したがってクドキは、個々の作者の創意のみによって作られるのではなく、(義太夫節)浄瑠璃作品に欠かせない構成要素と考えた方がよいだろう。すでに第三章において、聞きどころとなりうる、多くの浄瑠璃作品に共通する構成要素が存在するのではないかと指摘しておいたが、クドキはまさにそのような要素なのである。

七、おわりに

二〇〇六年一月から二月にかけて兵庫県立芸術文化センターにおいて、兵庫県立ピッコロ劇団により『KANADENON 忠臣蔵』(脚本、石川耕士)が上演された。これは浄瑠璃『仮名手本忠臣蔵』を現代演劇に書き改めたもので、人形浄瑠璃で

全段通して上演すると一〇時間以上かかる内容を、ストーリーを省略せずに三時間足らずで上演するという意欲的な試みだった。

その上演において興味深かったのは、クドキがことごとく省かれていたことである。浄瑠璃『仮名手本忠臣蔵』において、クドキを除いてもストーリーとしては成立するのだ。ストーリー展開の上では、クドキは必ずしも不可欠な部分ではないといえる。

このことは逆に、浄瑠璃においていかにクドキが重要かということの証左でもある。『KANADÉHON忠臣蔵』とは対照的に、浄瑠璃の場合には話の筋を通すためにクドキを省略することはまず行われない。浄瑠璃においてはストーリー展開よりも、クドキのほうที่สำคัญだといっても過言ではないだろう。

したがって浄瑠璃について考える場合、ストーリーを検討するだけでは不十分であり、それがいかに語られ聞かれているかということにも注目しなければならない。浄瑠璃を口頭文学として捉える意義を、ここに改めて認めることができる。

ところで本論では、クドキを「主要な登場人物による真情の吐露」と定義して扱った。本論の範囲ではそれで支障はなかったが、クドキを実態に即してより細かくみていく場合には、定義について再検討する必要があるだろう。どこまでをクドキに含めるかということに関して、いくつかの異なる立場があるからだ。

たとえばクドキは女性に限られると言われることもある。それに対し安田武は、新内節浄瑠璃の語り手である故岡本文弥との対談で、「『くどき』は、普通にいわれるように、必ずしも『女』である場合に限らない、『男』の場合もあるということを確認めた」（安田 一九七八、五〇頁）という。その上で安田は、『艷容女舞衣』酒屋の段において、「お園のクドキ」の直前の、お園の実父と義父が本心を打ち明ける場面をクドキとして扱う。しかし文楽座の演者は、通常このような場面は「クドキ」ではなく「しゅかい悉皆」と呼ぶのだという。⁽⁴⁾

クドキに対する理解を深めるためにはこれらの議論を整理し同じ俎上にのせる必要があるが、筆者の見通しでは、このような見解の相違は、一つにはしばしば指摘されるように、クドキが、音楽的にも文学的にも特徴のある部分であることによると思われる。サワリはもともと曲節、つまり浄瑠璃の音楽的な側面についていう用語であり、クドキは文章に関する、いわば文学的な用語だと一応はいうことができるが、実際にはサワリとクドキとは区別なく用いられている。つまりクドキは、音楽的な側面からも文学的なそれからも捉えることができるが、その結果見解が分かれることにもなるだろう。

じつさい浄瑠璃においては、文学的要素と音楽的要素とを完全に分けることはできない。そのことは前章にあげた摂津大塚の手紙において、作曲の依頼を受けた彼が、文章に関わる助言をしていることに端的に表れている。浄瑠璃においては、文章

「を作る」と作曲をすることは密接に関わり合っているのだ。

注

(1) 文字コミュニケーションによる文学といっても、黒板やプロジェクター、字幕などを用いて、その場にいる人々に文字だけで（音声は伴わずに、または耳の聞こえない人に向かって）伝達される作品があるとすれば、その場合の発信者と受信者の関係、および受信者どうしの関係は、音声コミュニケーションによる文学のそれに近いだろう。

(2) 語られた文学には、テキストとして文字化できる内容ばかりでなく、声の調子や語り口なども含まれる。

(3) ただし、語り手が重点を置くところが、「聞きどころ」とは必ずしも一致しないことには注意しておかなければならない。摂津大掾の場合、語る際にもっとも力を入れているのは「お園のサワリ」ではなく「遺書の所」なのである。このように、浄瑠璃を語る／鑑賞する上で、「お園のサワリ」などの「聞きどころ」よりももっと大事な個所があるとする主張は、摂津大掾ばかりでなく他の語り手にもみられる。とはいえそれらの主張は、たとえば「お園のサワリ」が「聞きどころ」であることまで否定するものではない。

(4) 日本学術振興会人文・社会科学プロジェクト「伝統と越境」研究会における、文楽座の三味線弾きである鶴澤清介氏の発言（二〇〇六年二月二十四日、国立文楽劇場会議室）。

参考文献

オング、ウォルター・J、桜井直文他訳 『声の文化と文字の文化』一九九一 藤原書店
安田武 「口説き」安田武・多田道太郎編 『日本の美学』一九七八 ぺりかん社（初出は 一九七〇 風濤社）

（ほそだ・あきひろ／別府大学）