

能舞台における指示詞の表現性

梅林 雅美

はじめに

本稿では、古典語の談話の一形態である能劇をとりあげ、舞台という限定的な言語運用の「場」において、「場」への依存度の高い指示詞がどのような表現特性を有するのか、明らかにしたい。

能は、素材の多くを古典の物語や説話等に求め、表現も発展的に引用している曲が多いが、本説となった物語等の表現と能の表現を比べると、指示詞の用法にも多様な相違が見られる。

能をはじめ演劇では、話し手（発信者）と聞き手（受信者）の関係が単一ではなく、コミュニケーション構造が二層になっている¹⁾。劇中の登場人物の発話には、(1)「直接的聞き手(他の登場人物)」と(2)「間接的聞き手(観客)」が存在し、台詞によって(1)と(2)の比重のかかり方が変わる。能の冒頭でワキが一人登場し、観客に向かって「名乗り」をあげる場合は、(2)のコミュニケーションのみとなる。

また物語では、物語世界のすべての情報が言葉によって送り出されてくるが、能では、言葉と演技と囃子、舞台装置等で相補的、総合的に情報を送り出す。

こうした表現形式をふまえた上で、能の「発話文²⁾」における指示詞の表現性について、『元和卯月本 謡曲百番』を資料に、適宜、古典の物語等と比較しながら

考察を進める³⁾。なお能の指示詞の意味用法は「コ・ソ・カ・ア」系いずれも現代の意味用法とほぼ同じであった。

以下、謡曲の曲名は{ }で示す。

1. 出現傾向をふまえた問題提起

本章では、能の指示詞の出現傾向を概観する。紙幅の都合上、具体的数字は別稿に譲ることとし⁴⁾、「能の指示詞がなぜ特徴的な出現傾向を見せるのか」という問題提起に必要な、概括的な報告をする。

1.1 使用頻度の高さ

いっぽんに文章よりも談話の方が指示詞の出現率が高いと目されるが、能においても、原抛本の同内容部分と比較すると、指示詞の出現率が高い。

指示詞の多出は、登場人物と観客が共有する「場」の視認性に依存する表現が多いことを意味する。

次は、各発話に指示詞が連続して使用され、会話が展開していく例である。

- ①ワキ「いづれもいづれもふしぎなる売物かな、**是**は何と申たるものにて候ぞ」
ツレ「**是**は細布とて幅はたばりせばき布なり」
シテ「**是**は錦木とて色どりかざれる木なり」 {錦木}
- ②シテ「なふなふ、**あれ**なる御舟へ物申

さう」
 ワキ「**是**は山田矢橋のわたし舟にても
 なき物を、何しに招かせ給ふらむ」
 シテ「**此方**も旅人にあらざれば、わた
 りの舟共申さばこそ、**其御舟**へ物申
 さう」
 ワキ「**扱此舟**をば何舟と御覧じて候ぞ」
 シテ「**其人**買舟に物申さう」

{自然居士}

②では、観客が舞台上のシテとワキの
 立ち位置や距離の変化を視認できるの
 で、単に耳で聞く「語り」よりも、指示詞
 使用の効果は高い。

1.2 現場指示の頻出

指示用法の分類は先行研究によって異
 なるが、ここでは便宜的に現場指示と観
 念指示の用法に分けて考える⁵⁾。

先行研究の李(2002)では、いろいろ
 な古典資料における指示詞の語形別用例
 数が示されている⁶⁾が、隣接ジャンルで
 ある狂言や覚一本平家などと比較する
 と、謡曲の指示詞はコ系の使用比率が高
 く、またコ系の中でも、具体的事物や時
 空間を指す現場指示の用例が非常に多
 い。

やごとなき人の御有様、**是**はいかな
 ることやらん {をしほ}
それにて高らかに読み候へ {ゆや}
此あたりには人里もなく候、**あれ**に
 火の光の見え候程に {安達が原}
其花筐を参らせあげ候へ {花筐}
あの強力が負ひたる笈を {安宅}

謡曲の指示詞のうち、最も多用されて
 いるのは「この」であり、「今、ここ、わた
 し」に関わるものをはじめ、様々な事物
 を指し示す。

よしや**此**身は埋木の {をしほ}
此大原野の行幸に {をしほ}
 惜まるべきはただ**此**時なり {をしほ}
 特に舞台上で視認できない事物を指す際
 に、「此石、此御矢」と積極的に「この」が
 用いられている。

1.3 出現分布

一曲中の指示詞の出現分布は、二場形
 式の夢幻能に限らず、多くの曲で以下の
 ような偏りが見られた。

まず曲の冒頭近くではコ系が多く現
 れ、コ系を中心に進んでいく。

能の指示詞は、舞台で展開する物語の
 枠組みを明確にするための手段の一つで
 あり、この舞台はいつ、どこなのか、誰が、
 どういう謂われで登場してきたのかと
 いった情報を確定していく役割を担うこ
 とから、舞台設定をしていく曲の冒頭部
 分や前場に多く現れる。

そして後場で時間や空間の場面が変
 わる際に再び指示詞が多出する。シテが
 昔語りに入る前後では、それまでの舞台
 の「今・ここ」と、これから始まる劇内容
 の時空間軸がどういう位置関係になっ
 ているかを示すためにソ系も混じってき
 て(2で後述)、指示詞を伴う表現が増える
 という出現分布が見られた。

1.4 問題提起

以上の出現傾向をふまえて、なぜこの
 ような出現傾向が見られるのか、以下で
 理由を探っていく。

まず2章では、能と本説の表現を対照
 し、表現構造の相違点を明らかにして、
 能の演劇的特徴を確認したのち、3章で
 指示詞の表現性を考察する。

2. 能と本説の表現構造の相違点

能と本説の同内容部分を対照すると、
即ち劔ヲ帯じ海底ニ入ル

「讃州志度道場縁起」

ひとつの利劔を抜き持つてかの海底
に飛入ば (海士)

というように、本説にはなかった指示詞
が加筆されている。こうした表現方法の
違いは、能と物語の表現構造の違い、す
なわち語り手の違い、語りの「場」のあり
ようの違いに因るものである。

次の例の太字部分は、平家物語⁷⁾の語
り手が引用した会話と、謡曲(忠教)の登
場人物である忠教の幽霊が生前の合戦を
回想して語った発話である。(原文はい
ずれも「 」なし)

③(薩摩守は)今はかうとや思はれけん、
「しばし退^のけ、十念となへん」とて、六
野太をつかうで弓^{ゆん}だけばかり投げのけ
られたり。

(平家物語 巻第九「忠度最期」)

④(忠教は)左の御手にて六弥太をとつ
てなげのけ、今は叶はじとおぼしめし
て「**そこ**のき給へ人々よ、西おがまむ」
と宣ひて、 (忠教)

両者ともに「語り」の形式をとってい
るが、③の平家物語の語り手は、登場人
物とは直接関係を持たない人物であり、
④に比べると、発話部分およびその承前
の表現は引用の色合いが濃い。

一方、④の能は登場人物が語り手を兼
ね、自分の体験を自分が物語るシテ語り
なので、出来事への思い入れは誰よりも
強く、指示詞「そこ」を用いるなどして、

会話はよりリアルに再現されており、シ
テ忠教が舞台上に設定された演劇的現在
(能の始まりとともに一時的に創出され
た、観客と共有する現在時)に身を置き
ながらも、意識としては体験当時の物語
世界に没入していることが窺える。

次は能(頼政)のシテが過去を再現す
るシテ語りの一節と、本説の平家物語の
原文である。同内容ながら、語り手の違
いにより、指示詞「爰」の有無をはじめ表
現方法は大きく異なっている。

⑤さる程に平家は時を巡らさず、数万騎
の兵を関の東に遣はすと、聞くや音羽
の山続く山科の里近き木幡の関をよそ
に見て、爰ぞ浮世の旅心、宇治の河橋
うち渡り、大和路さして急ぎしに、寺
と宇治との間にて、関路の駒の隙もなく、
宮は六度まで御落馬にて、わづら
はせ給ひけり (頼政)

⑥さる程に宮は、宇治と寺との間にて、
六度まで御落馬ありけり。是は去んぬ
る夜、御寝成ざりし故也とて、宇治橋
三間引弛し、平等院に入れ奉り、暫く
御休息ありけり。六波羅には、(略)、
都合其の勢二万八千余騎、木幡山打越
えて、宇治橋の爪にぞ押し寄せたる。

(平家物語 巻第四「橋合戦」)

⑤では、登場人物のシテ(頼政の幽霊)
が自ら舞台上で都落ちを再現していくの
で、舞台の現場である宇治を「ここ」と指
せるが、⑥の平家物語をはじめ文章上では、
現場指示の使用は限られる。

物語において、コ系の現場指示が使える
のは、次のような場合である。

- ⑦(法皇は)ひそかに御所を出でさせ給ひて、鞍馬の奥へ御幸なる。寺僧ども、「是は猶都近うて、悪しう候ひなん」と申しければ(略)、篠の峯、薬王坂など云ふ峻^{まが}しき峻難を凌がせ給ひて、横川の解脱谷寂場坊へ入らせ坐します
(平家物語 卷第八「山門御幸」)

現場指示のコ系で場所を指せるのは、上の⑦のような会話の引用部分に限られ、地の文の語り手の説明に出てくることはない。波線部の場所名が「この御所」「ここ鞍馬」「ここ横川」という形にできないのは、鞍馬や横川という場所が、物語の登場人物である法皇の居場所であって、それを語る語り手の居場所ではないからである。

能では舞台の場所は一カ所に固定されるので、指示詞「ここ」を用いることができるが、平家物語では、能のような形で現場指示は使えない。その代わり、物語世界の場所を固定させずに、語り手が事件の場所を自在に動かしながら俯瞰的に語っていくことができる。

このように、語り手の統括する地の文を中心に展開していく物語と、登場人物本人が自らの台詞を発声する能の文章とは、時空間軸の設定の仕方、いわゆる物語世界における「今・ここ」と、演劇的現在がかなり異なっている。

能では、人物が登場して名乗りをあげた段階で、見所(客席)と劇世界が共有する仮構的な「今・ここ」が一時的に舞台上に創出され、その演劇的時空間が座標軸の中心として固定される。これは舞台上の一種の約束事であって、観客各自が置かれている現実世界の時空間は、これ

から始まる舞台世界の「今・ここ」へそのままかぶさってゆく。

一方、物語では、時間軸の設定は次のように過去の特定の年時に限定される。

- ⑧かくて清盛公、仁安三年十一月十一日、年五十一にて病におかされ、存命のためにとて、即ち出家入道す。

(平家物語 卷第一「禿童」)

出来事が起こった年時を特定せずに、「いづれの御時」や「今はむかし」といった、語り手があえて時間軸を臆化して設定する源氏物語や今昔物語集の例でも、物語世界の基準時は「過去のいつか」であって、表現行為が行われている現在の時間と一致することはない。

両者の相違は以下のようになる。

物語—読者が物語の枠組みへ入っている。語り手は、物語を享受する時点で読者が帯している「今・ここ」から読者を引き離し、過去のある時点へ読者を連れていく

能—登場人物が現れて、観客の「今・ここ」は、登場人物の「今・ここ」によって上書きされ、観客は舞台の現場に巻き込まれる

能では、舞台上にいったん設定された時間は遡逆できない。現代劇ならば、暗転等の方法を用いて過去に時間を戻すことができるが、能では、「シテ語り」という、いわば劇中劇の部分以外では、時間が遡及することはない。

したがって、観客に感情移入させ、共感させるテクニクとして、発話の場に依存して話し手が聞き手に共通認識を求

める指示詞の使用が重要となってくる。舞台設定を限定していく曲頭部分や、場所の移動が出てくる前場、またシテ語りなどで回想に入るシーンの前後で指示詞が増えるのは、舞台上で展開する物語の枠組みを明確にするための手段の一つと考えられる。

次は{やしま}の前場中盤のシテ語りの冒頭、ワキ僧の所望で、シテ(漁翁にやつた義経の幽霊)が語りを始める部分である。

⑨<ワキ詞>古へ此所にて合戦の有様う
けたまはり度候
<シテ>安き間の事語つて聞せ申候べし、いで其比は元暦元年三月十八日の事成しに、平家は海のおもて一町ばかりに舟をうかべ、源氏は此汀にうち出給ふ、 {やしま}

ワキ僧から「お聞き致したく存じます」と促されて、「おあい御用～」とシテが昔の話を始めるが、「其比」というソ系の指示詞がメルクマールとなって、舞台世界では劇中劇が始まり、時間は過去に遡って「元暦元年三月十八日」となる。

しかし、過去に遡ったままではなく、過去の体験を語りながらも、シテの意識は時折、演劇的現在に戻ってきて、「此汀」と言ったりする。「ソ」と「コ」を巧妙に使い分けながら、現在と過去の二つの場面をオーバーラップさせてゆくのである。

あくまで義経が語るのではなく、義経の幽霊(この段階ではまだ漁翁を装っている)が語る場所に能の特質がある。幽霊なればこそ、舞台の時空間は鎌倉時

代ではなく、見所の観客と共有できる演劇的現在に合わせることができる。

異界からやってきた幽霊が生前の体験談を語り始めると、舞台の話の「場」は入れ子型に二重になる。だからこそ、外枠の舞台上の時間は常に現在でなければならない。夢か現か判然としない、あり得そうにない話を劇的リアリティのもとに演じようとするれば、時空間軸の中心は、現在に固定した方がわかりやすい。

このような能の時空間軸の固定を担保するための方法の一つが、⑨のように指示詞「コ」系と「ソ」系を使い分けながら、舞台上の時空間軸を動かしていくというものである。

以上が、能に特徴的な表現構造である。

3. 能の指示詞の表現性

能の象徴性は、劇内容のわかりにくさと表裏するものであり、ここまで見てきた指示詞の出現傾向である指示詞の頻出、とくに現場指示の多さ、また特徴的な出現分布といった点は、この「わかりにくさ」という演劇上の特質に起因する部分が多い。

この3章では、能における指示詞の表現特性を三点挙げて論じていくが、次の3.1と3.2は、能のこの象徴性に由来する表現性である。

3.1 舞台設定機能

舞台設定機能は、舞台上の「今・ここ」を明確にするための機能である。

3.1.1 後方指示による舞台設定

是は吉田の少将とはわが事なり

{班女}

能の冒頭には、最初の登場人物が「是は～」と、発話者自身をさす一人称用法の指示詞で名乗りを上げるのをはじめ、コ系の指示詞が多い。

⑩〈ワキ詞〉是は諸国一見の僧にて候、我このほどは都に候ひて、洛陽の寺社残りなくおがみめぐりて候、又是より南都にまいらばやと思ひ候

〈サシ〉比はやよひの十日あまり、花のみやこを旅立て、〔采女〕

「このほど」「是より」という、発話の場によりかかった指示詞を用いて見所を巻き込み、見所との間に共通認識を作り、登場人物とともに観客を劇世界に立ち会わせるために、指示詞はなくてはならない語群である。

⑧の平家物語で見たように、語り手の視点から語られる物語等の地の文では、この現象は起きない。

能では「時」の設定は、観客と共有している今現在であることを強調する。そして、観客と共有している「いま」がどういう時なのか、説明の必要があれば、⑩のように後述で足していく。

⑩では、舞台上に設定されている「いま」が、後述の表現から三月十日頃であることがわかるが、これは⑧の平家物語のように過去に遡って時間枠をはめるのではなく、あくまで時間設定の中心は「いま」であり、その「いま」に「三月十日」を持ってきて重ねた、という順序で考えるべきである。

場所の設定についても同様の手法がとられている。能の舞台として設定される場所は、名所旧跡をはじめ様々な「謂わ

れの場所」であるが、場所の設定の際には、「ここ」は「〇〇である」という順序で、指示詞に比重がかかっている点に特徴がみられる。

観客を潜在的に巻き込んで成立している舞台の場所である「ここ」がどこであるかを、より印象づけて強調するために、次のようなやりとりも出てくる。

⑪〈ワキ詞〉扱爰をばいづくと申候ぞ
〈シテ女詞〉それは時雨の亭とてよし有所なり、其心をもしろしめして立寄せ給ふかと思へば、かやうに申也

〔定家〕

ワキが「さて、ここはどういうところでしょうか」と尋ねると、シテが（まあ、そこがどんな由緒あるところかもご存じないなんて…）という多少非難の気持ちをこめて、「時雨の亭」であることを教えている。ワキとシテが舞台上の脇座と橋掛かりに離れて対話しているので、「ここ」を「それ」と受けているが、このやりとりによって、いっそう舞台上の「ここ」が時雨の亭であることが浮き立っている。たとえばここでワキが「われ、時雨の亭に着きにけり。さて時雨の亭とはいかなる人の建て置かれたる所にて候ぞ」といった表現で、「ここ」という現場を指示する語がなければ、観客の臨場感は半減する。

先述した平家物語の⑦や⑧との対照から明らかなように、能にとっては、「今」が何年何月の何時頃で、「ここ」がどういふ場所かという客観的事実よりも、「今・ここ」で見所の客と劇内容を同時体験していることこそが最も重要であるため、その確認と強調のために、まず「今・こ

こ」を表す指示詞を用い、指示内容の具体的な説明は後に回すという手法をとっている。

このように、能の冒頭の「いつ、どこで、誰が」という舞台設定では、指示詞が先に示され、指示対象は後述されることが多い。能の冒頭の指示詞に後方指示の用法が多いという特徴は、能劇の表現構造の本質と関わる重要な点である。

3.1.2 舞台装置の現出

1章で、能は他の国語資料に比べて現場指示が多いことを指摘したが、現場指示とは本来、話し手と聞き手が現場で指示対象を知覚できる場合の用法である。

しかしながら能は象徴劇であるため、知覚可能な指示対象が実在しているとは限らず、舞台上に象徴的な表現で置かれていたり、舞台上にはまったく存在していない場合もある。

話し手と聞き手が現場で知覚できないものを指示している点では、厳密には現場指示とは言いがたいが、能における指示対象は「舞台上にあるはずのもの」であって、直接的聞き手である登場人物にも、間接的聞き手である観客にも、実際には知覚できないことも多い。しかし聞き手も観客も、その指示対象を脳裡に仮構して認知しているというのが前提である。

⑫是なる梅を見候へば、いまを盛とみえて候、いかさま名のなき事は候まじ、此のあたりの人に尋ばやと思ひ候

{のきば}

これは都に着いたワキの台詞であるが、舞台上に梅の木は置かれていない。ワキは舞台で正面を向いて、目の前に梅

の木があるものとして、この台詞を言う。

写実を排する能の舞台では、作り物や小道具は最小限に抑えられているので、存在していない梅の木を、舞台上に存在していると観客に認識させるための補助的手段として、「是なる梅の木」と指示詞を用いて特立させて、梅の木の存在を事実化する手法が取られている。

指示対象を出せないという演出上の難点を補う、いわば「道具性」を指示詞が持っているともいえる。指示詞が作り物や小道具の代替を務めるわけである。

3.2 クローズアップ機能

能の指示詞は、指し示すことによって重要なモチーフを際立たせ、クローズアップする手段としても用いられる。

わかりにくい指示対象に観客の視点を集めるために、指示詞がスポットライトの代わりに、舞台装置に援用されている。

⑬浅ましや浅ましやな 橘の小嶋の色は
かはらじを 此浮船ぞ、よるべしられぬ
{うき舟}

この⑬の拡張型が⑭である。指示詞で指示対象をマーキングしながらクローズアップしていく方法である。

⑭急候程に、これは津の国山崎とかや申候、向ひにおがまれさせ給ふは、石漬水八幡宮にて御座候、我国の宇佐の宮と御一躰なれば、まいらばやと思ひ候、又是なる野辺に、女郎花の今を盛と咲みだれて候、立よりながめばやと存候。扱も男山麓の野べに来てみれば、
{女郎花}

ここでは、場所に関する語句は四ヶ所出ているが、「津の国山崎」と「野辺」に指示詞が冠されている。津の国山崎は、旅僧が九州からの道行の後、どこについたか、「今・ここ」がどこかを示す重要な場所なので指示詞を伴う説明となり、また「野辺」に咲き乱れる女郎花の風情が、この曲の主調となるので、指示詞を伴って際立たせている。

ワキが立っている場所の向かいにある「石清水八幡宮」及びその別称である「男山」には、指示詞をつけないことによって、「山崎」と「野辺」がより際立つという表現効果がある。

このように主役的情景と脇役的情景を差別化したい時、指示詞を使って主役的事物をマーキングしてクローズアップする例も多い。この場合の指示詞は、舞台装置のスポットライトの代わりに果たしているといえる。

また、遠景から前景へとカメラが寄ってゆき、クローズアップして臨場感を高めていく際に指示詞を効果的に用いる方法が次の例である。

⑮<ワキ> 急候ほどに初瀬川につきて候、
心静に参詣申さうずるにて候

<シテ>程もなき、舟の泊りやははつせ川、
のぼりかねたる気色かな（中略）
ふる河野べのさびしくも、人や見るらん身のほどもなを浮舟のかぢをたえ、
綱手かなしき類ひかな

<ワキ>ふしぎやな此河は山川の、さも浅くしてしかもみなぎる岩間づたひを、ちいさき舟に棹さす人をみれば女なり、そも御身はいかなる人にてましますぞ

<シテ>是は此初瀬寺にまふでくる者なり、又此川は所から、名に流れたる海士小舟、はつせの河とよみをける、其河野べの江にし有に、不審はなさせ給ひそとよ {たまかづら}

波線部のように、初瀬川をワキが自分の心情的領域の外でとらえている場合には、指示詞はつかない。言い換えると、初瀬川が目前にある川でなくてもいい時には指示詞はついていない。

冒頭の波線部に指示詞がないのは、舞台上で描出されている光景が、この段階ではまだ遠景だからである。観客はまだ川を含む風景を俯瞰している。

最初の傍線部は、「不思議やな初瀬川は山川の、さも浅くして」と置き換えることもできるわけだが、その前に、シテが川舟に乗って登場し、寄り辺ない境遇を嘆く台詞が続く。その台詞に感情移入している観客の意識を川に集めて、川舟に棹さす女という絵画的シーンを際立たせるためには「此河」という指示詞が必要となり、そして後続文でも再び「此川」とたたみかけてマーキングすることで、流れる川が観客の前で一気に前景化されるのである。

また「此初瀬寺」ということで、初瀬寺がコ系で指せる範囲に位置していることがわかる。特に能舞台上では、場所や風景に関する情報は視認できないため、場所に冠される指示詞は多い。

以上を要するに、クローズアップ機能とは、スポットライトの代わりに務める指示詞の用法であり、ここまで見てきた舞台設定機能とクローズアップ機能は、相乗的に用いられている場合もあった。

いずれの機能も、象徴劇である能が、そのわかりにくさを解消するための重要なツールとして、指示詞を利用したものと思量する。

続いての3.3は、指示詞を意図的に積極的に使用して、表現の可能性を広げようとするレトリック用法である。

3.3 修辭的機能

能の指示詞には、修辭的機能あるいは修辭を補助する機能が見られ、以下の四点に分けられる。

3.3.1 修辭語句の強調

まず、謡曲の文章に次々と繰り返されてくる縁語、掛詞、序詞などを強調する指示詞の用法である。

⑯所の名も平等院の庭の面、思ひ出たり
仏在世に、仏の説きし法のりの場にわ、こころ
平等大会だいえの功力くりきに頼政が仏果を得んぞ
有難き (頼政)

⑯では「こころ」という指示表現がなくても文意は通るが、後続語の「平等」が、前出の「平等院」と後出の「平等大会（仏の智慧）」の掛詞なので、前後二つの語を結び合わせる「平等」という語を印象強く照射するために、指示詞をつけて強調する。修辭語句を浮き立たせるために指示詞が用いられる例である。

次の2と3はレトリックの間接表現に大別される修辭法⁸⁾である。

3.3.2 迂言法

能では、本来は一語の固有名詞で表せるものをストレートに言語化せず、次の

⑰のように縁語や掛詞、慣用表現等を使用して、ある事物や場所、人などを連想させながら普通名詞で表現し、その際、普通名詞の前に指示詞を置いて、その語が辞書の意味以上の特別なニュアンスを持つことを暗示するという手法がある。

⑰夜もすがら ちるや桜のかげにねて、
花も妙なる法のりの場にわ、迷はぬ月の夜と共
に、此御経をどくじゆる (田村)

「此御経」とは妙法蓮華経を指すが、「妙法蓮華経」という言葉自体は言語化されず、傍線部の「花」「妙」「法」という縁語的な語を織り入れながら「妙法蓮華経」を暗示していき、「此御経をどくじゆる」という表現を重ねて、言語化されない「妙法蓮華経」のイメージを確定させる。「御経」ではなく、あえて「この」御経と特立して「経」に衆目を集めることで、「経」に特別な意味があることが伝わり、「花も妙なる法の場」がはじめて「妙法蓮華経」という固有の意味に醸成される。単に「妙法蓮華経」と一語で言いなすよりも、言葉の連鎖によって詩情が醸し出されてゆく。

縁語的な語を並べて布石を打ってゆき、後出する普通名詞がそれらを承けた語であること目印として、指示詞を冠す。前出の縁語を、指示詞が収斂する役割を果たすのである。

もちろん、舞台上には経本は見えない。当時の観衆の知識教養を前提に、レトリックを成立させる要素として指示詞を利用するというこの手法は、コミュニケーションの「場」に依存する最たる表現例と言えよう。

「^{その}其」という指示詞を投入することによって、「源三位の幽霊にてましますか」というよりも、「其」の指示対象である「源三位」と「幽霊」の二語を、ともに強調できるという効果がある。

まとめ

以上、舞台という限定的な「表現の場」における指示詞の表現性について論述してきた。

全体的な特徴として、能の指示詞は、直接的聞き手ではなく、間接的聞き手の方に重心をかけ、いかにして観客に臨場感を味わわせるかという目的のために用いられていることがわかった。

話し手と聞き手が同じ「場」を共有している日常のコミュニケーションであれば、「臨場感」は必要ない。舞台の場合、話し手と「場」を共有する直接的聞き手だけではなく、観客という間接的聞き手の存在が重視され、指示詞の使用の選択は、むしろこの間接的聞き手を中心に行われていたといえる。

次々に繰り広げられる縁語や掛詞などの修辭的表現の連鎖を聞きながら、観客がイメージする世界は奔放に展開していくが、その脳裡にたゆたうイメージ世界から舞台世界に観客を引き戻し、指示対象に意識を集中させることが、能の指示詞の役割であった。観客が「見る」行為を指示対象に限定させ、指示対象を注視させる行為を要求する手段として、話の「場」への依存度の高い指示詞は、能において、その場面依存性を縦横に利用して、表現の可能性を広げていた。

なお、冒頭でもお断りしたが、紙幅の都合上、用例を十分に示せなかった点、

能の指示詞の出現度数表も割愛した点、補注も十分に尽くせなかった点など、お許しを頂きたい。別の機会に詳述したいと思う。

引用

- ・『元和卯月本 謡曲百番』(笠間選書70)
 - ・『平家物語』(覚一本) —日本古典文学大系本、『平家物語』(流布本) —梶原正昭校注(桜楓社)
 - ・「讃州志度道場縁起」(『瀬戸内寺社縁起集』)
- なお引用文献は、読みやすさを考えて、一部表記や読点を改め、踊字は開いた。

注

- 1) 佐々木(1994)で詳解されているほか、船所(1994)は「発話の方向性」に関して具体的に分析している。
- 2) 本稿では昨今の研究成果をふまえ、能の文章はすべて登場人物の台詞に還元できる会話文から成っている—という立場をとる。福川(2008)で既述。
- 3) なお「我はこれ」「それ天地の開け始めし〜」のように感動詞的に機能している指示詞は今回の考察から外した。
- 4) シンポジウムの際は、各指示詞の出現度数表や、一曲中の出現分布を示す資料を公開したが、今回は割愛した。
- 5) 能の指示用法の分類は、指示対象が舞台上に存在するか、受け手に知覚可能か否かが重要であるから、李(2002)の「知覚対象指示」と「観念対象指示」(用語は堀口和吉による)の分類方法が有用であり、この考え方に従ったが、ただ能では、実際に知覚できなくても存在が仮構されている対象を指

- すことも多いため、今回はあえて「知覚対象指示」は「現場指示」に、「観念対象指示」は「観念指示」と言い換えた。
- 6) 李 (2002) では万葉集をはじめ大蔵虎明本狂言集ほか多ジャンルの古典資料の調査が掲載されている。またテキスト内の高頻度語の度数表を掲載している先行研究であれば、各指示詞の使用比率が算出できる。
- 7) 平家物語の諸本から能作者が参照した原拠本を特定するのは難しいが、新潮日本古典集成本 (伊藤正義 校注) では「便宜的に」と断りながらも、{忠教} は覚一本、{頼政} は流布本の表現を挙げているので、本稿もそれに従い、⑦と⑧は流布本から引用した。
- 8) レトリックの分類は中村 (1991) に拠ったが、「臚化法」のみ稿者が立項した。
- 9) 現代語では「あの」を用いる例が多く、メイナード (2009) は『よだかの星』を例に、情意性を指摘している。

主な参考文献

- 井手至 (1995)『遊文録 国語史篇一』和泉書院
- 糸井通浩 (1992)「大鏡—その語りの方法—」糸井通浩・高橋亨編『物語の方法—語りの意味論—』世界思想社
- 岡崎友子 (2010)『日本語指示詞の歴史的研究』ひつじ書房
- 神谷かをる (1993)「物語文章史と指示語」『仮名文学の文章史的研究』和泉書院 (初出1981年『語文』39輯)
- 菊澤季生 (1939)「謡曲に現はれた代名詞に就て」『國語研究』7-7 (國語学研究会)

- 金水敏・田窪行則 (編) (1992)『日本語研究資料集 指示詞』ひつじ書房
- 斎藤里香 (2010)「指示詞の使用と情意—『日本語話し言葉コーパスを用いて—』」『関西医科大学教養部紀要』第30巻
- 佐々木健一 (1994)『せりふの構造』講談社学術文庫 (1982年初版の改訂版)
- 清水功 (1968)「謡曲の指示語について—場面と様式—」『名古屋大学 国語国文学』23
- 中村明 (1991)『日本語レトリックの体系』岩波書店
- 半澤幹一 (2001)「古代和歌における指示副詞『かく』」『国語語彙史の研究』20
- 藤井俊博 (2004)「物語文における指示語と視点—「羅生門」を通して—」『同志社国文学』61
- 船所武志 (1994)「戯曲対話の表現分析—岸田國士『紙風船』を例として—」『表現研究』第59号
- メイナード・K・泉子 (2009)『ていうか、やっぱり日本語だよ。—会話に潜む日本人の気持ち—』大修館書店
- 李長波 (2002)『日本語指示体系の歴史』京都大学学術出版会
- 福川 (梅林) 雅美 (2008)「能の『語り』再考—ケリ文末の表現から—」『表現研究』第88号

付記

本稿は第49回表現学会全国大会のシンポジウムで報告した内容に修正を加えたものです。ご質問ご助言下さった方々に記して心より感謝申し上げます。

(恵泉女学園大学非常勤講師)