

浄瑠璃における会話文について

—引用形式、感動詞に着目して—

井之浦 茉 里*

The Conversational Sentences in Joruri on Quotation Marks and Interjection

INOURA Mari

abstract

Works under the same theme as performing arts like Ko-joruri, Joruri and Kabuki that were developed during the Edo period exist. These works are divided accordingly to the art genres which lead to the changes in the expression of language. In this study, a comparison on the conversational phrases interjection and quotation marks between Ko-joruri, Joruri and Kabuki is carried out and how the language expression changed has been analyzed. From the result, quotation marks in Joruri are varies than that of the Ko-joruri. Yet, because of its unnecessary in Kabuki, there was a big declination on the quotation marks. In terms of interjection, it shows that there's an increase in the following order of Ko-joruri, Joruri and Kabuki.

Keywords: Joruri, Kabuki, storytelling, conversational sentences, expression

1 はじめに

近世には様々な芸能が発達した。その中で、語り物演劇である浄瑠璃は、語り物である古浄瑠璃から発展し、その後演劇である歌舞伎に多大な影響を与えた芸能である。古浄瑠璃、浄瑠璃、歌舞伎というジャンルの異なる芸能は密接につながっており、同一テーマ、内容の作品が、古浄瑠璃、浄瑠璃、歌舞伎それぞれに存在することも珍しくない。そのような場合、古浄瑠璃、浄瑠璃、歌舞伎という芸能ジャンルの違いに応じて、言語表現にも変化が起こっているはずである。本稿ではその一端をとらえるために、会話文に着目することにした。分析対象が語り物や芝居であることを踏まえると、会話文を対象にすることが重要だと考えられるためである。本稿では芸能ジャンルの変遷に伴って、会話文の内部（感動詞）と会話文の前後（引用形式）に変化が生じていることを示したい。

2 先行研究

古典文学作品の研究で論じられている会話文の特徴について確認しておきたい。古典文学作品では、会話文を明確に判別することは難しいとされるが、鈴木（1969）は、会話文に会話文の特徴があることを指摘することは可能だとしている。会話文であることを認定する一基準として会話文の特徴を論じたものには、鈴木（1971）、阪倉（1975）がある。鈴木も阪倉も、会話文内部と会話文の外の両方に会話文の特徴があるとする。会話文内部

キーワード：浄瑠璃、歌舞伎、語り、会話文、表現

*平成21年度生 比較社会文化学専攻

の特徴として、敬語、主観性の強い終助詞、感動詞、省略構文の使用などを挙げ、会話文の外の特徴として、引用の助詞「と」や発話動詞「言ふ」などの引用形式を挙げている。そしてこれら会話文内外の特徴が揃えば、会話文と見なせるとしている。

3 分析観点

本稿では浄瑠璃における会話文の特徴をとらえるために、鈴木（1971）、阪倉（1975）を参考に、会話文であることを表す会話文の外の引用形式と会話文内部の特徴の両方に着目する。なお、会話文内部の特徴として本稿では感動詞を取り上げる。鈴木、阪倉らが対象とした中古作品に比べ、浄瑠璃などでは感動詞が多用され、感動詞が会話文内部の大きな特徴となっているためである。そこで、引用形式と感動詞を分析観点とし、分析Ⅰでは古浄瑠璃と浄瑠璃の比較を、分析Ⅱでは浄瑠璃と歌舞伎の比較を行い、異なる芸能ジャンルによる会話文の特徴の違いを探っていく。

4 使用する資料

芸能ジャンルの違いによる言語表現の変化をとらえるために同一テーマ、内容の作品を分析する必要があることから、「しのだ妻もの」である古浄瑠璃『しのだづま』、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』、歌舞伎『蘆屋道満大内鑑』を使用する。「しのだ妻もの」とは、信太の森の白狐が女に化けて安倍保名と契り、安倍清明を生んだという伝説を扱った作品群のことである。

古浄瑠璃『しのだづま』の資料、本文引用として『古浄瑠璃正本集第4巻』を使用する。この正本集には、最も古い刊記である延宝2（1674）年の『しのだづまつりぎつね付あべノ清明出生』が所収されている。これは出羽掾の正本と推定されている。正本集の校訂者は横山重氏で、本文は原本通り翻刻する校訂方針をとっている。そのため文字譜¹はすべて採用してある。「」はもとからなく、校訂でもつけられていない。句読点のうち（）は校訂者が付したものとなっている。

浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』は享保19（1734）年10月5日に大阪竹本座で初演された初代竹田出雲の作品で、古浄瑠璃『しのだづま』の内容を踏襲しつつ、新しい道満像を作り出しているのが特徴である。資料、本文引用には初版ないしそれに近いと推定されている正本を所収してある『新日本古典文学大系第93巻』を使用する。角田一郎・内山美樹子氏による校訂で、本文の他、文字譜も底本に忠実に翻刻されている。もとの正本には「」はなく、この大系本の「」は校訂者によって付されたものとなっている。句点は底本通りである。

歌舞伎『蘆屋道満大内鑑』は浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』初演の翌年享保20（1735）年に京都南側西角大芝居にて初演された。浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』の文章をそのまま歌舞伎化したものである。歌舞伎化については後述する。資料、本文引用として、初版台帳の写しと推定される台帳を所収してある『歌舞伎台帳集成第2巻』を使用する。校訂者は松平進氏で、底本を忠実に翻刻する方針をとっている。

5 分析Ⅰ —古浄瑠璃と浄瑠璃—

5.1 古浄瑠璃と浄瑠璃

古浄瑠璃は、近世初頭から発展した浄瑠璃のうち、義太夫節が成立する以前の各流派の総称として用いられている。古浄瑠璃と浄瑠璃の違いについて、高野（1941 p112）は「元来古浄瑠璃は平面的な點に於て小説や物語と異なるところがなかつた。然るに加賀掾が能の要素を取入れ、更に近松が歌舞伎の分子を移入することによつて、浄瑠璃は漸く立體化し戯曲の體様を成すに至つた」と述べている。浄瑠璃は近松以後、さらに歌舞伎要素の摂取を行い、ますます「戯曲の體様」の度合いを深めて行く。久堀（1998）は、浄瑠璃が劇としての性格を強めていくにつれ、会話文が増加し、会話文を中心とした物語展開がされると述べている。

5.2 古浄瑠璃の引用形式

古浄瑠璃の引用形式は凡そ定型的で、多くの会話文において発話者の明示や発話を表す語²の使用が見られる。

(1) 発話者が明示される場合—会話文の発話者は、多くは会話文の前に示される。

- (例1³) やすな、おふ、きくまでもなし、我身のかたき、おやのかたき、おぼへたるかと、くびちうに打おとし
 (例2) やすなは、とかくあきれはて、しはしたゝずみ、いたりけり、糸ゝ、心なきちくるいも、なさけの道を
 わすれず、命のおんを、おくりたるありさま、けに人間にまさりたりとて、みなかんせぬものこそなかりけれ

例1のように発話者の明示の直後から会話が始まるケースや例2のように発話者と会話文の間に地の文（二重線部）が入り、発話者が何らかの動作をしてから会話を発したという体をとるケースがある。

(2) 発話者が明示され、かつ発話を表す語が加わる場合—上記のように発話者が明示される場合に加え、発話者とともに発話を表す語が示されることがある。

- (例3) つね平申けるは、ことかりそめのやうに思ひしか、ねつびやう、はなはたしく、なかへ—大事也、(略)
 あるひは、いきりやう、しりやうの、わざにて有か、たつねみんと、たうまんの方へ、人をつかはし候へは、

発話者「つね平」と発話を表す語「申ける」があるため、この後に会話文が来ることがより強く予告されることになる。発話を表す語の使用は、延べ97語あり、異なり語数は22語であった。多いのは「申」27回、「申上ぐ」11回、「言ふ」11回、「の給ふ」9回で、尊敬や謙譲などの敬意を表す語の使用が多いことが特徴としてあげられる。なお、発話を表す語の使用については稿末の表1にまとめてある。

(3) 会話文の前後に発話を表す語が示される場合—この場合、発話を表す語が会話文の前後に現れる。

- (例4) 女房ほつと、いきをつき、あゝ扱、かたしけなき、こと共や、(略) おくりかへし申さんと、おもはゆけに申ける
 やすな聞て、されはそれかしも、(略) 只今仕合也と、つぶさにかたらせ給へは
 女房聞て、扱はさやうの人成か、(略) ぜひにともなひ奉らんと、いとねん比にそ申ける

例4「女房ほつといきをつき」のように会話の前に発話を表す語が来ない時は、「と、おもはゆけに申ける」と会話のあとに示されることが多い。発話を表す語は会話の前後どちらか一方に示されれば事足りることから、会話の前後両方に発話を表す語が来ることは少ない。また、例4のように「やすな聞て」「女房聞て」と、発話動詞の代わりに「聞く」「聞召す」が置かれることがよくあり、この2語の使用は計29回である⁴。これは単に「聞く」ではなく、「聞いて、言う」の意味で使用されているため、発話を表す語に準ずるものとして考えられる。例4のように「聞く」を使う場合は、会話の前後に発話を表す語やそれに準ずるものが置かれることになる。

(4) 発話を表す語以外の表現が会話文の前にくる場合—発話を表す語以外の表現が会話文の前にくる場合がある。

- (例5) 母涙ながら、されは此若、十才は扱置、(略) と
 (例6) 父はうれしく、あゝ仕りたり、(略) と、あをき立へ、

会話文の前には発話を表す語以外には、泣くことを表す語や感情を表す語が来ることが多い。特に『しのだづま』三段目は母子の別れが描かれ、ここでは場面を通し、例5「母涙ながら」のように登場人物は泣きながら会話をする。この場合、「泣きながら言う」の意味で使われ、発話を表す語に近い働きをしていると考えられる。さらに、例6「父はうれしく」のような発話を表す語ではないが発話に伴う感情や発話時の調子を表すものもある。例6の他に「やすあき、大きにりつふく有」「めのとおとろき」などがある。

この場合、発話者や発話を表す語だけでなく、聞く、泣く動作を表す語、発話時の感情や調子を表す語などが、次に会話文がくることを予告する表現となっている。

5.3 浄瑠璃の引用形式

引用形式は古浄瑠璃では定型的だったが、浄瑠璃ではより多様化し、定型からの逸脱が窺える。具体的には発話者が明示されなくなり、発話を表す語の使用が変化するのである。

(1) 発話者が明示されない場合—浄瑠璃では発話者が明示されない場合が多くなる。

(例7)⁶立帰る安倍の保名ハルそれと見るより。①⁶「ヤア庄司殿御夫婦か」。②「お身ハルは保名かなふなつかしや〜」。③「それは此方も御同前地ウ。先おくへいざ御あんない」と立たもとをひかへ。④「まづまづ急に渡す物有り。コレ預りの葛の葉つれて参つた。わたし申スハル賀殿」

例7では、①の発話者として「安倍の保名」と発話者が明示されるが、以降の②〜④では示されない。その代わり、①「庄司夫婦か」、②「お身は保名か」、④「賀殿」のように、会話文の内部に人物名が明示される。このような呼びかけなどの会話文内の要素によって、発話者が明示されずとも、発話者を知ることができるようになっている。

(2) 発話を表す語の変化

浄瑠璃において発話を表す語の使用は、延べ語数109語、異なり語数43語であった。多いのは、「言ふ」19回、「声」12回、「詞」10回、「声+動詞(声上ぐ、声立つ)」6回である。敬意を表す語は、「仰す」2回、「申す」1回、「申し上ぐ」1回、「のたまう」1回となっていた。前述したように、古浄瑠璃では敬意を表す語が多く使用されていたが、浄瑠璃では使用が大きく減っている。浄瑠璃では「声」「詞」など発話を表す名詞が増加している。これにより「〜の声」のように連体修飾の形で、発話者の感情や調子などが示されることが増えた。

(3) 発話を表す語以外の変化—浄瑠璃における、発話を表す語以外の表現を見てみたい。

(例8)「エ、儂悪右衛門。いけてかへさじ比興者地ハル。かへせ〜」と立ち上がつてはどうどまろび。よろぼひ立ツてはかつとふし。無念〜とはがみをなし男泣きに泣きけるが。(動作の詳細な記述)

(例9)「まづまづ急に渡す物有り。コレ預りの葛の葉つれて参つた。わたし申スハル賀殿」と引ハル合ハルわハルさハルれて葛の葉は。さすが二人りの親ウのまへいはで心ウをしれかしの。顔フシに糸フシやくぞこぼれける。(視点の変更)

会話文のあとには例8の下線部のように、登場人物の動作や様子を事細かに記述することに重点が置かれるようになる。また、例9の「と引合わされて葛の葉は。……」では、引用の助詞「と」以下で主語が「葛の葉」に変更され、「葛の葉」についての描写が続くが、このように視線の変更が起こることもある。これら細かい描写がされるようになった一因として、人形遣いの技巧が発達し、人形の動きをじっくりと見せる芸能になったことが考えられる⁷。

5.4 古浄瑠璃と浄瑠璃の感動詞

『国語学大辞典』(1980)によると、感動詞とは「意義的には自分の感動・詠嘆の感情、相手に対する呼びかけ・応答の作用を表わし、職能的には単独で文を形成することがあり、形態的には自然の叫びに近い語音構造を持つ、といった点を一般的な特徴とする」品詞のこととある。森田(1973)は、感動詞が近世の浄瑠璃、歌舞伎などの芸能では特に多くの使用が見られること、武士ことば、町人ことば、廓ことばなどの近世語の位相は感動詞にも反映しており、人物に応じて使い分けがされていることを指摘する。感動詞が位相に関係することは山口(1984)でも指摘されている。

(1) 古浄瑠璃、浄瑠璃の感動詞の量

古浄瑠璃の会話文に出てきた感動詞の延べ語数は105語、異なり語数は24語で、浄瑠璃の延べ語数は425語、異なり語数は74語であった⁸。感動詞の数については稿末の表1にまとめた。古浄瑠璃、浄瑠璃ともに呼びかけ・応答の感動詞の使用が多かった⁹。

(2) 古浄瑠璃、浄瑠璃どちらにも見られる、文頭の感動詞—古浄瑠璃、浄瑠璃どちらの感動詞も会話文の文頭にくることが多い。

(例10)〔古浄瑠璃〕

やすなあまりの物うさに、こ糸を上、やれ此子か母は、いづくに有ぞ、わすれがたみの此若か、あまりにこがれしとふゆへ、……

〔浄瑠璃〕

保名見るよりはしり寄。「やれなつかしやゆかしやな。いとしかはいの子をふりすて。いづくの浦いづくの里にすまれふぞ。……

例10の古浄瑠璃、浄瑠璃はどちらも「保名」が妻の「葛の葉狐」に話しかける場面である。どちらも「やれ」と

いう呼びかけの感動詞が文頭に使われているが、このように文頭には呼びかけ・応答の感動詞が来ることが多い。また浄瑠璃では、会話文がセリフ劇的に連続することが多くなる。その場合、感動詞は例11のように各会話文のはじめに多用される。

(例11) [浄瑠璃] 後室猛つて「こりや狼藉どふ仕やる」。「ヤア狼藉とは儕ばら。盗人のばけあらはれた是を見をれ」とさしつくる。「ム、それは榊が預がった箱の鍵」。「ホ、榊が鍵は今一つ爰に有ル。(略)主従ともに猿つなぎ御所へひくうで廻せ」と。ねめ付けられて二人はわなへ。逃じたくする所へ息を切つて与勘平。「ヤア奴来たかへ」。

太夫が一人ですべてを語る浄瑠璃では会話と会話の語り分けが重要となる。例11の「こりや」「ヤア」「ム、」「ホ、」「ヤア」のように各会話文のはじめに感動詞が置かれることで、文頭の感動詞を目安にして会話が始まったことや、別の人物の会話になったことを示す機能を果たしている。

(3) 浄瑠璃における位相を表す感動詞一位相によって使い分けのある感動詞が使用されることもある。

(例12) [浄瑠璃] 「コリヤへやつこ。保名にはやく追つて。子細をかたらば正気に成ルべしいそげへ」。「ないへ」と別る、跡へばらへへ。

「ない」は奴が使う応答の感動詞なので¹⁰、「ないへ」という会話文は発話者が明示されていなくとも、奴の発話であることが明らかである。位相によって使い分けのある感動詞が文頭に来ているならば、発話者を明示せずとも感動詞が発話者の特定に役立つ。他には、女性が用いる応答の感動詞「あい」の使用などが見られた。

感動詞は、浄瑠璃において会話の開始を知らせたり、発話者を特定したりする機能があり、文字情報のように自由に読み返すことができない浄瑠璃にとっては、作品を鑑賞するために必要な要素だと考えられる。

6 分析Ⅱ —浄瑠璃と歌舞伎—

6.1 浄瑠璃の歌舞伎化について

浄瑠璃の歌舞伎化とは、浄瑠璃として作られた作品がのちに歌舞伎の演目として上演されることを指す。歌舞伎化の程度には様々あるが、本稿では浄瑠璃の文章をそのまま歌舞伎に移行させることを歌舞伎化とする。歌舞伎化により、基本的に浄瑠璃の会話文は役者のセリフに、地の文は歌舞伎の太夫の語りになる。歌舞伎化の例として例13、14を挙げる。

(例13) [例14のものと浄瑠璃]

「イヤ其元は若役老人が儀は御容赦。(略)内へいんで入ませふ」とぬすみ取つたる巻物を腹にかこつけ立帰る。

(例14) [例13を歌舞伎化したもの]

治部 いや 其元は若役 老人が義は御容赦に預う (略) 内へ去んで入ませう
 盗み取たる巻物を 腹にかこつけ立帰る

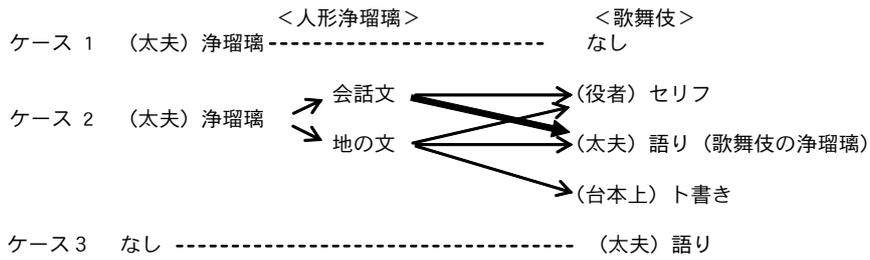
例13のように浄瑠璃で一続きだった会話文と地の文が、歌舞伎化によって、例14のようにセリフ（下線なし部分）と語り（下線部分）に分かれる。この変化が歌舞伎化としてよく知られているが、実際には以下の図1（井之浦2010）¹²のように歌舞伎化されない場合（図1ケース1）、歌舞伎化後に新たに表現がつけられる場合（図1ケース3）もある。また歌舞伎化する場合でも、会話文が語りになったり、地の文がセリフやト書きになったりすることがある（図1ケース2）。歌舞伎化において会話文で着目すべきは、図1の太線矢印の変化である。歌舞伎化によってセリフが増えるというのが一般的な傾向であり、浄瑠璃の地の文が歌舞伎でセリフになることはよくあるが、反対に浄瑠璃の会話文が歌舞伎の語りになることがあるのである。本稿ではこれに着目する。

6.2 歌舞伎化による引用形式の変化

(1) 語りの中に会話文がある場合

役ごとにセリフが分かれている歌舞伎では誰の発話か明らかなので、歌舞伎の語りにおいて発話者が明示されることはほとんどなくなる。同様に、役者がセリフを発していることも明らかなので、発話を表す語によって会話文であることを予告したり、示したりすることはなくなる。しかし、歌舞伎では例15のように、太夫が会話文

図1 『蘆屋道満大内鑑』の歌舞伎化



ごと語ってしまうことがある。この場合もとの浄瑠璃の言語表現がそのまま歌舞伎化するのので、発話者や発話を表す語は残存する。これが図1の太線矢印の変化の一つである。

(例15) 上り¹³ 時分はよしと悪右衛門 築地のかげよりゆつと出れば 六ノ君 なふ悲しやと 声立給ふを
引とらへ 握りこぶしをさるぐつわ してやつたりと引かたげ 深泥が池へと三重

「時分はよし」は心内文か判断しづらいが、「なふ悲しや」は発話を表す語である「声立給ふ」があるため、会話と見なせる。このように「声立給ふ」という発話を表す語や「六ノ君」という発話者の名前が省略されずに残存する。

(2) 語りで会話文の一部がくりかえされる場合—図1の太線矢印の変化として、セリフの終わりの部分を直後の語りでくりかえすことによって、歌舞伎の太夫が浄瑠璃で会話文だったものを語るという場合がある。

(例16) [例17のもとの浄瑠璃]

「^詞ヲ、かたらねばしらぬも尤。(略) 皆もともべ願ごめしてたも。^{地ハル}頼む〜」とはらからを。^{フシ}思ふ心ぞやさしけれ。

(例17) [例16を歌舞伎化したもの]

姫 ヲ、不思議に思やるは尤も 語らねば我身達が不審も道理 (略) 皆もとも〜に願籠めて給もや 頼むぞや
〜頼む〜と姫の詞 思ふ心ぞやさしけれ

例16のようにもとの浄瑠璃では「頼む〜」で会話文が終わるが、例17のように歌舞伎化すると「頼むぞや」というセリフの後に太夫の語りとして「頼む〜」が来る。このように会話文の一部が太夫の語りのはじめで繰り返されるのは、歌舞伎化の際に、もとの浄瑠璃における音楽的な変化が重視されるからではないか。音楽的な変化とは、例16で「頼む〜」から「地ハル」という語り方に変わることを指す。「ヲ、」に文字譜「詞」があるため、「願ごめしてたも。」までは「詞」で語られるが、「頼む〜」で文字譜が「地ハル」になっているため、「頼む〜」以降は「地ハル」で語られる¹⁴。歌舞伎化では、たいていは前述の例14のように会話文と地の文という分け方で歌舞伎のセリフと語りに分離させるが、音楽的な変化の生じる箇所では分離させる場合には、例17のように会話文の終わりの一部が歌舞伎の太夫の語りになることがあるのではないかと推測される。

6.3 歌舞伎における感動詞の使用

浄瑠璃の文章を歌舞伎化することから、浄瑠璃で使用されていた感動詞は歌舞伎でも継続して使用されることが多い。それに加え、歌舞伎化後に新たに感動詞が付け加えられることがある。歌舞伎の感動詞は延べ語数511語、異なり語数87語であった。最も多いのは浄瑠璃と同じく「サア」(60回)で、次いで「エ、」(38回)の使用が多かった。

(1) 歌舞伎で新たに作られたセリフにある感動詞—歌舞伎では腰元などの脇役が増加し、それに伴い脇役のセリフも新たに作られる。そのような新しいセリフにも感動詞は多用されている。

(例18) 姫 見れば卑しからざる都人 何故お心乱しぞ おいとい事ではあるぞ
与 ヤア あなたは
腰元 ヤア 此人も気違いじゃそふな
腰元 重ね〜びつくりするわいの
与 あなた方のびつくりが 下郎めがびつくり

腰元 こりや気違いの道行かいの

与 イヤサ 似たと言おふか 瓜を二つに割らずにそのまま

例18はすべてもとの浄瑠璃にはないセリフである。浄瑠璃と同じく各会話の文頭に感動詞が置かれている。

(2) 浄瑠璃から歌舞伎化したセリフにある感動詞—上記の他にも、もとの浄瑠璃にはなくて歌舞伎には加わっている感動詞がある。

(例19)〔例20のもとの浄瑠璃〕

「ア、^{地ウ}やかましやよ^{ハル}しないことに隙とりしが。うれしや日あしも八つがしら。夫トの帰りは間もあらふ。七つの墨へはとゞく手の片付て饗せん。ねんねこねゝこ」とたゞき付ケ。

(例20)〔例19を歌舞伎化したもの〕

女房 ア、やかましやの せつかく寝さした子の目を さまそうとした程にの そふして余程隙どつたが ア、嬉しや まだ日脚は八ツ時 主の戻らしやるまではまだ間もあらう どれや織り下してしまおうか

上るり 七ツの墨へは届く手の 片付けて儲せん ねんねこねゝこと叩きつけ…

もとの浄瑠璃では文頭の「ア、」だけであったが、歌舞伎では「ア、」が2回、「どりや」が1回使用されている。

例20は例19の会話文を歌舞伎化したものであり、歌舞伎化によって感動詞の使用が増えていることが分かる。

7 まとめ

引用形式は古浄瑠璃では定型的であり、浄瑠璃では多様化し非定型的になり、歌舞伎では役者と語りに分離しセリフ中心となるために引用形式は多くの場合で消失する。量的には、引用形式における発話を表す語は、古浄瑠璃から浄瑠璃で微増し、歌舞伎では激減していた。一方、感動詞は古浄瑠璃に比べ浄瑠璃で激増している。浄瑠璃から歌舞伎化する際には急な変化はないが、歌舞伎の感動詞は浄瑠璃よりも微増しており増加が継続していた。引用形式は会話文の外に位置して会話を予告する機能を果たし、感動詞は会話文内部で会話開始を表したり聞き手を発話者に注目させたりする機能をしていた。このように引用形式と感動詞の出現する位置や機能の相違が、予告の必要のない歌舞伎化で引用形式の激減を、あるいは、劇としての性格を強めたための、浄瑠璃における感動詞の激増をもたらした。

本稿では会話文に関して引用形式と感動詞を扱い、古浄瑠璃、浄瑠璃、歌舞伎という芸能ジャンルによる表現の違いを考えたが、今後は終助詞や敬語使用などの要素を分析し、引き続き、古浄瑠璃→浄瑠璃→歌舞伎における言語表現の変化を探っていききたい。

資料

表1 引用形式における発話を表す語と感動詞の使用数

	引用形式における発話を表す語の総数		感動詞の総数	
	延べ語数	異なり語数	延べ語数	異なり語数
古浄瑠璃	97	22	105	24
浄瑠璃	109	43	425	74
歌舞伎	31	16	511	87

〈発話を表す語のうち使用数の多いもの〉 () 内は回数

古浄瑠璃：申 (27)、申上ぐ (11)、言ふ (11)、の給ふ (9)、語る (5)

浄瑠璃：言ふ (19)、声 (12)、詞 (10)、声+動詞 (声上ぐ、声立つ) (6)

歌舞伎：言ふ (8)、声 (4)

〈感動詞のうち使用数の多いもの〉 () 内は回数

古浄瑠璃：のふ (16)、ア、 (10)、扱 (9)、扱々 (9)、やあ (9)、やれ (9)

浄瑠璃：サア (39)、ヲヽ (39)、ヤア (35)、イヤ (25)、アヽ (22)

歌舞伎：サア (60)、エヽ (38)、ヲヽ (28)、はて (27)、いや (24)、ヤア (23)

註

- 1 文字譜は詞章（作品本文）の右脇に記され、曲節（語り方の種類や音の高低など）を表す。文字譜にはいくつかあるが、代表的なのはセリフ的な「詞」やリズム、メロディーがある「地」で、「地」は音の高さを表す「ハル」「ウ」などと組み合わせて、「地ハル」「地ウ」のように使われる。
- 2 本稿では発話を表す語とは主に発話動詞のことを指すが、動詞の代わりに「言葉」などの発話名詞が使用されることから、これらを含めて「発話を表す語」としている。
- 3 古浄瑠璃の正本にはもともと「」がなく、『古浄瑠璃正本集』に翻刻する際にも「」はつけられていない。そのため、古浄瑠璃『しのだづま』の会話文については、鈴木（1971）らの認定基準に準じて筆者が判断した。
- 4 「聞く」「聞召す」の使用数は、表1には含めていない。
- 5 資料とした大系本では、「地」「詞」などの文字譜も翻刻されている。本稿に引用する際には、本文である詞章だけでなく、文字譜も共に記載することとした。
- 6 用例中の会話文の番号（①～④）は本稿筆者による加筆である。また「」は大系本の校訂者によって付されたものである。
- 7 人形の三人遣いは、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』（1734年初演）から始まったと言われる。
- 8 感動詞の認定には、鈴木（1973）、森田（1973）を参考にした。
- 9 古浄瑠璃では「のふ」（16回）が最も多く、次いで「アヽ」（10回）。浄瑠璃では「サア」（39回）、「ヲヽ」（39回）の使用が最も多く、これらは呼びかけ・応答の感動詞である。
- 10 大系本の注釈にも「ない」は奴言葉であるとの説明がある。今回は見られなかったが、奴が使う応答の感動詞には、他に「ねい」がある。
- 11 「へ」は語り（歌舞伎の浄瑠璃）箇所を示す符号である。
- 12 拙稿（2010）「人形浄瑠璃の歌舞伎化―同一演目における表現―」『大学院教育改革支援プログラム「日本文化研究の国際的情報伝達スキルの育成」平成21年度活動報告書 海外教育派遣事業編』
- 13 語り（歌舞伎の浄瑠璃）の箇所は、「へ」以外に「上るり」という言葉でも表される。
- 14 文字譜については註1を参照。「詞」はセリフのように写実的な語り方、「地」はリズムやメロディーを持ち、たいてい三味線を伴う。「ハル」は声の出し方のうち張った音のことである。

参考文献

- 国語学会編（1980）『国語学大辞典』東京堂出版
阪倉篤義（1975）「物語の文章―会話文による考察」『文章と表現』角川書店
阪倉篤義（1975）「地の文と会話文」『文章と表現』角川書店
鈴木一雄（1969）「『源氏物語』の文章」『国文学』34（6）至文堂
鈴木一雄（1971）「源氏物語の会話文」山岸徳平ほか監修『源氏物語講座 第7巻 表現・文体・語法』有精堂出版
鈴木一彦（1973）「古今感動詞一覧」『品詞別日本文法講座 接続詞・感動詞』明治書院
諏訪春雄ほか編（1996）『講座日本の演劇 第4巻』勉誠社
高野正巳（1941）『近世演劇の研究』東京堂出版
久堀裕朗（1998）「浄瑠璃におけるせりふ」『国語国文』67（11）
山口堯二（1984）「感動詞・間投詞・応答詞」『研究資料日本文法 第4巻』明治書院
森田良行（1973）「感動詞の変遷」『品詞別日本文法講座 接続詞・感動詞』明治書院

使用した資料

- 横山重校注（1965）『古浄瑠璃正本集第4巻』角川書店
角田一郎・内山美樹子校注（1991）『新日本古典文学大系93巻竹田出雲・並木宗輔浄瑠璃集』岩波書店
歌舞伎台帳研究会編（1983）『歌舞伎台帳集成第2巻』勉誠社