

地歌『こんかい』歌詞の表現世界

——古浄瑠璃『信太妻』をおおもとの典拠と
考えた場合の試訳と解説——

田 口 尚 幸

I 序

近世邦楽である箏曲地歌の歌詞研究は、手薄な状況にあると言えよう。『箏曲地歌五十選 歌詞解説と訳』平21・1邦楽ジャーナルの執筆に際し「注1」、そのことを幾度となく痛感した。また、私は、『五十選』刊行後から演奏家と組んでの歌詞解説と演奏の会「注2」を開始したのであるが、『五十選』未収録曲に言及することもあり、本稿でとりあげる『こんかい』「注3」の試訳を提示した回においても、先行研究の遅れを感じることもあった。

『こんかい』を訳すのは、極めて困難な仕事である。先行する注釈書、すなわち、

- ① 松沢冬秀『続・箏曲歌詞解明』昭50・10邦楽社
- ② 今井通郎『生田山田両流 箏唄全解 上』昭49・5武蔵野書院
- ③ 平野健次監修・解説『箏曲地歌大系』平8・12ビクター

エンタテインメント「注4」

④ 初代山川園松『箏曲要集 上巻』平24・4勉誠出版
などを見ても、訳に關してはわからないままであったし、**「こんかい」**に特化した論文、

⑤ 久保田敏子「地歌『こんくわい（狐會）』（「朱」平15・3）
を見ても、助けとなるような新情報は得られなかった。次節で述べるように、残念ながら、①～④は、『こんかい』とその典拠の関係を厳密に想定してはいないし、語釈・通釈・解説等で具体的な人物関係や状況設定を十分に説明することもない。たとえば、④などは、通釈を示すのが原則の注釈書であるにもかかわらず、通釈を避けてしまっているほどで、難解さゆえに避けたと思われる「注5」。一方、論文である⑤は、論文だけに、『こんかい』を収録する歌本や作詞作曲者などに関して詳細で、その点は詳細かつ有効と言えるものの、やはり次節で述べるように、②の論拠不明の「法師」の物語に近似する物語を示し、その先には進まない。要するに、根幹に当たる歌詞の内容

に關しては未だ研究が進んでおらず、これでは『こんかい』歌詞がいかなる世界を表現しているか判然としないのである。

本稿は、そうした訳の遅れを改善すべく、懇切丁寧な訳を試みるものである（もちろん、そのためには、典拠の問題も考えねばならない）。

最初に、『こんかい』本文「注6」と私の試訳を示しておこう。ゴチックの本文の次に試訳を示し、本文には行数も付す。なお、9～11行目は、補入部と考えられるため「注7」、点線で区切つてある。

1 痛はしやな、母上は、花の装ひ引き変へて、

痛ましいですねえ。童子に人でないところを見られた女狐の母上は、花のごとき様子がうつつ変わつて、

2 萎るる露の床の内。

萎れたみたいですよ。そして、正体を知られた以上別ねばとの思いから、露のような涙を流し、床についた童子にとりついて泣くばかり。

3 知恵の鏡も、かき曇る。

判断力もなくして、前後不覚になります。

4 法師にまみえ給ひつつ、

そもそも、夫となった男は、女狐が彼を助けるためにまじ化した法師と対面なさり、

5 母を招けば、後見返りて、

女狐が次に化した女（後に童子を産んで母）を身辺に招

いたのでした。なので、女狐は、そんな過去のことを振り返り、

6 さらばと言はぬばかりにて、泣くよりほかのことぞなき。別れを覚悟してもさらばと言えず、ただただ泣くばかりだったのです。

7 野越え山越え里うち過ぎて、来るは、誰ゆゑ。そ様ゆゑ。残された童子は、去つた母を尋ねる際、こう思います。「野を越え、山を越え、里を過ぎて、こんなにまでしてやって来るのは、誰ゆゑでしょう。そなた様（母上様）ゆゑです。」

8 誰ゆゑ、誰ゆゑ、来るは。来るは、誰ゆゑ。そ様ゆゑ。誰ゆゑでしょう、誰ゆゑでしょう、こんなにまでしてやって来るのは。こんなにまでしてやって来るのは、誰ゆゑでしょう。そなた様ゆゑです」と。

9 君恋し。寝ても覚めてもさ、忘れられぬ我が思ひ、我が思ひ。到着して、童子は、こうも思います。「母君が恋しい。寝ても覚めてもさ、忘れられない我が思い、我が思い。10 それ、おもんみれば、春の花散りて、秋の紅葉も色づく。世のなかは、電光石火の夢の後。

それ、よくよく考えてみれば、春の花が散って、秋の紅葉も色づくように、時は移りゆくもの。母君と暮らした世のなかは、年月が電光石火のごとく過ぎ去つた夢の後

みたいです。

11捨てて、願ひの、よき、捨てて、願ひの、よき、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏。

さがし出せない母君とはあの世で会うしかないから、命を捨てて、往生を願います。そんな願ひの、よき、そんな願ひの、よき、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏」と。

12君は帰るか、恨めしや。

母が去った直後、童子が家で「母君はお帰りになるのかなあ、残念で悲しいなあ」と思っていた一方で、

13往なう、やれ、我が住む森に帰らむ。勇みに勇んで帰らむ。母の女狐は、去る直前から道中にかけて、こう思っていました。「出て行こう、やれ、もと棲んでいた信太の森に帰ろう。意志を固くして思い切つて、意志を固くして思い切つて、帰ろう。」

14我が思ひ、我が思ひ、心の内は、しら菊の、岩隠れ、蕪隠れ、篠の細道かき分け行けば、

私の思い、私の思い、心の内は、白菊が岩や蕪に隠れるように、他人は知らないでしょう。涙でよく見えぬ道に苦勞しつつ、篠の生えた細道をかき分けて行けば、

15虫の声々面白や。

虫の声々が趣深いなあ」と。

16降りそむる、やれ、降りそむる、やれ、降りそむる今朝

だにも、今朝だにも、

そして、女狐が到着してからのこと。時雨が降り初める、やれ、降り初める、やれ、降り初める、なおかつ、草葉を紅や黄に染める今朝だけでも、今朝だけでも、それだけの降雨で、

17所も跡もなかりけり。

女狐の居所も足跡もなくなり、わからなくなっていたのだそうです。

18西は田の畦、危ないさ。

さて、そこに到着するまでの女狐にとって、西の田の畔道は、案山子から狩人が連想されて心細く、危険な道さ。

19谷峰しどろに越え行けば、あの山越えて、この山越えて、

女狐は、谷も峰もよろよと越え、あの山越えて、この山越えて、歩んで行ったのだそうです。

20焦がれ焦がるる憂き思ひ。

童子に焦がれ焦がるる憂き思いを抱きながら。

右の1〜8行目を前半部、9〜11行目を補入部、12〜20行目を後半部とし、それぞれIV節以降解説していく。また、各部の解説に入る前に、次節において先行研究を見渡して典拠想定と訳の遅れを述べ、次々節において典拠の問題について試案を示す。

注1 15年9月〜19年5月、月刊誌「邦楽ジャーナル」において「筆曲・

地歌を解説しよう 歌詞解説講座」なる連載を担当し、四十曲の歌詞

解説と訳を行なった後、補訂を加え、さらに十曲を書き下ろして、『五十選』の刊行に至った。

2 そのうち、歌・三絃の竹山順子師との「古典の夕べ」は、西宮の筆三絃なかにしにおいて年二回のペースでつづいており、本稿でとりあげる『ごんかい』の試訳も、そこで24年12月に提示したものである。

3 『ごんかい』は、『吼噓』『狐会』『ごんくわい』とも。狐の鳴き声に由来する名という。

4 CD六十枚組とセツトの解説書。

5 ちなみに、拙著『五十選』収録曲で言えば、『箏曲歌詞解明』昭47・12邦楽社の方に収録する『越後獅子』も、同様に通釈を避けしまっている。

6 本文は③によったが、改行・句読点・表記などを改めてある。

7 ⑤は、ここに関し、『ごんかい』が初出する『松の葉』には無く、大阪系の『糸の調』類で補入された部分」としており、

現行の大阪系、九州系の地歌では、この増補部分を全部伝承しているが、京都系と、それを取り入れた山田流各流では、この補入部分を歌わない。

とも紹介している。また、V節で述べるように、補入説は確認できている。よって、⑤の補入説に従う。

II 先行研究の典拠想定と訳の遅れ

前節にあげた①～⑤の先行研究のうち、通釈を示すのは②④。はじめに、通釈のある②④を見よう。

まず、②から。段落分けはなく、9～11行目の補入部に当たる箇所もない〔注8〕。

気の毒なことよ、母上は、花のような美しい姿がかわって、病気の為に凋れ、涙にぬれる床の内、理性の鏡も曇って、

病氣治療の祈禱法師にあつて、母を招き寄せれば、法師はあとを見返り、それならばお別れしようと言わないばかりに、泣くより外はないのであるよ。野を越え、山を越え、里を過ぎて、やって来るのは誰のためであるか、そなた母の為である。法師は帰って行くか。残念に恨めしいことであるよ。さあ、去って行こう。自分の住む森に帰ろう。勇みに勇んで帰ろう。我が思う心のうちは白菊のようにかくわしい。岩間に隠れ、薦かずらの茂みに隠れ、篠の細道を分けて行くと、虫の声々は面白い。時雨は降り初めた。降りはじめた今朝はもう訪れるところが無くなった。西は田の畦で危い。谷峯をとりみだして越えて行くあの山を越え、この山を越え、恋い焦れて憂い辛い思いをもちながら。前述したとおり、具体的な人物関係や状況設定が十全に説明されていない。よって、現代語に置き換わってはいても、すつと頭に入ってくることはない。

ちなみに、通釈の前に解説があるので、そこからも引用しておく。

浄瑠璃の筋は和泉国泉北郡信田の森に住む白狐が悪右衛門に殺されそうになった時安部保名に助けられた。保名は助ける時傷をうけて弱つたのをみて、狐は保名の妻葛の葉に化けて介抱するうち、五六年は夢の中に過ぎ安部晴明なる子を生む仲となった。本来の正妻の葛の葉は両親に連れられ保名の居所を知って訪ねて来る。そこで二人の葛の葉

が顔を合せる段になる。狐の化身なる葛の葉は正妻の葛の葉にふらちな心得を詫び、我子晴明の養育を依頼し、障子に「恋しくば尋ね来てみよ和泉なる信太の森のうらみくずのは」の歌を書いて、親子の悲しい別れをして、信田の森の古巢へ狐の本来の姿にもどって帰って行つたという物語である。

地唄の方の筋はこれと少々異り、或男が病氣になつた母の治療の祈禱を狐の化身なる法師に頼んだ。ところがぐだんの法師は以前から母を恋し、母が病氣になり、衰弱するようになったのはこの法師の仕業であつたのがわかり、追い払われることになつた。心をひかれながらも狐となつて古巢へ追れて行くという物語になつている。

「浄瑠璃」が有名な浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』[注9]をさすのであらうことは察しがつくものの、「地唄の方の筋」とは、「こんかい」を訳すために訳者が想像した「筋」なのであらうか。②には、

歌舞伎の葛の葉の筋を地唄にしたものである。

とも解説されていて、「浄瑠璃」ではない「歌舞伎」にもとづくこと記されるのであるが[注10]、それがいかなる「歌舞伎」のいかなる「筋」なのか、情報源を記していないため、「こんかい」を訳すために訳者が想像した「筋」とも考えられるし、誰かが想像して広まつた「節」を訳者が伝承したとも考えられる[注11]。いずれにしても、厳密さを欠く。訳を読んででもそ

の「筋」を理解できるわけではなく、具体的な人物関係や状況設定はわからないままである。

つづいて、④。④は、②の解説にあるような「法師」の物語は記さず、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』とおほしき「葛の葉物語」の要約を載せるが、それと『こんかい』のつながり[注12]を説明することはない。浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』とおほしき「葛の葉物語」を典拠と考えているのか否か不明で、厳密と言ひ難い。一体、次の訳[注13]に出てくる「法師」とは、何者なのであらうか[注14]。

母上が悲しむ様子は、花のように美しい姿にひきかえていたわしいことよ。夜具も涙の露に濡れ、分別もつかず、行きつ戻りつしている。法師は会つて暇乞いしているのを、母を招いても、あとを見返つて「さようなら」といわねばかりの態度で、ただ泣いているだけである。「わたしが野山を越え、里を過ぎ、ここまで参りましたのは一体だれの為でございましょう。あなた様の為です。まったくあなた様の為なのです。」「君を恋うるわが心、寝ても覚めても忘れられぬわが思い。しかし思いみれば、春の花も散り、秋の紅葉も色づく、まことに世の中はつかの間の夢、何事もあきらめてひたすらに仏に願いを持つとう。南無阿弥陀仏。」君は去つて行くのか恨めしいことよ。さあ、帰らなければなりません。わたしがもと住んでいた森に、心を強くして。わたしの思いの中は人には知られない。白菊の咲いて

いる岩かげや、蕨の茂みに隠れ、篠の中にある細道をかき分けて行くと、秋虫の鳴く声々が趣き深いことよ。一夜を明かした時雨の降る今朝になつても、法師の姿はどこにも見えない。行く方を尋ねて谷峰を頼りのない足どりで越えて行く、焦がれ焦がれて胸をつぶす思いであの山越えてこの山越えて行く。

「法師」のみならず、全体の人物関係や状況設定も、具体的にわからない。現代語に置き換えただけという印象は、②同様、否めまい。

次に、通釈のない③⑤に目を移そう。

③の解説には、

母の病気をなおすために招いた法師が、実は母に恋慕する狐の化けたものであったので追い払うといった内容であるが、信田妻物の歌舞伎狂言から出たものらしく、水木辰之助所演のためのものともいわれる。信田妻物の狐は、女狐の方が有名だが、能狂言の釣狐系統の信田妻物では男狐のものもあった。

とある。「母の病気をなおすために招いた法師が、実は母に恋慕する狐の化けたものであったので追い払う」とあつても、そのことが語釈に反映されておらず、②④同様、具体的な人物関係や状況設定はわからない。典拠の想定に関しては、「信田妻物の歌舞伎狂言から出たものらし」としながらも、②の論拠不明の「法師」の物語に近似する物語を示すだけで、「母の病

気を」といった内容」がいかなる「信田妻物の歌舞伎狂言から出たものらし」いかを説明しない。やはり、厳密さに欠ける。

論文である⑤には、次のようにある。

地歌では、自分の母親の病気を治すために祈禱の法師を招いたところ、やってきた法師は、母親に恋慕していた狐の化けた者で、母親の病気もその狐の所為であったことが明白となったので、狐を追い払ったところ、狐は、何度も後を振り返って、さまざまに嘆きながら古巢へ帰って行った、という内容である。

②の解説の第二段落「地唄の方の筋はくわなっている」との近似が、注目さよう。②の論拠不明の「法師」の物語を踏襲したか否かは記されないが〔注15〕、⑤には、「こんかい」の「もと」になつた「芝居がどんなものであつたかは不明」とある。また、「こんくわい」の芝居は、『落葉集』や『歌系図』の記述を信じるならば、詞章の内容から芝居を想像して、狐が化けた法師を立役の多門庄左衛門が、病床の母を立女役の水木辰之介が演じたのであろうと推定できる。

ともあるし〔注16〕、

地歌の「こんくわい」も、狐が男性の法師に化ける、という点では狂言と類似しているが、「狐が人に恋をする話」という点からすると、狂言の「釣狐」よりはむしろ「信田妻」系統の話に近く、ひよっとすると、水木辰之助の演じた芝居が信田妻系のものであつた可能性も考えられる。

ともある「注17」。つまり、『こんかい』の「詞章の内容から芝居を想像」するしかなく、「芝居」＝歌舞伎がどのような「系統の話に近」いかも確定できない、とされるのである。とすれば、⑤が②の論拠不明の「法師」の物語を踏襲した可能性は、考え得るのではないであろうか。歌本や作詞作曲者などに関しては詳細かつ有効な⑤も、典拠の想定に関しては厳密さに欠け、新情報を与えてくれないのである。なお、⑤は、通釈・語釈のない論文ゆえ、具体的な人物関係や状況設定がわからないのは、仕方ないことかもしれない。

残るは、①。前述のとおり、通釈があつて然るべきなのに避けてしまっている注釈書である。解説には、次のようにある。

狐を物語りの主体とすれば「信田妻」（延宝二年版）や謡曲「釣狐」に類するものと考えられるが、歌詞がどんな筋書を唄っているのかはつきりしない。そのうえ、生田流では「君恋し」から「なむあみだ」までは後から加えたものといわれ、山田流ではこの合の手を忌んで省くことにしたなど、さらに内容を不可解にさせている。わが国では昔から狐は人に化けるものとされており、これにまつわる説話は数多く、これに取材した狂言、脚本、所作事の類は多様である。それらの一つを趣向に取り入れた元来が歌舞伎の所作に用いられた音楽であったものといわれている。それが地唄に移された

「どんな筋書を唄っているのかはつきりしない」とか「さらに

内容を不可解にさせている」とかありのままに記す態度は、ありのままに記さずに混乱を招く態度よりは評価できる。典拠の問題がクリアされていないのは他と同じでも、あるいは、具体的な人物関係や状況設定がわからないのは他と同じでも、まだいいのではないかと思われる。

以上、先行研究を見渡してきた限りでは、結局、典拠の問題も訳も「はつきりしない」「不可解」という域から抜け出しておらず、遅れていると言わざるを得ない現状なのである。

注8 補入部の有無は要注意であるが、そのほかの本文上の小異は問題ないレベルと考える。ちなみに、『松の葉』収録本文をあげる⑤には「現在伝承されている歌詞との異同」が示されている。

9 「新大系 竹田出雲・並木宗輔浄瑠璃集」収録。なお、『新大系』において「菅屋」と表記されるところを本稿では「蘆屋」に統一し、本文を引用する場合は同書にあるままの表記とする。ちなみに、有名という点については、注20参照。

10 「歌舞伎」にもとづくという点については、首肯していい。次節で述べるが、⑤が参考となる。なお、「歌舞伎の葛の葉」と言っても、それだけでははつきりしない。たとえば、『日本国語大辞典 第一版』の「くずの葉」の項には、

和泉国信太森の伝説にみえる白狐。安倍保名の妻となつて、安倍清明を生んだという。浄瑠璃、歌舞伎に数多くとり上げられている。とあり、後に歌舞伎化もされた浄瑠璃「蘆屋道満大内鑑」の通称としても、歌舞伎所作事としてもあがっている。「歌舞伎の葛の葉」が何をさすのか厳密に記してほしいところである。

11 ちなみに、注2で述べた回においてうかがったところ、竹山・松本太郎（尺八）両師も、伝承として②同様の「法師」の物語を知ってみえた。情報源が②の可能性も考えられるが、②以前に遡る可能性も考えられる。

12 浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』初演は、一七三四年。一方、『こんかい』は、

⑤によれば、一七〇三年刊行の『松の葉』に初出し、「元禄時代（二六八八〜一七〇四）頃には、すでに地歌として人々に広く親しまれて」といたという。従って、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』↓「こんかい」という流れは考えられない。

13 9〜11行目の補入部に当たる部分は訳してある。

14 『葛の葉物語』の要約中に「法師」という言葉は出てくるが、それが訳に出てくる「法師」に当たるとは否か不明であるが、それが

15 ②の解説の第二段落「地唄の方の筋はなっている」と近似はするもの、

⑤（および③）が、②とは別個に②同様の「法師」の物語を伝承した可能性は考えられる。ただし、いずれにせよ、情報源が何かは記すべきであろう。

16 ⑤は、『歌系図』によって多門が『こんかい』作詞者であると、『落葉集』によって水木が「所作の演者」であるとする。当時は「役者が作詞する場合が多かった」とい、多門は「立役の名優」、水木は「代表的な女性の歌舞伎役者」とあるという。

17 「信田妻」すなわち「信太妻」については次節以降で述べ、水木（および多門）と歌舞伎「信太妻」の関係についても言及する。なお、本稿における書名表記は、引用する場合を除き、「信田妻」「しのだづま」等も「信太妻」に統一するものとする。なお、③にも、

信田妻物の歌舞伎狂言から出たものらしく、水木辰之助所演のた

めのものともいわれる。信田妻物の狐は、女狐の辰之助が有名だが、

能狂言の釣狐系統の信田物では男狐のものもあった。

とある。

Ⅲ おおもとの典拠の想定

では、なぜ、それほどまでに『こんかい』の歌詞は難解なのか。拙著『五十選』で難解な歌詞に何度も苦しんだ経験から言えは、なぜ「わからない」かを明確化するところから解釈はは

じまり、その「わからない」に対し逐一答えることで、懇切丁寧な訳ができ、解釈の完成へとつながる。難解さと誠実に向き合うことが、とにかく重要である。

その難解さの理由を提示すれば、次のようになろう。

A 典拠およびその内容が不明な上に、典拠内容を知っていることを大前提とした、言わば典拠に頼りきった歌詞のため、典拠内容が不明だとおさらわわからない。

B 主体が誰なのか、あるいは、地の文なのか童子・母（女狐）の台詞なのか、わからない。

C 時間の流れが順を追っているか否か、わからない。

B・Cに関しては次節以降の解説の際答えることにして、Aに関して言えば、歌舞伎にもとづく点は、前節で見た⑤の「推定」によって首肯される。『落葉集』や『歌系図』の記述を信じるならば、詞章の内容から芝居を想像して、狐が化けた法師を立役の多門庄左衛門が、病床の母を立役の水木辰之助が演じたのである」とあったとおり、役者を特定できるのであるから、歌舞伎にもとづくと見ていい。「注18」。ただし、⑤には、『こんかい』の「もと」になった「芝居がどんなものであったかは不明」ともあったように、今のところ内容は不明である。とは言え、手掛かりが全くないわけではない。典拠に頼りきった歌詞ということは、よほど典拠が有名なものであるからではないか「注19」。そして、そんな有名な候補は、ある。後に歌舞伎化した有名な浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』「注20」とは考

えられないものの（注12参照）、その前の代表的信太妻物である古浄瑠璃『信太妻』〔注21〕は有力候補となる。もともと、古浄瑠璃であつて歌舞伎ではないため、おおもとの典拠という位置づけになる。『こんかい』の典拠は歌舞伎『X』、そして、歌舞伎『X』の典拠すなわち『こんかい』のおおもとの典拠〔注22〕は古浄瑠璃『信太妻』、といった試案である。

ただし、歌舞伎『X』は、『日本古典文学大辞典』の「しのだづま2」に当たる歌舞伎『信太妻』（注21参照）とは考え難い。と言うのは、第一、その翻刻である『歌舞伎名作選 第十五巻』の254頁、あるいは、『古典文庫 上方狂言本 四』の181～184頁を見ると、その配役のなかに作詞者多門の名が見当たらないからである。水木の方は「女ぼうくずのは」を演じているもの、前節および注16で紹介した⑤の説に従うなら、『こんかい』の典拠たる歌舞伎『X』が歌舞伎『信太妻』であれば、多門の名はなければならぬ。そうなっていないのは、歌舞伎『X』≠歌舞伎『信太妻』、ということなのである。第二に、『こんかい』に近似する歌舞伎『信太妻』の対応箇所をさがしてみても、歌舞伎『信太妻』には、童子と別れてもとの棲みか信太の森に帰る、といった内容の簡潔な一文がある程度で（『歌舞伎名作選』では270頁、『古典文庫』では228頁）、近似する対応箇所はなきに等しい。これでは、歌舞伎『X』≠歌舞伎『信太妻』とは言えない。歌舞伎『X』≠歌舞伎『信太妻』であろうことを、予め断っておく。

さて、話を古浄瑠璃『信太妻』に戻そう。『こんかい』以前からあると思われる有名な古浄瑠璃『信太妻』と『こんかい』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』三者を並べ、近似する対応箇所をさがしてみると、Ⅵ節で述べるように、『こんかい』後半部の13～15・17～20行目は、古浄瑠璃『信太妻』とも浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』とも近似する。そのような箇所なら歌舞伎『X』とも近似するであろうから、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』を参考に訳すことが可能となる。16行目にしても、13～15・17～20行目とのつながりを手掛かりに訳せる。要するに、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』を『こんかい』と照合すると〔注23〕、言い換えれば、二つの代表的信太妻物で上下をサンドイッチして炙り出すと、分量的に約半分に当たる『こんかい』後半部は訳せてしまうのである。

また、前半部の6行目「さらばと言はぬばかりにて、泣くよりほかのことぞなき」は、「別れを覚悟してもさらばと言えず、ただただ泣くばかりだったのです」と訳したとおり、母（女狐）が童子と別れる場面と考えられる。前節の③⑤のところでもとりあげた②の「法師」の物語は、「法師は以前から母を恋し、母が病氣になり、衰弱するようになったのはこの法師の仕業であつたのがわかり、追い払われることになった」ため、彼は「心をひかれながらも狐となって古巣へ追れて行く」というものであつたが、「法師」≠男「狐」が「恋」愛対象の「母」と別れる場面とは考え難い。母（女狐）が書き置く、

恋しくば尋ね来て見よ和泉なる信太の森のうらみ葛の葉

の歌は、古浄瑠璃『信太妻』にも浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』にもある有名なもので（前者は『東洋文庫』288頁上段、後者は『新大系』98頁参照）、そう考えると、母（女狐）が子を残して去るという内容が浸透していたはずで、「法師」≡「男」「狐」が「母」と別れるとは考え難くなる。こゝも、後半部同様、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』でサンドイッチすべきところと言えよう。ちなみに、「泣く」のは古浄瑠璃『信太妻』も浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』も同じではあるものの「注24」、前者が後者より近似するかたちで「注25」、サンドイッチ可能となる（古浄瑠璃『信太妻』には「泣くばかり」とあり、「泣くよりほかのことぞなき」までが近似する）。そして、「さらばと言はぬばかりにて」についても、古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』288頁上段に、「心強くも思いきり」とある。これは、「心強くも思いき」らねば別れられない状況を意味する。とすれば、6行目の「別れを覚悟してもさらばと言え」ない、なかなか決心できない状況と近似するのではないか「注26」。「さらばと言はぬばかりにて」も、古浄瑠璃『信太妻』との関連を想定して訳すべき箇所なのであろう。

同じ前半部の7～8行目にある道中の思いも、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』でサンドイッチすることが可能となる。前者においても、後者においても、童子が書き置きの歌に示される信太の森へと向かうことになっており、そこ

と対応させられる。もつとも、前者では、父・童子の道行の描写自体がなく、童子が7～8行目のような思いを示すことはないし、父とその妻（女狐が化けた母とは別人物）に童子が引率される後者でも、その道行において童子が前面に出てくることはないから、「こんなままでしてやって来るのはよくそなた様ゆえです」といった型までが近似するわけではないが「注27」二大信太妻物で童子が信太へ向かうことになっている点はおさえておかねばなるまいし、それを参考にして7～8行目を訳すことは可能であろう。

なお、童子を主体として訳した7～8行目は、一見、母（女狐）が主体の19～20行目と同内容であるかに見えるが「注28」、両者とも同じ道をたどるのであれば、7～8行目の主体≡童子／19～20行目の主体≡母（女狐）と見ることは可能となり、さらに、「そ様」に注目すると、主体は童子と見なければならなくなる。「そ様」とは、主として女性が用いる語であり「注29」、一見、母（女狐）が童子に対して用いているかに見えるものの、そうは考えられない。山崎久之『続 国語待遇表現体系の研究』平2・2武蔵野書院664～666頁によれば、「そさま」は、「使用者は男女とも使用し」、「上位者に対する親愛語であると推定でき」て、上級遊女に仕える少女である禿が客に対して用いた例もあるという。童子は、母（女狐）を、古浄瑠璃『信太妻』では「母上」「母上様」、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』では「か、様」と呼び、母（女狐）は、童子を、古浄瑠璃『信太妻』では「あの子」

「幼き者」「この子」、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』では「そなた」「我が子」「此子」と呼んでいるから、7〜8行目の「そ様」も、少年である童子が上位者である母（女狐）に対して用いたと見なければならなくなる。そうすると、7〜8行目は、童子の道行であり、童子の母（女狐）に対する慕情ということになって、右の私見が覆ることはなくなるのである。

つづいて、9〜11行目の補入部はどうであろうか。ここは、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』に近似する対応箇所がないため、二大信太妻物によるサンドイッチはできない。しかし、古浄瑠璃『信太妻』とは近似する。9行目「君恋し。寝ても覚めてもさ、忘れぬ我が思ひ、我が思ひ」は、童子が母（女狐）を「あまりに焦がれ慕うゆえ、これまで、尋ね参」ったという信太到着後の父の台詞が近似するし〔注30〕、11行目「捨てて、願ひの、よさ、捨て、願ひの、よさ、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏」も、童子とその父が自害・往生して母（女狐）に再会しようとする場面が近似する〔注31〕。つまり、9・11行目は、古浄瑠璃『信太妻』と関連させれば、命を「捨てて」往生・再会を「願」うと訳し得て、往生祈願の「南無阿弥陀仏」が出てくる必然性も説明できるのである。10行目だけは古浄瑠璃『信太妻』と直結させて訳せないとは言え、10行目から11行目へは「世のなか」から「捨てて」へとすんなりつながり、次行（ひいては前行）とも断絶を示さない。補入部は、古浄瑠璃『信太妻』と関連させれば、合理的に訳をつくれるわけである。

古浄瑠璃『信太妻』との関連から合理的に訳せるのは、前述の後半部でとばした12行目「君は帰るか、恨めしや」も変わらない。古浄瑠璃『信太妻』では、童子が、父に対し、「母は帰らせ給はぬわ」という台詞を「わっと叫ぶ」〔注32〕。「君は帰るか」と「母は帰らせ給はぬわ」は近似するし、「恨めし」いのと「わっと叫ぶ」のは、ともに不満・嘆きが心中にある点で同根であろう。補入部に後続する後半部の12行目も、古浄瑠璃『信太妻』と関連させて合理的な訳をつくらることができる。

以上見てきたとおり、『こんかい』6行目以降は、古浄瑠璃『信太妻』を参照し、時に浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』も補助的に参照すれば、典拠内容が想定できて訳せてしまふ。残る1〜5行目にしても、次節で古浄瑠璃『信太妻』と関連させながら合理的に訳せるから、結局、前半・補入・後半部の全てを訳せることになる。また、『こんかい』の典拠と想定し得る歌舞伎『X』は古浄瑠璃『信太妻』を典拠とし、古浄瑠璃『信太妻』は「こんかい」のおおもとの典拠に当たる、という私見の妥当性も、本節で6〜9・11〜12行目については論証できたし、それより前については次節、後についてはⅦ節で論証できる（16行目のみ除き、20行目は注25参照）。「典拠内容を知っていることを大前提にした、言わば典拠に頼りきった歌詞のため、典拠内容が不明だとなおさらわからない」というAは、言い換えれば、「典拠内容さえ想定できればなんとか訳せる」となるはずで、実際、そのとおりになるのである。次節以降では、本節で先送りした

箇所に関するAの「わからない」に答え、まだ触れていないB・Cの「わからない」にも答えて、前半・補入・後半部の順に解説していく。

注18

『落葉集』『歌系図』に先行する『松の葉』には、「芝居歌」とあるらしい。

19 関連して言えば、拙著『五十選』では、『夕顔』について「典拠を熟知していることを前提とした曲」と述べており、そうした歌詞ほかにもあると言える。

20 『日本古典文学大辞典』によれば、

元文二年（一七三七）三月江戸中村座で歌舞伎化され、以来歌舞伎の信田妻物はすべて本作によって上演されている。

21 たとえば、『日本古典文学大辞典』の「しのだづま1」（古浄瑠璃『信太妻』をさす）の項には、

相当に流行したらしく、紀海音の『信田森女占』や竹田出雲の『蘆屋道満大内鑑』等をはじめ、読本あたりにも影響を与える。

とあり、「しのだづま2」の項でとりあげられる歌舞伎『信太妻』についても、

古浄瑠璃の『しのだづま』に想を得た作。

とあって、有名だったことがうかがわれる。なお、古浄瑠璃『信太妻』の翻刻は『東洋文庫 説教節』にあり、本稿で本文を引用する場合は同書にあるままの表記とする。

22

関連して言えば、拙著『五十選』収録曲で、典拠のほかにおおもとと典拠の存在を意識すべき曲としては、『岡康祐』『桜狩』『長等の春』『菜譜』などがある。なお、『長等の春』に関しては、前稿「地歌『長等の春』歌詞の表現世界―詞と曲の同調あるいは文学と音楽の融合―」（『愛知教育大学大学院国語研究』平25・3）があることを付記しておく。

23

ちなみに、母（女狐）の道行は、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』にあるだけではない。黒木勘蔵『葛の葉』戯曲の系

統的研究」（『近世演劇考説』昭4・11六合館）によれば、歌舞伎『しのだづま』後日・浄瑠璃『信田森女占』にもあり、有名な場面であったことがわかる。

24

前者は『東洋文庫』287頁下段、後者は『新大系』97頁参照。

25 実は、後半部20行目「焦がれ焦がる」に「憂き」も、古浄瑠璃『信太妻』の方が浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』より近似する。前者における母（女狐）の道行の場面には「焦がる」とあり（『東洋文庫』

27 26 では289頁下段、後者にはそこまで近似する対応箇所はない。後半部13行目「勇みに勇んで帰らむ」も、そこそ近似している。7行目「野越え山越え」であれば、古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』289頁上段における父の台詞に「信太の森へ立ち越え」とあり、近似する。

28

母（女狐）が主体の直前5〜6行目「後見返りて泣くよりほかのことぞなき」からのつながりを考えても、7〜8行目の主体は、引きつぎ母（女狐）と見たくなるかもしれない。しかし、後述する「それ」の問題があつて、そうはとれない。

29

『日本国語』には、主として近世の女性、特に、遊女などが尊敬・親愛の気持で相手と呼ぶとき用いる。

とあり、『角川古語大辞典』にも、

近世、おもに女性が親愛・尊敬の気持ちで相手をさすときに用いた。とある。

30

『東洋文庫』では290頁下段。ちなみに、私の試訳では、「君」の語を含む9・12行目ともに「君」＝母（女狐）となり、いずれの台詞の主体も童子で一致する。これは、歌詞の表現世界の統一性から見て、歓迎すべき結論と思われる。9行目および後述する12行目を訳す場合、古浄瑠璃『信太妻』との関連はもちろん手掛かりになるが、それに加えて、表現世界の統一性も手掛かりになると思われる。

32 31

『東洋文庫』では290頁下段、291頁上段。

『東洋文庫』では289頁上段。

IV 前半部の解説

前半部の6～8行目については、前節において、古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』で上下からサンドイッチ可能なことを述べた。二天信太妻物でサンドイッチして炙り出せば、訳はつくれる。ただし、サンドイッチ不可能であっても、古浄瑠璃『信太妻』と関連させられれば、前節で見た補入部9～11行目や後半部12行目のように、合理的な訳をつくることはできる。本節で節を改めてとりあげる前半部1～5行目も、サンドイッチ不可能とは言え、古浄瑠璃『信太妻』と関連させて訳せる箇所である。本節では、典拠に関するAの「わからない」に答えるべく、1～5行目と古浄瑠璃『信太妻』の近似を示し、おおもとの典拠として古浄瑠璃『信太妻』を想定し得るとの立場に立つ。そして、その立場から、「主体が誰なのか、あるいは、地の文なのか童子・母（女狐）の台詞なのか、わからない」という、Bの「わからない」に答えていく。また、4～5行目については、「時間の流れが順を追っているか否か、わからない」という、Cの「わからない」にも答える。

1～3行目「痛はしやな、母上は、花の装ひ引き変へて、萎るる露の床の内。知恵の鏡も、かき曇る」は、古浄瑠璃『信太妻』のどの箇所と近似するであろうか。古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』286頁上段～287頁下段では、母（女狐）が童子に人でないところを見られて暗転し、「寝入」った「若にとりついて、

前後不覚に泣くばかり」になる。私は、ここが近似すると考える。

1行目「痛はしやな、母上は、花の装ひ引き変へて」は「痛ましいですねえ。童子に人でないところを見られた女狐の母上は、花のごとき様子がうって変わって」と訳した箇所であるが『注33』、286頁上～下段で「恐ろしや」と童子に「嘆」かれ、「本の棲処へ帰」らねばならなくなった母（女狐）は、まさに「痛はしやな」＝「痛ましいですねえ」のとおり状況と言えよう。

加えて、287頁上段には「涙を流しける」とあり、前出「泣くばかり」もあるから、そこから2行目訳「露のような涙を流し」が導き出される。同「床についた童子にとりついて」についても、前述のとおり、「寝入」った「若にとりついて」いるから、そう訳せると思う。もちろん、主体は母（女狐）のままでいいし、そうした姿は「萎るる」＝「萎れたみたいですよ」と言える。

3行目「知恵の鏡も、かき曇る」は、『日本国語』の「ちえの鏡」の項に、

多く、「くもる」を続けて、正常な判断を失う意に用いられる。

とあるとおりの言葉であり、『日本国語』は「御伽草子」を例示、前述「前後不覚に」と近似する。「判断力もなくして、前後不覚になります」と訳したゆえんである。ちなみに、主体が母（女狐）のままでいいことは、言うまでもない。また、訳には反映させていないが、「鏡」は、正体を見られた際のことを言う286

頁下段「水鏡、うつる姿を、嬰兒に、見とがめられし」や、狐から人へ変化する際の291頁上段「池水に、姿をうつすと思えば、そのまま、女の姿となる」と関連していよう。3行目については、人↓狐および狐↓人の変化の際に「水鏡」「池水」が出てくることに注目し、「鏡」の暗示性を指摘しておきたい〔注34〕。

ところで、1〜3行目「痛はしやなくかき曇る」では、地の文か台詞かを考えねばならない。「母上」の呼称は、童子の台詞である可能性を示唆するかに一見見えるが、そうとは決められない。たとえば、古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』286頁下段などを見ると、地の文で「母」とも「母上」とも呼んでおり、「母上」の呼称から童子の台詞と決められないことがわかる。また、「痛はしやなくかき曇る」に相当する童子の台詞も、古浄瑠璃『信太妻』にはない。ここは、説明的な地の文であり、童子が思う主体になる台詞ではないと考えられる。

つづく4行目「法師にまみえ給ひつつ」については、主体に関するBの問題も気になるが、なんとと言っても「法師」が何者なのか不明であり、典拠に関するAの問題に答えることが最優先課題である。「ごんかい」最大の難所、と言っても過言ではない〔注35〕。私は、「法師」を、古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』279頁下段に初登場する「河州、藤井寺の、住僧、らいばん和尚」と想定する。母（女狐）は、「二八ばかりの女房の、いとやさしげなる」姿に化ける前（注33参照）、自分を救ってくれた男（後の夫であり後の童子の父）を救うため、「らいば

ん和尚」に化けている。「法師」とは、「らいばん和尚」ではないか。また、「法師にまみえ給」うた主体は誰かと言えば、男と考えられる。「法師」に化けている母（女狐）は該当しないし、童子はまだ生まれていない。そして、男は、「らいばん和尚」＝「法師」と対面している。「らいばん和尚」のくだりが有名であった可能性は高いから、ここは、「そもそも、夫となった男は、女狐が彼を助けるためにまず化した法師と対面さなり〔注36〕」と訳しておこう。

なお、4〜5行目では、時間の流れに関するCの問題もかわってくる。この箇所は、「そもそも」と訳したとおり、それより前の段階、すなわち、この発端となった段階に回帰していると考えられる。男が「法師にまみえ給」うのが発端第一段階で、そこから、5行目「母を招」く、すなわち、「女狐が次に化した女（後に童子を産んで母）〔注37〕を身辺に招」くと訳した発端第二段階を経て、同じく5行目「後見返りて」で1〜3行目の本来的時間に戻ってくる、という試案である。重要なのは、「後」の正確な理解であろう。ここでの「後」は、空間的な「後」でも、今「後」＝未来でもなく、過去を意味する「後」と考えられる〔注38〕。母（女狐）は、発端第一段階から発端第二段階までの「後」＝過去を「見返」っている＝「振り返」っている、ととっておく。

以上、前半部1〜5行目について、典拠に関するAの問題に答えてきた。古浄瑠璃『信太妻』と関連させて訳せることや、

おおもとの典拠として古浄瑠璃『信太妻』を想定し得ることを

確認できたかと思う。また、主体に関するBの問題および時間の流れに関するCの問題にも答えてきた。回答できたのではないかと思う。

注33

もとは「花のごとき様子」だった点については、母(女狐)が女に化けて登場するところに、「二八ばかりの女房の、いとやさしげなるよそおい」とある(281頁上段)。その時点から「七年」経っているとは言え(287頁上段)、一変しているとは考え難く、「七年」後も「花のごとき様子」だったと見ていいであろう。

34

浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』の『新大系』102頁にも、「ますかゞみ。水に。うつして。わがすがた」という箇所がある。

35

前々節の③⑤のところでもとりあげた②の「法師」の物語は、この

36

の訳に苦しんでの想像なのかもしれない。母(女狐・童子)のなかで最上位なのは父であり、まさにその父に敬語がついているのである。

37

童子を産んでもいないこの段階では、厳密には「女」という呼称でなければならぬが、既に1行目で「母上」として出てきてしまっているため、統一性の方を優先したのであろう。ただでさえわかりづらいのに、「母」ならぬ「女」が出てきては、さらなる混乱を招きかねまい。

38

『日本国語』『角川古語』のような大辞典でなくても載っている用法で、たとえば『旺文社全訳古語辞典』にも載っている。当時は、一般的な用法であつたらう。

V 補入部の解説

9～11行目が補入部と考えられることについては、注7にあげた⑤の説に従っていいであろう。また、古浄瑠璃『信太妻』を参照すれば9・11行目ひいては9～11行目を合理的に訳せることや、これも古浄瑠璃『信太妻』がおおもとの典拠に当たることについては、前々節で述べたとおりである。本節では、「こんかい」が難解な理由A・B・Cのうち、前々節で答えていない、主体に関するBの「わからない」と時間の流れに関するCの「わからない」に答えることで、補入部の表現世界を解説していく。

「主体が誰なのか、あるいは、地の文なのか童子・母(女狐)の台詞なのか、わからない」というBの「わからない」に関しては、9行目に「君」「我が」とあるところから察して、9～11行目は台詞と思われるが、それが童子の台詞か母(女狐)の台詞かは、一見ただけでは迷うかもしれない。しかし、前々節および注30で述べたように、前者と見ていい。11行目については、「さがし出せない母君とはあの世で会うしかないから、命を捨てて、往生を願います」という、補って訳した箇所注目されたい。何を「捨てて」何を「願」うのか、あるいは、なぜ「南無阿弥陀仏」を唱えるのか、補わなければ到底訳せないところで(11行目とつながりの強い10行目も連動してわかりづらい)、この箇所は、何のためのどういう行動なのかを明らか

にする必要がある。そして、それに答えたのが、私の試訳であり、前々節の試案なのであった。

では、「時間の流れが順を追っているか否か、わからない」というCの「わからない」は、どうであろうか。11行目は、もはや母（女狐）を「さがし出せない」と観念した段階である。前半部7～8行目は、「残された童子」が「母を尋ね」行く道行の段階であった。理想を言えば、7～8行目の道行の後に、信太の森到着の段階がほしいし、9行目と10行目の間に、母（女狐）をさがし出せずにいる段階がほしい。そもそも、10行目と11行目の間には、何を「捨てて」何を「願」う覚悟なのか、そして、なぜ「南無阿弥陀仏」と唱えるかが明らかにされていないければならず、それを説明する段階が本来なら必要ではなくてである。それらの段階がないわけであるから、7～8行目に後続する9～11行目は、そこに至るまでの経緯を省略しすぎと言わざるを得ない。時間的に順行か逆行かで言えば順行でいいとは言え、段階を一つ一つ踏まえないことに起因する難解さが生じてしまっているのである。

補入という点に関し、付け足しておく。補入部に後続する後半部の12行目以降は、12行目は女狐の「母が去った直後」であり、13～15行目も母（女狐）が「去る直前から道中にかけて」であるため（18～20行目も道中）、観念・覚悟する補入部から後半部に入るところで時間が大いに逆行してしまうことになる

[注39]。

もつとも、補入部のない、前半部7～8行目から後半部に入るかたちで見た場合でも「注40」、時間は逆行している。「残された童子」が「母を尋ね」行く道行の段階である7～8行目に對し、12行目は、「母が去った直後、童子が家」にまだいる段階。前者より後者の方が時間的に前であり、つづく13～15・18～20行目の母（女狐）の道行も、同様に前のことと考えられる[注41]。母（女狐）の道行がまずあって童子の道行が次にくるのが、普通ではないか。実際、古浄瑠璃『信太妻』でも、母（女狐）の道行の次に父子二人の到着があるし、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』でも、母（女狐）の道行の次に家族三人の道行がある。一方、『こんかい』はそうなっておらず、時間が逆行してしまっているのである。

しかし、その時間的逆行の程度は、補入部なしの前半部↑後半部の方が、補入部ありの補入部↑後半部より小さい。言い換えれば、補入部があると、後半部へのつながりという点で、より大きな時間的混乱を招いてしまう、と言える。補入部だけを見ても、B・Cの「わからない」があつて難解であるが、後半部へのつながりまで視野に入れると、さらなるCの「わからない」が加わることになって、より難解になるのである。⑤が説くとおり、あるいは、注39で述べたとおり、やはり、9～11行目は、後に補入された部分なのであるう。

以上、補入部9～11行目について、主体に関するBの問題と時間の流れに関するCの問題に答えてきたが、回答できたかと思う。

注39

補入部のあるかたちで見た場合、前述のとおり、前半部↓補入部で、本来的に必要な段階を省略しすぎる。そして、補入部↑後半部と、時間が大いに逆行する。その点も、9〜11行目が補入部であることの徴証となる。

40 注7で紹介したとおり、「京都系と、それを取り入れた山田流各流では、この補入部分を歌わない」のであって、②にも、補入部に当たる箇所はない。よって、補入部をはさまない前半部7〜8行目からのつながりも、視野に入れることとする（以下同じ）。

41 16〜17行目は母（女狐）が到着して姿を消すところと思われるが、童子の道行より前と見たい。ちなみに、17行目「所も跡もなかりけり」は、古浄瑠璃『信太妻』では『東洋文庫』290頁上段「わが棲む森の草むらに、入りて形は なかりけり」、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』では『新大系』102頁「草がく。れし。て」が近似する対応箇所であり、それぞれ、父子二人の到着あるいは家族三人の道行の前にある。

VI 後半部の解説

Ⅲ節において、私は、12〜20行目の後半部のうち13〜15・17〜20行目が古浄瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』と近似すること、および、『こんかい』を前後する成立と考えられるその二大信太妻物で上下をサンドイッチして炙り出せば13〜20行目を訳せることを予告した（サンドイッチでできない12行目については、古浄瑠璃『信太妻』と関連させれば合理的に訳し得ることを述べた）。本節では、まず、13・14・15・17・18・19・20行目がそれぞれ二大信太妻物とどう近似するかを見、13〜15・17〜20行目のおおもとの典拠として古浄瑠璃『信太妻』

を想定し得ることを述べる。これは、典拠に関するAの「わからない」に答えることに相当する。また、「主体が誰なのか、あるいは、地の文なのか童子・母（女狐）の台詞なのか、わからない」というBの「わからない」に関しても、適宜答える。

13行目「往なう、やれ、我が住む森に帰らむ。勇みに勇んで帰らむ」から見ていこう。古浄瑠璃『信太妻』では『東洋文庫』286頁下段に「本の棲処へ帰るべし」とあり、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』では『新大系』101頁に「住なれしわがふる。さごとへ。かへるやれ」とある。近似すると言えよう。「我が住む森に」については古浄瑠璃『信太妻』が近似し、『東洋文庫』290頁上段に「わが棲む森も、近づきぬ」とある。同じく、「勇みに勇んで」については、注26で述べたとおり、『東洋文庫』288頁上段「心強くも思いきり」を近似する対応箇所として指摘できる。もちろん、「森に帰らむ」というのであるから、主体は、信

太の森から来た母（女狐）と見ていい（以下20行目まで、主体は変わらない）。ちなみに、前行12行目の主体は童子と考えられ、「母が去った直後、童子が家です」と思っていた一方で」と訳せるのに対し、13行目以降の主体は母と考えられ、「母の女狐は、去る直前から道中にかけて、こう思っていました」と訳せる。要するに、12行目から13行目へのつながりに関しては、主体が童子↓母（女狐）と切り替わるため、難解さの要因になるわけである〔注42〕。ただ、そうは言っても、「森に帰らむ」で母（女狐）が主体であることに気づく可能性は高く、それほど難解で

はないかもしれない。

14行目「我が思ひ、我が思ひ、心の内は、しら菊の、岩隠れ、
葛隠れ、篠の細道かき分け行けば」は「私の思い、私の思い、
心の内は、白菊が岩や葛に隠れるように、他人は知らないでし
ょう。涙でよく見えぬ道に苦勞しつつ、篠の生えた細道をかき分
けて行けば」と訳したが、「私の思い、私の思い、心の内」を「他
人は知らないでしょう」という箇所は、古浄瑠璃『信太妻』の
『東洋文庫』287頁下段「世のありさまを、人は知らねば」が近
似しよう【注43】。また、「かき分け行けば」については、浄瑠
璃『蘆屋道満大内鑑』の『新大系』102頁「わけつ、行ヶば」が
近似する【注44】。そして、「葛」や「篠」ではないものの、草
を「かき分け行」くという点では、古浄瑠璃『信太妻』も浄瑠
璃『蘆屋道満大内鑑』も「千草」「ちくさ」のなかを進むこと
になるため【注45】、大まかには近似する。

15行目「虫の声々面白や」の「虫の声々」については、古浄
瑠璃『信太妻』・浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』とも「すだく、虫
の声」「すだく虫の声」とあつて近似するのに対し、「面白や」
については、「かれがれになるぞつらき」「猶かなしみのます」
とあつてずれが認められる【注46】。しかし、許容範囲ではあ
ろう。

一行とばして17行目「所も跡もなかりけり」は、注41で述べ
たとおり、古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』290頁上段と浄瑠
璃『蘆屋道満大内鑑』の『新大系』102頁に近似する対応箇所が

ある。

18行目「西は田の畦、危ないさ」は、「西は」のみ近似する
対応箇所を見出せない。しかし、「田の畦、危ないさ」につい
ては、母（女狐）にとつて「危な」そんな対応箇所を二大信太
妻物に見出すことができる。「田の畦道は、案山子から狩人が
連想されて心細く、危険な道さ」と訳した箇所は、古浄瑠璃『信
太妻』で言えば、『東洋文庫』289下段〜290頁上段の、

早稲田晩稲に、立て張りし、ひかで鳴子の音高く、それか
と見れば、おしね（晩稲）守る、かがしの姿見ゆるをも、
もし獵人やあるらんと、心細さはかぎりなし。

あるいは、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』で言えば、『新大系』102
頁の、

あわやおくてに。からく／＼からり。ひかぬなるこの。音す
ればもし狩人の有やらんと。あはておどろきふりかへる
にもとづいて訳した。近似すると言えるのではないか。

残る19〜20行目「谷峰しどろに越え行けば、あの山越えて、
この山越えて、焦がれ焦がるる憂き思ひ」については、13〜18
行目から急に主体が切り替わるとは考え難いから、14行目「我
が思ひ」篠の細道かき分け行けば」の言い換えとつていいで
あろう【注47】（童子が主体の7〜8行目の言い換えでなさそ
うなことは、Ⅲ節参照）。

以上、典拠に関するAの問題に関しては、二大信太妻物でサ
ンドイッチして炙り出せば訳せることや、おおもとの典拠とし

て古浄瑠璃『信太妻』を想定し得ることが確認でき、回答することができたかと思う。また、主体に関するBの問題にも、回答し得たかと思う。

では、次に、「時間の流れが順を追っているか否か、わからない」という、Cの「わからない」に答えよう。

前節で述べたとおり、補入部から後半部に入るかたちで見た場合でも、あるいは、補入部のない、前半部7〜8行目から後半部に入るかたちで見た場合でも、後半部に入るところで時間は逆行してしまい（逆行の程度は後者の方が小さい）、難解さの要因になっている。全体的に見ると、そうした時間的逆行に起因する難解さがある。

後半部内に限って見ても、12行目と13行目の間、および、17行目と18行目の間に、時間的逆行に起因する難解さが認められる。「母が去った直後」と訳す12行目と、「去る直前」の訳が該当する13行目では、時間が逆行する。また、到着してからは「女狐の居所も足跡もなくなり、わからなくなっていた」と訳す17行目の後に道行の18〜20行目がくるのも、時間的逆行と言える（細かく言えば、「田の畔道は、案山子から狩人が連想されて心細く、危険な道さ」と訳す18行目は、古浄瑠璃『信太妻』の順に従えば道行最終段階ゆえ、おおもとの典拠と想定される古浄瑠璃『信太妻』を基準にすれば、注25で言及した20行目「焦がれ焦がるる憂き思ひ」より後でなければならぬ【注48】）。こうした時間的逆行があれば、難解になろうというものである。

A・Bの問題につづき、時間の流れに関するCの問題にも答えた。Ⅲ節で提示した『こんかい』が難解な理由A・B・Cは、これで全てに回答できたのではないかと思う。

注42

一方、補入部9〜11行目から12行目へのつながり、あるいは、前半部7〜8行目から12行目へのつながりに関しては、どちらも童子が主体のままでよく、主体が切り替わらないという点においてはスムーズである。

43

『伊勢物語』二二段の歌を典拠とし、そこでの「世のありさま」は夫婦の仲、「人」は他人をさすと考えられる。

44

ただし、浄瑠璃『蘆屋道満大内鑑』で「わけ」るのは「らんぎく」であり、その点が異なる。

45

前者は『東洋文庫』289頁下段、後者は『新大系』102頁。

46

頁数は、注45に同じ。

47

曲的にも、18行目「危ないさ」から19行目「谷峰しどろに越え行けば」へのつながりは、一つづきととれる。

48

古浄瑠璃『信太妻』の『東洋文庫』では、「憂き」が289頁下段に出てくるのに対し（「焦がるる」はそれより前、「おしね（晩稲）守る、かがしの姿」から「獵人」が連想されられて「心細い」のは、「憂き」とある行の次行から290頁にかけてである。一方、『こんかい』では、18行目が「西は田の畦、危ないさ」、20行目が「焦がれ焦がるる憂き思ひ」となっている。つまり、古浄瑠璃『信太妻』を基準にすれば、『こんかい』は、後にあるべき箇所が前（18行目）にあり、前にあるべき箇所が後（20行目）にあって、時間的に逆行していることになるのである。

Ⅶ 結び

『こんかい』は、歌詞の意味はうやむやのままに、今もどこかで演奏され、鑑賞されているはずである。一方、私は、注2にあげた歌詞解説と演奏の会において、竹山師から「感動」という言葉を頂戴した。また、松本師は、ブログにて「大変面白かった」と書いてくださった〔注49〕。歌詞の表現世界を理解できないまま演奏・鑑賞するより、理解して演奏・鑑賞する方が、ずっといい。当然と言えば当然のことであるが、あまりの難解さが、その当然のことを不可能にしていたのである。

Ⅱ節で述べたとおり、先行研究の典拠想定と訳は、遅れていると言わざるを得ない。もちろん、私の試案・試訳も、「試」を冠するように、完全と断言するつもりはない。確実な典拠が報告されれば、改めねばならない点が出てくる可能性はある。しかし、おおもとの典拠を想定するに際しては論拠を明示しているし、試訳とは言え、難解さに誠実に向き合って逐一対処している。懇切丁寧ではあったかと思う。また、本稿では、枝葉の部分を詳述するのではなく、真に重要な根幹の部分を考え抜いたつもりである。

本稿は、あるいは、地味に映る仕事かもしれない。しかし、誰かがやらねばならない肝要な仕事であろう。本稿において示した、古浄瑠璃『信太妻』をおおもとの典拠と考えた場合の試訳と解説は、いかかだったであろうか。本稿が『こんかい』歌

詞の表現世界を理解する一助となれば、誠に幸いである。

注49 松本太郎 Blog (<http://matsumototaroblog.shinob.jp/Entry/55/>)。

(たぐち・ひさゆき 本学教授)