

歌舞伎俳優・八代目坂東三津五郎のことば

山下 洋子

一 はじめに

歌舞伎俳優は、自らの芸について述べた芸談や、生い立ちについて書いた自伝を残している。これまで、こうした芸談や自伝は、演劇評論家や歌舞伎愛好家たちによって、歌舞伎の歴史や演技の型の変遷を知るための資料として、あるいは、戯曲を読み解くための資料として使われてきたが、ことばの資料として使われることはほとんどなかった。

しかし、特に、明治時代以降に出版された芸談や自伝には、聞き書きも多く、幕末から明治、大正に使われていた古いことばが現れる。石橋（一九九九、一九頁）には、「芸談には、時としてその自伝的部分が、はからずも貴重な風俗資料となることがある。」とある。こうしたことから、本稿の筆者は、「芸談」をことばの資料として活用できるのではないかと考えている。

そこで、本稿では、八代目坂東三津五郎（以下、八代目三津五郎あるいは三津五郎）による「芸談」を資料として、明治時代か

ら現代までの（A）アクセントの変化、（B）語形の変化、（C）歌舞伎における用語の変化、について考える。

八代目三津五郎は、歌舞伎のセリフなどでわからないことばがあると、専門家に意見を求めるなど取材をしたという。ことばに強い関心を持っていた歌舞伎俳優であることは、すでに山下（二〇二一）で示したとおりである。また、父親である七代目三津五郎から伝えられた指摘も著作に残している。七代目三津五郎は、幕末から明治にかけて活躍した四代目芝翫しかんの薫陶を受けたことが知られる。また、幕府に興行を許された森田座（のち守田座）の座元の家系でもある。江戸時代からのことばの指摘が、七代目三津五郎を通して、八代目によって「芸談」としてまとめられており、八代目三津五郎による指摘は、現代ではとらえにくくなっている江戸のことばを伝える資料としても大きな意味を持つと考えられる。これが、本稿において、八代目三津五郎の芸談を資料とする理由である。

なお、本稿では、歌舞伎俳優による芸談、自伝および随筆を「芸談」として、まとめて扱う。

二 本稿において取り上げる資料

八代目坂東三津五郎は一九〇六（明治三九）年東京生まれの歌舞伎俳優である（一九七五年没）。三歳のときに、七代目三津五郎の養子になり、踊りのほか、敵役や老け役を得意とした。また、随筆家としても多くの著作を残している。¹⁾

本稿で取り上げる著作は以下のとおりである。『父三津五郎』（以下、『父』）、「聞きかじり 見かじり 読みかじり」（以下、『聞見読』）、「劇場戯語」（以下、『劇場』）、「言わでもの事」（以下、『言わでも』）、「歌舞伎 虚と実」（以下、『虚と実』）、「歌舞伎 花と実」（以下、『花と実』）、いずれも歌舞伎について書いたものであり、この六冊以外の著作は、三津五郎の趣味であった、茶道や骨董についての考えをまとめた随筆や、歌舞伎の入門書であり、本稿の目的には適さない。

三 ことばについての指摘

三・一 アクセントについての指摘

本稿の筆者は、歌舞伎を見ていて、セリフのアクセントが、ふだん聞き慣れているものと異なっていることが気になっていた。しかし、こうした歌舞伎のセリフのアクセントについての先行研究は少なく、秋永（一九五九）がある程度である。あるいは坂本（二九八九）のように、義太夫節の譜をもとにしたアクセント研

究である。歌舞伎のセリフのアクセントにはどのような特徴があるのだろうか。江戸時代の大阪あるいは、江戸のアクセントを残すものがあるのではないか、という仮説をもとに、まずは、八代目三津五郎が、その「芸談」において、アクセントについて言及している箇所を確認する。

『父』に次のような指摘がある。

この頃若い人達の台詞を聴いていると、そなた、とのさま（殿様）、東海道、中山道、等、第一音に力を入れて発音するよううで、浄瑠璃、謡曲、狂言、みな第二の音に力がいいるように思っているのですが、父もまたそう教えてくれたんですが、此頃のように間違いが多くなると、こつちのほうが違うのかなと思つて、変な気持になります。（『父』一九九頁）

「ソナタ」「トノサマ」「トーカーイドー」「ナカセンドー」のアクセントになることに違和感があるという意見である。そして、浄瑠璃や、謡曲、狂言では「ソナタ」、「トノサマ」、「トーカーイドー」（二拍目の長母音がアクセント核）、「ナカセンドー」と発音するのが本来であると述べている。

現在使われているアクセントの実態からすると、三津五郎のこの指摘には違和感がある。特に「東海道」に「トーカーイドー」がありうるのだろうか。この違和感は、アクセントを掲載している辞書を調べても同様である。『新明解アクセント辞典第二版』（二〇一四、以下『新明解アクセント辞典』）には、「ソナタ（古はソナタ）」「トノサマ」「トーカーイドー（古はトーカーイドー）」「ナカセンドー（古はナカセンドー）」とある。³⁾

浄瑠璃、謡曲、狂言で使われる発音であると述べていることか

ら、京阪のアクセントのことかもしれない。京阪アクセントは『日本国語大辞典第二版』(二〇〇〇～二〇〇一・以下『日国』)に掲載されているが、いずれも三津五郎の指摘とは異なる。また、「第二の音に力がいいるように」というのは、そこから上がるというふうにも読み取れる。すなわちいずれも平板型アクセントということである。これでも「東海道」と「中山道」は違和感があるが、「そなた」は古いアクセントを示しており、「殿様」も一般的なアクセントということになる。

次のような指摘もある。

びじん(美人)も今ではびじんになってしまっている。このアクセントは義人と言う場合はぎじんがいいが、義人と美人とは発音が違う。今の人は義人も美人も同じである。(中略)大体アクセントの頭に入力ということは田舎言葉で、父などは、それを「官員言葉(おまわりさん言葉)」という。明治の江戸っ子が軽蔑した言葉であるが、ために言葉の頭に入力してごらん下さい。すぐ官員言葉になるでしょう。

(『聞見読』二五二頁)

この指摘もそのまま受け入れることはできない。『NHK日本語発音アクセント新辞典』(二〇一六以下『NHKアクセ』)、『大辞林第四版』(二〇一六・以下『大辞林』)は「ビジン」(頭高)、「ビジン」(平板)と二つのアクセントを示し、『新明解アクセ』および『日国』では「ビジン」だけを示している。「義人」はいずれの辞書も「ギジン」(頭高)、「ギジン」(平板)である。

前出の「東海道」「中山道」と同様で、三津五郎の指摘と伝統的なアクセントとが異なっている。八代目三津五郎は、東京出身

ではあるが、一九四〇年から約二十年間、関西劇壇に身を置いた。そのため、関西なまりがあったとされる。語のアクセントそのものは、そのまま受け入れられないとしても、この指摘が、「歌舞伎のセリフは、ことばの聞きやすさや響きを考慮して頭高型アクセントを避けるのだ」ということを教えるものだとすれば、納得できる貴重な指摘とも言える。すなわち歌舞伎独自のアクセントがありうるということである。このことは、以下の指摘からうかがえる。

謡曲や狂言の詞は「二字あたり」といって、二つ目の言葉にイントネーションをおいている。ところが芝居の方ではそういう言葉のいい方にきまりがない。あつたんだらうけれども崩れてしまった。(『聞見読』二五二～二五三頁)

響きを考えたアクセントについては、宇野ほか(一九八四、八頁)にも言及されている。二拍目にアクセントを置くということとは異なるが、作家の宇野信夫(一九〇四～一九九二)が「狂言なまり」ということばを使い、「切られ与三」(一八五三年初演の江戸の歌舞伎狂言『与話情浮名横櫛』のこと。三世瀬川如皐作)の中の「場所」というセリフを例に説明している。佐之忠は、長唄の三味線方(前進座)、杵屋佐之忠(一九二九～二〇一七)である。

宇野

狂言なまりってというのがありましてね、与三郎のせりふに、「そりやなア、一分もらってありがとうございますと礼を言つて帰るはしょ(場所)もありやあ、百両百貫もらっても帰られねえばしょもあらア」っていうのがあ。これが狂言なまりっていうのでなまるん

ですよ。理屈はないんですね。

佐之忠 長唄でも唄なまりがありますね、わざわざなまってる唄うところが。

三津五郎も似たような指摘をしている。

水野十郎左衛門を演じた権十郎は、大阪生まれの役者で（中略）湯殿のセリフ「時候も丁度木の芽どき」をじ。おもちょうどどきのめどき、とナマツテいうのが約束になっている位です。（『虚と実』一一〇頁）

歌舞伎のセリフのアクセントは、ことばの正しさよりも、聞きやすさや、響き、役柄を考えたものが伝えられていることがわかる。これは、特に、世話物の場合に使われる。一方で、義太夫狂言の場合はそうはいかない。秋永（一九五九、四五頁）は、東京の俳優が義太夫狂言を上演するのに、大阪アクセントを取り入れようとくふうしつつ、不十分であることを幸四郎（八代目、のちの初代白鵜）が復活上演した「嬢景清八嶋日記」を例にして、次のように述べている。

「日向島」という、もともと上方で書かれた浄瑠璃を上演するならば、アクセントからも上方式に統一してほしいと思う。三津五郎も、義太夫狂言のアクセントは上方式にしようと思つていている。引用に出ている「山城さん」とは文楽の太夫、豊竹山城少掾（一八七八〜一九六七）のことである。

また訛りということも、なかなかとれないものです。上方の人が東京へ来て、東京弁をつかっても、東京の人にはやっぱり変に聞えます。私が大阪で「野崎村」の久作を演りました時には、山城さんに訛りをとる事を勉強させて貰いました。

ご承知の通り山城さんは東京人なので、訛りのことには特に苦勞されていられるので、懇切に教えてくださり、「野崎村」の芝居のある間は、時々観て下さって、「まだ彼処が訛っている」と度々注意して下さいました。（『父』一九八〜一九九頁）

次に、セリフ以外のことはアクセントの変化がうかがえる指摘について取り上げる。「能」のアクセントである。

能も私達が知っていたのはイエス、ノーのノーと同じ音音であるが、最近ではおになってしまっている。これは外人に話をする時にのお（ノー）プレイというところから、わからなくなってしまうので、のおプレイと言うことから、ついでのおになってしまったのである。おの字がついた時にはおのうだが、おの字がつかない場合はのおという具合にアクセントの問題をいえざきりがない。（『聞見説』二五三頁）

「能」のアクセントは「ノー」（頭高）だったが、現代では「ノー」（平板）を使うことが多くなっている。『NHKアク辞』は、これまで六回改訂されているが、一九四三年発行版、一九五一年発行版は「ノー」のみ、それに平板アクセントが加わったのは一九六六年版からである。

「能」のアクセントが実際にどのように発音されているのかを音声で調べる。『教養特集 能と歌舞伎』（放送年代不明・一九六九年に亡くなった遠藤為春が出演していることから一九六〇年代の放送と思われる。NHKの番組の音源を筆者が古本屋で購入した。以下、『CD』において、遠藤為春（一八八一〜一九六九、歌舞伎研究家）、松本亀松（一九〇一〜一九八五、舞踊評論家）、

宝生弥一（一九〇八―一九八五、能楽師）、戸板康二（一九一五―一九九三、演劇評論家）の使う「能」の発音を確認した。戸板と遠藤は平板型アクセントである。松本は「ノー」が多いものの平板もある。宝生は「ノー」である。

観世流の女性能楽師である月岡祥子氏（一九三四―）に聞いたところ、平板型のアクセントも耳にするし、それを否定はしないが、能楽関係者は「ノー」と言うことが多いように感じるといふ。こうしたことから、「ノー」は古くからのアクセントということもあるだろうが、特に能楽関係者が使う専門的なアクセントとも言えそうだ。

なお、三津五郎は「お能」についても「オノー」（平板）ではなく「オノ」（中高）であると指摘している。この指摘は、第二音から高く発音するという意味で平板型のことを言っているのかもしれないが、「お能」を中高アクセントと述べているのであれば、専門家の間でも、あまり使われていないアクセントである。例えば、「ノー」のアクセントだけを示す『新明解アク辞』も「お能」の場合は平板型であり、また、先に述べた『CD』の宝生、松本、遠藤ともに「お能」の場合は「オノー」である。ただし、「お能」のように接頭辞「お」+二拍語のうち、二拍語もとのアクセントが頭高型の場合、「多くは中高型になるが、平板型も相当みられる」（『新明解アク辞』アクセント習得法則九二、（一〇三）頁）という。この原則から考えると中高型の「オノー」を否定することもできない。「オノー」については、今後くわしく調べたうえで、判断する必要がある。

一方、三津五郎は英語で「ノープレイ」というと「Yes」

「No」のNoとの区別がつかなくなるため平板型に変化したとの説を述べているが、英語を考慮して日本語のアクセントが変化したというのには無理がある。アクセントの平板化現象、あるいは「脳」との区別のための平板化といったところがこのアクセント変化の理由だろう。

最後に、歌舞伎俳優の芸名のアクセントについて、三津五郎による指摘をきっかけとして、関係する資料を含めて検討する。三津五郎は自らの芸名の名字「坂東」のアクセントを次のように述べている。

私の家の坂東のばんどうなども、ばんどうになつてしまつて皆ばんどうと言つてゐる。（『聞見読』二五三頁）

書かれているとおりとすれば「バンドー」という中高アクセントを使うということだが、『新明解アク辞』に「古はバンドー」とあり、三津五郎が言うのも、おそらく「バンドー」（平板）のことだろう。

「坂東」に限らず、人名は本人の名乗りと、一般的に使われるアクセントとが異なることがある。例えば、「大西」は「オーニシ」（平板）と名乗る人と「オーニシ」と名乗る人がいる。特定の人のことを言うときには、その人の言い方に合わせて発音することができ、特定の人がいないうちに、どう読むのかは、個人個人の感覚にまかされる。歌舞伎俳優の芸名についても、俳優本人の意向を聞くことができるのであれば、そのとおりに発音するが、一方で、意向を確認できないような場合には、一般的なアクセントを選ぶことになる。しかし、以前は歌舞伎を見ている人たちの間にあった歌舞伎俳優の芸名のアクセントの共通認識が、

現代ではなくなりつつあるため、迷うのである。また、歌舞伎俳優のアクセントを明記した資料がほとんどない。このように考えると三津五郎の指摘は貴重であり、重要なものである。

前出の三津五郎の指摘による「坂東」のアクセントは、『新明解アク辞』に古いアクセントとして示されている。本稿の筆者は「バンドー」でしか発話したことがない。この感覚は劇場で聞く、観客のアクセントと大きく変わらない。それは、『新明解アク辞』にあるように、「バンドー」のアクセントが古いアクセントだからだろうか。今でもNHKの放送や劇場の場内放送などで平板型の発音を聞くことがある。二〇二〇年一月歌舞伎座において、「坂東彦三郎」を「バンドー・ヒコサブロー」と発音しており、NHKの番組、『つぽんの芸能』では、「バンドー」と発音しているのを聞いた。なお、「バンドー」も使われる。前に述べたのと同じ二〇二〇年一月の歌舞伎座公演において、「坂東彦三郎」とともに「坂東玉三郎」の名前もアナウンスされたが、「バンドー・タマサブロー」であった。また同じくNHKの番組『つぽんの芸能』に玉三郎が出演したときには「バンドー・タマサブロー」と呼びかけていた。同じNHKでもニュースでは「バンドー」が多い。この違いには次のような理由が考えられる。使う場面によって、専門的なアクセントと、そうでないものとで分けているということ。もう一点、同じ坂東姓であっても、人によって、自分で使うアクセントが異なり、それぞれに合わせた言い方を使っているということである。『新明解アク辞』には「古くはバンドー」とあるだけで、それをどのように使っていたのかはわからない。三津五郎の指摘によって平板型「バンドー」のアクセントは、

古いだけではなく、俳優自身が名前を名乗るときに使われているものであることがわかり、アクセントの情報が生きてくる。

さて、名字だけでなく名前の部分も本人の名乗りと一般的な発音とが異なる場合がある。歌舞伎俳優の芸名のアクセントについて次のような記事があった。

松也も「四谷、松也。それで合ってます」と笑顔で応じた。

「ほかの方のイントネーションも」と歌舞伎界の呼び方と、一般的に広まっているイントネーションが違うことを語り「海老蔵さんも僕らは……と「ぞ」にアクセントがあり「象さん」に近いイントネーションで呼ぶことを明かしていた。

(デイリースポーツ、二〇二〇年八月八日)

一般には「マツヤ」（頭高）あるいは「エビゾー」（平板）などと発音されることもあるが、歌舞伎界では、尾上松也は「マツヤ」（平板）、市川海老蔵は「エビゾー」というのがふつうであると述べている。秋永（一九九五）には「尾上松緑」のアクセントについて、寄席下座囃子の橘つや子氏（二八九八年生まれ）へのインタビュー内容として次のようにある。Tとは、橘つや子氏のことである。

T そうです。シヨロクサン（尾上松緑）のうちへよくあたくし行くんですけど、シヨロクサンところも、よくそう言ってますよ。（後略）（一一六頁）

このアクセントに対して、秋永（一九九五）は「シヨロクの発音のほうが一般と思う」と述べている。『新明解アク辞』は、いくつかの歌舞伎俳優の芸名のアクセントと法則を掲載している。「松緑」については、「前部第一拍が引き音・二重母音副音の

場合は頭高型」(付録「アクセント習得法則二二六」(三八)頁)とあり、「シヨロク」として掲載している。また、歌舞伎のファンなどの間で使われるアクセントも「シヨロク」が多いことは確かである。一方で、歌舞伎界で使われる芸名のアクセントが歌舞伎ファンによって昔から発音されているものと異なることもある。例えば、「仁左衛門」は、『新明解アク辞』に「ニザエモン」とあり、当代の一五代目仁左衛門も中高型のアクセントで名乗っているが、歌舞伎ファンの間では平板型アクセントで発音されることも多い。NHKの放送では、平板型アクセントを使っている。これは、ファンの中で平板型のアクセントが一般的であると判断してのことだろう。

こうしたことを考えると、橘つや子氏の発言は歌舞伎界で使われるアクセント、あるいは、古い時代に使われたアクセントを示している可能性もあり、一概にこの発音を否定することもできない。例えば、次のような指摘からも、現代では使われていない芸名のアクセントがあつたことがわかる。

宇野 役者の名前でも、昔の人は、松本幸四郎を「こうしろ」と言った。「こうしろ」と平らに言うんじゃないんですよ。今でも年取つた人は、「こうしろ」って言いますよ。

国太郎 梅幸も「ばいこう」でしょう。(宇野ほか(一九八四)、八頁)

『CD』において、実際の発音を調べると、「梅幸」の発音はないが、「幸四郎」については、遠藤為春が「コーシロー」のアクセントを使っている。現代では「コーシロー」「バイコー」で

ある『新明解アク辞』にも、その形で掲載されているが、それらとは違う芸名のアクセントを使っていた時代があり、歌舞伎界で使われる芸名アクセントも変化しているということである。

また、『新明解アク辞』には、「歌右衛門」「吉右衛門」に二とおりのアクセントが示されている。「歌右衛門」には「ウタエモン」「ウタエモン」「吉右衛門」には「キチエモン」「キチエモン」である。これも、芸名アクセントの変化を示すものだろうか、実際の音声聞き、検証する。『CD』で松本亀松が「ウタエモン」と発音している。Youtubeの動画で調べたところ、二代目吉右衛門(当代)は「キチエモン」と名乗っていた(二〇二〇年六月一六日にアップロードされた動画で確認)。すなわち、「歌右衛門」「吉右衛門」の中高アクセントは専門家あるいは本人によるアクセントであり、平板アクセントは一般的に使われるアクセントと言えそうだ。

ところで、井上(一九九八、一八〇頁)に、人名や芸名には平板化する傾向があることが、次のように説明されている。

人名で、芸名について、一部の人が平板化する現象は戦後まもなくからあつたらしい。歌舞伎役者尾上松緑が「表六玉じゃあねえんです」と言つたという。「ひょうろくだま」は平板アクセントだから、ファン(または通人)が「シヨウロク」と平板アクセントで発音したのでだろう。(本稿筆者注…アクセント表示は本稿に合わせた)

「松緑」のアクセントは、前に述べたとおり「シヨロク」と頭高型アクセントが使われており、井上(一九九八)にある平板型アクセントを耳にすることはほとんどない。松緑がたまたま耳

にしたアクセントについて述べているだけであり、芸名の平板化の適切な例とは言えない。

しかし、「幸四郎」の平板化、あるいは「海老蔵」がファンの間では平板アクセントで発音されることがあること、「歌右衛門」「吉右衛門」に二とりのアクセントがあり、平板型のアクセントがファンの間で使われているというのは、平板化の例と考えられるのではないだろうか。

なお、平板化に当てはまらないものも多い。歌舞伎の芸名には、本人の名乗りが平板型であり、古くからのファンの間で使われるアクセントが起伏型というものもある。「松也」もその例であり、そのほかに「歌六」「笑也」などがある。本人が自分の名前を言うときは平板型だが、一般には「マツヤ」「カロク」「エミヤ」（頭高型）というアクセントも使われる。「延若」は、「エンジャク」（平板）だが、ファンの間では「エンジャク」と発音されることが多い。拍数や音の環境による違いもあるようだ。井上（一九九八）の人名、芸名の平板化の指摘を歌舞伎俳優の芸名に当てはめるには、もう少し検討が必要であろう。

八代目三津五郎の「芸談」におけるアクセントについての指摘をきっかけとして、アクセントの変化を検討した。セリフについては、響きを考慮に入れた独特なアクセントを伝えているものもあるらしいことがわかった。また、セリフ以外にも伝統的なアクセントを伝える指摘もあった。三津五郎の指摘により、アクセント辞典に掲載されているアクセントの実態を知ることができる。

三・二 語形についての指摘

次に、語形についての指摘をまとめる。

歌舞伎のセリフは脚本や全集としてまとめられており、そこには読みがながつけられている。それらを見れば語形は容易にわかるとも考えられるが、八代目三津五郎は次のように述べている。

活字本は読み易くて歌舞伎を知って貰うためには結構なのですが、（中略）佐太村と白太夫にしても「もつとも善悪差別無く、主人への義は立つにせよ、親の心に反くをナ、天道に反くというわい」これは七行本でも五行本でも「もつともぜんなくしゃべつなくしゅじんへのぎはたつにもせよおやこのこゝろにそむくをナ てんとう にそむくというわい」なのです。近頃若い役者がおかしなことをいうと思って

注意をすると、活字本なのです。（『虚と実』一六―一七頁）文中にある五行本、七行本はいずれも義太夫の詞章を書いた版本で、一部の詞章を抜き出したものである。

このように「芸談」の中に、脚本や全集には現れない語形が示されているのではないかということ期待しつつ、語形について検討する。

七代目三津五郎が注意した語として次のようなものがあげられている。

「とんと百鬼夜行の体じや」と言つてしまい、父から夜行じや汽車みたいだ。ヤギヨウだよ、と教えられ、曾我の貧家の、團三郎の台詞で、「御身に兇事のないように」と言つたら、「そ

これはキョジだよ」と叱られました。その後、何かの役で、「とくと、だんごういたします」と、父が「膝とも談ゴウとは言わないよ。談コウと言わないけりゃあいけない」と（後略）
〔父〕一九七頁

「百鬼夜行」は現在発行されている辞書では「くやこう」を主見出しにしているものと「くやぎょう」を主見出しにしているものがある。「兇事」は「凶事」と同じ語である。「日国」には「きょうじ」と「きよじ」の立項がある。また、「膝とも談合」は「どんな相手でも、相談すればそれだけの成果はあるものだ」という意味で「日国」に「ひぎともだんごう」「ひぎともだんこう」の二つの語形が示されている。

秋永（一九五九、四二―四三頁）は歌舞伎で伝わってきた語形が誤っている場合には、それを直して使ったほうがいいのではないかと述べている。

歌舞伎にしても、先代中村鴈治郎の「封印切」では、「門出」を「モンデ」と発音しているが、当時廓でそう発音していたかどうかは疑わしい。カドデの方がわかりやすくはなからうか。

しかし、三津五郎の指摘は、誤った語形ということではなく、短呼や清音化であり、いずれもセリフの流れや響きをよくするために言い伝えられたものようだ。

母音の無声化や鼻濁音などの発音を意識していることがうかがわれる指摘もある。

祐経は（すけんね）ツを飲みこんでんと発音して、聴く人には祐経（すけつね）と聞えるよう。討入りの五郎の「そのう

どんげを拝みて手折とあるから」はうどんネと発音するようにと教わりました。（父）二〇一頁

「スケツネ」の「ツ」は必ずしも母音の無声化がおこる環境にはないが、セリフとして聞き取りにくく、伝わりやすくするための発音の工夫である。また「ゲ」を「ネ」と発音するというのは、鼻濁音を意識してのものだと想像される。

歌舞伎のセリフは古い語形を残しており、それを伝えているものもあるが、セリフのアクセントの場合と同様、響きを考慮した歌舞伎特有の語形もあることがわかる。また、聞きやすさのためくふうも伝えられていることがわかる。

最後に、語形が変化している語として、国語辞典などでも注意すべきと説明されるものについての三津五郎の指摘を取り上げる。「折紙」「黒衣」の語形についての指摘である。

刀の折紙折紙と言ったら、「おっと！鶴を折るんですか、お三方ですか？刀はおりかみ。おりがみは鶴や三方を折るものです」（『聞見読』二五〇頁）

「折紙」とは「書画・骨董などの作者や由来などを証明する鑑定書」（『大辞林』）のことである。そうした鑑定書は古くは二つ折りになった紙だったため「二つに折った紙」で「折り紙」とされた。鶴などの形を作る「折るための紙」であるおもちゃの「折り紙」とは違うものである。前者は「オリカミ」、後者は「オリガミ」と使い分けられる。現在では、どちらも「オリガミ」とすることが多いが、歌舞伎では鑑定書の意味の「折り紙」は「オリカミ」の語形を使っている（山下（二〇一六））。

「黒子（黒衣）」の語形についての指摘もある。

近頃テレビなどで、クロコと言っているようですが、あれは黒衣くろいです。クロゴのゴは勿論鼻濁音です。(『虚と実』五四頁)

「黒衣」は歌舞伎の舞台で、俳優の演技を助ける係のことを言うほか、転じて「ある人や物事のために、表立たず援助をしたり、事の処理をしたりすること。また、その人」(『日国』)という意味で、「黒子(黒衣)に徹する」などと使われる。一般には「クロコ」と読まれるが、歌舞伎では「クロゴ」である。

三津五郎の指摘によって、歌舞伎のことばの慣用が明らかになり、「オリガミ」と「オリカミ」の違い、「クロゴ」と「クロコ」の違いがはっきりする。

三・三 歌舞伎用語の変化

歌舞伎用語の変化について取り上げる。

この歌舞伎用語についての指摘は、明治時代の歌舞伎界で使われていたことばが、現代と大きく異なることがわかる部分であり、特に興味深い。

まずは、俳優に対しての呼称の変化である。

坂東流の高弟・坂東三津江(一八〇九〜一九〇七)が七代目三津五郎に呼びかけるときに使った呼称について述べる部分で、歌舞伎俳優の他称を次のように説明している。

父の事を「太夫さん、太夫さん」と呼んでいたそうですが、これは五代目、六代目とも女形だったからか、守田勘弥(太夫元)の倅であったからか判りませんが、おそらく女形の太夫さんの意味だったろうと思われまます。(『父』五八〜五九頁)

三津江は江戸時代には大名に仕えたお狂言師(10)だった。歌舞伎界では女形のことを「太夫」と呼びかけることがある。二代目中村芝鶴しげくが書いた『大文字草』(一九六一・東京書房版)に次のようにある。

どんな名優でも立役の人は親方と呼び女形は太夫と呼ぶのが最高の敬称でした。(中略)太夫と呼ぶのは大夫たいふにも似てこれも結構な呼び方ですが、てんのあることは芸者(技芸者)の意味になります。(二八九頁)

また、劇場の経営者である座元の息子のことを言うのに「若太夫」という形で使われることもあった。このことは『父』に「猿若座の舞台開きにして若太夫として」(一一九頁)とあることからわかる。女形のことを言う「太夫」、座元の息子のことを言う「若太夫」は明治時代でも使われており、三津五郎は三津江の呼びかけを女形の意味の太夫だったのだろうと解釈している。しかし、三津江が使った「太夫」は、江戸時代の名残であり、江戸時代には前述した「太夫」以外の使い方があったのかもしれない。三津五郎の指摘は、こうしたことを想像させる。

現代の歌舞伎では師匠のことを「旦那」と言う習慣があるが、この名称は、明治時代までは、「座元」すなわち劇場の経営者の家柄にのみ使われ、それ以外の俳優は「親方」と呼ばれていた。そのほか、「旦那」と呼ばれる人の子どものみ「坊ちゃん」であり、その妻のみ「ご新造」と呼び方が決められていた。芝居小屋(劇場)が個人持ちのものではなくなり、座元が俳優を兼ねることもなくなったため、こうした名称の使い分けは失われていった。それまで、私は芝居のなかにはもちろん、どこへ行っても、坊

ちゃんと呼ばれていた。芝居のなかでは、江戸時代から中村座、市村座、森田座の三座の家の者だけが、旦那、若旦那、坊ちゃん、他は親方というのが団十郎、女形で太夫と呼ぶのが瀬川菊之丞と岩井半四郎、他の役者は屋号を呼んだ。

私の家は祖父が新富町へ、森田座を猿若町から移した守田勘弥、父が市村座の座頭坂東三津五郎で、当時は古い時代の人たちが生き残っていたから、芝居のなかでは、坊ちゃんといわれていた。坊やと呼ぶ人は、六代目菊五郎兄弟と吉右衛門だけであった。(『花と実』一七九頁)

二代目中村芝鶴による『大文字草』にも「親方」「旦那」の呼称について書かれており、これによって江戸時代から明治時代にかけて活躍した俳優にとつて、「親方」ではなく「旦那」と呼ばれることの重要性がわかる。しかし、この使い分けについて明記する辞書はない。

(前略) 尚その上に自分の名(芝鶴)を、旦那筋の名跡に仕上げたかったばかりに新富座の座主になつたのだと思われ
ます。

これは一応筋の通つた願望で、当時の役者としては尤なことだつたとうなずけるのです。それは昔から歌舞伎界では劇場を持たなければ旦那の尊称で呼ばれない掟があつたからです。どんな名優でも立役の人は親方と呼び女形は太夫と呼ぶのが最高の敬称でした。親方と呼ばれることも並大抵ではありませんが旦那と呼ばれることは町人最高の尊称ですからこれに越したことはありません。(『大文字草』二八九頁)

現代でも歌舞伎を見に行くと、演技のポイントになるところで

客席から「○○屋」という声がかかることがある。この「○○屋」を屋号という。現代の歌舞伎では「○○屋」としか書かないが、明治時代には「○○家」と書かれることもあつたようで、家柄によつて「屋」と「家」を使い分けていた。

例えば、私の屋号の大和屋ですが、屋と書くのは本家で、家と書くのは弟子分、または親戚の屋号であります。(『父』一八三頁)

呼称以外にも、家柄や立場によつて使う語が異なることもあつた。こうした語の使い分けも現代では消えてしまつている。

私の家は祖父が新富座の座元であるから、座元特有の言葉がある。よく世間の人が芝居の終演のことを、「芝居がハネた」とか「カブツタ」と言う。これは禁句で、こもつ張り芝居じゃないよ、と叱られる。こもつ張りの掛小屋の芝居は、出入りにこもをハネたりカブツたりするからで、江戸の三座は、打出し、と言う。だから役者が、今日ハネてから、とか「カブツテ」から行きます、なんて言うとお里がしれる。(『戯場』一八六頁)

コロケーションに関連した指摘もある。

越後獅子と言えば、トンボ返りを、トンボを切る、見得を切る、なんて言葉は以前芝居の中では使わなかつた。半可通の先生方が言い出した言葉で、トンボをきるとか、見得をキルなんて聞いただけで、情けなくって汗が出る。(『花と実』一〇二頁)

「とんぼ」は歌舞伎の立回りの一種である。歌舞伎俳優の「芸談」では「とんぼをする」と書かれている場合も多い。「とんぼ」

と結びつく動詞はどのようなものが多いのかは、今後調べる必要があろう。

そのほか、やや隠語めくが、楽屋うちで使われることばについても、いくつかり上げられている。まずは、歌舞伎以外でも使われる「とちる」という語の語形についてである。

たとえば「トツチル」という言葉は、私達は「トツチタ」「トツチル」と言っているが、近頃「トツツタ」という使い方も多く使っているようだ。あれは何かの間違いだと思う。舞台へ出るのを早く出ってしまった時など「早トツチ」と言う。(『聞見読』三一〇頁)

「とつちる」は現代では、多く「とちる」の語形で、「俳優が台詞や演技をまちがえる」(『大辞林』)という意味で使われる。これが転じて「へまをする」という意味で歌舞伎以外でも使われる。一方、「とつちる」はほとんど耳にしない。本稿筆者が「とつちる」の語形を知ったのは、八代目三津五郎の指摘であり、実際に耳にしたのは、ドラマ『名探偵雅楽登場 車引殺人事件』ついで『鷲娘殺人事件』(一九七九・テレビ朝日)において一七代目勘三郎(一九〇九〜一九八八)のセリフと、『名探偵雅楽再び登場! お染宙吊り殺人事件』ついで『奈落殺人事件』(一九八〇・テレビ朝日)における一八代目勘三郎(一九五五〜二〇二二)のセリフである。一九七八年の『演劇界』に四代目段四郎(一九四六〜)のことばとして「お弟子さんが「トチリました」って。」とあり「トチリそば」などのことばが使われている。一七代目勘三郎と息子の一八代目勘三郎の二世代が「とつちる」を使っている一方で、その間の世代の段四郎が「とちる」を使っている。歌舞伎界

でも「とちる」と「とつちる」とが混在して使われていたということだろう。

そのほか、「新狂言」「ちよん盗人」などのことばが紹介されている。特に「ちよん盗人」は、七代目三津五郎や六代目菊五郎など親の世代までは使われていたものの、八代目三津五郎の世代にはすたれてしまっていた語のようで、そのことが「芸談」の内容からわかる。

楽屋風呂に入るのにも礼儀があります。

(中略) 初日の湯の時間が極ると千秋楽までその時間にお湯に入ります。お互いにそうした礼儀が守られているので、でたらめな時間になると、他の人が迷惑するわけになります。たまに劇評家の人やお客が来ていて、いつもの時間より遅れたりする場合は、下位の人に対して「新狂言です」と挨拶をいたします。そしてお互いに「新狂言」はしないように心掛けます。「新狂言」という言葉は昔は初日は出しても、評判の良くない時は、さし幕と言って、別の狂言を加えたりして、いつもの手順が違ったという意味からであります。

(『父』一八〇頁)

「ちよん盗人」については次のようにある。「六代目の小父さん」とは六代目尾上菊五郎(一八八五〜一九四九)のことである。

ちよん盗人(ぬすっと)という言葉があります。六代目の小父さんがよく、「ちよん盗人をしやがって馬鹿野郎」といっておりました。

ちよん盗人って何の事か判らなかつたのですが、正しくは

ちよぼ盗人として、字で書くこと床盗人であります。例えば他人のちよぼのところ、自分が科さをしてしまふ、他人のちよぼを盗むからちよぼ盗人というわけでありませう。これは歌舞伎役者として行儀の悪いこととされております。(『父』二六一頁)

歌舞伎のことばの中で、現代では使われていないような古いものは、調べようと思えば、辞書に掲載されている場合もある。しかし、辞書には意味があるだけで、使い分けや時代による変化といったことはわからないことが多い。「芸談」にある歌舞伎俳優の指摘によつて、辞書の掲載だけではわからないことが補われ、現代は使われていない古い意味が生き生きとしてくるようである。

四. まとめ

本稿では、八代目坂東三津五郎による「芸談」を資料として、明治時代から現代までの(A)アクセントの変化、(B)語形の変化、(C)歌舞伎における用語の変化を検証した。

歌舞伎のセリフなどについて口伝があり、そこには江戸時代の大阪や江戸のアクセントや語形が残されていること、また、響きを考慮に入れた歌舞伎特有のアクセントや語形もあることがわかった。

アクセントはもちろん、歌舞伎特有の語形は、歌舞伎の脚本に現れないものもある。辞書において、意味や用法があることがわかって、具体的な使用例はわからない場合もある。また、専門

用語には辞書にも現れない語も多い。歌舞伎俳優が親や先輩から伝えられてきたことを書いてまとめた「芸談」によつてこそ明らかになり、辞書やそのほかの資料の内容を補完し、それによつてことばが生きてくることが明らかになった。

注

- (1) 八代目三津五郎の著作には次の一三冊がある。『父三津五郎』(一九六三・演劇出版社)、『聞きかじり 見かじり 読みかじり』(一九六五・三月書房)、『戯場戯語』(一九六八・中央公論社)、『隈取り(歌舞伎のメークアップ)』(一九六九・芳賀書店)、『芸のこころ 心の対話』(一九六九・日本ソノ書房)、『言わでもの事』(一九七〇・文化出版社)、『虚仮の戯言』(一九七二・淡交社)、『ベルブックス 東海道歌舞伎話』(一九七二・日本交通公社)、『芸十夜』(一九七二・駸々堂)、『歌舞伎 虚と実』(一九七三・玉川大学出版部)、『骨董夜話』(一九七五・平凡社)、『食い放題』(一九七五・日本経済新聞)、『歌舞伎 花と実』(一九七六・玉川大学出版部)。

- (2) 本稿では、尾高型アクセント、中高型アクセントの語は、高く発音する部分を太字にしてアクセントを示した。平板型アクセントは、太字にせず、明朝表記とした。

- (3) 『新明解アク辞』は、高く読む部分の上に線を引き、下がり目の拍にカギをつける記号を使っている。ただし、注2に示したとおり、本稿では高く発音する部分を太字にし、平板型アクセントには太字表示をしない。また、『新明解アク辞』は、「伝統的で古めかしいアクセントの層の目立つものに限り」(『新明解アク辞』)「この辞典を使う人のために」一一頁「古は…」という説明をつけて掲載している。

(4) 『日国』の京阪アクセントは、「そなた・ソナタ、殿様・トノサマ、東海道・トーカーイドー、中山道・ナカセンター」。

(5) 本稿の筆者が山川静夫氏（元NHKアナウンサー）から直接聞いた（二〇二一年四月電話）。

(6) 歌舞伎の演目には、江戸時代の町人の生活、世相を中心に描く「世話物」と、江戸時代より前の時代の事件を扱う「時代物」とがある。前者には近松門左衛門によって書かれた心中物のように大阪を舞台にしたものや江戸周辺を舞台にしたものがあり、それぞれ使うことばは大阪のことばや江戸のことばであることが多い。

(7) 人形浄瑠璃（現代の文楽）から、歌舞伎にうつされた演目のことを「義太夫狂言」という。義太夫節という語り物によって、大阪のアクセントが伝わっている。

(8) 姓のアクセントは『新明解アクセント』に説明がある。「アクセント習得法則二二」（二三三頁）によると四拍語で「前部の語が漢語のものや第二拍が特殊な拍の四拍語は、頭高型と平板型のいずれかになる」とある。「大西」は例にあがっていないが、「第二拍が特殊な拍の四拍語」にあたり、頭高、平板で迷う名字である。

(9) 『武部源蔵』（菅原伝授手習鑑^{すがわらでんじゆてんじゆ}）の登場人物の劇中のアクセントは姓名を合わせた「武部源蔵」は平板型だが、名前の「源蔵」だけの場合「ゲンゾー」というアクセントが使われる（義太夫、セリフともに）。一方で、ファンの間では平板型アクセントも使われる。海老蔵、幸四郎とともに、こうした例が人名のアクセントの平板化として考えられるだろうか。

(10) 「お狂言師」は「江戸時代、幕府大奥や大名奥向きに招かれて歌舞伎を演じ、奥女中に歌舞音曲を指南した者の称」（『大辞林』）。

(11) 『大辞林』の「親方」には「役者の敬称」という意味があるが、「旦那」との使い方の違いや関連は示されていない。

参考文献

秋永一枝（一九五九）『台詞のアクセント』『言語生活』九四号

秋永一枝（一九九五）『東京弁は生きていた』ひつじ書房

石橋健一郎（一九九九）『芸談つまみ喰い』『本の話』平成十一年三月号

月号

井上史雄（一九九八）『日本語ウォッチング』（岩波書店）

宇野信夫・河原崎国太郎・杵屋佐之忠・斎賀秀夫（一九八四）『当

世歌舞伎放談（しばいばなしあれやこれや）』『言語生活』No・

三九六

坂本清恵（一九八九）『語りの伝承—義太夫節のアクセントについて—』『歌舞伎 研究と批評』（二三）

田口章子（二〇一三）『ミネルヴァ日本評伝選 八台目坂東三津五

郎 空前絶後の人』ミネルヴァ書房

山下洋子（二〇一六）『ことば・言葉・コトバ 折り紙付き』『放送

研究と調査』第六六巻五号

山下洋子（二〇二二）『八代目坂東三津五郎のアクセント—演劇

外題要覧』改訂資料から—』立教大学日本語研究』第二十七号

（やました ようこ 本学大学院博士後期課程）