

潜在的にテキストに基づいている オーラル・コンポジション

—— ある琵琶弾きの証言より ——

ヒュー・デフェランティ

- 1 はじめに
- 2 座頭琵琶
- 3 座頭琵琶の伝承と演奏事情
- 4 大川氏の受けたレパートリーと演奏法の伝承
- 5 大川氏の「志賀団七」にあらわれているテキスト性
- 6 平家語り演奏に関する議論において大川氏のケースの示唆すること

1 はじめに

琵琶語りの伝統は現在の日本でも都市部で見られるが、九州の農村部における座頭琵琶は1980年初頭以降ほとんど途絶えた状態である。琵琶語りには古典の平曲、そして20世紀に入ってから盛んになった筑前琵琶、薩摩琵琶などがあるが、これらの伝統には固定した「パフォーマンスのテキスト」が存在する。つまり、演奏者が忠実に暗記することを前提とした文章が、パフォーマンスから独立したテキストとして存在するのだ。ここで言うところの「テキスト」とは、文句あるいは詞章に限らず、言語化された演奏方法の指示や、記号化された節付をも含む。九州の座頭琵琶語りの場合、演奏者のほとんどが盲人であるために、現存する書きおろされた台本のテキストはその伝承においてほとんど影響がなかったとみなされていた。

しかし、その座頭琵琶語りにおいてもある程度の「固定化されたテキスト性」が認められるのだ。ここで重要なのは、「暗黙的に (implicitly)」あるいは「潜在的に」テキストに基づいているオーラル・コンポジション (oral composition 口頭構成法) という概念である¹。座頭琵琶に限らず、日本の語り物伝統の幾つかはもともと即興性の高いオーラル・コンポジションを規範としていたのが、書かれたテキストが普及するにつれて徐々に「暗黙のうちに」あるいは「潜在的に」テキストに基づいた演奏に発展していったと考えられる。この論文では、そのプロセスを、1970年代中頃に収録された九州農村部在住の一人の座頭琵琶奏者のパ

フォーマンスと、1991 から 92 年、及び 1997 年に行われたインタビューをもとに紹介する。

語り物の様々なジャンルの頂点に立つものの一つは平曲であるが、平曲においては少しずつではあるがこういった変化のプロセスが明らかになりつつある。最近の研究では、平曲のパフォーマンスの過去の演奏方法の実態にも焦点が当てられるようになり、また書かれた文学としての「平家物語」と演奏との関係も注目されるようになってきている。平家物語が盲人音楽家によってどのように伝承されてきたかという問題については、兵藤裕己氏がすでに幾つかの論文を発表している。兵藤氏によれば、14 世紀から 17 世紀にかけてそれまで即興的な技巧、オーラル・コンポジションが中心を成していた平家語りの伝承方法に根本的な変化が起り、固定のテキストを元に一語一語忠実に暗記、伝承していく今日のいわゆる「平曲」に発展していったという。このこと的主な原因は書かれたテキストが、付記された演奏方法の指示と共に、暗記と模倣のモデルを提供する「台本」として伝承に取り入れられていったことにある。さらに兵藤氏は、初期の平家語りは江戸中期以降の平曲と違い、固定化の進んでいない比較的少数の旋律型（曲節）によって構成されていたと提唱している。

兵藤氏の中世の平家語りに関する推論は、山鹿良之氏(1901～1996)をはじめ九州の座頭琵琶奏者についての十余年にわたるフィールド調査に基づいて展開されており、盲人による歴史的な平家物語のパフォーマンスをめぐる論議の中では、今後発展性のある研究課題と見られている。しかしながら、ここで私は江戸中期まで平曲のパフォーマンスの中枢を成していたと思われるもう一つの点、「暗黙的、あるいは潜在的なオーラル・コンポジション」の段階の考証を付け加えたい。

2 座頭琵琶

座頭琵琶の伝統は日本の語り物の中でも、地理的な問題、伝承者の社会的立場、史料の少なさなどから、比較的マージナルな立場に置かれている。それでも、1970 年代までは熊本県やその周辺で何人かの語り手が演奏活動を続けていた。基本的な技術を大正から昭和初期にかけて習得した彼らは、1980 年以降に学者たち、特に民俗学者と国文学者の注目を浴びることとなった²。

九州では、琵琶の演奏される場は主に「儀式的」と「世俗的」の二種類に分けられ、比較的社会地位の低い男性の盲人奏者によって行われる。儀式的な場には主に「祓い」「わたまし」「夜篋り」など、世俗的な場には「門弾き」「座敷琵琶」などがある³。盲人琵琶奏者は地域によって様々な名で呼ばれるが、「座頭」が特に一般的である。「語り」のレパートリーには、平家関連の物語（「一の谷」など）、説教語り（「俊徳丸」など）、能、歌舞伎などで演じられた伝説や歴史的な物語（「道成寺」など）、地元九州の風土色の濃い物語（『菊池くずれ』など）がある。「平家」やその他の語り物の題材がどのように本州の都市部から九州の農村部に伝播

していったかははっきりしていない。また、17世紀後半から、主に平曲の語り手による、盲人琵琶奏者の同業者組合である当道座が九州各地でもある程度の権限を持つようになったが、その座頭琵琶に対する影響、あるいは中央の平曲の伝統と座頭琵琶の関係なども、未だ研究の余地がある⁴。

20世紀初頭まで、九州の農村部では琵琶語りは盲人男性が自活するための数少ない職業の一つとして盛んであった。1920年代から30年代までに修行をした演奏者たちはこの時代の伝承形態を伝える貴重な証人であり、1980年代初頭からは、座頭琵琶の研究は、前述の山鹿良之氏、橋口桂介氏(1914〜)、大川進氏(1918〜2000)などのごく限られた人数に頼っている。三人の内では、山鹿氏だけが専門家として戦後も演奏活動を続けた。1970年以降、氏は主に一般聴衆のためのコンサートで琵琶を弾いていたが、時には祓いも行った。橋口氏は若くして師事期間を終えたが、まだ20歳代の頃鍼灸師になる道を選び、その修行のため琵琶で身を立てることをあきらめた。大川氏は琵琶の師事期間の後、1930年代から40年代にかけて専門の「琵琶弾き」(天草、肥後での座頭の別称)として活躍したが、その後生活を支えるためにマッサージ師に転向。しかし、琵琶も副業としてはしばらく続けていた。

3 座頭琵琶の伝承と演奏事情

1920年代から30年代にかけて座頭として養成された、最後の世代の盲人琵琶奏者たちによると、最長で8年ほどの師事期間に、端歌(演奏時間15分から30分程度の短い語り)、幾つかの段から成る段物と呼ばれる大規模な語り(一段の演奏時間30分以上)、そして場合によっては儀式的な曲(「祓いもの」等)、などを習得する。大抵の場合、この師事期間に習う曲数は比較的少ない。むしろ師事期間が終わってから、座頭たちはなにがしかの手段によって、幅広い観客に対応しながらプロとして生活し得るまでのレパートリーを増やしていくのである。

「伝承」と一言と言ってもその内容は様々だが、ここではその中でも二つの型の伝承形態に注目したい。一つは正式な師弟関係においての伝授である。この方法はいわゆる「口移し」あるいは「師匠覚え」であり、歌や動作を正確に真似ながら、師匠から弟子へ直接的なレパートリー(比較的格の高い外題が多い)を伝えていくものである。もう一つの伝承方法は「聞き覚え」である。これは、比較的格が低いとされる外題の場合が多いが、習得者が師匠やその他の琵琶弾きの演奏を聴いた上で、正式な手引きなしで自分で曲を練習してレパートリーに加えるのである。この場合、習得者は口移しで習得してすでに内面化された決まり文句や節(旋律型)を生かしながら、自分なりのヴァージョンを工夫していく。

ところが、大川氏と山鹿氏の例をみると、どちらのケースでも、「口移し」で直接師匠から正確に伝授されたはずのレパートリーにある程度のオーラル・コンポジションが応用されて

いることがわかる。この二人の琵琶奏者の演奏は、言葉と音楽の固定している部分と、任意に付加されたり、変化した部分の両方から成っているのだ。固定した部分と変化した部分の割合は演奏する座頭の経験や知識により、一定ではない。つまり、琵琶奏者が最初に習得した時の「テキスト性の慣習 (habits of textuality)」によって直接伝承された外題の場合でさえ言葉と音楽の固定性が多少左右されることになるのだ。

本稿は、座頭琵琶演奏は、もともと聞き手が大半の外題の筋を知っている上で、即興的な演出や、それぞれの座頭の語り口のヴァリエーションを楽しむものであった、ということをも前提としている。つまり、ある程度のオーラル・コンポジションは、どの外題のカテゴリーにおいても必然的であったということだ。祓い、ワタマシなどの儀式的な演奏については、神を鎮めるなど、義務的な意味が付け加えられるため、もともと比較的固定性が高い。世俗的な演奏の場では、琵琶弾きはその場の状況に柔軟に対応することを要求される。たとえば門弾きでは、訪問先のそれぞれの家にいる時間はかなり短いため（大川、山鹿両氏によると5分程度）、演奏は少数の短い端唄や、人気のある外題からの抜粋やサワリなどに限られてくる⁵。座敷琵琶になると演奏時間は門弾きより長く、一つまたはそれ以上の段が語られるが、外題のカテゴリーの選択、内容、即興的に挿入されるテキストなどは聞き手の要望や座頭の判断、その座の状況などに応じて決定される。

平家語りを始め、現存する書かれたテキストを基本とする語り物のほとんどにおいては、この即興的なオーラル・コンポジションの段階から固定テキストの段階への推移はかなり以前に起こったため、そのプロセスを実証するのは極めて難しい。しかし、九州の座頭琵琶の一人、大川氏の貴重な演奏の記録とインタビューから、この難題を紐解く一つのきっかけが得られると期待される例が浮かび上がって来た。

4 大川氏の受けたレパートリーと演奏法の伝承

座頭や琵琶弾きの大半は盲人であったが、九州中央部（熊本県とその周辺）では1900年頃から幾人かの晴眼者も琵琶に興味を持つようになり、座頭の語りを習得したり、さらにはそれを「改良」しようとしていたりしていたことが当時の新聞記事などから分かる⁶。中には熊本県南部を基盤とする宮川流を創設した初代宮川教学のように、プロとして地元の音楽活動に参加したり、弟子を採って教えるようになる者も出てきた。

大川氏は昭和3年から6年間、12歳から18歳まで、二人の師匠について修行した。最初に5年間教わった師匠は鹿児島県出水市に住む盲人、中野コウエモン（漢字不明）氏であった。その後一年間熊本県津奈木町の盲人、田中モタロウ（同じく）氏に師事した。大川氏によると師匠は二人とも「宮川派」の琵琶弾きで、宮川教学の門下にいた。二番目の師匠の田中氏は初代の名を襲名して、二代目宮川教学を名乗っていたという。大川氏自身も、正式には宮

川菊順の芸名を名乗りながら、三代目宮川教学と呼ばれたこともあるという（おそらくは師の田中氏から）。この件に触れながら、大川氏は自分が芸の上で初代教学の直系にあたることの重要性を強調している。教学は昭和初期の九州中部の琵琶界では傑出した存在であり、当時の浄瑠璃や浪花節の語り手と同様に劇場での演奏活動が多く、当時の植民地に住んでいた日本人の娯楽のために朝鮮や台湾に招かれたこともあったと、大川氏は語っている。

おそらくは口承の流れの中で、いつしか初代教学のような晴眼者で文字の読める演奏家が弟子に教えるにあたり、中心となるレパートリーをテキストとして書き下ろしたものを使用したことがあったのであろう。ここで注目すべきことは、文句やフシ付け自体が書き留められるようになったのみならず、書かれたものの存在によって外題の「固定性」が、まずは理想として、やがては基準として定着していったということである。ひいては、実際に書かれたテキストが存在していない場合でさえも、観念としての「テキスト化」がレパートリーの伝承形態において重要な意味を持つようになっていったのである。後者の場合、たとえ書かれたテキスト自体は伝承されなくとも（もちろん、盲人から盲人への場合のような、テキストが存在しても伝承できないケースもある）レパートリーの「テキスト化」あるいは「固定性」という理念自体が伝承されていくのである。

上記の点は、大川氏へのインタビューの中でも明らかになった。大川氏は初代教学が読み書きのできる人であったことを強調している。教学は、弟子に教えた曲の幾つかを手本として書き留めておいた、というのである。氏の言うところの、初代教学が作成したという「台本」にあたる資料の存在は今のところ確認されておらず、教学、又は彼の教え子であった大川氏の二人の師匠については、録音も演奏に関する記述も残っていない。しかし、大川氏の初代教学にたいする尊敬の念は氏の演奏スタイルに大きく影響しており、それは教学から氏への伝承の流れの中での「固定性」の理念にとって重要な意味を持っている。また、数々のフシのタイプの区別に対する大川氏の用語は、九州の他の座頭に比べて豊富、明白かつ一貫している。教学が外題を教える際、文句とフシ付けを文字にしておいた可能性は、その孫弟子である大川氏の演奏と、氏自身の言葉によって明瞭に説明し得る演奏慣習によって示唆されると思う。

[大川氏によるフシのセット]

ダシ	(段の冒頭で語られる)
カタリ A	(朗唱・普通は小段の頭にみられる)
B	(朗唱・上記とは別の種類のカタリ)
コトバ コトバ	(吟唱・一人称で語る場合)

鎌倉コトバ	(上記のうち、武士の語り言葉の場合)
セリフ	(会話、あるいは一人言)
ノリ	ノリ (朗唱・合戦、立回りなどの際の演唱法)
大ノリ	
小ノリ	
干ノリ	
ノリばらし	
ノリオとし	
セメ	(緊張感を伴う場面での劇的な演唱法)
ウレイ	ウレイ (詠唱・苦難や物のあわれを語る場合)
カタリ・ウレイ	
フシ・ウレイ	
浄瑠璃ウレイ	
干ウレイ	
中ウレイ	
乙ウレイ	
三段ウレイ	
ナガシ	ナガシ (詠唱・場面転換、道行きなどで使われる)
ヨナガシ	

フシのタイプを区別するこれだけ細分化された用語は、普通は口頭によってのみ伝承される語り芸にはあまり見られないものである。「台本」とは書き留められた文句のみならず、細かい演奏法に対する添え書き、フシの連鎖のパターンを指定する記号（フシ付け）などを含む「テキスト譜(text-score)」である。もしフシの名前が該当するテキストの部分の頭に書いてあり、その箇所が教えられる度に読み上げられれば、盲人の弟子が暗記する上で言葉と音楽が安定するばかりか、その箇所がそのフシのタイプの例証としても記憶されることになるのである。口頭伝承のなかでこのように一貫したフシのサブタイプ（種類の細かい内訳）の存在は、こういったテキスト譜無しでは難しいものである。

大川氏の語り物のレパートリーの「テキスト性」はさらに、二人の宮川流の師匠から学んだ段物のレパートリーによって養われた。大川氏は、その中心となる登場人物の社会的地位、

あるいは語りの口調によって段物を幾つかのカテゴリーに分類している。

1. 平家物： 源氏と平家の戦と、それにまつわる逸話など。
2. 武士物： 有名な武士、侍についての歴史的な物語や伝説など。
3. 合戦物： (源平以外の) 歴史的な戦いに取材したもの。
4. サンジャク物 (或いは盗賊物)：江戸時代の盗賊、山賊について。
5. 「仏教琵琶」語り：仏教説話色の強いもの (大川氏によれば、「琵琶の伴奏付きの説教のようなもの」)
6. 俗物：上記のカテゴリーより身近な物事に取材したもの。商人、町人、職人などを主役とする。
7. 憂い物：主人公の悲劇的な境遇や悲しみを主題としたもの。
8. チャリ物・ケレン物・滑稽物：ユーモラスな語りで笑わせるもの。

外題によっては、いくつかのカテゴリーにまたがって分類されるものもある。たとえば、合戦物、憂い物に属するものが同時に俗物、サンジャク物のカテゴリーに分類されることもある。しかしながら、上記のカテゴリーは、基本的には外題の内容の「格」によって階層的に分けられる。平家物、武士物など社会的地位の高い人物についての語り、そして少し程度は下がるが合戦物の曲などは、格式の高いものとみなされる。大川氏がこれらの曲を習った際、師匠たちから言葉やフシ付けを変えずに、正確に覚えるよう注意を受けたという。言い換えれば、これら格式の高い曲はオーラル・コンポジションの対象にはしないようにということだ。その理由は、初代教学が宮川派の最も格の高い曲として権威を維持するために書き留めた台本があったからだという。その他の外題については、口移しで伝授されたものであっても、オーラル・コンポジションによる言葉と音楽の多少の変化は許される。大川氏が直接口移しの伝承法で師匠から習った曲の多くは平家物と武士物で、合戦物と憂い物はごく少数であった。他のレパートリーは「聞き覚え」によって自分で習得したという。

5 大川氏の「志賀団七」にあらわれているテキスト性

初代教学の台本の存在を実際に確認する手立ては見付かっていないにもかかわらず、大川氏の演奏の録音を分析すると、宮川派の伝承系統におけるテキスト性は顕著である。これから紹介する「志賀団七」は「口移し」で師匠から大川氏に直接伝授されたものだが、「憂い物」に属する外題であるため、演奏によって多少の変化が見られる。現存する「志賀団七」一段目の二つの録音は、昭和50年にRKK熊本放送が制作した「RKK アングル'75：構成 肥後琵琶」という題名のテレビ番組のために大川氏の自宅で撮影された⁷。この撮影は、少し厳し

い条件の元で行われた。まず、大川氏は健康の不調のため長く琵琶演奏を休止しており、この撮影を依頼されてから感覚を取り戻すための練習に10日ほどかけている。さらに、普通なら一段を演奏するのに約30分かかるところ、撮影のために15分以内で演奏してほしいという条件があった。結果的には、二つの録音は演奏時間の長さがかなり違うものとなった(19分35秒と13分10秒)。実際に演奏してみたところ一回目は予定時間を大幅にオーバーしたため、二回目の直前にテレビ局側から時間どおりにしてほしいという要請があったと言う。二つ目の演奏は時間制限の爲、途中で中断された。

A. 「志賀団七」と「碁太平記白石噺」

理不尽な殺され方をした百姓の二人の娘が父の敵を討つ「志賀団七」の話は、歌舞伎で演じられる「碁太平記白石噺」として有名である。これは奥州白石で享保年間に実際におこった事件をもとに、紀上太郎、容楊黛、鳥亨焉馬等によって書かれた浄瑠璃で、安永9年に江戸の外記座で初演された。「碁太平記白石噺」では姉妹が江戸の大黒屋で奉公をする際、奥州にゆかりのある「宮城野」「信夫」という源氏名をつけているが、国もとでの呼び名はそれぞれ「おきの」「お信」である。大川氏の「志賀団七」では、妹の名は「おのお」だが、姉の名は「おさと」になっている。さらに、敵役の団七、父親の与太郎は浄瑠璃ではそれぞれ「台七」「与茂作」となっている⁸。

大川氏の録音と対応する浄瑠璃の部分の詳細を見てみると、姉は最初から江戸へ奉公に行っており、父が殺される場面に居合わせるのは妹だけである。さらに、与茂作が殺される理由として、台七がどこかから盗んで来たらしい鏡を田の畔に埋めたのを与茂作が見つ়け、それを台七に渡すのを拒んだためとしている。姉が国もとにいないのは、歌舞伎の定番である垢抜けした傾城として後に登場させるつじつまをつけるためであろう。また、台七にやましいところがあると見抜いて鏡の受け渡しを拒否する与茂作の正義感も、仇討ちを強く正当化するための、いかにも歌舞伎らしい筋立てである。

一方、大川氏の「志賀団七」では、姉妹は揃って父と共に田の草取りをしている。しかも、父が殺されたのは、姉の忠告を無視した妹が取った草を街道に投げた際、泥が団七の裾にかかったためである。もちろん団七の行動は非人道的であるが、妹にも多少の責任はあるのだ。型にはまった清廉高潔な主人公を描く浄瑠璃版よりも、九州地方では現実的、人間的な「志賀団七」の方が聴衆に受け、語り継がれていったのかもしれない。

「志賀団七」の成立の時期は定かではないが、さらに想像をたくましくすれば、この仇討ち話自体が浄瑠璃より前に何らかの語り物の形で九州に伝播したとも考えられる。琵琶弾きなどの語り物演奏者たちは、古くは平安時代から九州地方で活躍していた⁹。また、彼らは古くからある物語を伝えるのみならず、今でいう新聞、テレビのように、大きな事件、珍しい

出来事などのニュースを遠く離れた地域に広める役目もはたしていた。実際に事件の起こった享保年間から浄瑠璃の完成まで約60年ほど経過していることを考えると、可能性は十分ある。仇討ち話で有名なのは曾我兄弟だが、「碁太平記白石断」にも大黒屋の惣六が曾我兄弟の話を引き合いに出して姉妹を励ますくだりがある。もとは名もない奥州の百姓娘の物語がこれほど有名になったのは、「女版曾我兄弟」の印象が強かったからだと考えられ、それだけに広く長く語り継がれるショッキングな出来事であったのだろう¹⁰。いずれにせよ、浄瑠璃として有名になった話が後に琵琶語りに変形した、と単純に考えるのは早計である。

B. パフォーマンスのテキスト性：小段とフシの構成

座頭琵琶のオーラル・コンポジションにおいてその構造の基本となるのは、話の筋に沿って区別できる、音楽と言葉の両方における「パフォーマンスの段落」である。一つの段落は、「フシ」を含む二組の演奏区分から成っている。座頭琵琶のレパートリーにおける「段落」という考え方は兵藤氏によって紹介された。従来、能や平曲など中世芸能の研究の上で使われる「コトバ(説明的、叙述的、音節的な演唱法)」と「フシ(感性的、詩的、旋律的な演唱法)」などの用語は、兵藤氏によって座頭琵琶研究に取り入れられた。氏はまた、段落内の序と主要部分を説明するのに、それぞれ「コトバタイプ」のフシ、「中心タイプ」のフシ、という表現を使っている。更に兵藤氏は一つ一つの「段落」を「小段」と呼んでいる¹¹。

大川氏の演奏における小段を分析するため、コトバタイプ+中心タイプのシークエンス(連鎖)にあてはめてみた。これを段落分けと言い、小段内での「コトバ」と「中心」の配置は次に挙げる三種類の朗詠方法によって比較的簡単に分かる¹²。

吟唱： 音程やリズムの特定できない、話し言葉を誇張した音節的な演唱法。

朗誦： ほぼ音節的だが、比較的安定した音程で演唱される。

詠唱： ほぼ旋律的な朗詠法。安定した音程で、比較的多くのメリスマを含む。

大川氏の場合、基本的な「詞+中心」パターン(小段)は、一つの朗誦的なフシから始まり、それに続く複数(時には単数)の詠唱的(時には吟唱的)なフシから成る。更には、大川氏の演奏慣習では「小段」の終りは琵琶の「手」によって区切られている。この「手」はしばしば声の旋律の急な下降を伴う。

以上をもとに、「志賀団七」の録音を分析してみよう(表1参照)。まず、「志賀団七」一段目の二つの録音においての構造を比較してみると、それぞれの段の前半ではフシのシークエンス、それぞれのフシの内容共に定着性が極めて高い。妹の名がときどき「おさと」になっ

表1 「志賀団七」の演奏におけるフシの進行

録音1		録音2	
小段	フシタイプ	小段	フシタイプ
1 コトバ 中心	ダシ オツウレイ	1	ダシ オツウレイ
2 コトバ 中心	カタリA カタリB コトバ	2	カタリA カタリB コトバ
3 コトバ 中心	カタリ ナガシ	3	カタリ ナガシ
4 コトバ 中心	カタリA カタリB フシウレイ	4	カタリA カタリB フシウレイ
5 コトバ 中心	カタリB オオノリ (ノリ) オトシ	5	カタリB フシウレイ
6 (コトバ) 中心 (中心)	カタリウレイ フシウレイ コトバウレイ	6	カタリB カタリA オオノリ (ノリ) オトシ
7 コトバ 中心 中心 (中心)	ダシ コトバ セメ カマクラコトバ	7	カタリウレイ フシウレイ コトバウレイ
中心 中心	オオノリ (ノリ) オトシ	8	ダシ コトバ セメ カマクラコトバ フシウレイ コトバ カマクラコトバ オオノリ (ノリ) オトシ
8 コトバ 中心	カタリウレイ フシウレイ	9	カタリB カタリA
9 コトバ (コトバ／中心)	カタリB カタリウレイ		
10 コトバ 中心	カタリB ナガシ		
11 コトバ 中心	カタリA セリフ ノリ [バラシ] オトシ		セリフ ノリ [演奏が中断される]

ている(実際は「おのぶ」)などのうっかりした間違いや、幾つかの句が前後入れ替わっている程度のもので、小段ごとの内容が大きく変わっていることはない。小段の配置パターンも基本的には同じである。しかし、録音2には録音1では演唱されなかったほぼ一小段分の語りが加えられている(小段5～6)。

録音1では草取りの場面の途中(「汗は目に入る街道は知れず」)からじかに団七登場の場面(「運につきしは親子の仲」)の句に移るが、「運につきし」の原因になるのは妹が姉の言いつけに背いて街道に草を投げたことである。以前にも述べたように、「碁太平記白石断」では、姉は話の前半では登場しない。一方、「志賀団七」録音2では、姉は最初から登場するのみならず、取った草を田の土の中に埋め込むようにと妹に忠告を与えるという役目を担っている。ひいてはその忠告を無視した妹が草を投げ、それが連鎖的に「運につきし」、団七の袴に泥水がかかって大事になる筋書きが、スムーズにまとまっている。「目上の人言う事を聞かなかったために災いが起こる」というのは、昔話などによく見られるモチーフである。このことから、姉妹のやりとりは録音2で即興的に加えられたというより、録音1でうっかり抜かしてしまった部分を録音2で復活させたとみたほうがよいだろう。

ここで、録音1は予定時間を大幅に超過してしまったため、録音2の演奏の直前にテレビ局側から「もっと短く」と要請があったことが注目される。＜妹のおのぶが取りたる草を街道に投げ＞る動作は団七が登場した後にもう一度語られるので、姉妹のやりとりはカットしても話の大筋にそう影響はない。しかし、そのくだりをわざわざ録音2で復活させているということには、テキストの固定性に対する大川氏のほぼ無意識の責任感が現れていると思われる。固定しているはずの部分を録音1で抜かしてしまった、という自責の念が、「もっと短く」と注意されたにもかかわらず、話の筋通りに抜かさずに語る、という行動に出たのである。

兵藤氏によれば、即興性とはそれを観察・記述するがわの観点でしかなく、語り手の意識からすれば、いずれにせよ話を全部覚えていなければ演唱できないという。大川氏の二つの録音の間での、各小段ごとの類似性にはそれが現れている。しかしそれ以上に、この大川氏の演奏では、上記の例に見られるようにできるだけ「正確に」語る、という態度が観察されるところに注目したい。大川氏の初代宮川教学に対する尊敬の念と、その流派の直系継承者としての自覚が、氏が外題を習得、演奏する際に重要な意味を持っていることは前に述べたとおりである。初代教学が書き下ろして手本にしたという格の高い外題はもちろんだが、それ以外の外題にも「正確に」伝承するという態度が見られるのは、「志賀団七」や、兵藤氏の記録した「あぜかけ姫」を見ても推定できる¹³。

録音2で挿入された部分のため、二つの録音を並べて比較してみると多少の「ずれ」がで、録音2の5、7小段目は少し長くなっているが、小段内に録音1と同じシークエンスに戻ってくる。録音1でいう小段7において、二つの録音でのフシのシークエンスの要約は以下の通りである。

録音1 (小段7)

ダシーコトバーセメー鎌倉コトバーノリ (一落とし)

録音2 (小段8、録音1の小段7にあたる)

ダシーコトバーセメー鎌倉コトバーフシウレイーコトバー鎌倉コトバーノリ (一落とし)

段の後半で比較的違いが著しいのは、8番目以降の小段である。これは、多分大川氏が録音2では予定時間どおりに終らせようと急いだ結果だろう。

C. 言葉のテキスト性

「志賀団七」一段目の二つの録音を比べてみると、共通のテキストは全体的にかなり多いといえる(付録参照)。録音2の合計148句のうち、105句、言い換えれば71%が完璧に、或いはほぼ完璧に録音1と同じである(録音1と「違う」と判定されたのは、一句中三分の一以上が録音2だけで使われた言葉で占められている場合である)。

フシの種類と変化の起こりやすい部分はある程度一致している。まず、カタリ、コトバ、セリフ、ノリは最も流動性が高く、新しい句や文の並び変えはこれらの吟唱或いは朗誦の箇所が発生しやすい。特に、大きくまとまった変形は主に朗誦されるカタリとノリの箇所で起こる。しかしながら、固定の部分と変化する部分の比率は二つの録音の間であまり大差はない。録音2でこの段の最初に現れるノリの部分では、変化しているのは16句中3句(81%は固定)、それに対し二度目のノリでは28句中6句(78.6%固定)である。コトバ、セリフなど吟唱の箇所では朗誦に比べ比較的少ない割合でおこり、一般的に大部分でテキストが安定している。カタリ、コトバ、セリフ、ノリの変化は、新しい部分や句の挿入、句の並べ変え、あるいは一つの句の中での内容の変化(言葉の置き換え、文法上の多少の変化など)の結果として起こる、と言えるだろう。逆に言えば、最もテキスト性の安定した部分はメリスマや、複雑な旋律をもって歌われる詠唱タイプ、たとえば「フシウレイ」や流しのパターンである、ということだ。

先にも述べたように、大川氏の二回の演奏は普通と違う状況下で行われた。観客はテレビ局の制作スタッフのみで、厳しい時間制限もあった。普通なら30分以上かかる段の演奏を15分以内という条件で行ったため、本来なら演奏に含まれるはずの即興的な語り加えなどがあったとしても、除外されているだろう。この演奏のおかれた状況はたまたま人為的なものであったが、偶然、必然を問わず、予定外の条件や予期せぬ出来事は、大川氏の長い演奏生

活の中で幾度も起こったであろうことは大いに考えられる。よって、この昭和50年の録音も特殊なケースと見る必要はないのである。

この二つの録音の最も顕著な特徴は、音楽と言葉の固定性がかなり高いことである。大川氏によると「志賀団七」は比較的格の低いとされる「憂い物」に分類されている曲である。したがって、初代教学はこの外題に関してはテキストの書き下ろしは作らなかったと推定される。それでは、二つの録音の固定性をどう解釈したらよいのだろうか。伝承のプロセスで大川氏が師匠から受け継いだのは、レパートリーだけでなく、「固定性」、あるいは「正確さ」という理念自体でもあったと考えられる。書かれたテキストの存在によって、一回ごとの演奏がそのテキストと「同じ」か「違う」か、ひいてはその演奏が「正確」であるかないか、という価値観が語り芸の演奏慣習に繰り込まれることになる。「口移し」を通じて「正確さ」に対する意識が曲を習得する上での重要条件として伝承の流れの中に発生したため、格の低い外題を覚える際にもそれが応用されるようになったのである。ここに見られるオーラル・コンポジションはその裏に「固定性」の観念を秘めたものであり、「潜在的にテキストに基づいている」といえよう。

6 平家語り演奏に関する議論において大川氏のケースの示唆すること

冒頭で述べたように、兵藤氏の説によると、「正本」として書き下された「パフォーマンスのテキスト」(いわゆる語り本)が「台本」として広く使われるようになったことが、平家語りの歴史においてオーラル・コンポジションが徐々に減退した主な原因である。これは、演奏されるテキストの全体的な安定化と、フシのタイプの一定性と多数化も関係している¹⁴。平家語りを書き下ろされたこと自体は、この中世から江戸時代にかけての根本的な演奏法の推移の直接の原因ではない。書かれた「平家」の語り本が台本として認められ、広く普及してから、初めてパフォーマンスにおける「正統な」テキストとして定着したのである。

兵藤氏は、日本の語り物における二つの両極的なテキスト性の例を挙げている。一つは山鹿氏の演奏慣習に見られる八種類の「テキスト→旋律」パターン(山鹿氏自身の言葉による)で、これは耳で聞き取ることができるが、その高い柔軟性と変化性により、時には形を崩したり、無くなってしまうこともある。山鹿氏のフシの体系は、兵藤氏によって「旋律型」というよりは、旋律型の前身という意味で「プレ旋律系」と表現されている¹⁵。これに相對する兵藤氏の二つ目の例は、18世紀以降の平曲の演奏に見られるはっきりと秩序(方式)化されたテキストとフシパターンのシステムである。江戸中期の平曲に関する資料に見られるかなり独特な、数も多いフシ付けの定義は、その発展と概念化において初期の平家語りのフシとは大きく性格を異にするものである。氏によれば、平家語りにおけるオーラル・コンポジショ

ンの手段としてのフシの使い方は、座頭琵琶のそれに近いものであったという。

兵藤氏の歴史的な観点からの分析法を拝借すれば、大川氏の演奏は、盲人による語り物のオーラル・コンポジションの伝承においてフシ付けを含む書かれたテキストが意味を持ち始めた段階の実際の例と解釈できる。特に、伝承者である大川氏自身がその系統においての書かれたテキストの存在を暗示する発言をしているため、この段階でのオーラル・コンポジションは「潜在的にテキストに基づく」ものと定義してよいだろう。大川氏によるフシの体系は、平曲のそれと比べるとはるかにスケールが小さい。それにもかかわらず、その意義と応用において高いレベルの独自性と一定性を示していることは、語り物の伝承法が書かれたテキストに頼り始めた最初の段階の現象として理解できる¹⁶。

平家物語の伝承の歴史では、書かれた台本が定着するまで実に4世紀もかかっている。この4世紀の間、平家語りの演奏は、上は将軍に後ろ盾のある高い地位から下は乞食層の者まで、様々な社会的立場にいる盲人の琵琶弾きによって伝承されてきた。歴史上のある時点で、というよりは、400年の間いつでも、どこでも、どの伝承者によってでも、語り本としての平家物語と語り物演奏の関わりが変化する可能性は起こりえたのだ。言い換えれば、少なくとも正統な語り本（正本）の一つとされる覚一本が作成された1371年から18世紀頃まで多様なテキスト性が存在していたことは、単に可能性というよりは、平家語りの歴史において必然的なプロセスであったといえる。伝承者の中には、大川氏の師匠のように、周囲の晴眼者を通じて語り本に接し、段を丸ごと暗記してそれをそのまま演奏したり、次の世代に伝えたりする者があっただろう。或いは、伝承者によっては語り本の全容に接する機会が無いなどの理由から、段のある部分だけや、内容の粗筋しか覚えることのできなかった者もいたはずだ。

中世の平家語りをイメージするのにより貢献すると思われる二つ目の要因は、演奏者の曲の「格」に対する習得の仕方、演奏法、その他の態度である。平家語りの伝承者は、それぞれの曲（句）の大切さや正統性に対する価値観の違いによって、様々な受入れ方をしたと思う。大川氏やその他の宮川流の座頭たちが「平家物」と「武士物」に対して敬意を持って注意深く伝承していったように、平家語りの伝承者たちも幾つかのカテゴリーをテキストの固定したものとして、他のオーラル・コンポジションを応用できるカテゴリーとは区別して扱ったことが考えられる。一つの例として、秘曲のカテゴリーである「灌頂の巻」や、「秘事」を習得できる人間は限られており、それに伴って規律の厳しい演奏慣習も発達していったと思われる。

もうほとんど途絶えてしまった九州の座頭琵琶伝統の中から得られた大川氏の演奏と証言の記録は、それからさらに過去に起こった平家語り、平曲、その他の語り物の伝承形態を研究する上で、貴重な資料である¹⁷。

[注]

- 1 「オーラル・コンポジション」という概念は1930年代、パリー (Parry)とその助手のロード (Lord)がユーゴスラビアで行った口承叙事詩のフィールド調査に始まり、1960年出版のロード著『The Singer of Tales』以降多数の研究者がこの概念に興味を持ち始め、現在は一つの確立した学問分野となった。
- 2 その中でも顕著な学者には、上記の兵藤氏のほかに熊本大学民俗学研究科の安田宗生氏がおられる。
- 3 「儀式的」と「世俗的」の演奏はそれぞれまったく別に行われるとは限らない。たとえば、「かまど祓い」「地神祓い」などの儀式的な演奏の際、集まった地元の人々のために座頭が最後に「座敷琵琶」を披露するなどはしばしば行われる。
- 4 肥後と天草に伝わっていた「肥後琵琶」の地域的伝統を江戸中期の平曲と関連付ける起源説、17、18世紀を通じての、当道座と九州中部の盲僧や琵琶弾きとの対立については、安田氏が1991、1993、1994の諸論文で深く追究している。
- 5 兵藤氏の論説によると、門付けで段物を語るときは冒頭部の特徴的な定型句を語るのが普通だった。(1993、162頁)
- 6 これらの晴眼琵琶奏者のうち、玉名の永松大えつ、そして阿蘇の田島林太郎については『肥後琵琶』1991を参照。幾人かの盲人の琵琶弾きもこの「改良」に貢献していたことは、安田氏によって発見された『九州日日新聞』明治39～40年の高野静郎についての記事から分かる。
- 7 実際に放映された番組の中では、大川氏の演奏はわずか三十秒ほどでしかなかった。
- 8 大川氏は必ず「しがだんしち」と発音していたので、この論文では「団七」としている。歌舞伎、浄瑠璃では「だいしち (台七)」とされているが、盆踊りや口説節では「団七」となっているものも多い。
- 9 永長二年(1097)の源俊頼の『散木奇歌集』に、筑前芦屋での琵琶法師についての記述がある。
- 10 『奥州白石噺』にかかわる盆踊り、口説節などが全国各地に伝承されているが、そのなかでも宮崎県と鹿児島県には圧倒的に多い。『団七踊り』(佐塔豊淑風著、平成5年)参照。
- 11 座頭琵琶奏者は「段物」という言い回しに見られるように、より大きなスケールの演奏単位に対して「段」という言葉を使う。そこで、横道、薦田、そして故平野各氏によって他のジャンルで「段」と呼ばれている演奏単位は、ここでは「小段」と表現されるべきである。
- 12 三種類の朗詠法の定義は平野氏の説に従う(『日本音楽大辞典』1989、96-97頁)。
- 13 兵藤氏によれば、大川氏の「あぜかけ姫」は、山鹿氏、橋口氏はじめ他の九州の盲人琵琶奏者の語るものと比べて「あら筋がたどりやすく、物語としての整合性も大きい」という(兵藤1993、168頁 参照)。
- 14 兵藤1991、及び1993 参照。
- 15 兵藤1991、162頁 参照。
- 16 一方で、テキストが書き下ろされ始めたことのみがオーラル・コンポジションの衰退に影響したとするのは、早計な判断である(Lord 1960、Foley 1995 参照)。大川氏の「志賀団七」に見られるテキスト性はあくまでもその様々な要因の中の一例として扱われるべきである。
- 17 もちろん、これは語り物研究者としての観点から言えることで、大川氏や山鹿氏にとっては、彼ら自身とその芸が「平曲」という一つの確立した古典芸能と関連があるわけではない。そればかりか、両氏とも自分たちの芸は地元天草や肥後の聴衆のための、土着の語り芸であるということをしばしば力説していた。それにもかかわらず、両氏が筆者のために割いてくださった時間とお話に、ここであつくお礼を申し上げたい。

文献目録

de Ferranti, Hugh

1997 「Text and Music in Biwa Narrative: the Zatō Biwa Tradition of Kyushu.」

博士論文、シドニー大学。

1995 Relations between music and text in Higo Biwa. *Asian Music* 26/1.

Foley, John Miles

1995 *The Singer of Tales in Performance* インディアナ大学出版部。

兵藤裕己

1991 「座頭（盲僧）琵琶の語り物伝承についての研究 一」『埼玉大学紀要』26。

1992 「『平家』かたりの伝承実態へ向けて」『日本文学を読む XIII 中世』有精堂、所収。

1993 a 「覚一本『平家物語』の伝承をめぐる」上参郷祐康（編集）『平家琵琶－語りと音楽』ひつじ書房、所収。

1993 b 「座頭（盲僧）琵琶の語り物伝承についての研究 二」『埼玉大学紀要』28。

1995 「屋代本の位相」『国文学解釈と教材の研究』40-5。

肥後琵琶保存会

1991 『肥後琵琶』熊本県教育庁文化課。

佐塔豊淑風

1993 『団七踊り－全国探訪十七年』新華社。

宇田懐

1992 「肥後琵琶の系譜－橋口桂介を中心に」『巫覡盲僧学会会報』5。

安田宗生

1991 「肥後琵琶の伝承」『民俗芸能研究』14。

1993 「再び肥後琵琶について」『日本民俗学』195。

1994 「肥後琵琶の系譜」『熊本大学文学部論叢』44。

平野健次、上参郷祐康、蒲生郷昭（編集）

1989 『日本音楽大辞典』平凡社。

Lord, Albert

1960 *The Singer of Tales* ハーバード大学出版部。

付 録

「志賀団七」 録音1： 大川進師 （1975、RKK 熊本放送）

小段1

ダシ

そもそも与太郎殿と申せしは もとは河内の国の武士の末なれど 奥州仙台白石の在郷にて

オツ・ウレイ

さかどう 村にと 居住あり

2

カタリA

さかどう村の 庄屋の七郎兵衛殿のおん妹 おさよの方というかたを妻に定められ 今は百姓となり下がり

カタリB

不足なければ二人のおん子 姉のおさとににんに妹のおのぶ 姉がとりて十六才 妹のおさとは十三才 ある日のことに爺の与太郎殿は 姉妹きょうだいの者にうち向かい

コトバ

「あいやいかに姉妹きょうだいの者 父ととの言うことをよく聞きたまわれや あまた村中の人々は 一番草から二番草三番草までも取りしまり 祇園のお祭りにてお休みの日ではあるけれど まだ我々のもの申するは 母上様の三年越しの病ゆえ 一番草も取りかねる 働いてくれよ」
これ姉妹きょうだいと

3

カタリA

姉妹きょうだいの者に諭されて 歟[を] かついだ与太郎殿は敷居しきを

ナガシ

越ゆるは 死出の山[に] 雨うち 渡るが三途の 川

4

カタリA

姉妹きょうだいの者を引き連れて 川崎街道は日野口二反目に 田の草にまいれしが 親子三人みたりは今田の中にとざんぶと入り

カタリB

今は田の草を取りにける 姉が唄えば妹囃す 妹唄えば姉囃す

フシ・ウレイ

頃は 六月 日は十五日

5

カタリB

汗は目に入る街道はしれず

ノリ (導入)

運につきしは親子の仲 かかるところに加藤片倉は五十郎殿の組下で

ノリ

志賀の一流団七は 深編笠で面体隠し 朱ざやの一刀を落としざし ゆらりゆらりと通り行く かくとは知らざる妹のおのぶ 取りたる田の草街道に投ぐる かねて豪気な団七の ちゃぶの袴の裾にすこしばかりの泥水かかれしゆえ これを遺恨の元となし ふっ立ち上がって

干ノリ?

大音声 「いや、やあ それなる百姓 [の] ろせせり

オトシ

これに上がれ」と、呼ばったり

6

カタリ・ウレイ

呼ばわる声に姉妹は ^{きょうだい} 「あら、どうしょぞえな父さま」と

フシ・ウレイ

右と 左に 取りすぎる

コトバ・ウレイ

「お、父さまが詫びを言うてえさするほどに」 そちへそちへと嘆く ^{きょうだい} 姉妹を突き除けて

「ダシ？」

頼みな口でのろ手をそそぎ

7

ダシ

向こうの街道にひらりと上がり

コトバ

ななえの膝を八重に折り、頭を大地に擦り下げて「あ あたてまつるお侍様 ただいまの無礼の段、姉が十六妹がとりて十三才 まだまだ西も東も存じませぬ姉妹 何卒お許し賜れ

や」

セメ

団七この^{てい}体 聞かしめ「さ」り

鎌倉コトバ

「なにになに そなたは武士という字を何と書く 武士という字はほこと書く 二本をさすの
だてにはささん」

ノリ

抜けばたまじる氷の刃 まっこ上段に振りかぶれば ひらりとばかりに後ろの方に飛びすが
り あたりにあつたる鉞をおっ取り上段に身構えて ふっ立ち上がって

[干ノリ?]

大音声 「かくいう某を^{それがし}いずくの誰^{たれ}と思うらん いまは農業稼ぎはいたせども もとは河内
の国の武士の末 楠木正成公の家臣にて 杉山じんないと申するもの かくやみやみとは討
たれまい 「やれこしゃくな老いぼれ」と 弓手をきれば馬手かわす 下を払えばおどりこ
え宙を払えば下潜り 蜘蛛手かく縄十文字 三段よどせの水車 火花を散らして

[干ノリ?]

戦いける しばしあいだの戦いに とておくれて先手の弱み 鉞はその場に打ち落とされ

(オトシ)

首前にと 落ちにける

8

カタリ・ウレイ

それを見るより姉妹は^{きょうだい} 「あらどうしょうぞえな父^{とと}様は侍から討ち死に」と

フシ・ウレイ

わっと ばかりに 泣き伏せる

9

カタリB

ようようのことに姉のおさとは物語り

カタリ・ウレイ

「のういかに 妹のおのぶ なんぼ泣いても嘆いても 死したる父上様の蘇るは枯れ木に花

10

カタリB

こんなところは逃げたがまし」 おそれ姉様^{きょうだい}怖い妹と 互いに姉妹^{きょうだい}の者は父の

ナガシ

死骸を 後にしてり 一足 ゆいては二足 帰る

11

カタリA

しどる戻るのもつれ足 あとに団七は一息ほっとつきながし

セリフ

「なににに 今日はいかなる吉日^{きちにち}か我川崎街道日野口二段目に差しかかり 百姓が我々に慮外をいたせしゆえ百姓一人斬りとりしを このまま姉妹^{きょうだい}の者を助けおいたるものならば やがては敵^{かたき}の邪魔となる、この場で姉妹^{きょうだい}ともに討ちとらん おおき そうじゃ」と団七は

ノリ

父を討ったる木太刀を携え こもれし声を張り上げて 「やあやあ これなる姉妹^{きょうだい}よ暫く待たれい 汝ら姉妹^{きょうだい}を助けおいたることならば 末は敵の邪魔となる

(バラシ)

汝姉妹^{きょうだい}もこの場で討ちとらん」と 足を速めて団七が 姉妹^{きょうだい}の後を追いかける 彼ら姉妹^{きょうだい}の身の上を ものによくよく例えらば 風前の灯か風中の花 彼ら姉妹^{きょうだい}の身の上は

オトシ

哀れと言うも なかなかに 申すばかりぞ なかりける

「志賀団七」 録音2： 大川進師 (1975、RKK 熊本放送)

小段1

ダシ

そもそも与太郎殿と申するは もとは河内の国の武士の末なれど 今は奥州仙台白石の在郷にて

オツ・ウレイ

さかどう 村に 居住ある

2

カタリA

さかどう村の庄屋の七郎兵衛殿の妹 おさよの方というかたを妻にまい定め 不足なければ
二人のおん子 姉のおさとに妹のおのぶ

カタリB

姉がとりて十六才 妹おさとは十三才 妻のおさよ殿は 持病の癪で 三年以前床についた
る持病の得たるに 父与太郎殿は姉^{きょうだい}妹の者にうち向かい

コトバ

「あいや、いかに姉^{きょうだい}妹よく聞け あまた村中の方々は一番草から 二番三番草までも取り
しまり 今日^{きょうだい}は祇園のお祭りでお休みの日ではあるけれど まだ我々のもとの申するは 母
上様の三年越しの病ゆえ 三番草はおろか一番草も取りかねるがまだしてくれよ」これ姉^{きょうだい}妹
と

3

カタリB

姉^{きょうだい}妹の者に諭されて 歛[を] かついだ与太郎殿は敷居^{しき}を

ナガシ

越ゆるが 死出の山[に] 雨^{あま}うち 渡るは三途の 川

4

カタリA

日野口^{ひのくち}川崎街道は日野口二反目になりければ 親子三人^{みたり}の者は 今は田の中にざんぶと入り

カタリB

互いに田の草取りにける 姉が唄えば妹囃す 妹唄えば姉囃す

フシ・ウレイ

頃は 六月 日は十五日

5

カタリB

上は照る照る身は焼くる 汗は目に入る街道はしれず ある時姉のおさとが物語り

フシ・ウレイ

「のういかに 妹のおのぶ

6

カタリB

今日は六月の十五日 祇園様のお祭りなれば 取りたる田の草は今の 流行の小唄拍子で田
の中に うえこめあれ」といいけれど

カタリA

姉が言うことを聞かずは妹のおのぶ

ノリ (導入)

取りたる田の草を街道に投ぐる 運につきしは親子の仲

ノリ

奥州仙台白石の 加藤片倉五十郎公の組下で 志賀の一流たてたる団七は その日は祇園さ
んの参詣の帰りにて ちゃぶの袴をももだちからげ 深編笠にて面体隠し ゆらりゆらりと
通り来る かくとは知らずは妹のおのぶ 今取りたる田の草街道をさして投げければ かね
て豪気な団七の ちゃぶの袴にすこしの泥水かかれしゆえ これは遺恨の元となし

干ノリ?

ふっ立ち上がって大音声 「いやあ、やあ それなる百姓 [の] ろせせり

オトシ

これに上がれ」と、呼ばったり

7

カタリ・ウレイ

呼ばわる声に

フシ・ウレイ

ここに 哀れは ^{きょうだい}姉妹娘

コトバ・ウレイ

「あらどうしょうぞえな」と右と左取りすがれば 「お、お父さまが詫^{とと}びは言うてえさする
ほどに」 そちへそちへと嘆^{きょうだい}く姉妹を突き除けて

「ダシ？」

与太郎殿は

8

ダシ

頼みな口でのろ手をそそぎ 向こうの街道にひらりと上がり

コトバ

ななえの膝は八重に折り頭は大地に擦り下げて「あ、 あたてまつるお侍様 ただいまの無
礼の段 何卒おん許し賜れ」と のたまえば

セメ

団七 いうより腹を立て

鎌倉コトバ

「そりゃなんと申すぞやい そなたは姉妹^{きょうだい}の者はかわいくか 姉妹^{きょうだい}の者がかわいくば 「お」
ながし首に覚悟いたせ、と太刀の柄に手をかくれば

フシ・ウレイ

ここに 哀れは 与太郎殿

コトバ

なおも頭は大地に擦り下げ 「あ、 あかえすがえすはくどけれど 只今姉が十六、妹がと
りて十三才 まだまだ西も東も存^{きょうだい}じませぬ姉妹ならば 何卒御許し賜れ」[ど]と言えど語れ
ど 聞かずは団七

鎌倉コトバ

「なに 武士という字を何と書く 武士という字はほこと書く 二本をさすのもだてにはさ
さん」

ノリ

「それになおって覚悟をいたせ」と 朱鞘の一刀を振りはなす まっこ上段に振りかぶれば
心得たりと与太郎もうしが 後ろのかたに飛びすがり ふっ立ち上がって

[干ノリ?]

大音声 「いやあ、やあ (??) は某^{それがし}も 今は農業稼ぎはいたせども もとは河内の国の武士の末 楠木正成公の家臣なれば かくやみやみとは討たれはすまい」 あたりにあがりし
鉄おっとり上段に身構えたり 「やれこしゃくな老いぼれ」と 弓手を払えば馬手かわす馬
手を払えば弓手にかわす 宙を払えば下くぐりに 蜘蛛手かく縄十文字 三段よどせの水車
火花を散らして

[干ノリ?]

戦いける しばしあいだの戦いに 哀れなるかな与太郎殿 とておくれて先手の弱み 首は
その場に打ち落とされ

(オトシ)

[?] のたびと 消えにける

9

カタリB

後に哀れは姉妹^{きょうだい}の者 「あらどうしょうぞえな姉様への 父^{とと}様は 侍から討ち死に」と し
ばしの間泣きさまえしが ようようのことに姉のおさとは物語り 「のういかに、妹のおの
ぶ なんぼ泣いても嘆いても 死したる父上様の蘇るは枯れ木に花 こんなところは逃げた
がまし

カタリA 5

おおさ、そうじゃ」と姉妹^{きょうだい}は [?] 父死骸に逃げてゆく

セリフ

後に団七は心の中に思う 「このまま姉妹^{きょうだい}の者をたすけておいたるものならば 末^{かたき}は敵の邪魔
魔となる、この場で姉妹^{きょうだい}とともに討ちとらん おおさ そうじゃ」と団七は

ノリ

父を討った木太刀を携え 姉妹^{きょうだい}の後を追いかける 彼ら姉妹^{きょうだい}の身の上は一
[演奏中断される]