

# 語り物における文字テキスト（台本）の機能

——筑前盲僧琵琶の琵琶歌（筑前琵琶）化、および  
「平家」語りの近世平曲化をめぐって——

兵藤 裕己

- 1 筑前盲僧琵琶と台本
- 2 宝山院森田勝浄の盲僧琵琶台本
- 3 語りの習得と台本の作成
- 4 フシの種類と小段構成
- 5 台本の作成とフシ（曲節）の細分化
- 6 「平家」語りから近世平曲へ
- 7 文字テキストの成立と語りの変質

### 〔本稿の要旨〕

近代の筑前地方（福岡県）で行なわれた盲僧琵琶は、語り物が文字テキストと出会う現場を、豊富な資料とともに具体的に見せてくれる。筑前の盲僧琵琶は、近代になると晴眼者によって担われ、それにともなっていく多くの台本が作られた。そして台本の作成作業のなかで、演唱法やフシ（曲節）概念が根底から変質していくのだが、その過程は、台本に付されたフシ名や、声の大小・高低・速度・強弱・音調などの注記によって具体的に跡づけられるのである。また、盲僧琵琶の文字テキスト化にともなう演唱法の改良は、近代琵琶楽としての筑前琵琶の創出となってゆく。そして明治30年代に完成した筑前琵琶は、明治末年から大正期にかけて全国規模の家元制度をつくりだすのだが、そのような筑前盲僧琵琶が近代に体験した変化は、「平家」語りの中世末から近世にかけて体験した変化を集約的に見せているのである。

小稿では、筑前盲僧琵琶における台本の作成と、それにともなう語りの変質について考察する。近代の筑前盲僧琵琶は、語り物における台本（文字テキスト）の機能、あるいは台本の成立にともなう語り物の変質の問題を考えるうえで貴重なフィールドを提供している。それは語りと文字テキストとの関係を原理的に考察する試みとして、九州の盲僧（座頭）琵琶のみならず、平曲における語りと台本の問題について考えるうえでも重要な情報を提供するはずである。

## 1 筑前盲僧琵琶と台本

琵琶を弾いて地神経をよみ、荒神（かまど神）の祓いやワタマシ（新築祝い）などの民間宗教儀礼に携わった近世の九州地方の盲僧は、筑前地方では一般に「琵琶弾き座頭」「荒神坊主」などと呼ばれた。坊名や院号を称していても、寺を構える者はほんの一部で、ほとんどの者は札所ふうの小堂を住居とし、四季の土用には檀家内の台所回りをして、その余興に端唄や段物（長編の語り物）などのくずれ（娯楽的な出し物）を語っていた。

そのような筑前の盲僧・座頭のあり方を大きく変化させたのは、明治初年の一連の神仏分離令と、それにつづく明治4年（1871）11月の盲官廃止令である<sup>(1)</sup>。福岡県では、盲官廃止の太政官布告をうけて、すべての盲僧が院号・坊号を廃して民籍に入るべきこと、琵琶を弾いての渡世は自由だが、神仏の祈禱は禁じる旨の布達が出された。

同様の布達は、九州・中国地方の各県で出されたが、それに対して、筑前地方の盲僧は、福岡市鳥飼の伝正院、中村徳玄が筑前国一派総代となり、天台宗務局をとおして盲僧の再興を願い出た。同様の嘆願運動は、肥前・豊前・長門などでも行なわれたが、その功あって、同8年7月、明治政府は、盲僧行を天台宗所轄として復活させる旨を各県に通達した。以後、盲僧は天台宗務庁の管轄下におかれ、天台宗支部の玄清部として独立した法流を形成することになるが、それはいっぽうで、中央の有力寺院（寛永寺、青蓮院等）や当道座の支配をうけながらも、地域ごとに独自の座を形成して活動していた近世までの盲僧（座頭）のあり方を根底から変えるものだった<sup>(2)</sup>。

明治初年の盲僧廃止と、その後の再興運動の過程で、盲僧寺（盲僧株）の後継者のなかから、くずれの芸能だけに生きる者があらわれる。筑前の新式琵琶（いわゆる筑前琵琶）を創始したのも、くずれを専門化した晴眼の盲僧だが、とくに妙福坊市丸智定（のちの初代橘旭翁）は、従来の盲僧琵琶の奏法と演唱法を大幅に改良して、近代琵琶楽としての筑前琵琶を確立させた最大の功労者である。

他方、天台宗所轄となった多くの盲僧は、教団内の僧侶として待遇された結果、しだいにくずれの演唱を自粛するようになってゆく。また、明治38年の内務省の通達で、晴眼者が法流の継承者として正規に認められるにおよんで、盲僧寺には晴眼者のあととりが輩出するようになる。たとえば平井武夫が筑前の盲僧琵琶（荒神琵琶）を調査した昭和10年当時、福岡県の盲僧寺の住持は、そのほとんどが晴眼者であり、そのうちくずれを演唱したのは、福岡県鳥飼の伝正院、中村德音（明治六年に筑前国一派総代となった中村徳玄の子。晴眼者）くらいだったという<sup>(3)</sup>。

晴眼者が盲僧寺の住持となり、しだいに盲僧琵琶の継承が行なわれなくなった福岡県にあって<sup>(4)</sup>、くずれの伝承が比較的遅くまで残ったのは、現在の甘木市・朝倉郡一帯の筑後川中流域である。この地域では、毎年4月、地域の盲僧が集まって五穀成就祭と称する地神祭を

行なわれ、そのとき二夜にわたってくずれの競演会が行なわれた<sup>⑤</sup>。五穀成就祭での定期的な演唱機会は、この地域にくずれの伝承を保存させた最大の要因だったろう。かまど祓いやワタマシの余興だけの需要なら、ほかの地域では、明治から大正頃には、ほとんどくずれの伝承を失っていたのである。

## 2 宝山院森田勝浄の盲僧琵琶台本

甘木市三奈木町十文字の宝山院森田勝浄（1901～2000）は、筑前盲僧琵琶のくずれを伝承した最後の盲僧（晴眼者）だった。1970年代に2度、国立劇場の芸能公演に出演しているが、70年4月には『源平両氏伝胄軍記』三段目（宗清館の段）と『山崎三左』、75年10月には『名島判官鬼神退治』三段目と『出世景清』二段目を公演した。また、レコード『琵琶——その音楽の系譜』（日本コロムビア、1975年）に、『酒餅合戦』と端唄『心だに』が収められ、折々の演唱録音のテープは各所に所蔵されている。筑前盲僧琵琶のくずれの録音がまとまったかたちで入手できる唯一の伝承者だが、父親の森田順光<sup>⑥</sup>の跡をうけて盲僧行を継いだ森田勝浄は、晴眼の盲僧としてかず多くの盲僧琵琶台本を作成した。

1983年に福岡県教育委員会が編集した『筑前の荒神琵琶・付録』は、森田勝浄の台本として、4冊7編の影印を収録している。影印された原本の所在は不明だが、そのゼロックスコピーが福岡県立図書館蔵『盲僧琵琶資料』の別冊（番外）に収められている。つぎにその4冊7編について、『盲僧琵琶資料』のコピー資料をもとに紹介する。

### ①『小野小町・石童丸・山崎参三』

本文は墨付き12枚。端唄段物（短編の段物）3曲の合冊。『石童丸』は一段、『小野小町』『山崎参三』は二段からなる。表紙に、「盲僧琵琶（横書き）／（以下縦書き）昭和五十年七月／小野小町（大書）／石童丸（大書）／山崎参三（大書）／森田勝浄書」とある。

### ②『餅酒合戦・旧上座郡村尽』

本文は墨付き7枚。表紙に、「盲僧琵琶（横書き）／（以下縦書き）昭和五十年七月／餅酒合戦／旧上座郡村尽／森田勝浄書」とある。『餅酒合戦』『旧上座郡村尽』ともに滑稽物である。

### ③『出世影清』

本文は墨付き37枚。全5段。表紙に、「大正五丙辰四月／出世影清（大書）／盲僧琵琶／森田勝浄」とある。「大正五年四月」は、この本のもとになった親本が作られた年次。この本自体は、昭和50年に作られた清書本である。

### ④『源平両氏傳胄軍記』

本文は墨付き41枚。全5段。表紙に、「大正七年四月下旬／源平両氏傳胄軍記（大書）／中

島田／森田勝浄」とある。③と同様、昭和50年に作られた清書本である。

上記の①～④は、いずれも福岡県教育委員会の要請に応じて、昭和50年7月に、森田勝浄があらたに作成した清書本である（清書本のもとになった親本があったはずだが、その所在は今のところ不明）。

原本が所在不明の①～④とはべつに、森田家には、4冊の段物台本が所蔵されている。うち3冊は大正年間に制作された台本だが、3冊とも、全段にわたって詳細なフシ付けが注記された注目すべき台本である。

#### ⑤『廣島女仇討』

本文は墨付き49枚。全5段。表紙に、「大正四年六月上旬／第三号／廣島女仇討(大書)／天台宗／金川村大字中島田 森田勝浄」とある。全段にわたって、フシ付けが注記される。表紙の「第三号」は、台本が作られた順番を示している。

#### ⑥『名島判官』

本文は墨付き27枚。全5段。表紙に、「四号／大正四年拾月下旬／名島判官(大書)／中島田 森田勝浄」、奥書に、「福岡縣朝倉郡金川村大字中島田／天台玄清部／山門派 宝山坊 森田勝浄用達」とある。全段にわたって、フシ付けが注記される。表紙の「第四号」は、この台本が作られた順番を示す<sup>(7)</sup>。

#### ⑦『式子隅田川』

本文は墨付き40枚。全5段。表紙に、「大正八年五月上旬寫之／式子墨田川(大書)／第十二号／中嶋田 森田勝浄」、本文末尾奥付に、「二子隅田川五段／是ヲ以テ終リトス云々」、奥書に「朝倉郡金川村／大字中島田／森田用」とある。全段にわたって、フシ付けが注記される。⑧の『二子隅田川』（清書本）の親本である。表紙の「第十二号」は、この台本が作られた順番を示す<sup>(8)</sup>。

#### ⑧『二子隅田川』

本文は墨付き39枚。全5段。表紙に、「大正八年五月上旬／二子隅田川(大書)」とある。なお、森田が89歳のとき（平成元年）に清書したこの本の親本にあたるのが、大正8年に書かれた⑦の『式子隅田川』である。全段にフシが注記されるが、⑦の注記より簡略である。

⑤⑥⑦に、それぞれ「第三号」「四号」「第十二号」とあるのは、これらの台本が作られた順番を示す。⑦の『式子隅田川』に「第十二号」とあり、大正年間に森田勝浄が作成した台本は、少なくとも12冊以上あったことがわかるが、ほかの台本は、昭和31年に森田家が現在地に転居してくる前、それまで住んでいた甘木市金川町中島田の家でねずみに食われてしまったという。

また、大正4年6月に作成された⑤『広島女仇討』の表紙に「第三号」とある以上、森田勝浄は、それ以前に2つの段物を父親の順光から習い、その台本を作成していたことになる。したがって森田が段物をならい出した時期は、大正4年（当時14歳）以前にさかのぼり、さらにそれ以前に、端唄や端唄段物などをならっていたことが想像される。本人から聞いたところでも、森田が琵琶を習いはじめたのは小学生のころからで、本格的に習いだしたのが14歳頃だったという。

### 3 語りの習得と台本の作成

小学生のころから父親の順光について琵琶を習った森田勝浄は、なかなか父親の仕事をつぐ気にはなれなかったという。大正末年には順光は体も不自由になり、息子が早く跡を継いでくれることを期待していたが、勝浄が父親の仕事を継ぐ決心をしたのは、2年間の兵役を終えたころであった。そして昭和4年に福岡市高宮の成就院（玄清法流の本寺）で得度したが、昭和6年に父順光が死去すると、その跡を継いで盲僧の仕事をはじめ、昭和31年には甘木市三奈木町十文字に移り住んで、今日にいたっている。

森田勝浄が本格的に琵琶を習いだしたのは、さきに述べたように13、4歳のころからである。最初にもまず、端歌の文句と、端歌を演奏するときのフシであるナガシの琵琶の手から習う。琵琶を習うときは、向かいあって座り、押さえる<sup>じ</sup>柱の名を呼んで教えられた（盲僧琵琶の柱は五つあり、胴に近い方から順に、木、火、土、金、水という）。森田が最初に習った端唄は、『心だに』と『袈裟はかけずと』の二つである<sup>9)</sup>。

端唄のつぎは、短編の段物である端歌段物を習った。『石童丸』『小野小町』『山崎三左』（参三とも）などだが、端歌段物は、全体がほぼ端唄のフシ、すなわちナガシとコトバ（カタリとも）で語られるが、部分的にノリやウレイが入る。なお、端唄は文句も短い比較的に覚えられたが、端唄段物や本段物は、長いために覚えるのがむずかしく、文句を書き写して覚えた。すなわち、師匠（父親）の順光に頼んで「ひとくち」（七五調の1句）ずつ文句を語ってもらい、それをメモにとりながら覚えた。そのさい、意味のわからない箇所も、とりあえず語られるままに書きうつしたが、それらをのちに清書して冊子に仕立てたのが、前節で紹介した台本である。父親の順光は盲人ゆえに口づたえで文句を覚えており、順光の代までは、文句を書き写したようなものは一つもなかったという。

端歌段物によって段物の基本的な語り口を習得すると、つぎに5段（以上）からなる本段物を習う。森田が習った本段物には、『広島女仇討』（『広島巡礼』とも）、『源平両氏伝胄軍記』、『双子隅田川』、『鞍馬下り』（『烏帽子折』とも）、『出世景清』、『名島判官』（『筑前名島判官』）、『子敦盛』、『安達ヶ原仇討』などがあったが、森田が父順光から習っていない段物は、ほかにたくさんあった。父親が得意としていた出し物には、『箱根靈験記』（『いざりの仇討』）、

『姫路合戦』、『筑前原田』（『原田次郎種直』）、『小栗判官』、『肥前隆信』（『菊池くずれ』）、『豊後崩れ』、『平戸観聞記』、『大阪の陣』などがあった。

これらの本段物や端唄段物は、正月・5月・9月に檀家をまわって行なわれる荒神祭（かまど祓い）、あるいは新築祝いのワタマシや地神供（地神祭）に呼ばれたときに、余興として語った。また、甘木市・朝倉郡一帯では、毎年四月に地域の盲僧が集まって、2夜3日の五穀成就祭が行なわれたが、その夜の余興として、盲僧たちが琵琶の技量をきそった。また、日待ちのときに呼ばれてくずれを語る盲僧もいた。日待ちの夜は、琵琶のほかに、浪花節語りや義太夫語りが雇われ、村人の眠気ざましに夜を徹して演芸が行なわれたが、しかし森田の父順光や森田本人は、そのような演芸本位の場に出ることはなかったという。

## 4 フシの種類と小段構成

森田勝浄の説明によれば、森田が演唱する段物には、6、7種類のフシが使用されるという。つぎに、森田本人の説明と、演唱テープを聞いた私の分析をまじえて、森田が使用する6、7種類のフシについて説明する。

### ○コトバ（カタリ）

地語りともいうべき曲節で、もっとも一般的に使用される。コトバとも、カタリともいい、呼称にゆれがある。朗誦的なコトバと、吟誦的な（講談口調の）コトバとがあるが、フシ付け本などを見ると、朗誦的旋律で語られるコトバをカタリといい、吟誦的な箇所をコトバと呼んで区別しているようだ。ただし、じっさいの演唱では、両者の境界はしばしばあいまいになり、朗誦と吟誦が自在に入れ替わる。だが朗誦のコトバ(カタリ)、吟唱のコトバともに、森田の説明によれば「ふつうにゆうてゆくところ」である。ノリ、ウレイ、ナガシなどの特徴的な旋律を除いたすべての部分が、多様なヴァリエーションを含めてコトバまたはカタリと呼ばれる。

### ○ノリ

登場人物がはげしく行動する場面に使用される。とくに戦闘や合戦場面だが、また一段の終結部分も、しばしばノリでたたみかけるようにして語られる。朗誦的な曲節だが、朗誦のコトバよりもテンポが早く、しばしば拍節的<sup>シラビツク</sup>に語られる。琵琶の手も、ノリ独自の特徴的な奏法である。肥後・筑後の座頭琵琶のノリとほぼ同じものと考えてよい<sup>(10)</sup>。

### ○ウレイ

登場人物の愁嘆・哀願・哀訴などを表現する詠唱的な曲節。肥後・筑後の座頭琵琶のウレイとほぼ同じものである。

### ○ナガシ

端唄のフシであり、段物では、道行や歳月の経過など、場面転換に使用される。聞かせどころのフシだが、森田勝浄のコトバ（カタリ）・ノリ・ウレイなどが、肥後や筑後の座頭琵琶と類似するなかで、ナガシのみは特徴的である。肥後や筑後の伝承では、ナガシの基本型は＜七五→（ナガシの手）→七五・七五＞であるが、森田のナガシは、＜七五・七五→（ナガシの手）→七五・七五・七五＞とつづく。また、この基本型にさらにナガシの手を入れて、七五・七五・七五をつづけるばあいが多く、また、はじめの七五・七五だけでやめてしまうばあいもある。これが、筑前盲僧琵琶のナガシの一般的な様式なのか。それとも甘木市周辺にのみ伝承されたナガシの様式なのか。森田以外の伝承者による筑前盲僧琵琶の演唱録音として、私の手元には、故木村賢定（福岡県筑紫郡二日市町）の『落城くどき』（1955年7月14日録音）がある。それで聞かざり、筑紫郡（現在の筑紫野市周辺）に伝承された盲僧琵琶のナガシは、森田のそれよりも、肥後や筑後の伝承に類似している。また、ナガシの旋律は、筑前琵琶（新式琵琶）でも聞かせどころとして行なわれるが、筑前琵琶のナガシも、通常、七五調の3句を基本形としている。森田勝浄の伝承するナガシは、甘木市周辺に伝承されたやや変則的なかたちが様式として固定したものだろうか。

#### ○オロシ、大オロシ

曲節末尾につく付随的な旋律である。曲節や小段（段落）に終結感をもたせるために、末尾をメリスマ的な旋律で声を落とす部分。肥後・筑後の座頭琵琶というオトシとおなじ。大きく落とす大オロシと、軽い句切れ程度の小オロシがある。

上記の基本的な5種類のフシのほかに、用法の限られるフシとして、ダシとチャリがある。

#### ○ダシ

段物の各段の語りだしに用いられる。コトバ（カタリとも）の一種であり、語りだしのコトバを、とくにダシとよんでいる。最低音域（フシ付け本では、「乙」または「一」と表記される）で重々しく語られる。オロシで終わる。

#### ○チャリ

滑稽な内容を語る朗誦的な旋律。滑稽物の『鯛の婿入り（魚尽くし）』『餅酒合戦』などで、とくに人を笑わせる箇所使用されるが、長編の段物でも滑稽な部分はチャリで語られる。たとえば、『名島判官』でいえば、四段目で藤内元秋が悪鬼をつかみ上げたときのことは、「やや鬼神いざ此上は大阪みるか京みるかちん〜取るか玉とるか」などは、チャリで語られる。

以上、森田勝浄の段物演唱に使用される7種類のフシについて述べた。コトバの一種であるダシ、付随的な旋律のオロシ、用法が限られる特殊なチャリをのぞけば、演唱の骨組みを形成するのは、コトバ（カタリ）、ノリ、ウレイ、ナガシという4種類のフシになる。これら

4種類のフシ相互の接続のしかたは、叙事的なコトバ（カタリ）が、中心曲節（ノリ、ウレイ、ナガシ）にたいして前置きの・導入部的な位置に来る。すなわち、語りの段落（小段）構成としては、

＜コトバ→中心曲節＞

というパターンが指摘できる。また、各段落の末尾は、段落に終結巻をあたえるオロシで語り終え、つぎにコトバの手がつづいてあらたな段落（小段）に入るというかたちが基本形である（このように段落を構成しながら語りすすめるのは、肥後や筑後の座頭琵琶でも同じである）、こうした段落（小段）構成は、森田本人にも意識されており、また森田が作成した台本のフシ付けからも確認できるのである。

## 5 台本の作成とフシ(曲節)の細分化

さきに述べたように、森田勝浄が作成した段物台本、⑤『廣島女仇討』、⑥『名島判官』、⑦『貳子隅田川』には、全段にわたって詳細なフシ付けが注記されている。父親から教わった語りを、さまざまな符号を駆使して記しとどめたものだが、それらは、あくまで本人の心覚えとして注記された。

したがって、詞章内容や前後関係からみてフシが自明である箇所には、いちいちフシ名を記さず、ただ声の大小、強弱、高低、音調などが注記される。とくにコトバ（カタリ）は明示されないばかりが多いが、ノリやウレイも、詞章内容から自明である箇所は、ノリ、ウレイであることが示されずに、声の大小、高低、速度だけが注記される。以上のことから、森田台本にみられるフシ付けは、フシ（曲節）名を明示したもの(a)と、声の大小・高低・強弱を指定する補助的注記(b)に二大別される。いま、その2種類のフシ付けを、森田のフシ付け台本から抽出して一覧すればつぎのようになる。まず、フシの種類を明示したものとして、

### (a) フシの注記

- コトバ……コ、カ
- ナガシ……ナガシ、ナガ、ナ
- ノリ ……ノリ、ノ
- ウレイ……ウ
- オロシ……オロシ、オロ、オ
- ダシ……かぎだれで表記される。
- チャリ……チャリ

この7種類のフシに、声の大小、高低、速度、強弱、音調などを指定する補助的な注記が

組み合わせられる。補助的注記に、つぎのようなものがある。

(b) 声の大小、高低、速度、強弱、音調などの補助的注記

○大小 ……大コ、大、中コエ、中コ、中、小コ、小

○高低 ……高、タカ、タ、小高、小タカ、小タ、中タ上、乙（最低音）、オト

○速度 ……早、小早、中早

○強弱 ……力、小力、中力、大力

○音調 ……太、中太、ヒ太、大、中、小

※大、中、小は、前述の声の大小をしめす以外に、大ノリ（大ウレイ）、中ノリ（中ウレイ）、小ノリ（小ウレイ）など、ノリやウレイの調子の大小を示すときにも使われる。

○その他……ヒキ（声を引く）、ヒ、ユリ（声を揺らす）、ユ

ここに一覧した符号は、どれも語り手本人の心おぼえとして作られたもので、第三者の目を意識して整備されたものではない。たとえば、コは、曲節名のコトバを意味するばあいと、たんにコエを意味するばあいがある。また、大、中、小は、声の大小を指定する場合と、ウレイやノリの調子の大小を示すばあいがある。個々の符号が意味するものは、詞章内容や前後関係などから判読するしかないが、フシ付けした本人にはもちろんその意味は判別でき、また私にもおよその検討はつくのである。

フシ名の注記(a)に、声の大小・高低・速度・強弱などを指定する補助的注記(b)が組み合わせられて、フシ付けが行なわれる。たとえば、「小早カ」は、やや早口で語るカタリ、「力中コ」は、力をいれて中くらい大きさの声で語るコトバである。(a)と(b)を組み合わせることで、基本的な4（ないしは5）種類のフシは著しく細分化され、その細分化されたものまで1種類として数えるなら、曲節数は飛躍的に増大することになる。森田のフシ付け台本から、そのフシ付けの注記をすべて摘記すると、およそつぎようになる。

○コトバの類

コ、小コ、中コエ、中コ、中、大コ、太コ、中太コ、太中コ、カ、小カ、中カ、中カコ、力中コ、力コカ、早、小早、小早カ、早カ、早コ、早中コ、中早コ、中コ早、力中コ早、太コ早、高く、タ、小タ、小タカ、タカ、小高コ、タコ、小タコ、小コタ、タ小コ、中タ、タ中、タ中コ、力タ中コ、高太コ、ヒ、中ヒ、ヒコ、中ヒコ、中コヒ、中コヒキ、ヒ太、ヒ太コ、ヒ中太コ、ユリ中、ユ、ユ小、ユ中コ、中コユ、乙、オト、上、上ゲ、力

○ナガシの類

ナガシ、ナガ、ナ

○ノリの類

ノリ、ノ、大ノリ、大ノ、中ノリ、中ノ、タノ、早ノリ、早ノ、ノリコ

○ウレイの類

ウ、中ウ、乙ウ

○オロシの類

オロシ、ヲロシ、オロ、オ、大オロシ、大オロ、オーオロ、タカオ、中オタ、オヒ、ヲヒ、ヒ

○チャリ

チャリ

もちろん上に列挙したものの中には、同じものが別の仕方で表記されたというものが少なくない。しかし逆に、「大」「中」「小」「高」「早」「太」などの補助的注記は、相互に組み合わせられて（たとえば「小早高」「高太早」など）、それぞれがコトバ（カタリ）、ノリ、ウレイにつく可能性がある。理屈のうえからいえば、細分化されるフシの種類は、上に一覧したものよりも、さらに数が多いことになる。

こうした細分化されたフシや声の使いわけは、かならずしも師匠（父親）の順光が意識して行っていたものではないだろう。また弟子に教えるさいに、ここは力を入れて中位の大きさの声で早く語る（「力中コ早」）などといちいち指示していたとも考えにくい。森田勝浄は、師匠が口述する文句を書きとめて台本化したあとで、教わった語りを忘れないために（ときには師匠に確認したりしながら）フシ名や発声方法を書き込んでいったものだろう。森田台本のフシ付けは、記譜法としては全く未整理な段階にあるが、しかしその分だけ、記譜法が確立されてゆく以前の、その過程をうかがわせる資料として貴重である。

語りは文字テキスト化されることで、その言語的側面（文句）を、それ自体として抽出することが可能になる。また、同じようにして、音楽的側面（フシ）も、文句から切り離して対象化することが可能になる。たとえば、熊本県南関町の座頭琵琶奏者、山鹿良之（1901～96）からの聞き取り調査で私が最も苦労したのは、そのフシについての説明である。フシについて聞き取り調査をしても、フシにかんする説明は特定の外題に即してきわめて具体的に行なわれる。フシの種類や特徴など、抽象度の高い包括的な説明は容易に引き出せない。オーラルな語り物の伝承にあって、語りのことばは文句＝フシの未分化な複合体としてしか存在しない<sup>(11)</sup>。

語りからフシ（あるいは文句）だけを抽出する思考は、語りを文字テキスト化する作業と不可分な観点のようなのだ。すでに述べたように、森田勝浄が使用するフシは、4ないしは5種類に大別されるが、コトバ（カタリ）、ウレイ、ノリは、それぞれが大きな幅をかかえている。最も使用頻度の高いコトバ（カタリ）のばあい、朗誦的なコトバと吟誦的なコトバがあり、ウレイやノリに移行する箇所では、ウレイカカリ、ノリカカリともいふべき中間的なコトバになる。また、中間的といっても、フシまわしが中間的なものと、合いの手だけがウ

レイやノリの手になる場合もある。さらに、地語りのコトバには、<sup>シラビツク</sup>拍節的な部分とそうでない部分があり、会話や心中思惟では声色を使うなどして、語りの局面に応じた微妙な語りわけが行なわれる。コトバは使用範囲が広いぶんだけ、きわめて大きな幅とヴァリエーションを許容するのだが、そのような幅を抱え込んだすべてが、森田がいうところの「ふつうにゆうてゆく」コトバである。

同じことは、基本的にほかのフシについてもいえる。それぞれのフシが一定の旋律特徴をもちながらも、じっさいに現われるときは、局面に応じた微妙な語りわけが行なわれる。それぞれのフシが曖昧な幅を抱えていて、かりに客観的な記述と分析にもとづいて下位分類を試みるなら、フシの数は4（5）種類の数倍にはなるのである。森田台本にみられる多様なフシ付け、すなわち基本的なフシ名の注記(a)に、声の大小・高低・強弱を指定する補助的注記(b)を多様に組み合わせるというフシ付けの方法は、師匠の自在な語り口を、文字テキストに定着させるための最大限の工夫だったろう。

しかしどれほど細かく類別したとしても、語り手の気分や場の雰囲気などに応じた、一回的なヴァリエーションのすべてをおおうフシ付けは不可能である。むしろ語り手の側からいえば、フシの規範性がゆるく、それぞれのフシが曖昧な幅をかかえていることで、逆に局面に応じた自在な演唱が可能になる。物語内容に即して微妙なニュアンスを表現し、多様な演唱機会や聴衆に柔軟に対応できるのは、それぞれのフシが、曖昧な幅を抱える（規範性のゆるい）いわばブレ旋律型的な旋律型だからである。

そのような曖昧かつ柔軟なフシのあり方が、文字テキストの作成と、そのフシ付け作業の過程で急速に失われていくのである。語りをテキスト化して習得した森田勝浄の語りは、師匠（盲人）の語りと表面的には似ていても、実質はおよそかけ離れたものになっていたことが想像される。

## 6 「平家」語りから近世平曲へ

おそらく中世の「平家」も、語りの習得や記憶の便宜のための文字テキストが介在したことで、はじめて曲節（フシ）はそれ自体として（文句から独立させて）観察することが可能になったろう。さらに近世の節付け本の作成は、それまで個々の語り手の裁量にまかされていた曲節の曖昧な幅を、記述・分析の対象とするようになる。すなわち、「音曲はたゞ其身の堪否によるべし」（『当道要抄』）といわれ、「或は大音にしてあらりと語るも有り、或は小音にして優美にかたるもあり、是皆人の思ひ〜心々に侍べし」（同）といわれていた語りが、細部にわたって様式化・固定化されてゆくのである。

たとえば、近世初頭に成立した『当道要抄』には、

平家の音曲と云は、中音、初重、折声、胸声（峯声とも云り）、指言（指声とも云り）、

拾、しら声、これ也。但、折声も胸声も同じ事也

とある。「平家」の曲節には7種類があるというのだが、ただし「折声も胸声も同じ事也」とあるから、実質は6種類に減ってしまう。上記の6(7)種類の曲節の中には、「平家」語りで最も多用される口説が数えられておらず、それはふつうに語る地語りのな旋律として、「平家の音曲」として取り立てて上げるようなものではなかったらしい。そのことは、盲僧琵琶のコトバ(カタリ)が、地語りのな「ふつうにゆうてゆくところ」として曲節名にゆれがあり、フシ付け本でもしばしばフシ名が記されないこととも関連して興味深いのである。

しかし近世中期に成立した当道の伝書、『当道拾要録』(一般に『当道要集』の書名で流布する<sup>(12)</sup>)によれば、平家琵琶の元祖、生仏がはじめた「平家」の曲節は、「くどき、拾い、三重、初重、中音、中ゆり、さし声、折声、甲の声、むねの声、一の声、二の声、歌、祝詞、読物」の15種だったという。もちろんそれは近世中期の伝承に過ぎず、「平家」語りが当初から15種類もの細分化された曲節をもっていたとは考えがたい。だがその15種類というもの、『当道拾要録』が編まれた江戸中期の平曲からすれば、かなり少なめに見積もった曲節数であった。

たとえば、安永5年(1776)に完成した平曲譜本『平家正節』(荻野知一編)は、冒頭の「節名目」で25種類の曲節名を列記している。また、明治の平曲研究者であり、じしん平曲家でもあった館山漸之進によれば、『平家正節』の本文からは33種類の曲節が数えられるという(付属的な曲節を加えれば40種近くにのぼる)。近世中期には、平曲はその曲節数を飛躍的に増大させつつあったのだが、このような曲節数の増加について、館山漸之進はつぎのように述べている<sup>(13)</sup>。

平家の曲名、岡村玄川訂正『平家吟譜』(元文2年<1737>成立—兵藤注)の曲名は、二十七種にして、荻野検校更正『平家正節』の曲名は、三十三種たり。『当道要集』(『当道拾要録』をさす)に、生仏の時、平家の音曲は、口説、初重、中音、三重、折声、胸声、指声、拾、素声等十五の音調なりと云ふ。思ふに創業の時は、未だ完備せず。明石覚一検校之れを補足し、漸々増加し、先二十七種に至り、而して荻野検校は更に之れを増加せるの観あるなり。

平曲が芸能として完備するにしたがって、曲節数も15種から27種、そして33種へと漸次増加したというのである。たしかに、曲節(フシ)の種類は、室町時代をつうじて、「平家」語りが様式的に固定化するのにもなって漸次かずをふやしただろう。だが曲節数を飛躍的に増大させた最大のきっかけは、近世における平曲譜本の作成作業であった。

たとえば、金田一春彦は、30種あまりといわれる平曲の曲節を整理すると、口説の類、初重の類、折声の類、指声の類、拾の類、素声(白声)、の6種類にわけられるという<sup>(14)</sup>。また薦田治子は、「平家」の曲節は、もとは原口説、原初重、原中音、原三重という4種類の原曲節からなり、それらが中世以降、しだいに30数種類にまで分化してきた過程を想定している<sup>(15)</sup>。両説ともに、かつての「平家」語りが5種類前後の基本曲節によって演じられていた

ことを想定したもので、基本的に妥当な見解といえよう。

すでにくり返し述べたように、室町時代の後期、「平家」語りは正本（文字テキスト）を意識したことで、しだいに語り口を固定化させざるをえなかったろう（『平家物語の歴史と芸能』第一部、吉川弘文館、2000年、ほか）。そして近世に節付け本が作られるにおよんで、それまで個々の曲節がかかえていた曖昧な幅が、客観的な記述・分析の対象になる。そしていったん類別され、パターン化されたフシ（旋律型）は、こんどは規範として個々の演唱を拘束するようになる。ある一つのフシは、どの章段（句）に使用されても、すべて一律のメロディ・タイプ（旋律型）として現われる。曲節数の増加が、じつは語りの様式的な固定化と表裏の関係にあったわけで、そこに、節付けどおりに詞章を口演する近世声楽曲としての「平曲」が成立する。

語り手と物語世界とのあいだに強固な規範的なテキストが介在するようになるのである。テキスト化された語りを口演する「平曲」においては、聴き手はかならずしも存在する必要はないだろう。聴き手に物語を語り聞かせるのではなく、文字テキストを一字一句、ゴマ点一つにも落ち度なく口演する「伝統芸能」としての平曲が成立するのだが、そのような文字テキストの口演において、演者はしばしば物語内容を理解しなくても演唱は成り立ってしまう。近世の平曲指導書が、平曲演奏の心がまえとして、「まず平家を知るべし」（『西海余滴集』）、「まず文意を心に解して」（『追増平語偶談』）などくりかえし強調しているのも、そのようなことが強調されざるをえなかったこと自体、文字テキストに規制された平曲が、当時どのようなものに変質しつつあったかをうかがわせる。語りの文字テキスト化＝台本化にともなう語る行為の変質は、中世の「平家」語りと近世平曲との質的な差異を考えるうえで、どれほど強調しても強調しすぎることはないのである。

## 7 文字テキストの成立と語りの変質

台本の成立にともなう語る行為の変質は、中世の「平家」語りと近世平曲との距離を測定するうえで、第一に注意すべき問題である。それはおそらく、芸能伝承における中世と近世の問題を考えるうえで、ある普遍的な観点を提供するのだが、そのような語りと文字テキストとの関係を具体的に考察する試みとして、小稿では、近代における筑前盲僧琵琶の台本化の過程について考えたのである。

明治初年までの筑前盲僧琵琶は、コトバ(カタリ)、ノリ、ウレイ、ナガシといった基本的な4種類のフシによって語られていた。しかし近代にはいって盲僧琵琶の伝承がもっぱら暗眼者によって担われ、習得の便宜のための文字テキストが作成されるにおよんで、それまで語り手の裁量にまかされていた（フシごとの）微妙な語りわけが、客観的な記述・分析の対象となる。

語りは文字テキスト化されることで、その音楽的側面をそれ自体として（文句から切り離して）把握することが可能になる。そして記述・分析の対象となったフシは、その曖昧な幅を類別・細分化したかたちで台本に表記されてゆく。声の大小・高低・速度・強弱・音調などが指定された結果、フシの種類は、フシ付け本の作成作業とともに飛躍的にその数を増大させてゆく。その間の経緯は、森田勝浄が作成したフシ付け台本が具体的に伝えているのである。

ところで、明治20年代に盲僧琵琶の改良に尽力した市丸智定（のちの初代橘旭翁、1848～1919）は、父親の妙福坊のあとを継いだ晴眼盲僧であった。近代の筑前琵琶を創出した第一の功労者である智定が父親の稼業をついだ当時の盲僧琵琶も、4（ないしは5）種類程度のフシで語られる柔軟な“語り”だったはずである。個々のフシは曖昧な幅をかかえるプレ旋律型であり、またそのような規範性のゆるいフシによって、多様な聴衆や演唱機会に柔軟に対応した段物演唱のパフォーマンスも行なわれただろう。そのような筑前盲僧琵琶のくずれの演唱が、台本の作成とともに急速に様式化・固定化していくのである。

市丸智定の初期の台本（もちろん現存していないが）も、当初は本人だけの心おぼえとして作られたものだろう。自明な箇所にはフシは明記されず、ただ音の大小・高低・速度・強弱・音調を指示するという、森田台本と似たようなフシ付け本だったと想像される。しかし薩摩琵琶に対抗して筑前琵琶の改良と普及をめざした智定は、素人の愛好家にむけて、誰にでも判読可能な記譜法を整備してゆくのである。

かれが作成したフシ付け本では、音高は、低い方から順に「乙、一、二、三、四、五、六、七、甲」の9段階に区分され、それらは台本の各行の頭に注記される。盲僧琵琶の聞かせどころであるナガシは、筑前琵琶では春節、夏節、秋節、冬節などに区分される。すなわち、「華美に唄ふ」ナガシを春節と名づけ、「強く活発に唄ふ」ナガシは夏節と称し、「軽く涼しく唄ふ」ナガシを秋節と呼び、「凜として冷かに唄ふ」ナガシを冬節と名づけ、それぞれに大春・小春などの下位区分をもうけている<sup>(16)</sup>。

また、ナガシの一変種である地節（競い節とも）は、地節、競い節のほか、山越節、大和節、筑前節、玉節、露節、波節、雲節、月節、旭節、夕日節などに分けられる。さらに琵琶の弾き手（弾法）は、一般の手、悲哀の手合、勇壮な手に大別したうえで、それぞれの弾き手ごとに花の名や鳥の名を冠した名称がつけられる。名づけられた弾き手の数は100種類以上に及んでいるが、それぞれの弾き手は、それに対応する一定のフシまわしをとまなっている。弾き手に対応するかたちで、地語りのなコトバが詳細に下位区分されたのだが、それは要するに、語りを文字テキスト化したことにともなう、演唱法と琵琶の奏法の両面にわたる、琵琶語りから筑前新式琵琶歌への質的な大転換であった<sup>(17)</sup>。

精緻な節付け台本が作られたことで、プロの芸人仲間だけに通用するような（たとえば「体で覚える」といったような）非合理的なわざの伝授から、一般にも開かれた教授システムが確立されてゆく。そして筑前新式琵琶の創始者となり、自ら宗家を称した市丸智定、改名し

て初代橘旭翁は、自分で作詞・作曲した100曲あまりの琵琶歌を「初段」「中段」「奥段」「皆伝」「秘曲」にわけ、その免状にも、「初伝」にはじまり「中伝」「雅号」「奥伝」「称号」「皆伝」「総伝」「院号」「教授」「教師」「師範」「大師範」「宗範」にいたる体系的な伝授システムを確立させるのである。そして明治30年代以降、筑前琵琶が全国的に流行していくなかで、教本としての琵琶歌集もつぎつぎに刊行されてゆく。フシ付け本の作成と刊行には、近世の謡本の刊行や平曲譜本の作成がそうであったように、家元制度的な教授システムの整備・拡大という要因が働いていたのである。

筑前盲僧琵琶から筑前琵琶が生み出された過程は、台本が介在することで語り物に変質するしくみを典型的なかたちでみせている。語り物としての筑前盲僧琵琶が明治期に体験した急激な変化は、「平家」語りが中世末から近世にかけて体験した変化を集約的なかたちでみせているのである。

室町時代の後期、当道の座組織が組織的な求心性をうしなうにつれて、座を維持するための権威的な拠りどころとしての正本が、座の外部に流出したことはべつに述べた<sup>(18)</sup>。そして晴眼者によって転写され、その数をふやした文字テキストは、しだいに演唱の規範として意識されるようになる。文字（書物）という媒体の規範性・権威性がそうさせたのだが、さらに江戸期になって徳川將軍家の式楽に列せられた「平家」は、一部の晴眼者のあいだに愛好者を獲得してゆく。そして江戸や名古屋の前田流平曲家のあいだで家元制度的な教授システムが整備され、その過程で制作されたのが、『平家吟譜』（1737年、岡村玄川編）、『平家正節』（1776年、荻野知一編）などに代表される近世の節付け台本である。

今日、名古屋と仙台の平曲家が伝えているのは、いずれも『平家正節』系統の「平曲」である。平曲譜本の決定版ともいえる『正節』の制定によって、伝承は文字どおり「正」に帰一したのだが、それはしかし、平曲伝承としての『平家正節』の正統性よりも、節付け本の作成と流布によって引きおこされた、ある転倒した事態の本質をうかがわせる。譜本編者らの研鑽にもかかわらず、「平家」の真正なる語り方、すなわち「正節」などはじめから存在しなかったのである。平曲伝承の『平家正節』への一元化は、おそらく近世平曲が確立・完成するその最終段階として意義がある。それは要するに、出版と家元制度という近世的メディアによってつくりだされた、中世伝統芸能としての「平曲」だった。

〔注〕

- (1) 加藤康昭『日本盲人社会史研究』（未来社、1974年）、永井彰子『福岡県史 文化史料編 盲僧・座頭』（1993年）
- (2) 永井彰子、注⑩の書。
- (3) 平井武夫「荒神琵琶と筑前琵琶」（『福岡県郷土芸術・音芸』の巻）1936年3月）
- (4) はじめにくずれの伝承が絶え、しだいに荒神祓い等の読経のさいにも琵琶が使用されなくなっていった。——兵藤「座頭（盲僧）琵琶の語り物伝承についての研究（三）——文字テキストの成立と語りの変質」（『成

城国文学論集』第26輯、1999年3月)

- (5) 五穀成就祭の行なわれた日付と場所、および参加した盲僧名とその役割分担を記した記録(天保2年～昭和19年)が、釜堀養元氏所蔵『五穀成就張』である(『日本庶民生活史料集成』第17巻<三一書房、1972年>に翻刻される)。それによれば、大正から昭和初期には、この地方だけで20数名の盲僧(晴眼盲僧も含む)がいたことが確認できる。
- (6) 宝山坊森田順光は、慶応2年(1866)に上座郡日奈代村(現在の甘木市福光町)に農家の長男として生まれた。17歳でトラホームをわずらって視力を失い、金川村中島田(現在の甘木市金川町)の盲僧、石橋順学に弟子入りしたが、おとうと弟子には、国武礼浄(盲人。国武諦浄の父)のほか、現在の筑紫野市石崎から来た藤木本覚(盲人)がいた。石橋順学が明治25年(1892)に52歳で死去したとき、順学の子供(一女三男)がまだ小さく、「弟子親方」の順光に面倒をみてくれということで、順光は長女シカヲと結婚し、義理の弟3人の面倒をみた。やがて長男の勝浄が生まれ、順光一家は、明治37年に金川村中島田で新居をかまえた。順光は、住み込みの弟子数名をかかえ、また琵琶の名手でもあったため、何人かの通いの弟子の面倒もみていた。明治末年には朝倉郡玄清部の「取締」をつとめ(前掲『五穀成就帳』)、大正初年には宝山坊をあらためて宝山院と称し、昭和6年(1931)に65歳で他界した。森田順光のもとに住み込みで弟子入りした者に、佐賀県出身でのにち甘木市佐田町に住んだ手島正行(晴眼者、1885～?)、小石原村鼓から来た小林信行(晴眼者)、盲人の郷原明順と田中光栄がいた。ほかに琵琶を習いにきた通いの弟子に、さきに述べた光正坊高瀬正順、礼楽坊国武諦浄などがいた。また、師匠の正光坊石橋順学の息子(順光にとって義理の弟)が三人いたが、三男が智伝(1886～?)と名のって正光坊をつぎ、琵琶は順光から習った。
- (7) 兵藤、注(4)の論文に、⑥『名島判官』の三段目のみを翻刻した。
- (8) 兵藤、注(4)の論文に、⑦『式子隅田川』の全段を翻刻した。
- (9) これらの端唄の文句は、釜堀養元氏所蔵の盲僧琵琶台本『端唄』(コピーが、福岡県立図書館蔵『盲僧琵琶資料』(三)に収められ、『日本庶民生活史料集成』第17巻(三一書房、1972年)に翻刻されている。
- (10) 肥後・筑後の座頭琵琶の伝承については、兵藤「座頭琵琶の語り物伝承についての研究(-)」(『埼玉大学紀要・教養学部』第26巻、1991年3月)、参照。
- (11) 兵藤、注(10)の論文。
- (12) 『当道要集』の書名で流布する『当道拾要録』が、じつは近世中期に作られた当道伝書であり、中世以来の伝承などでないことは、拙稿「当道祖神伝承考—中世的諸職と芸能」(兵藤『平家物語の歴史と芸能』第二部第一章、吉川弘文館、2000年)に述べた。
- (13) 館山漸之進『平家音楽史』(1910年)813頁。
- (14) 金田一春彦「前田流平曲のメロディについて」(『日本文学研究』1952年3～4月)
- (15) 薦田治子「平曲の音楽史的研究に向けて」(『軍記文学研究叢書第七巻、平家物語—批評と文化史』汲古書院、1998年)
- (16) 大坪草二郎『筑前琵琶物語』(葦真文社、1983年)
- (17) なお、筑前琵琶の曲節や弾き手等については、筑前琵琶奏者、片山旭星氏のご教示をえた。
- (18) 兵藤『平家物語の歴史と芸能』第一部第三章(吉川弘文館、2000年)