

語り物の構造モデル

時田 アリソン

- 1 はじめに
 - 2 日本以外のオーラルナラティブの三つのモデルとの比較
 - 3 日本の語り物の先行モデル
 - 4 結び
- 附 清元節の音楽構造

1 はじめに

日本の語り物、とりわけ琵琶法師系統の語り物の音楽構造をめぐる問題をよりよく理解するために、当面二つのことができる。まず、日本以外のオーラルナラティブを検討して、構造モデルをつくり、日本の語り物の位置を明らかにすること。つぎに、これまで研究に使われてきたモデルをふりかえることである。

2 日本以外のオーラルナラティブの三つのモデルとの比較

「語り物」という用語とそれより普遍的な用語、たとえば、柳田国男がフランス語の *la littérature orale* を翻訳した口承文芸（兵藤1997：3）やオーラルナラティブとの対応は、完全ではなさそうだ。とはいえ、日本の語り物が世界のなかでユニークなもの、ともいえそうにない。

ユーラシア大陸の西端、ヨーロッパの芸能史を見ると、中世のオーラルナラティブは、小説にまた演劇・オペラ・バレエなどの芸能に変化していった。劇場では、語りが演劇的なしぐさとセリフそして視覚的表象にかぶさり、だいたいにおいて、パフォーマンステキストから語り手が消えてしまった。小説の場合もその度合いは低いが、同じことがいえ、語り物のテキストから語り手が消えた。

日本では、芸能から語り手が消えることはなかったが、本質的には同様な現象がみられた。たとえば平曲だが、『平家物語』という文字テキストが成立し、一人称で語りかけることはなくなった。語り手は自分について語らず、聴衆に対しても個人的な語りかけをしなくなったのである。これでは、極端にいえば、作家が書いた小説を声優が朗読するのと同じわけであ

る。平曲のパフォーマンスは、この意味で「閉ざされた」語り（川田順造）である。歌舞伎の場合、役者が演劇的で節のない語りをうけもち、舞台の袖にすわった語り手と三味線弾きが、第三人称の地の部分を音楽的な節に乗せて語り、語る行為は実際の役者に委ねられることはない。しかし、語り手は物語りに従属しており、その逆ではない。つまり、語りを所有して、コントロールするわけではないのである。だれの視野が物語りに反映されているのかは、自明ではない。ただし、それは、第9章で行なわれたような焦点化の分析を通じて、明らかにしうるだろう。

語り物において口頭性の影が薄くなるにつれて、音楽面が精密複雑になったことは第1章ですでにのべた。大きく見れば、西洋と同じように、文字テキストが成立して語りが文学に変貌したし、音楽を鑑賞する態度が優勢になるにつれ、江戸時代には三曲合奏や座敷長唄のような音楽だけのジャンルもできた、ということになる。

日本以外のいろいろな文化のオーラルナラティブをあらあら調べて見ると、次の3種類の構造モデルを立てることができる。そのもととなったオーラルナラティブのそれぞれについて、さらに知識を深めれば、より適切で有効なモデルをつくることができるだろう。最小限ここでおさえておかななくてはならないのは、韻文と散文を区別し、パフォーマンスにおけるコトバ（節のない語り）とフシ（節のある語り）を区別する必要があるということである。

- ① ^{ストロフィック} 連 strophic モデル 一定の韻律をもった行が、4行など決まった行数で ^{ストロフ} 連 strophe を構成し、連は全体で一つの旋律を持ち、繰り返される。連と連の間にリフレインや囃子言葉が挿入されることが多い。連の数は決まっていないので、^{ナラティブ} 語りの長さもまったく自由である。コトバ（節のない語り）の不在がふつうであり、このモデルは、歌の形式を取り入れた ^{ナラティブ} 語り、ということができる。スコットランドやイングランドのバラードに見られる。
- ② ^{スティック} 行 stichic モデル 一定の韻律をそなえた1行が基本的な旋律をもち、不特定多数繰り返されるもの。そうした行がいくつか集まってセクションを構成する。セクションは、基本旋律とは別な終結感を与える旋律や、楽器の間奏によって、区別される。セクションの長さも、セクションの数も決まっていない。しかし、行のたんなる繰り返ではなく、曲の始めと終わりが独自の旋律型あるいはバリエーションをもつし、クライマックスでも音楽システムは微妙に変化する。そして、^{ストロフィック} 連 モデルとおなじくコトバ（節のない語り）がない。パリー・ロード理論のもととなった南スラヴのオーラルナラティブや、韓国のパンソリ、日本のゴゼ歌がこれに入る。

代表として、南スラヴのオーラルナラティブをやや詳しく見てみよう。現在手にはいるほとんどの英語文献は、文学としてのホメロス叙事詩の解明を第一の目的としているため、音楽的側面などその性格のさまざまな側面を、必ずしも明確にとらえてはいないことを、お断りしておく。文学研究を第一の目的としたことだけでなく、ホメロスの音楽を今は求めようもないことが、南スラヴのオーラルナラティブの音楽を無視する結果になったことは疑えな

い。音楽は、単純で繰り返しの多いものとして、あっさりかたづけられ、理論化も概念化もされなかった。例外は、ハーツォグとアードリーで、音楽面は単純ではなく、考究の価値があるとし、分析を行っている (Herzog 1951, Erdely 1995)。

南スラヴの叙事的オーラルナラティブは、グスレというリュート系の1弦ときには2弦の擦弦楽器、ある地域では2弦から6弦のタンブーラを伴奏楽器として携えた、グスラールと呼ばれる、一人の男性によって語られる。グスラールには、盲人はあまりいないようだが、多くは字が読めず、師匠やほかのグスラールからレパートリーを身につけている (Lord 2000: 20)。書かれたテキストは一八世紀から収集されているが、最近に至るまで、演奏者にとっては、あまり重要性を持たないものだった。

グスラールは、口頭構成を行い、一回一回の演奏は、長さも違えば、選ばれるエピソードも、エピソードのあつかいも、詩句も異なる。テキストにおける1行は厳密に10音節からなるが、一つのセクションを構成する行数は決まっておらず、あるセクションはひじょうに短く、あるものはかなり長い。語りは、楽器の間奏により、さまざまな長さのセクションに分けられ、曲の開始と終わりには、音楽的にはっきり他と異なる常套的フレーズ、すなわち旋律型が用いられる。

③ 説唱 ^{プロジメトリック} prosimetric モデル コトバ(節のない語り)とフシ(節のある語り)が交代するスタイルで、*prosimetric* という英語は、*prose* 散文と *meter* 韻律をもとにした合成語。中国語では説唱 *shuochang* といい、唱は「うた」、説は「そのうた以外の発話をすべて含んでいる(そのなかにはうたに近い抑揚の強い語りもある)」(井口 1999: 28)。本論では、このモデルを表現する日本語として、説唱 ^{プロジメトリック} を暫定的に採用する。マクラレンによれば、「説唱 ^{プロジメトリック} 文学 *prosimetric literature* は世界の口承文学 *oralliterature* で中心的な位置を占める。中国のほかに、モンゴル、トルコ、アラビア、インドなどにもそうした伝統がある」(McLaren f.c.: 29) が、中国以外 ^{プロジメトリック} の説唱についても、よく調べ、さらに検討を加える必要がある。

中国の説唱 ^{プロジメトリック} 形式についてのべると、その起源については、唱導の影響によって生まれたと広くいわれており (McLaren 1998: 78, Mair 1997: 366, Idema 1986)、イデマによれば「近代の研究者の多くは、散文と韻文の偈 *gatha* が交互にあらわれる仏教経典を例に挙げて、インド起源を主張し、書かれたテキストとして今に残る最古の説唱である、唐の変文の誕生と成長に、仏教僧が必須の役割を果たした」とする。しかし、イデマは、インドからの影響を受けず、中国で誕生したという可能性も、否定していない (Idema 1986: 85)。

変文の前身は、オーラルナラティブであり、初唐には仏教の説教に使われ、絵解きと密接に結びついていたが、その後宗教色を無くし、演劇の演目になったり、散文文学にかたちを変えたり、オーラルナラティブに戻ったことも考えられる (Idema 1986: 87)。また、変文でみられる説唱形式は、のちのオーラルナラティブの基本になり、京劇の声楽に至っている

(Mair 1997: 368-9)。私が接した英語文献は、中国全土およびその外延には、さまざまなタイプの説唱 ^{シュオチャン} が、豊かな地方性を持ちつつ存在するをはっきりと示す。ただし、井口淳子

は、現代の^{シュオチャン}説唱である樂亭大鼓に言及するために、唐代の変文などから説き起こすことに疑問を抱いている（井口 1999：69,72）。

また、メアによれば、中国の^{シュオチャン}説唱と^{シュオチャン}説唱的な演劇には、有機的な関係があり（Mair 1996: 371）、日本でも語り物が、能・浄瑠璃・歌舞伎など演劇と密接なつながりを持っていることを思い合わせると、示唆的である。

ここで、以上の三つのモデルとひきあわせて日本の琵琶法師系統の語り物について論じることにしよう。兵藤は日本の語り物を二つのタイプに区別している。単一旋律型と複数旋律型あるいはコトバ・フシ型である。単一旋律型にはいるのは、ゴゼ歌・（盆）踊りクドキ・河内音頭などの祭文音頭などで、^{ステイキック}行モデルにあたと考えられる。複数旋律型あるいはコトバ・フシ型は、複数の旋律類型で場面構成して語り進めるもので、「日本ではもっとも一般的なタイプ…中国の説唱、韓国のパンソリにも共通する」（兵藤 1997：20）。¹⁾

さて、琵琶法師系統の語り物は、上の三つのモデルのどれにもっとも近いだろうか。あきらかに^{プロジメトリック}説唱モデルである。韻文と散文、それにフシ（節のある語り）とコトバ（節のない語り）など^{サブスタイル}語り口が、交代するという、もっとも広い意味での共通点があるからである。さらに、仏教の唱導を通じた歴史的なつながりも注目される。

では、日本の琵琶法師系統の語り物は^{プロジメトリック}説唱である、といえるだろうか。じつは、いえないのである。なぜかといえば、^{プロジメトリック}説唱モデルでは、韻文部分が叙事的な内容をほとんど持たず、事実上歌われるのに対し、散文はコトバ（節のない語り）となるが、日本の琵琶法師系統の語り物はそうではないからである。琵琶法師系統の語り物でも、韻文と散文の区別はあるが、それが口で声に乗せて語られる時は、ともに節をつけて語られる。散文部分は節をつけて語られ、平曲・浪曲を除き、節のない語りはセリフに限られるのである。

歴史的に変文に近いとされる講式声明でも、本文は散文体であっても、コトバ（節のない語り）ではなく、フシ（節のある語り）であり、講式声明にはコトバ（節のない語り）は存在しない。これは、江戸時代より前の平家語りについても同じであって（蒲生美津子 1989: 116）、平曲に「白声」という節のない語りが生まれたのは、室町か江戸期になってからである。

平曲は歴史的に講式声明ともっとも近いのだが、ぜんたいは散文であって、しかもそれはフシ（節のある語り）であり、韻文は和歌の引用の他はない。それは、おそらく仏教伝来以前の語り物の伝統によるものだろう。

浄瑠璃では、散文に当たる部分を通常フシ（節のある語り）として語ることは平曲とおなじだが、平曲とはちがいで、それがしばしば散文でなく、1行が7音節+5音節の韻文になることである。さらに、コトバ（節のない語り）はふつうセリフのみであり、フシ（節のある語り）の部分の叙事的な内容は、常套的な音楽素材を通して具現される。非語り物的な音楽素材すなわちウタは、和歌ではなく流行歌や民謡のかたちをとって挿入されるが、この傾向は

後期の浄瑠璃に特に著しい。

浪曲は浄瑠璃とほぼ同じであるが、大きな違いは、散文に当たる部分がコトバ（節のない語り）となる箇所が必ずあり、説^{プロジメトリック}唱モデルに近い。

説^{プロジメトリック}唱モデルは、日本の琵琶法師系統の語り物にぴったり重なるわけではないことがとりあえずははっきりする。唐の変文と、現代中国に340種を越える説^{シュオチヤン}唱と総称される語り物を一般化してつくったモデルではとうぜん限界もあるし、琵琶法師系統の語り物の音楽的側面は複雑で、他にそうしたものは見あたらないそうだと、いう思いこみもあるだろう。それをさらに明らかにするためには、もちろん、中国の説^{シュオチヤン}唱についてもっと知識を得る必要があり、また、韻文と散文との差異が、音楽にどう反映しているか、調べなくてはならないだろう。そのためには、コトバ（節のない語り）とフシ（節のある語り）を峻別し、フシ（節のある語り）を明らかにすることが、きわめて重要になってくる。もともと、複雑な琵琶法師系統の語り物を、一つのモデルにあてはめるのも、無理のある話である。

先の三つのモデルをふまえて、日本の琵琶法師系語り物のタイプをまとめると、次のようになる。それは行^{スティック}モデルの柔軟な性格と、説^{プロジメトリック}唱モデルの韻文・散文、フシ（節のある語り）・コトバ（節のない語り）など、語り口が交代するスタイルという形式を持ち²⁾、通常、ぜんたいはフシ（節のある語り）によって語られ、平曲と浪曲をのぞき、コトバ（節のない語り）はセリフにかぎられる、というものである。

なお、日本の琵琶法師系統の語り物の起源を、行^{スティック}モデルの単一旋律の繰り返しに求めることができる。さまざまな音高における基本的な旋律の繰り返しからの発展を、モデル化することは可能である。

つぎに、これまでの研究につかわれてきたモデルをふりかえることにしよう。

3 日本の語り物の先行モデル

町田モデル(1982)は、厳密には構造モデルとはいえないが、三味線音楽における常套的フレーズ、すなわち旋律型の存在を明らかにしたもので、次のように分類されている。曲やセクションのおしまいで終結感を与えるもの。「地」の語りにおける、一つないし二つの音を基準とするもの。さらに、ほかから引用されたもの、である。旋律型にはさまざまな名称がつけられているが、それにかかわらず、関係のあるものや、変種をまとめ、その機能を明らかにすることによって、常套性をも明らかにした。

横道モデル(横道1960)は、能の構成原理に基づき、小段とよばれるセクションを基本的な単位として、能の積層的な構造を明らかにしたもの。小段とは、数行のまとまりで、音楽的にも言語的にも、統一性があり、内部的な構造をしめすものである。小段が集まって、段や場などさらに大きな単位を構成する。蒲生美津子の中世語り物研究、薦田の平曲研究、山田

の義太夫節研究、田中悠美子の一中節・義太夫節研究、時田の清元節研究など、多くの音楽学者に影響を与えた。

こうした先行研究業績をふまえて、時田は、曲・セクション・フレーズおよび三味線の動機という構造レベルの他に、それぞれにおいて存在する常套的音楽素材という概念を出し、清元節から出発して他のジャンルにも適用した（時田 1992, 1997, 1999, Tokita 1999）。

第1章でも述べたが、構造に対しては、柔軟なアプローチをとる必要がある。語りの構造は、音楽・演劇・舞踊の構造に比べてゆるやかなもので、モデルはつくりにくい。それにくわえて、語り物の音楽構造は複雑である。

したがって、単純なモデルのもつ魅力を警戒しなくてはならない。単純なモデルは、理解しやすく、応用も簡単に思われるだけに、いったん受け入れてしまうと、ディスコースを支配することになりがちだ、という欠点がある。町田嘉章の旋律型（町田 1982）のような生産的なものでさえ、前にのべたように厳密には構造モデルではないという限界を見極めた上で、慎重に扱わないと、誤解に導くこともある。

また、これまで折あるごとに批判してきたが、非生産的なモデルの一例は、モザイクないし寄せ木細工の比喻で表現されるもので、二つの誤った印象を与えて、有害である。まず、語り物の音楽は、名称のある旋律型あるいは「曲節」で隙間なく埋められているという印象であり、次に、時間芸術であり線的な構造をもつはずの音楽が、二次元的空間的に広がっているという印象である。事態は、そのように単純ではない。山田智恵子は、上のモデルが生んだ誤解を、第14章で義太夫節を対象に、実証的に、明快に解いてくれた。

さらに、慎重に定義されていない用語を十分吟味せずに、不用意に用いることに対しても、注意を促したい。たとえば、「曲節」という概念は厳密に定義されていないので、どんな構造レベルにも、あいまいに利用されやすい。どんなモデルにも妥当な面があるはずなので、議論を深めることは有益かつ必要なことだが、共通の理解と定義に基づいた用語がないのは、残念である。

さて、音楽分科会での通ジャンル比較の共同作業は、横道が新たに提供した分節法を、細かくいろいろなジャンルに当てはめる試みを中心に進んだ。それぞれのジャンルの研究者が自分の考えを試すことができたという効果もあり、大きな刺激を受けてその成果はさまざまだったろう。今後有益な結果をもたらすことが期待できるが、限られた時間の中では、予想したほどには合意に至らなかった。意外にも、「曲」について満足のゆく定義ができなかったし、曲とセクションの間に構造レベルを立てる必要があるかどうか、についても合意が生まれなかった。名称を持つ旋律型も障害として最後まで残った。セクションの下の構造レベルなどについても議論すべきだったが、時間が無くなってしまった。

しかし、音楽分科会だけでなく、共同研究会全体での発表や討議によって、長い歴史をも

つ琵琶法師系統の語り物は、曲・セクション・フレーズという三つの構造レベル、およびそれぞれのレベルでの語り口・旋律型^{サブスタイル}といった常套的音楽素材の使用、内容表現などの手法において、連続性を持つことは、はっきりした。

そして、構造の中心はセクションにあることもはっきりした。そうであれば、曲から下位のレベルに降りてくる分節の仕方よりも、セクションを、そこから上下にのびていく原点と考えた方が、構造をゆるやかに想定しやすくなるのではないだろうか。

そのようにセクションを原点とすると、琵琶法師系統の語り物相互の比較がしやすくなり、さらにジャンルを越えて行^{スティック}モデル、説^{プロジメトリック}唱モデルなどほかの文化のオーラルナラティブとの比較が可能になる。これらは、セクションという単位に基づいているからである。

曲・セクション・フレーズの構造レベルをこれいじょう細かく一般化することは、益がないと思われる。それぞれのジャンルは、かんたんに一般化できない、独自の条件を持ち、構造レベル・常套的音楽素材の使い方・散文と韻文の組み合わせ方・パフォーマンスの場など、さまざまな固有のバリエーションが存在するからである。

以下、共同研究の成果をふまえて、有効と思われる構造モデルを、くり返しをいとわず、まとめてみよう。

語り物は、曲・セクション・フレーズという三つの構造レベルからなる。

曲は、独立した演奏単位のことであるが、オーラルナラティブでは、その境界ははっきりとは決められない。一般に通用している曲という用語は、洋楽からきたものであり、これに相当する用語はジャンルによってさまざまである。その境界は、語りがより大きな物語世界に属しているかどうかにも、かかわりがある。このような境界の不明きは、語り物における口頭性^{oralness}の名残の標識である。つまり、曲という概念は、オーラルナラティブ本来のものである。

ジャンル	曲に当たる用語	より大きな物語の世界
平家	句	『平家物語』
能	(一つの) 能、演目、番	特別なし
浄瑠璃	段、巻、場	芝居
浪花節、座頭琵琶	一席	特別なし

(表1)

さらに、オーラルナラティブにおける曲という単位は、パフォーマンスのコンテキストによっても、揺れ幅がある。曲としての限定は、次の条件に依存する。まず、演奏者の身体の具合である。疲れて長く続けられないばあい、それに合わせて適当に短くすることがある。つぎに、パフォーマンスの場である。聴衆が喜んで一生懸命聴いてくれるときは、長く語り、

途中で場がもてなくなったばあいは、短く処理してしまう。オーラルナラティブにおける曲は、ベートーベンのソナタやブラームスの交響曲のような、作曲の時点からかなり明確に限定されている、固定的な作品ではない。

近代になって、SPレコード、それに続くラジオというメディアが登場すると、一つの演目の場合に合わせて伸縮自在に適応させる力量は、それぞれのジャンルにより、違った。例えば、浪曲は義太夫節よりも柔軟に新しいメディアに対処し、活用して、非常な人気を集め、オーラルナラティブとしては前例のない成功をおさめたのである（芦川 2001）。

また、近代では、語り物のいろいろなジャンルは、長編のものから短いもの、あるいは抜粋を演奏することが多くなった、という傾向が見られる。

セクションは、はっきりした終結旋律型で終わり、セクションとセクションのあいだに楽器の間奏が挟まれることがふつうである。セクションが構造の中心であることは、すでにのべた。ただ、そこにも、揺れ幅があり、平曲では段（薦田 1993）、幸若舞では大段（蒲生美津子 1989）というように、いくつかのセクションのまとまりがさらに大きな単位を形成するとみられ、また、清元節における小セクション（時田 1992）のように、セクションより小さいまとまりによってセクションが構成されることもある。

フレーズは、簡単にいえば、演奏者が一息で語る長さの単位である。フレーズは、伴奏楽器の動機によって区切られる。フレーズは、南スラブの語り物や、能・浄瑠璃など、韻文をもつ語り物では、ひじょうに重要である。

行とフレーズの関係は、単純ではない。行は韻文の概念であり、フレーズはパフォーマンスの概念である。両者は、ふつうパフォーマンスにおいて重なることもあるが、1行が二つ以上のフレーズで語られることもあり、一つのフレーズが2行以上にまたがることもないわけではない。

曲・セクション・フレーズの各レベルには、常套的音楽素材が存在する。しかし、各レベルがそのまま、常套的音楽素材ではないことを、注意されたい。

曲のレベルでは、カテゴリー化が行われ、何々ものといった曲種が成立する。曲種は、カテゴリー化の結果としてだけでなく、創作の場合はよりどころとなるものであり、常套的音楽素材といえる。

セクションだが、語り口や旋律型といった常套的音楽素材を、一つかそれ以上もつことで、常套性を帯びようになったセクションを小段とよぶことにする。ただし、おなじ常套性といっても、『基本』語り口をもつ小段は、他の特徴的な語り口をもつ小段に比べ、小段としての常套性はうすい。

語り口は、固定したパターンではなく、構造の単位でもない。スタイルという用語も多義的であるが、ごく単純に、バロックの音楽と後期ロマン派の音楽を区別するものであり、バロックらしさ、というときの「らしさ」でもある。義太夫節なら義太夫節らしさ、清元節な

ら清元節らしさがある。それをスタイルといえ、語り口は、下位のスタイル ^{サブスタイル}substyle として、そのジャンルのなかにかくつかあるものであり、構造からいえば、セクションのレベルにみられる。

なかでも、最も基本的かつ柔軟で、そのジャンルを特徴づけるものがあり、きわめて重要である。それには、必ずしも名前がつけられていないが、私は『基本』と呼びならわしてきた。それぞれの語り物には、それぞれそのジャンルを代表する『基本』語り口 ^{サブスタイル}をもち、それがそれぞれのジャンルの「らしさ」をつくりだす。第1章でふれた、兵藤の座頭琵琶についての観察にあった「コトバとフシの中間的な旋律」や、第6章の「曖昧な幅を抱える(規範性のゆるい)いわばプレ旋律的な旋律型」は基本の語り口 ^{サブスタイル}にあたる。山田が第14章で論じる、義太夫節における「緩やかな規範」もまた、基本の語り口 ^{サブスタイル}であろう。

清元節を例にとると、後に述べるように清元節には清元節の条件があるが、一曲は『オキ』という語り口 ^{サブスタイル}ではじまり、その後『基本』を交えながら『花道』『クドキ』『踊り地』などを経て『チラシ』で終わるが、それぞれが語り口 ^{サブスタイル}である。このように、語る内容に応じて呼び出されて登場し、清元節なり義太夫節なりの曲の要求する形式を整える、自在で柔軟な音楽的側面が、語り口 ^{サブスタイル}である。

ところで、よく引用される、平野健次の提唱したモデル、吟唱・朗誦・詠唱は、語り口 ^{サブスタイル}に近い概念だろう。しかし、語り口 ^{サブスタイル}の可能性が無数にあるのに対して、そのカテゴリーはわずかに三つであり、非常に大まかな概念化といわなくてはならない。リズムも、旋律や音階も考慮せず、ただメリスマのか拍節のかを軸にしているだけである。現行の中世の語り物は、これである程度説明できるだろうが(第13章参照)、近世や近代の語り物には向かない。

講式声明や義太夫節は、ひとつの小段に語り口 ^{サブスタイル}が複数あり、平曲の場合は、語り口 ^{サブスタイル}に旋律型が加えられて小段となる。清元節の小段は、だいたい語り口 ^{サブスタイル}が一つで終結旋律型がつけ加えられる。歌の引用に終結旋律型がつけ加えられて、小段となることもある。

常套性をもつフレーズを旋律型とよぶことにする。終結感を出す旋律型は、曲やセクションの終わりに使われ、非常に常套的で、特徴的なスタイルをもつ。曲やセクションの開始に使う旋律型も、いくつかのジャンルでは明瞭である。

旋律型には名称をもつものがあり、それが連続して使われてきた。これには大きく分けて三つの場合がある。名称と内容の両方が、変わらずに連続している場合。名称は変わらずに同じものを引き続いて用いられても、内容が異なってきた場合、名称は変わっても、内容は変わらない場合である。三重は、内容がほとんど変わっていない例、クドキは、内容が著しく変わった例、一中節のスエテと清元のウレイオトシは、名称は異なるが内容は同じ例として、それぞれあげられる。また、それぞれの変化の度合いと性格はさまざまで、注意が必要である。

これを、表にすると、次のようになる。

構造レベル	常套的音楽素材
曲	何々もの 例 平曲の節物・ひろい物 義太夫の世話物・時代物
セクション	^{サブスタイル} 語り口 例 平曲の『三重』 能の『イッセイ』 義太夫節の『マクラ』 清元節の『クドキ』
フレーズ	旋律型 例 一中節のステテ

(表2)

最後に、内容表現の手法の連続性がみられる。それは、決まった内容が決まった音楽手法で表現される傾向である。道行き・物づくし・趣向・(浄瑠璃の)口説きなど。こうした手法の連続性は「名残の口頭性」と関係がある。

4 結び

小論では、語り物の音楽構造を、さまざまな方面から、考察する努力をした。まず、日本以外のオーラルナラティブをとりあげて、三つのモデルをつくり、それを日本の語り物と比較してみた。そこから、日本の琵琶法師系統の語り物は、三つのモデルとは違うものであることが、示唆された。また、共同研究の成果をふまえ、琵琶法師系統の語り物は、曲・セクション・フレーズという三つの構造レベルをもつこと、それぞれのレベルでの語り口・旋律型といった常套的音楽素材の使用、内容表現などの手法において、連続性を持つことを確認した。なかでも構造の中心はセクションであり、フレーズとあわせて着目することで、琵琶法師系統の語り物の比較分析が可能であることを示した。

このアプローチは、以下の章と比べると、単純にみえるかもしれない。しかし、このようにゆるやかな構造を想定することで、さらにジャンルを越えて行^{ステイキック}モデル、説^{プロジメトリック}唱モデルなどほかの文化のオーラルナラティブとの比較が可能になると思う。

しかし、まだまだ今後に残された課題は多い。例えば、語られるテキストと音楽の構造的関係である。言語的側面の常套性と音楽的側面の常套性は、対応関係にあるだろうか。そうだとすれば、その程度はどんなものだろう。音楽面の様式と言語面の様式/形式は共通点があれば、それぞれ独立した部分も多い。基本的には、両者は違う様式で、独自の動きをするようである。兵藤は、オーラルな語り手の意識では、テキストと音楽が不可分であり、声としてしか存在しない(兵藤1997:24)、としているが、音楽的側面をつらぬく原理は、演奏者が用語や楽譜によってうまく説明し得なくても、存在し、自律性を持つ、と考えられる。

音楽的常套性は、言語的側面の口頭構成を支えるだろうか、などの点については、触れることもできていない。

今後、細かい事例研究を重ねる必要もあれば、同時にグローバルな視点から研究をすすめる必要もある。本研究会は、その第一歩だった。

附 清元節の音楽構造

第II部「語り物の構造」では、代表的なジャンルの構造が論じられているので、ここで清元節の構造を概観することにした。これまでの議論によって、語り物の比較研究のための一般的な構造モデルを見つけるには、限界があり、それぞれのジャンルには特定の条件があることが明らかになった。ここで、私自身、他の多くの語り物を考える出発点となった清元節の構造を概観して、その条件を示したい。それが、何らかの示唆になれば、幸いである（詳しくは、時田1992、Tokita 1999）。

清元節は、語り・舞踊・三味線音楽の要素を持つ。清元節は歌舞伎舞踊様式にのっっている、とはよくいわれることだが、私は歌舞伎舞踊様式を、初期歌舞伎に導入された組歌の枠組みの上に語り物が重なってできたもの、として分析した。つまり、語り物の特徴であるセクションによる構成に、非語り物である歌と踊りの音楽のセクションが組み入れられてきたものとして、である。清元節では、常磐津節とおなじように、歌舞伎舞踊形式の影響を受け、セクションが常套的音楽素材を含んで小段となり、語り口と重なる。おなじ豊後系浄瑠璃の一中節などでも、歌舞伎舞踊形式の影響の程度にしたがい、同じことがいえる。

ところで、歌い物的とよくいわれる小段は『オキ』『クドキ』そして『基本』の小段であって歌と踊りの音楽の小段ではなく、それは語りの小段である。それは、「軟らかい」語り（時田 1999：56）、豊後系浄瑠璃および一中節に典型的な語りであり、清元節の語りは、義太夫節と同じく十七世紀後半に形成された、豊後系浄瑠璃および一中節からうけついで伝統から生まれたのである。

清元節のなかにある歌舞伎舞踊形式の要素は、能と多くの共通点がある。横道のセクション＝小段構成を中心とした能の構造分析の手法が、清元節によく適用でき、義太夫節にはそれほど適用できない理由は、ここにある。また、能と同じように、清元節でも舞踊の伴奏として、また演劇効果を高めるために、囃子が使われてもいる。さらに、清元節は、歌舞伎舞踊様式を共有している長唄と、当然ながら構造的な強い類縁関係があり、歌舞伎舞踊様式の舞踏的、歌的側面は、おおく組歌に起源を持つ。清元節における三味線音楽は、調子、モチーフのつながり、合い方など、地唄とも姻戚関係があり、さらに、三味線という伴奏楽器を持つことも、語り物としてのひとつの特徴である。

これまでの議論に基づいて、つまり、セクションを基本単位とし、曲とセクションとフレー

ズの各レベルで常套的音楽素材を持つ、という、琵琶法師系統の語り物いっばんに当てはまるモデルに基づいて、清元節を見てみると、次のような表にまとめることができる。

構造レベル	主な常套的音楽素材	
曲	何々もの： 語り曲 舞踊曲 祝儀曲	
セクション	小段： 名称のある歌舞伎舞踊様式小段 [オキ] [花道] [クドキ] [踊り地] [チラシ] 名称がない語りの小段 歌の引用	サブスタイル 語り口： 『基本』：『オキ』 『基本』：『クドキ』 『セメ地』：『チラシ』 『基本』 『セメ地』 『朗誦』
フレーズ	旋律型： 7音節（地） 5音節（終結） 無名の旋律型 名称のある旋律型	
動機（三味線）	語りの装飾音 三味線のフレーズの一部 フレーズとフレーズの中の短い伴奏	

(表3)

〔注〕

- 1) 私の分類では、パンソリは行^{ステイキツク}モデルにはいる。
- 2) 薦田は、平曲は、基本的に異なった音階を使った二つの音楽システムから生まれた、としている。一つは単一旋律型（薦田は兵藤の用語を使っている）だった琵琶法師の語りで、口説・拾などがそれを継承し、もう一つは講式声明で、初重・中音・三重・折声がそれを継承している、とする（薦田1998）。

参考文献

芦川淳平（2001）「浪曲」口頭発表、メルボルン大学、7月29日
 井口淳子（1999）『中国北方農村の口承文化——語り物の書・テキスト・パフォーマンス』風響社
 蒲生美津子（1989）「中世声楽の音楽構造——語り物の曲節型と段」『岩波講座 日本の音楽アジアの音楽 5』、105-128頁

- 薦田治子 (1998) 「平曲の音楽史的研究に向けて」山下宏明(編)『平家物語 批評と文化史』(軍記文学研究叢書7)、汲古書院、256-276頁
- (1993) 「平曲の曲節と音楽構造」上参郷祐康編『平家琵琶 語りと音楽』ひつじ書房、161-193頁
- 時田アリソン (1992) 「清元の音楽分析 語り物的小段を中心に」東京国立文化財研究所編『芸能の科学20 芸能論考 XIII』
- (1997) 「語り物の音楽分析」『岩波講座 日本文学史 16 口承文学 1』、299-321頁
- (1999) 「一中節から常磐津節へ—語り物の音楽的変容と連続性」『日本研究』第19集、53-78頁
- 兵藤裕己 (1997) 「口承文学総論」『岩波講座 日本文学史 16 口承文学 1』、1-38頁
- 平野健次 (1993) 「語り物における音楽と言葉」上参郷祐康編『平家琵琶 語りと音楽』ひつじ書房、195-212頁
- 町田佳声 (1982) 「三味線声曲における旋律型の研究」『東洋音楽研究』第47号・第2分冊、
- 横道萬理雄 (1960) 日本古典文学大系40『謡曲集(上)』岩波書店
- Erdely, Stephen (1995) *Music of Southslavic Epics from the Bihac Region of Bosnia*, New York; London: Garland.
- Lord, Albert B. (2000/1960) *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Foley, John Miles (1988) *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington: Indiana University Press.
- Herzog, George (1951) "The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry," *Journal of the International Folk Music Council*, Vol.3, pp. 62-64.
- Idema, Wilt (1986) "Prosimetric Literature," *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, edited by William H. Nienhauser, Jr. et al., Indiana University Press, Bloomington, pp. 83-92.
- Mair, Victor (1997) "The Prosimetric Form in the Chinese Literary Tradition," *Prosimetrum: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, edited by D.S. Brewer, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 365-385.
- McLaren, Anne (1998) *Chinese Popular Culture and Ming Chantefables*, Leiden: Brill.
- , "The Oral-formulaic Tradition," *The Columbia History of Chinese Literature*, edited by Victor Mair, New York: Columbia University Press, (in press).
- Tokita, Alison McQueen (1999) *Kiyomoto-bushi: Narrative Music of the Kabuki Theatre*, Studien zur traditionellen Musik Japans. Kassel: Baerenreiter.