

第73回 日文研フォーラム



日本伝統音楽における語り物の系譜

— 旋律型を中心に —

The Narrative Tradition in Japanese Music:
The Changing Role of Melodic Patterns



アリソン・トキタ

Dr. Alison Tokita

国際日本文化研究センター

日文研フォーラムは、国際日本文化研究センターの創設にあたり、一九八七年に開設された事業の一つであります。その主な目的は海外の日本研究者と日本の研究者との交流を促進することにあります。

研究という人間の営みは、フォーマルな活動のみで成り立っているわけではなく、たまたま顔を出した会や、お茶を飲みながらの議論や情報交換などが貴重な契機になることがしばしばあります。このフォーラムはそのような契機を生み出すことを願い、様々な研究者が自由なテーマで話が出来るように、文字どおりインフォーマルな「広場」を提供しようとするものです。

このフォーラムの報告書の公刊を機として、皆様の日文研フォーラムへのご理解が深まりますことを祈念いたしております。

国際日本文化研究センター

所長 河合 隼雄

● テーマ ●

日本伝統音楽における語り物の系譜

—旋律型を中心に—

The Narrative Tradition in Japanese Music:
The Changing Role of Melodic Patterns

● 発表者 ●

アリソン・トキタ

Alison Tokita

Senior Lecturer, Monash University, Australia
Visiting Associate Professor, Int'l Research Center for Japanese Studies



1995年 4月 11日 (火)

発表者紹介

アリソン・トキタ

Alison Tokita

日本伝統音楽専攻

- 1947年 オーストラリア、メルボルン生まれ
1969年 メルボルン大学文学部卒業
1973-74年 フランス・パリ大学東洋語学校で日本語・日本史・日本音楽を学ぶ
1976年 オーストラリア・モナシュ大学日本研究科修士号取得
1978-79年 日本政府文部省留学生として東京芸術大学音楽学部楽理科に学ぶ
1988-93年 モナシュ大学日本研究科講師
1988年- モナシュ大学日本音楽資料室長
1989年 モナシュ大学日本研究科博士号取得
1991-92年 東京国立文化財研究所芸能部来訪研究員
1993年- モナシュ大学日本研究科助教授
1995年 国際日本文化研究センター客員助教授
1995年- メルボルン日本研究センター所長

主な論文

- 「清元の音楽分析－語り物の小段を中心に」東京国立文化財研究所編『芸能の科学20 芸能論考XⅢ』、1992年
“The place of literature in Japanese studies today”. *Japanese Studies*, December, 1994.
“The image of the yuujo in Japanese musical narratives in the Edo period (1600-1867)”. *Representations of Women in Japanese Cultural Forms*. Melbourne: Japanese Studies Centre, 1995.
“Mode and scale, modulation and tuning in Japanese shamisen music: the case of kiyomoto narrative”. *Ethnomusicology*, 40, 1, 1996.
“Anne Boyd’s encounter with Asian music: the formation of an Australian composer”. *Nichibunken, Japan Review*, 1996.
「オーラルコンポジション－音楽分析」『岩波講座 日本文学史』第十六巻、1996年

はじめに―語り物の研究について

語り物という言葉は唄い物と対比的に使われ、説教・絵解き・舞・平曲・幸若舞、また義太夫節より前の浄瑠璃・義太夫節・一中節・大薩摩節・宮園節・常磐津節・清元節・新内節などのさまざまな浄瑠璃、さらに筑前琵琶、新しいところでは、浪花節などを指します。唄い物は、地唄・長唄・端唄・小唄などになります。中国では、一九九〇年の時点でも三百を越す語り物の種目が残っているように、これに比べれば日本の現存の語り物の数は少ないのですが、それでも長い間にわたる歴史的発展を見ることができ、語りの広くて深い世界をみることもできます。またジャンルの多様性や文字文化とのからみなどいろいろな点を学べる面白い研究の対象になります。

語り物は演奏されるものですから、言語面と音楽面、さらに場のコンテクストも考慮しつつ研究が行われるのが理想といえましょうが、実際にはこれらの語り物の多くは、これまで文学作品として研究されてきました。最近では、かつて語りを担ったひとびとがその場で語りを構成していった演奏の資料として、詞章を再評価する動きが出ています。また、それとはほとんど別個に、音楽研究も行われていますが、通時的な通ジャンルの研究はまだほとんどありません。したがっ

て、語り物の音楽を全体的に理解したり、相互比較することが困難になっていきます。

今日は、語り物の流れを辿った上で、語り物の音楽を全体的に理解し、ジャンル間の歴史的比較研究を可能とするための音楽構造モデルと常套的音楽素材という概念について述べ、代表的なジャンルとして中世に起源を持つ平曲・人形芝居の音楽として十七世紀の後半に成立した義太夫節・歌舞伎舞踊音楽として十九世紀の始めに成立した清元節を選び、どのような連続性があるかを検討しましょう。音楽構造だけでなく、演奏の場・伴奏楽器・演奏者あるいは語りの担い手・語りのテーマあるいは内容・文字になったテキスト・楽譜などにもふれていくつもりです。

I 日本の語り物音楽の流れ

語り部

文字などで言葉を書き記すという知識や技術がなかった無文字社会、つまり中国文明が日本に伝わる前の社会では、語りは知識・信仰・価値観などを保持し、伝える手段でした。アメリカの古典学者オングによりますと、「語りは、人間の経

験を時間の軸に沿って表現する言葉の技術であり、「無文字文化では、いったん知識を語りのかたちで獲得すると、それを繰り返し繰り返し、唱えないと知識はなくなってしまう」です。したがって、知識は記憶しやすい形にしなくてはなりません。そのため決まり文句、繰り返しなどが使われ、語り物として演唱されます。これはかなり、音楽の演奏と近くなっています。語りは儀式としての性格から、伴奏楽器を持ち、舞踊や劇と一緒にこなわれる傾向があります。日本では、五世紀から七世紀の間に語り部が朝廷での儀式において、創世神話や英雄伝説、勢力のある氏の系譜など政治的な意義のある語りを演唱していました。そうした語りが『古事記』や『日本書紀』におさめられたことは、周知の通りです。

講式声明

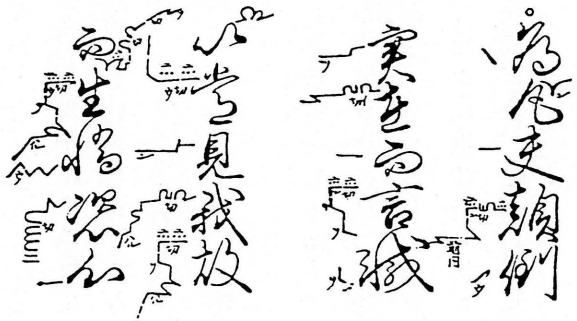
平安末期に、仏教の教えをわかりやすく説明することを目的として始まった講式声明は、当時の口語に近い言葉が使われ、だいたいシラビツクに、つまり一音節一音符で唱えられ、漢語や梵語で書かれた他のお経に比べてやさしく理解できます。内容は、厳密に言えば語り物とはいえませんが、音楽構造は明らかに平曲や浄瑠璃などその後の語り物とたいへん近く、影響を与えたというのが定説となっ

ています。名称のある常套的音楽素材を使い、その名称は一部後の語り物に継承されました。例えば三重（さんじゅう）という名称は平曲と浄瑠璃に入りましたが、ジャンルにより内容もかなり異なり、使われる構造レベルも違い、機能も別です。この点につきましては、後でお話しいたします。

また講式声明は語り物に書記の要素を付け加えています。つまり、文字に書かれたテキストのわきに、旋律の輪郭を示す博士（はかせ）や音高と語り口を示す文字譜が記され、それをみながら唱えるのです。（図一）

平曲・平家語り

語り部は姿を消しましたが、平安末期になりますと盲目の琵琶法師という新たな語りの担い手が現れました。どのような語りであったのかははっきりしません。そこに語り部の技法の一部なりとも受け継がれたとしても不思議ではありません。



（図1）声明の譜例

せん。琵琶法師の中には、源平の戦さの後、戦さがたりを専門に語る者も出てきました。戦さがたりは、御霊信仰からくる鎮魂という宗教的な役割も果たします。戦さで殺された武士の菩提を弔い、殺生の罪を犯して成仏できない霊を慰め、たたらないようにしたのです。戦さがたりはのちの語り物に主要なテーマを提供するようになっていきます。

ご存知のように『平家物語』は平家没落の様子を盛者必滅という視点から描いたもので、今では文学として広く読まれています。『徒然草』の二二六段によりますと、『平家物語』の作者は行長であり、生仏（しょうぶつ）という盲目の琵琶法師に教えて語らせたということです。当時すでにじっさいの歴史的記録があり、行長はそれにもとづいてテキストを作ったと考えられますが、琵琶法師が語ってくれたものも多く取り入れたようです。こうしたやり方は別に新しいものでなく、最も古い『將門記』にも当時の語り物が入っていると見られています。『曾我物語』なども説経師や熊野比丘尼が担った語りから定着したもので、軍記物語の多くは書かれた記録と口承的な戦さがたりが混交しています。

その後いろいろな『平家物語』のテキストができましたが、音楽面での展開については、そこから多くを読みとることはできません。先ほど、平曲は講式声明

に影響を受けたとされるといいましたが、琵琶法師がその影響をどのように、どのくらいの期間にわたって消化していったのか、正確なところはわかりません。『平家正節』（へいけまぶし）という譜本が一七七六年にまとめられ、それまでには節付けやそれをテキストに記述する方法は確立していたということになります。(図三) 平曲は武士階級の儀式音楽となり、アマチュアの晴眼者が習得するように、譜本が使われました。譜本はまた、検校の正統的な演奏に忠実であるよう、演奏を管理するものとしての役割もありました。

平曲の中には、節物といわれる「横笛」などのようなロマンの悲愴な曲と、拾物といわれる「宇治川」など勇壮な合戦の曲があり、それぞれに折声（おりこえ）、拾（ひろい）と語り口も決まっています。これが、後の語り物特に浄瑠璃に受け継がれ、それぞれ「軟らかい」語り口、「硬い」語り口の系統を生みしました。

説経・絵解き

中世の語り物の流れの中でもう一つ重要なのは、經典の講釈などをする説経です。説経については、十一世紀の初めに書かれた清少納言の『枕草子』三九段にも「説経師（せつきょうじ）は、顔よき。」というふうにでてきます。説経をする

僧のなかにはだんだんと世俗化するものが出てきて、物語僧やお伽衆のグループを形成するようになります。こうした語りの担い手は、宗教組織からの支配を受けることはあまりありませんでしたが、外見は宗教者の格好を保ち、聞き手からは靈的な力を持つものと考えられていました。

戦さがたりと同じように、説経でも仏教の教義と古い民俗の信仰が結びつき、縁起譚や本地譚の枠組みを持っています。例えば仏教の救済が、『しんとく丸』では母子信仰と結びつき、『小栗判官』では荒人神をなだめることに結びつきました。それでも説経はかなり人間味のある要素を含んでいて、旅のつらさ、別れの悲しさ、色懺悔などが語られますが、これには説経の担い手たちの人生がそこに投影されているという指摘がなされています。説経の担い手は賤民とされ、旅から旅へと渡り歩き、ふつうの社会から切り離されていました。説経を語ることは、説経の登場人物や聞き手のためだけでなく、語るものの救済にもとつながることであったと考えられます。

このほかに説経とゆるやかなつながりをもつ宗教的な語りの担い手に、熊野比丘尼などの絵解き法師があります。もともとは、寺院にある曼陀羅などの絵を説明していたのですが、十二世紀以後町なかへ出るようになり、絵を掲げ節をつけ

て語るようになりました。ササラをすって歌を歌ったり、時には琵琶を弾くこともあったようです。絵解きを聞いたり、その時に配られた絵本を読むことは、実際に熊野におまいりすると同じ靈験があったということ。熊野比丘尼の語りの節はどんなものだったか、今となっては本当のところは分かりません。

幸若舞

舞は、鎌倉末期から記録に現れ、叙事的な内容の語りに合わせて、鼓の拍子にのって舞われたもので、そこから分かれた幸若舞は男が舞い、内容は源平合戦や曾我兄弟の話など戦さがたりがほとんどです。十六世紀には、平曲と同じように武將に愛好され、織田信長や豊臣秀吉などは実際に自分でも舞いました。能などよりはばひろい人気があったようです。幸若舞は、現在九州の福岡県瀬高町の大江天満宮で年に一回奉納されていますが、それを見ますと、能と平曲の中間に位置する芸能で、能から劇的な要素を抜いて舞に仕立てたものようです。小鼓を伴奏に、二人、ないし三人で詞章を分担して、節をつけて語りますが、登場人物を分担しているわけではありません。舞とはいいいながら、ときどき歩き回る程度です。近世浄瑠璃とちがって、その音楽が語りの内容を反映しません。純粹に形

式的な音楽進行です。

浄瑠璃

浄瑠璃は、中世のつづれ織りのような豊かな語り物の世界から現れ、十七世紀の主要な語り物になりました。浄瑠璃の要素を強く残している現在の義太夫節を平曲と比べますと、構造その他の点に共通性がみられますので、音楽的には浄瑠璃は平曲の連続的發展と考えることができます。しかし、内容は説経や舞などのように宗教的またロマン的な語り物のジャンルに近いともいえます。浄瑠璃ということばは、十五世紀の後半にさかのぼることができ、もともと浄瑠璃姫と牛若の恋物語の語りから来ています。この語りは十六世紀の前半に平家を語っていた盲目の琵琶法師つまり当道座の座頭が浄瑠璃を語ったという記録がみられます。扇を叩いて拍子を取るだけということもありましたが、琵琶がひろく伴奏に使われていました。

十六世紀の終わり頃になりますと、琉球からもたされた三味線が琵琶にとって変わり音楽の表現力も格段に増したと思われる。さらに十七世紀初頭に浄瑠璃は人形芝居とともに劇場で演奏されることになり、新たに視覚的要素が加わって

人形浄瑠璃となり、新時代を迎えることになりました。一六八四年から近松門左衛門と組んだ竹本義太夫は、十七世紀の人形浄瑠璃がたりのなかでも傑出していきますが、この頃には浄瑠璃は盲目の座頭ではなく晴眼者が演奏するようになり、語りの担い手が世俗の人間にとってかわられました。地方にも、佐渡のぶんや人形、淡路人形などとして残っています。文字テキストとして、鑑賞用の絵入り本、記譜付き詞章本、正統な伝承のための正本などが刊行されました。

人形浄瑠璃の始めは、人形は語りのちょっとした視覚化にすぎませんでした。十八世紀の半ばになりますと、劇の要素が支配的になり、語りの要素の比重は軽くなりました。人形も三人遣いとなって細かな動きも表現できるようになり、第三人称の語りの割合が減ってセリフの部分が増えるようになっていきました。このように、語りよりは劇の原理が強くなりました。

十七世紀の浄瑠璃は主として人形浄瑠璃ですが、一六八〇年代から歌舞伎では舞踊音楽として浄瑠璃を使うことが多くなり、浄瑠璃はまた新しい時代を迎えます。主として座敷で演奏されていた一中節、道行を専門にした豊後節など「軟らかい」浄瑠璃が歌舞伎でも成功を収めるようになり、その後の浄瑠璃、常磐津節・富本節・清元節はもう人形芝居とは全く接触を失い、歌舞伎舞踊音楽そのものと

して発展していきます。

常磐津節・清元節・富本節は歌舞伎舞踊音楽の本流といえる長唄から大きな影響を受け、歌舞伎舞踊形式にしたがうようになりました。豊後節の狭い感情表現の枠から抜け出すと同時に、純粹な語りの世界からも離れていくことになりました。浄瑠璃の語り物的性格が、舞踊と唄によって薄められて行くのです。しかし、語り物性は小段による構成と常套的音楽素材の使用に残りました。

ところで、浄瑠璃の伝統的な分類法に、「硬い」と「軟らかい」とに分けるやり方がありますが、これは平曲のところでお話ししましたように、中世以来の語り物の二つの流れ、戦さがたりと宗教的ロマンの語りの二つの流れを反映しています。「硬い」浄瑠璃は、短命に終わった金平（きんびら）節や今は長唄にわずかに残る大薩摩節があります。今残っているものでは、義太夫節や常磐津節には「硬い」浄瑠璃の要素がはっきりとみとめられ、「硬い」浄瑠璃ということもできましよう。「軟らかい」浄瑠璃は、より叙情的で情緒的なスタイルを持つ一中節・豊後節・清元節にひきつがれました。内容の面では「硬い」ものは、武士の手柄話とか、鬼などの超自然的存在の話。「軟らかい」内容は、恋の話、とくに心中もので、道行の場面があります。しかし、「硬い」「軟らかい」の分類は実際は

複雑で、「軟らかい」ジャンルの浄瑠璃のなかにも、テーマによって「硬い」要素があり、その逆もあります。「硬い」「軟らかい」の内容によって、語り口などの音楽も、芝居の型も、それにふさわしいものになります。

Ⅱ 語り物の音楽構造と常套的音楽素材

このような流れを持つ語り物ですが、日本文化が相続した大きな遺産の一つとして全体を理解するために、まず共通する構造のモデルを考え、そこに働く常套的音楽素材を考えてみましょう。そうしますと、ジャンル間の歴史的比較研究もできるようになります。

常套的音楽素材

語り物はもととが文字に頼らないもので、その場その場で口頭構成をしてきましたので、ある程度部分々々のとりかえのきく構造になっており、言語面でも音楽面でも常套的な素材の持ち合わせがあります。言語面の常套的素材とは、決まり文句などがあり、音楽の常套的素材としては、すでにお話ししてきました小段・旋律型・語り口があります。ひとこと申し添えますと、小段と旋律型は同時

に構造単位でもありますが、語り口は構造単位ではありません。常套的音楽素材は、これまで日本の音楽学者によって、曲節・曲節型・節・旋律型といろいろな用語で呼ばれてきたものですが、まずこのように素材として大きくとらえ、それから構造にそくして小段・旋律型を区別し、さらにスタイルとして語り口を検討することが必要かと思われまます。

音楽構造モデル

では、語り物全体に共通する構造モデルを考えてみましょう。そこには、レベルと時間という二つの軸があります。

まず、語り物の音楽構造には曲・小段・フレーズの三つのレベルがあります。曲は小段からなり、小段は複数のフレーズからなります。重要なことは、それぞれのレベルは、常套的な性格を持っていることです。これをまとめましたが、表二です。

つぎに、時間軸に沿った構造ですが、ふつう曲は始まりから終わりに至る進行感があり、始まりは終わりとなり、そこに現れる小段・語り口・旋律型がことなりまます。小段の内部でも、例えば節のない語り↓非拍節的な語り↓拍節的語

りのように進行感があるのがふつうで、時間軸に沿った構造を見れば、曲中の小段の順序、語り口や旋律型の位置と機能などのレベルが互いにどのように関係しているか明らかになるはずです。

では、小段、旋律型、語り口についてお話して参ります。

小段

小段はもともと、横道萬里雄先生が能の音楽を分析されたときに使われた概念ですが、日本の語り物音楽一般に適用できると考えられます。比較的独立性のある単位で、小段が構成されて曲の全体ができあがります。小段は、語り口というスタイルを一つ以上持ち、語り口と語り口のあいだにはそれをつなぐ旋律型が挟まるのがふつうで、終結の機能を持つ旋律型で終わります。さらに、伴奏楽器がある場合、小段が始まる前に前奏があり、開始の機能を持つ旋律型で始まることもよくあります。小段は構造単位ですが、同時に常套的音楽素材でもあり、一定の内部構成を持ち曲の一定の場所に使われることがあります。歌舞伎舞踊形式の小段構成を持つ清元節ではとくにその傾向があり、口説きと

いう特定の構成を持った小段が愁嘆場に、フィナーレにチラシという小段が使われ、義太夫節でも、マクラという小段が曲の冒頭に使われます。平曲でも拾が合戦場面に使われることはすでにお話ししました。

旋律型

フレーズのレベルの常套的音楽素材が旋律型です。フレーズひとつ、あるいは二つ以上のフレーズの長さの音の固定した連なりで、実質的に同じリズム・音高で形づくられています。一つのジャンルに繰り返し使われますが、独立して意味を持つことはまずありません。声の部分と伴奏楽器部分の両方から成り立っていますが、声だけのこともあり、伴奏楽器の演奏部分だけのこともありえます。じっさいには、どこからどこまでが旋律型なのか簡単に決めることはできない場合があります、見方によってその範囲が異なります。しかし、ふつう七五調の文句の七音節か五音節のどちらかに当てはまり、かなりはっきりした同一性をもち、なおかつバリエーションがあるのがふつうです。

あるいはまた全く別の身体的な観点から、一息に語れる長さを持つものというふうにも考えることも大切だと思います。そうすると、小段は一休みともとら

えることができるようになります。そうになると、語り物を本来の口頭的構成の点からも考えすすめていくことができるように思います。

小段のところで述べたように、終結の機能を果たすことがもっとも多くまた重要で、開始がそれに次ぎます。今日はあとでこの二つの機能を中心にとりあげてお話しします。

語り口

もう一つの常套的音楽素材語り口は、構造単位ではなく、スタイルです。一つのジャンル・曲は特徴的なスタイルを持つといえますが、実は一つではなく多くのスタイルがあり、さまざまな目的に応じて使い分けられます。その一つが語り口なのです。不特定数のフレーズから成り、音域・テンポ・リズム・声楽的表現（一音節一音符のシラビック的・小節をきかせたメリスマ的・あるいはその組み合わせ）などの音楽的要素があります。時には特定の旋律型を含み、それがその語り口の特徴となることもあります。語り口は旋律型とは違い音の連なりが固定していません。有機的、流動的で柔軟で、一定の常套性の枠の中で、幅広いスタイルをつくる可能性を持っています。

語り口はなかなかわかりずらいものですが、平野健次先生は声楽的表現の概念をもとに、ふつうの話し方に近い吟誦、唄うような朗誦、さらに非常に小節をきかせたメリスマ的な詠誦の三つに大別し、説明しました。それぞれは分離独立しているのではなく、境界線は曖昧なまま連続しています。語り口の性格を正確にとらえるためには、音域やテンポやリズムなども考慮する必要があります。平曲の小段や清元節のオキの小段など、小段が一つしか語り口を持たない場合、小段と語り口を明確に区別できないこともあります。

それぞれのジャンルは、曲の進行のさまざまな箇所でいろいろな語り口を使います。まず語りを進めて行くため、音楽に多様性をもたせ形式を整えるため、そして詞章の内容の表現を助けるためにはなくてはならないものです。語り物の音楽構造についてモザイクにたとえられることがあります、誤解を招きやすいようです。語り口は多様なスタイルをつくる大きな可能性を持ち、一定の常套性の枠の中で、語りのいろいろな内容・条件・環境にさまざまに対応していますから、語り物の音楽はじつはもっとダイナミックなものです。

さて、以上で曲が小段からなり小段はフレーズからなること、小段も旋律型も構造単位であると同時に常套的音楽素材であること、常套的音楽素材には他に小段のレベルに語り口があるということがおわかり頂けたことと思います。

常套的音楽素材の名称

ところで、常套的音楽素材は、伝統的な名称を持つものがあり、習得・作曲・即興・記譜・伝承に生かされてきました。私がお稽古したのは、清元節ですが、プロの演奏家は名称を知ってはいても、ふだんは使いません。邦楽の修得は楽譜によらず口移しの暗記で行われのがふつうですが、お稽古のときにちょっと旋律型の名称にふれることがあるのですから、旋律型はもはや修得過程の重要な要素ではなくなっていると考えられます。

かつて常套的音楽素材に対しどのような態度がを取られていたかを知る手がかりになるのが、本のかたちで残る体系化の試みです。その意図は、常套的音楽素材の記述や記録による伝承にありました。最盛期を過ぎ人気も創造力も衰えてきて、保存の必要に迫られて行われたというのが実情です。こうした体系化の試みは、常套的音楽素材さらには語り物の歴史的連続性を証明する一つの手がかりに

もなっています。

平曲では、一七七六年に荻野検校のもとでまとめられた『平家正節』があり、尾崎家本によりますと、常套的音楽素材は全部で四十ほどで十三のグループに分けられています。これを見ますと、名称のない常套的音楽素材はきわめて少ないようです。詞章のわきに常套的音楽素材の名称と旋律の基本的な動きを示すネウマ^{neume}が記されています。(図二)。

義太夫節の場合は、「節づくし」

といわれる本が江戸時代にたくさん出ています。義太夫節で使われる常套的音楽素材を集めたもので、一八五九年にまとめられた最も広範な『浄瑠璃発端』には、一一九の常套的音楽素材が載り、二、四七〇の例が引かれています。

三味線では、一八二七年にまとめられた大薩摩節四十八手があり

奈須与市

口説 ^上 去 ^上 福 ^上 に ^上 成 ^上 漢 ^上 伎 ^上 に ^上 平 ^上 家 ^上 正 ^上 節 ^上
^上 を ^上 ひ ^上 む ^上 て ^上 源 ^上 氏 ^上 を ^上 侍 ^上 考 ^上 る ^上 知 ^上 と ^上 云 ^上 事 ^上
^上 あ ^上 と ^上 未 ^上 の ^上 最 ^上 後 ^上 の ^上 洞 ^上 を ^上 入 ^上 り ^上 十 ^上 四 ^上 五 ^上 騎 ^上
^上 二十 ^上 騎 ^上 赤 ^上 毛 ^上 一 ^上 馳 ^上 身 ^上 有 ^上 程 ^上 に ^上 判 ^上

(図2) 平曲の譜例

ます。実際は五十二手で、それが十二のグループに分かれます。

以上は名称のついていない常套的音楽素材のみを体系化したもので、名称のないものについてははっきりしません。しかし、義太夫節と一中節では、最も義太夫節らしいあるいは一中節らしい特色のある常套的音楽素材には名称がないことが、田中由美子さんによって指摘されています。名称のない常套的音楽素材は、無視できないどころではなく、そのジャンルを特徴づける一番大切な常套的音楽素材である、と考えるべきだと思います。

これまで研究者は、伝統的な名称をもつ常套的音楽素材をもとに研究し、曲節・曲節型・節・旋律型などいろいろな用語で一まとめにしてみました。右のように構造レベルとの関わりで、小段・旋律型あるいは語り口というふうに分けて考えますと、その機能や意味の違いがはっきりすると思います。また、名称をもたない常套的音楽素材も認識しやすくなります。

Ⅲ 平曲・義太夫節・清元節（末尾の表一、二参照）

では、平曲・義太夫節・清元節の三つのジャンルを取り上げて、構造レベルはどうなっているか、常套的音楽素材がどんなふうに使われているか、常套的音楽

素材やその名称がどのように継承されているか、時間的構造はどうなっているかなどについて見ることにしましょう。常套的音楽素材といってもはばがひろいで、今日は短くてはつきりしていて扱いやすい旋律型、それも終結のための旋律型と開始のための旋律型を中心に検討することにしましょう。

構造レベルと終結旋律型

まえに述べたように、旋律型は終結機能を果たすことがもっとも多く、また終結機能はたいへん重要です。曲は小段が集まってできていること、小段には語り口というスタイルがあることはすでにお話ししましたが、旋律型には曲・小段・語り口をそれぞれ終わらせる機能があります。語り口が二つ以上ある場合、それぞれの終結部でそれにふさわしい旋律型が使われるわけです。終結旋律型は現れる頻度が高く、際だった特徴を持つ点で、最も常套性が強い旋律型といえます。その特徴というのは、終わりに向かって、テンポが遅くなると同時に音域も低くなり、拍節が目立たなくなると、旋律が小節をきかせてメリスマ的になることです。

平曲は小段がいくつか集まって曲ができていることは他の語り物と同じです。

しかし、始めと終わりなど、進行感はそれほどはっきり現れません。小段はいくらでもつなげられるというような感じで、口頭構成をしていた古い語り物の名残りであるようです。このことは、後の時間の構造のところでも触れることにします。ただ、曲の終わりに向けて語り口が細かく入れ代わり、クライマックスを形作る傾向が認められます。尾崎家本『平家正節』によりますと、名称がついている常套的音楽素材は四〇ほどありますが、どれが曲のはじめや終わりに使われるかは決まっていないようです。常套的音楽素材はほとんどが語り口です。小段には語り口がひとつしか使われません。例えば『那須の与一』という曲のばあい、次のような小段構成になります。

- 一 口説・コワリ下ゲ
- 二 白声(しらこえ)・ハズミ
- 三 口説・コワリ下ゲ
- 四 拾
- 五 口説・コワリ下ゲ
- 六 強声(ここのこえ)
- 七 白声・ハズミ

ハ 口説・コワリ下ゲ

九 三重・下リ

一〇 呂(りょ)・下音(げおん)

一一 上音(じょうおん)

一二 呂・下音

一三 上音・走リ三重・(上音)

口説は、四度はなれた二つの音を繰り返す単純な旋律を使い長い詞章を速くこなす語り口で、下ゲという終結旋律型が使われます。平曲の場合小段には語り口がひとつしかありませんので、小段の終結旋律型であると同時に語り口の終結旋律型でもあるわけです。平曲について詳細な分析を行った薦田治子さんによりまずと、下ゲにはさらに、節物で使われるものと、拾物で使われるものには違いがあります。この例では拾物になります。三重は音域が高く、メリスマ的に語られ、音楽的クライマックスとして機能する語り口で、下リという終結旋律型で終わります。また白声という吟唱的で演劇的表現力のある小段では、ハヅミという終結旋律型が使われています。

義太夫節の場合、曲は、時代物では段に、世話物では巻に当たります。時代物

は五段、世話物は上中下の三巻ありますが、義太夫節では、キリという言葉が終わりという意味でよく使われ、段すなわち曲の最後を切り場といい、ダンギリという終結旋律型で終わります。

段は長いので具体例は出せませんが、典型的な段構成は一応次のようになります。

マクラ小段

無名小段（不特定数）

口説小段

無名小段（不特定数）

段切り小段

名称のある特徴的な小段は数が少なく、マクラ・口説・段切りくらいしかありません。

義太夫節は、地と詞（ことば）の二つの部分からなります。地は節のついた部分で、詞は普通の話し方に近い朗唱的な語りで、科白にあてられるのが普通です。小段は、地↓色ドメ↓詞という順序で語り口が何回か繰り返され、地↓フシ落ちで終わりますが、色ドメが語り口の終結旋律型、フシ落ちが小段終結旋律型と

いうことになります。第一段の第一場を大序といいますが、この終わりには、莊重な大三重が使われます。そのほかにもステテなどいろいろと終結のための旋律型があります。

清元節では歌舞伎舞踊形式という構成を持ち、抽象すれば次のようになります。

置き小段

花道小段

無名小段（不特定数）／歌い物的小段

口説き小段

踊り地小段

チラシ小段・段切れ

段切れは、曲の最後に使われる旋律型です。小段の終結旋律型は種類が豊富で、さまざまな役割をはたします。語り物的小段にふさわしいものもあれば、軽い歌い物的小段の終わりにふさわしく、同時に語り物の世界に引き戻す役割を果たすものもあります。また、終結感が強いものもあれば、弱いものもあります。また、仮の終結を示すことで、次に来る曲終結旋律型ないし小段終結旋律型を予告し、期待感を盛り上げる前終結旋律型というものもあり、終結機能を完全に果たすこ

とはしないで、なぜか小段の中でクライマックスをつくる半終結旋律型というものもあります。これは私の知る限り、清元節だけにみられるものです。

清元節ではオトシ、キザミオトシ、ウレイオトシなどの名称があり、義太夫節と名称が似ていますが、旋律の内容に共通の要素はあっても、明確な対応関係はありません。

開始型

語り口や小段の開始部に使われる旋律型も、終結型ほどではありませんが、はっきりした常套的な傾向を持っています。

平曲の場合、曲・小段の開始部はじつははっきりしていませんが、調子を決定する琵琶の手がまず弾かれて、小段を導入する役目をし、その後すぐに伴奏無しの小段が始まります。

義太夫節の場合、曲は時代物と世話物では、それぞれの開始部分には使われる旋律型が決まっています。時代物の一段目には、荘重なソナエが使われます。それ以外の曲の開始には、ヲクリや三重がよくが使われます。

清元節では、開始の旋律型にはカカリという名称を持つものが一般的に使われます。三味線による二つの音で始まることが普通で、二本の糸を一度に鳴らす重音もよく聞かれ、やはり三味線の手によって声の調子を決めます。それに続く声の語りのカカリは無伴奏で始まり、非拍節的で朗誦の語り口で小段が開始されます。後で述べる長地類のように、旋律というよりは音域によって定義されるカカリ類は、さまざまな音域にわたって存在し、声のパートにおいて、多くの旋律をつくっていきます。ハルカカリ（E）・ウカカリ（F）・ギンカカリ（F#）など種類がたくさんあります。

ところで、カカリという言葉には「始める」「とりかかる」という意味のほかに「その気味がある」「なにになにかかっている」という意味もありますが、浄瑠璃におけるカカリという旋律型のグループの中には、開始と同時に引用の機能を果たすものが多く含まれます。威厳のある感じを持つ古い語り物のスタイルを引用する傾向があり、清元節を例に取りますと、平家ガカリ・三重ガカリ・説経ガカリ・新内ガカリ・謡イガカリ、河東節などの江戸浄瑠璃のスタイルからはじまる江戸ガカリなどがあります。こうした古い語り物のジャンルの雰囲気を出して表現の広がりを獲得するとともに、古い語り物との一体化をはかろうとするもので、伝

統の連続性が、ここにも現れています。

旋律型・小段・語り口の名称の継承

さきほど、常套的音楽素材の名称および体系化についてお話しましたが、おなじ名称がいろいろなジャンルで使われており、そのことは、新しいジャンルが前のジャンルから派生する場合に、同じかそれに近い常套的音楽素材が継承されたということを示しています。一つの名称が他のジャンルに伝わりますと、内容が変化したり、語り口であったものが旋律型として機能したりということがあります。逆に、大薩摩節のコトガカリと清元節の平家ガカリのように、ほぼ同じ旋律型ですが、名称がことなるということもあります。旋律型・語り口・小段の関係は表三でいただきたいお分りかかと思いますが、これを名称の継承関係の中に置きますと、かなり複雑になります。

ここでは、三重・地・クドキという名称をとりあげて、それらの名称がどのようにに継承されていったかを見て行き、語り物の伝統のダイナミズムの一端に触れてみることにしましょう。

三重

先ほどこよつと触れたウガカリのように、旋律型や語り口および小段の名称には、音域や音高に由来するものがあります。最も古いもののひとつに講式声明にさかのぼる三重があります。声明には下から初重・二重・三重のという三つの音域があつて、それぞれに特有の語り口ができており、その語り口も音域と同じ名称で呼ばれました。三重という語り口は、音域が高く、複雑精妙で、メリスマ的に語られ、音楽的クライマックスとして機能します。三重という名称は、声明から平曲に入り、さらに浄瑠璃のすべての分派へと伝えられて行きました。

平曲に入った三重は声明と同じく音域の高い語り口であり、旋律はさらに複雑になって、一曲の聞きどころになりました。声明や平曲には、終結型を除いて旋律型と呼べるようなものはないのですが、語り口のなかに独特の常套的旋律表現があります。平曲では四度の音程が旋律の動きの焦点となることはお話ししましたが、それが旋律型の萌芽とみられます。

義太夫節や清元節では、それがさらに発展したかたちで三重という旋律型が成立したのです。平曲では、クライマックスをつくる語り口としての形式上の手段でしたが、劇場で演奏される義太夫節や清元節では、場面の変化に関わる機能を

持つようになりました。義太夫節の曲終結旋律型および曲開始旋律型としての三重については、もうお話ししました。清元節でも、曲終結旋律型および曲開始旋律型の二つのグループがあります。曲の始めに使われるのは三重カカリのみで、曲の終わりに使われるのは大三重、イキオイ三重などがあります。後者は最後のチラシ小段、つまり段切れの前に使われ、それによって一曲の終わりがたいへん派手になります。

クドキ

クドキは、「口説く」という動詞からきています。また「くどい」という形容詞とも関係があると言われています。旋律型・小段・語り口の名称としてのクドキの歴史は、平曲から能、能から浄瑠璃へとそのまま語り物の伝統と重なります。さらには浄瑠璃から民謡にまで入って行きました。

平曲では、長々と説明するという意味あいでも、非常に幅広く使われる語り口です。ごく普通の語り口で、四度はなれた二つの音を繰り返す単純な旋律を使い、長い詞章を速くこなします。

クドキという名称は、平曲から能に入り、決まった韻律を持たない記述的な小

段の名称として使われました。低音域、拍子アワズで、囃子はつきません。内容は嘆き、悲恋、傷心になりました。浄瑠璃に入りますと、クドキの内容は、さらに男女間の恋の嘆きが前面に出てきます。義太夫節では、一段（一曲）のサワリとなる場面の特質を決定する表現の一つとして、きわめて重要な地位を占める語り口になりました。

さらに歌舞伎になりますと、歌舞伎舞踊曲の中心的な小段となってきました。富本節、常磐津節、清元節、さらには浄瑠璃ではありませんが、同じ歌舞伎舞踊音楽である長唄にとっても、中端という中心部に置かれた口説きの小段は、無くてはならないものになりました。その理由は、一七二〇年代以降歌舞伎に進出して以来歌舞伎舞踊形式の成熟へ向けて大きな役割を果たした豊後節において、クドキが中心的な位置を占めたことにあると思われます。井野辺潔氏によりますと、義太夫節においてクドキとはっきりわかる小段が出てくるのは一七四〇年代になってからのことです。義太夫節は豊後節から影響を受けたと考えてもいいと思っています。日本の音楽は、古いジャンルの物が残り、新旧さまざまジャンルが並存するという特徴がありますが、このために、古いものはもっぱら影響を与えただけであるとか、全く変化しないとか、考えがちなのですが、そう単純ではな

いと思いません。

さて、清元節では口説きは聴きどころ、舞踊からすると見どころです。詞章も主人公、女の場合が多いのですが、恋人のつれなさを訴えたり、かつての幸せだった日々を追慕したり、深い思いのたけを述べています。クドキはセリフではありませんが、詞章が第一人称となっているため、語り手の声と主人公の声が一つになります。浄瑠璃のクドキは、平曲とは対照的に、独特の叙情的で静かなメリスマ的スタイルをもっています。そして平曲ではクドキは語り口ですが、浄瑠璃では語り口であると同時に小段をも意味し、その構造はさらに複雑なものになっています。

なお、クドキは浄瑠璃からさらに民謡に入りました。

地

平曲にはじつは地という名称は使われていませんが、後の浄瑠璃と音域の移動の原理を共有し、そのことが地という名称と関係がありますので、まずその原理を説明します。平曲では、一つの語り口はかなり長く同じ音域にとどまり、それから別の語り口に移りその音域にやはり長くとどまります。語り物音楽の初期の

段階では、旋律が進行するというよりも、異なる音域へ移動するという方が正しいでしょう。

浄瑠璃は、平曲など中世に起源を持つ語り物より旋律的ですが、浄瑠璃の基本的な語り口に使われる旋律型の多くは一つか二つの音の繰り返しで、基本的な語り口ではこういう旋律型からもう一つの旋律型へと移動します。つまり一つの音域からもう一つの音域へと移動するわけで、この点では平曲とまったく同じなのです。このような旋律の組織の仕方が浄瑠璃でも基本であり、語りの古いかたちなのではないかと考えられます。

町田嘉章氏は浄瑠璃のこの種の旋律型のグループを、長地としてまとめました。地という言葉は、義太夫節など多くの浄瑠璃のジャンルで、基本的な常套的音楽素材を指す言葉として広く使われています。長地は義太夫節では清元節ほど多くみられません、七五七五と七五が二つつながった長い文句につきまします。清元節の長地類は、基本的な語り口のどこでも使われますが、口説きの小段のクライマックスでもカンという長地が聞かれます。地節という旋律型は、テンポのゆっくりとした落ち着いた旋律型で、曲の始めの部分すなわち置きの小段、人物の登場場面、詩的風景描写などに使われ、一中節や新内節でもみられるもので、古い様式の面

影をとどめているように思われます。

時間的構造

では最後に、時間的構造についてお話しします。

中世に起源を持つ語り物である平曲は、曲のはじめと終わりという区別が比較的弱く、一曲の終わりをはっきりと特徴づける旋律型もありません。曲全体は小段のつながりで、その構成の順序もはっきりせず、クライマックスへ向かう傾向をあるていどみることができませんが、それも内容とは直接関係のない形式的なものです。つまり小段をかなり自由につなげていくことができます。近世の語り物に比べますと、中世の語り物は一見して内容よりも形式的な要素のほうが支配的だといえるようで、曲の終わりの意識が希薄だということは、どんな小段で終わってもいいということですから、その時間的構造は、劇的というより、劇場にはいる前の、語り物本来のものだといえるでしょう。

義太夫節の曲は、マクラで始まり、口説、物語を経過して、段切りで終わるといふ小段の進行があること、ふつうの小段では、オクリや三重といった旋律型で始まり、詞というふつうの話し方にきわめて近い語り口から、地↓色ドメ↓詞と

いう順序で語り口が何回か繰り返され、地↓フシ落ちで終わることは、もうお話ししました。

義太夫節の場合は、曲はある戯曲の一部を構成するに過ぎません。文案は、能の序破急という演劇的原理をもとにした五段構成を受け継ぎ、時代物は五段からなり、世話物は上中下の三巻からなります。浄瑠璃の語り本来のゆるやかな構造が、緊迫した劇の構造に変わったわけですが、それでも段はいくつかの場に分けられ、能よりはゆるやかな構造になっています。それぞれに、事件の始まりから、悲劇のクライマックスをもつ劇的な構成になっています。つまり、音楽と語りの内容の進行が密接な関係にあります。

清元節の場合は、曲は歌舞伎舞踊形式に則って構成されています。出端―中端―入端という、序破急に似た構造があり、出端には置き・花道、中端には口説き・踊り地、入端にはチラシといった小段構成になっています。小段のレベルでは、一般的に述べますと、まず日常の話し方に近い非拍節的な朗誦的な語り口から始まり、つぎに唄うような旋律をもった吟誦的な語り口になります。この語り口には非拍節的語りと拍節的語りがあります。さらに非常に小節をきかせた詠誦的な語り口へと進行して、クライマックスをもつという時間的な構造になっています。

清元節では、小段の始まりと終わりの意識が非常に強く、そのため、小段の始まりと終わりには特定の旋律型が使われていますし、ある旋律型は曲の冒頭だけに、あるいは前半部だけに使われ、あるものは、小段の前半にしか使われないということがあり、そこに演劇的構成の意識が語りにおよぼした影響を見て取ることができます。

義太夫節や清元節など人形芝居や歌舞伎の劇場に入った近世の語り物では、形式上の要請よりはむしろ詞章の内容の表現のために、語り口を使用することが非常に多くなりました。義太夫節では物語、口説などの小段で特別の語り口が使われ、清元節には怪異、滑稽といった特別な効果をねらった語り口があります。語りの要素が減り、劇の要素が増えて、音楽的表現が精緻にまた豊かになったのです。口承性は音楽性に道をゆずったといってもいいでしょう。

おわりに

日本の語り物について、その流れ、音楽面の共通構造、常套的音楽素材についてお話しし、平曲・義太夫節・清元節という三つのジャンルにそくして、実際に継承されたものについて具体的に述べてきました。その伝統の豊かさについて、

少しでも、伝えることができたら、幸いです。しかし、ジャンル間の関係などもまだはっきりとは解明されていません。さらに、日本文化における語り物の意味も、これから探っていく必要があります。語り物を担った人々、それを享受した人々、語り物を庇護した人々にとって、どんな意味があったのか、そこに含まれた信仰・世界観・宇宙観・政治イデオロギーはなんだったのか、音楽面以外の面を総合的に把握する必要があります。文字にならない口頭的なところは、書いたり、読んだりすることが決定的に重要な近代文明にある私たちには、なかなか気づきにくく、その重要性があまり認識されないのですが、気づかないところで私たちが受け継いでいる、豊かな遺産であることはまちがいありません。

今日は、私のお話をお聞きくださいまして、ありがとうございました。

表一 平曲、義太夫節、清元節の比較表

ジャンル	平 曲	義 太 夫 節	清 元 節
成立時期	13世紀	17世紀	1814年
演奏の場	大道、 座敷	人形芝居劇場 座敷	歌舞伎劇場 座敷
伴奏楽器	琵琶 語りと交互に	三味線 ふつう語りとともに	三味線 ふつう語りとともに
語りの手 担い手	琵琶法師 宗教者 盲人	男の芸人 世俗者 晴眼者 語手一人と 三味線奏者二人	男の芸人 世俗者 晴眼者 語手三人と 三味線奏者二人
芸 態	語りのみ	人形芝居	歌舞伎舞踊
語りの 内 容	『平家物語』 戦さがたり 宗教的	『浄瑠璃物語』 1600年以降新作 時代物（世話物） 世俗的	世話物（時代物） 世俗的
テキスト	口承→ （軍記）物語、 写本	写本、版本	写本、版本
楽 譜	16世紀から 1776『平家正節』	正本、稽古本	正本、稽古本

表二 音楽的側面の構造比較

ジャンル	平 曲	義 太 夫 節	清 元 節
語り全体の 世界	平家物語	戯曲 時代物 世話物	歌舞伎戯曲
曲	句* (章段) 曲	段* 巻* 場* 曲	段* 曲
セクション	(大段) (段) 小段 (大旋律型) (曲節)	小段	小段
語 り 口			
フレーズ	旋律型 (曲節)	旋律型	旋律型

* 演奏家の用語

() 内は他の研究者の用語；内容もやや異なる場合がある。

参考文献

I 日本の語り物音楽の流れ

兵藤裕己「語り物序説―平家」語りの発生と表現『有精堂』一九五五年

山下宏明「平家物語」の成り立ち『梶原正昭・山下宏明校注「平家物語上」岩波新古典文学大系』一九九二年

山下宏明「語りとしての平家物語」岩波書店、一九四九年

市古貞次・大島建彦校注『曾我物語』岩波書店、一九六六年

岩崎武夫『さんせう太夫考―中世の説経語り』平凡社、一九七三年

室木弥太郎「語り物の研究―舞・説経・浄瑠璃」『風間書房』一九六二年

山本吉左右「くつわの音がざざめいて―語りの文芸考」平凡社、一九六八年

服部幸雄「歌舞伎成立の研究」『風間書房』一九六八年

郡司正勝「歌舞伎論叢」平凡社、一九九九年

バーバラ・ルーシュ「もう一つの中世像―比丘尼・御伽草子・来世」『思文閣出版』一九九一年

II 語り物の音楽構造と常套的音楽素材

蒲生美津子「中世音楽の音楽構造」『岩波講座日本の音楽・アジアの音楽』第五巻、一九九九年

町田佳馨「三味線声曲における旋律型の研究」『東洋音楽研究』第四七号・第二分冊、一九八二年

横道萬里雄「能本の構造」『能劇の研究』岩波書店、一九六六年

横道萬里雄・表章校注「日本古典文学大系謡曲集下」岩波書店、一九六三年

平野健次「語り物における音楽と言葉」上『参郷祐康編「平家琵琶―語りと言楽―」ひつじ書房、一九九三年

田中由美子「義太夫節の旋律型」東京芸術大学楽理科卒業論文、一九四四年

田中由美子「三味線音楽の旋律型分析試論―初代都一中作の一中節を中心として」東京芸術大学楽理科修士論文、一九六六年

III 平曲・義太夫節・清元節

渥美かをる解説「尾崎家本平家正節上下」大学堂書店、一九四四年

薦田治子「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、一九三三年

井野辺潔「義太夫節の音楽としての仕組み」国立劇場芸能鑑賞講座文集、一九七五年

山田智恵子「浄瑠璃の旋律法」日本古典音楽体系第五卷義太夫「講談社、一九六二年

山田智恵子「義太夫節におけるマクラの音楽語法」東京国立文化財研究所編「芸能の科学」五 芸能論考VII「守随憲治監修解説長尾莊一郎構成解説」義太夫節の曲節」レコード六枚組 ビクターSCT-1067、一九七七年

時田アリソン「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」〇 芸能論考X、一九九二年

語り物一般

『日本音楽大事典』平凡社、一九九一年

発表を終えて

私はこれまで、清元節・常磐津節・一中節・大薩摩節・義太夫節といった浄瑠璃系の語り物をジャンル別に研究してきました。それは、私の研究の出発点だった清元節から遡って、語り物全体の伝統を把握したいと思ったからでした。しかし、語り物のさまざまなジャンルの歴史的な発展をあとづけ、影響関係を明らかにするためには、語り物全体を見渡す必要がありました。そこで、音楽の共通構造を考え、その構造の単位を分析の道具にできないだろうかと考えていました。日文研フォーラムでの発表の機会を与えられたのは、そういう時でした。それで、発年代の古い順番に平曲・義太夫節・清元節を軸にして、考えてみることにしました。そして、発表では中心的な分析の単位として旋律型を選びましたが、語り口という分析のための概念もはっきりさせることができました。私にとりまして、大きな収穫でした。

こんごは、コメンテーターをして下さった井上章一先生の示唆されたように、現代の人々にもなお人気のある河内音頭のよ様な民俗芸能としての語り物にも関心の幅を広げたい、と思っています。

発表のお世話を下さり、司会もして下さいました臼井祥子さん、コメンテーターをして下さった井上先生、いろいろご面倒をみて下さった濱口恵俊先生に、厚く御礼申し上げます。

A. Tokida

日文研フォーラム開催一覧

回	年月日	発表者・テーマ
1	62.10.12 (1987)	アレッサンドロ・バロータ (ピサ大学助教授) Alessandro VALOTA 「近代日本の社会移動に関する一、二の考察」
2	62.12.11 (1987)	エンゲルベルト・ヨリッセン (日文研客員助教授) Engelbert JORIßEN 「南蛮時代の文書の成立と南蛮学の発展」
③	63. 2.19 (1988)	リー A. トンプソン (大阪大学助手) Lee A. THOMPSON 「大相撲の近代化」
4	63. 4.19 (1988)	フォスコ・マライーニ (日文研客員教授) Fosco MARAINI 「庭園に見る東西文明のちがい」
⑤	63. 6.14 (1988)	宋 曩七 (慶北大学校師範大学副教授) SONG Whi Chil 「大塩平八郎研究の問題点」
6	63. 8. 9 (1988)	セップ・リンハルト (ウィーン大学教授) Sepp LINHART 「近世後期日本の遊び—拳を中心に—」
⑦	63.10.11 (1988)	スーザン J. ネイピア (テキサス大学助教授) Susan NAPIER 「近代日本小説における女性像—現実と幻想—」
⑧	63.12.13 (1988)	ジェームズ C. ドビンス (オベリン大学助教授) James C. DOBBINS 「仏教に生きた中世の女性—恵信尼の書簡—」

⑨	元. 2.14 (1989)	嚴 安生 (北京外国語学院日本語学部助教授) YAN An Sheng 「中国人留学生の見た明治日本」
⑩	元 .4.11 (1989)	劉 敬文 (遼寧大学日本研究所副所長) LIU Jingwen 「教育投資と日本の戦後経済高度成長」
⑪	元. 5. 9 (1989)	スザンヌ・ゲイ (オベリン大学助教授) Suzanne GAY 「中世京都における土倉酒屋－都市社会の自由とその限界－」
⑫	元. 6.13 (1989)	夏 剛 (京都工芸繊維大学助教授) HSIA Gang 「インタビュー・ノンフィクションの可能性－猪瀬直樹著『日本凡人伝』を手掛りに－」
⑬	元. 7.11 (1989)	エルンスト・ロコバント (東洋大学助教授) Ernst LOKOWANDT 「国家神道を考える」
⑭	元 .8. 8 (1989)	キム・レーホ (ソ連科学アカデミー・世界文学研究所教授) KIM Rekho 「近代日本文学研究の問題点」
⑮	元. 9.12 (1989)	ハルトムート O. ローターモンド (フランス国立高等研究院教授) Hartmut O. ROTERMUND 「江戸末期における疱瘡神と疱瘡絵の諸問題」
⑯	元.10. 3 (1989)	汪 向榮 (中国中日関係史研究会常務理事・日文研客員教授) WANG Xiang-rong 「弥生時期日本に来た中国人」
⑰	元.11.14 (1989)	ジェフリー・ブロードベント (ミネソタ大学助教授) Jeffrey BROADBENT 「地域開発政策決定過程を通してみた日米社会構造の比較」

⑱	元.12.12 (1989)	エリック・セズレ (フランス国立科学研究所助教授) Eric SEIZELET 「日本の国際化の展望と外国人労働者問題」
⑲	2. 1. 9 (1990)	スミエ・ジョーンズ (インディアナ大学準教授) Sumie JONES 「レトリックとしての江戸」
⑳	2. 2.13 (1990)	カール・ベッカー (筑波大学哲学思想学系外国人教師) Carl BECKER 「往生－日本の来生観と尊厳死の倫理」
㉑	2. 4.10 (1990)	グラント K. グッドマン (カンザス大学教授・日文研客員教授) Grant K. GOODMAN 「忘れられた兵士－戦争中の日本に於けるインド留学生」
22	2. 5. 8 (1990)	イアン・ヒデオ・リービ (スタンフォード大学準教授・日文研客員助教授) Ian Hideo LEVY 「柿本人麿と日本文学における『独創性』について」
23	2. 6.12 (1990)	リヴィア・モネ (ミネソタ州立大学助教授) Livia MONNET 「村上春樹：神話の解体」
㉒	2. 7.10 (1990)	李 国棟 (北京連合大学外国語師範学院日本語学部講師) LI Guodong 「魯迅の悲劇と漱石の悲劇－文化伝統からの一考察－」
㉓	2. 9.11 (1990)	馬 興国 (遼寧大学日本研究所副所長・日文研客員助教授) MA Xing-guo 「正月の風俗－中国と日本」
㉔	2.10. 9 (1990)	ケネス・クラフト (リハイ大学助教授) Kenneth KRAFT 「現代日本における仏教と社会活動」

27	2.11.13 (1990)	アハマド M. ファトヒ (カイロ大学講師) Ahmed M. FATTHY 「義経文学とエジプトのベールバルス王伝説における主従関係の比較」
②⑧	3. 1. 8 (1991)	カレル・フィアラ (カレル大学日本学科長・日文研客員助教授) Karel FIALA 「言語学からみた『平家物語・巻一』の成立過程」
②⑨	3. 2.12 (1991)	アレクサンドル A. ドーリン (ソ連科学アカデミー東洋学研究所上級研究員) Aleksandr A. DOLIN 「ソビエットの日本文学翻訳事情－古典から近代まで－」
30	3. 3. 5 (1991)	ウイーベ P. カウテルト (ワーゲニンゲン大学研究員) Wybe P. KUITERT 「バロック・ヨーロッパの日本庭園情報 －ゲオルグ・マイステルの旅－」
③①	3. 4. 9 (1991)	ミコワイ・メラノヴィッチ (ワルシャワ大学教授・日文研客員教授) Mikołaj MELANOWICZ 「ポーランドにおける谷崎潤一郎文学」
32	3. 5.14 (1991)	ベアトリス M. ボダルト・ベイリー (オーストラリア国立 大学リサーチフェロー・日文研客員助教授) Beatrice M. BODART-BAILEY 「三百年前の京都－ケンペルの上洛記録」
③③	3. 6.11 (1991)	サトヤ B. ワルマ (ジャワハルラール・ネール大学教授・日文研客員教授) Satya. B. VERMA 「インドにおける俳句」
34	3. 7. 9 (1991)	ユルゲン・ベルント (フンボルト大学教授・日文研客員教授) J ürgen BERNDT 「ドイツ統合とベルリンにおける森鷗外記念館」

③⑤	3. 9.10 (1991)	ドナルド M. シーキンス (琉球大学助教授) Donald M. SEEKINS 「忘れられたアジアの片隅－50年間の日本とビルマの関係」
③⑥	3.10. 8 (1991)	王 曉平 (天津師範大学助教授・日文研客員助教授) WANG Xiao Ping 「中国詩歌における日本人のイメージ」
③⑦	3.11.12 (1991)	辛 容泰 (東国大学校文科大学教授・日文研来訪研究員) SHIN Yong-tae 「日本語の起源 －日本語・韓国語・甲骨文字との脈絡を探る－」
③⑧	3.12.10 (1991)	洪 潤植 (東国大学校教授) HONG Yoon Sik 「古代日本佛教における韓国佛教の役割」
③⑨	4. 1.14 (1992)	サウイトリ・ウィシュワナタン (デリー大学教授・日文研客員教授) Savitri VISHWANATHAN 「インドは日本から遠い国か？－第二次大戦後の 国際情勢と日本のインド観の変遷－」
40	4. 3.10 (1992)	ジャン = ジャック・オリガス (フランス国立東洋言語文化研究所教授) Jean-Jacques ORIGAS 「正岡子規と明治の随筆」
④①	4. 4.14 (1992)	リブシュ・ボハーチコヴァー (プラハ国立博物館日本美術 元キュレーター・日文研客員教授) Libuše BOHÁČKOVÁ 「チェコスロバキアにおける日本美術」
42	4. 5.12 (1992)	ポール・マッカーシー (駿河台大学教授) Paul McCARTHY 「谷崎文学の『読み』と翻訳：アメリカにおける 最近の傾向」

43	4. 6. 9 (1992)	G. カメロン・ハーストⅢ (ニューヨーク市立大学リーマン 広島校学長・カンザス大学東アジア研究所長) G. Cameron HURST Ⅲ 「兵法から武芸へー徳川時代における武芸の発達ー」
44	4. 7.14 (1992)	杉本 良夫 (オーストラリア・ラトロブ大学教授) Yoshio SUGIMOTO 「オーストラリアから見た日本社会」
④5	4. 9. 8 (1992)	王 勇 (杭州大学日本文化研究センター教授・日文研 外国人研究員) WANG Yong 「中国における聖徳太子」
④6	4.10.13 (1992)	李 栄 九 (大韓民国中央大学教授・日文研客員教授) LEE Young Gu 「直観と芭蕉の俳句」
④7	4.11.10 (1992)	ウィリアム D. ジョンストン (米国ウェスリアン大学助教授・日文研客員助教授) William D. JOHNSTON 「日本疾病史考 - 『黴毒』 の医学的・文化的概念の形成」
④8	4.12. 8 (1992)	マノジュ L. シュレスタ (甲南大学経営学部講師) Manoj L. SHRESTHA 「アジアにおける日系企業の戦略転換 ー技術移転をめぐるー」
④9	5. 1.12 (1993)	朴 正義 (圓光大学校師範大学副教授・日文研来訪研究員) PARK Jung-Wei 「キリスト教受容における日韓比較」
50	5. 2. 9 (1993)	マーティン・コルカット (米国プリンストン大学教授・日文研客員教授) Martin COLLCUTT 「伝説と歴史の間ー北條政子と宗教」

⑤1	5. 3. 9 (1993)	清水 義明 (米国プリンストン大学マーカンド荣誉教授) Yoshiaki SHIMIZU 「チャールズ L. フリアー (1854~1919) とフリアー美術館 —米国の日本美術コレクションの一例として—」
⑤2	5. 4.13 (1993)	金 春美 (高麗大学教授・来訪研究員) KIM Choon Mie 「近代日本知識人の思想と実践—有島武郎の場合—」
53	5. 5. 11 (1993)	タキエ・スギヤマ・リブラ (ハワイ大学教授) Takie SUGIYAMA LEBRA 「皇太子妃選択の象徴性 —旧身分文化との関連を中心として—」
54	5. 6. 8 (1993)	姜 希雄 (ハワイ大学教授・日文研客員教授) H.W.KANG 「変革と選択：10世紀の日本と朝鮮 —科举制度をめぐる—」
⑤5	5. 7.13 (1993)	ツベタナ・クリステワ (ソフィア大学教授・日文研客員教授) Tzvetana KRISTEVA 「涙の語り—平安朝文学の特質—」
⑤6	5. 9.14 (1993)	金 容雲 (漢陽大学教授・国際日本文化研究センター客員教授) KIM Yong-Woon 「和算と韓算を通してみた日韓文化比較」
⑤7	5.10.12 (1993)	オロフ G. リディン (コペンハーゲン大学教授・日文研客員教授) Olof G. LIDIN 「徳川時代思想における荻生徂徠」
⑤8	5.11. 9 (1993)	マヤ・ミルシンスキー (スロベニア・リュブリアナ大学助教授・日文研客員助教授) Maja MILČINSKI 「無常観の東西比較」

59	5.12.14 (1993)	ウィリー・ヴァンドゥワラ (ベルギー・ルーヴァン・カトリック大学教授・日文研客員教授) Willy VANDE WALLE 「日本・ベルギー文化交流史 -南蛮美術から洋学まで-」
60	6. 1.18 (1994)	J. マーティン・ホルマン (ミシガン州立大学連合日本センター所長) J. Martin HOLMAN 「自然と為作 -井上靖文学における『陰謀』-」
61	6. 2. 8 (1994)	マイヤ・ゲラシモワ (ロシア科学アカデミー東洋学研究所研究員) Maya GERASIMOVA 「外から見た日本文化と日本文学 -俳句の可能性を中心に-」
62	6. 3. 8 (1994)	オギュスタン・ベルク (フランス・社会科学高等研究院教授・日文研客員教授) Augustin BERQUE 「和辻哲郎の風土論の現代性」
⑥3	6. 4.12 (1994)	リチャード・トランス (オハイオ州立大学助教授) Richard TORRANCE 「出雲地方に於ける読み書き能力と現代文学、1880～1930」
64	6. 5. 10 (1994)	シルバーノ D. マヒウォ (フィリピン大学アジア・センター準教授) Sylvano D. MAHIW0 「フィリピンにおける日本現状紹介の諸問題」
65	6. 6. 10 (1994)	劉 建輝 (中国・南開大学副教授・日文研客員助教授) LIU Jian Hui 「『魔都』体験-文学における日本人と上海」
66	6. 7. 12 (1994)	チャールズ J. クイン (オハイオ州立大学準教授・東北大学客員教授) Charles J. QUINN 「私の日本語発見-王朝文を中心に-」

67	6. 9. 13 (1994)	フランソワ・マセ (フランス国立東洋言語文化研究所教授・日文研客員教授) François MACÉ 「幻の行列－秀吉の葬送儀礼－」
⑥8	6. 11. 15 (1994)	賈 蕙萱 (北京大学教授・日文研客員助教授) JIA Hui-xuan 「中日比較食文化論－健康的飲食法の研究－」
69	6. 12. 20 (1994)	彭 飛 (日本学術振興会特別研究員) PENG Fei 「日本語の表現からみた－異文化摩擦のメカニズム－」
⑦0	7. 1. 10 (1995)	ミハイル・ウスペンスキー (エルミタージュ美術館学芸員・日文研客員助教授) Michail V. USPENSKY 「根付－ロシア・エルミタージュ美術館のコレクションを中心－」
⑦1	7. 2. 14 (1995)	嚴 紹 璽 (北京大学教授・日文研客員教授) YAN Shao Dang 「記紀神話における二神創世の形態－東アジア文化とのかかわり－」
⑦2	7. 3. 14 (1995)	王 家 驊 (中国・南開大学教授・日文研客員教授) WANG Jiahua 「渋沢栄一の『論語算盤説』と日本的な資本主義精神」王
⑦3	7. 4. 11 (1995)	アリソン・トキタ (オーストラリア・モナシュ大学助教授・日文研客員助教授) Alison TOKITA 「日本伝統音楽における語り物の系譜－旋律型を中心－」

74	7. 5. 9 (1995)	リュドミーラ・エルマコーワ (ロシア科学アカデミー東洋学研究所極東文学課長) Lioudmila ERMAKOVA 「和歌の起源－神話と歴史－」
75	7. 6. 6 (1995)	パトリシア・フィスター (日文研客員助教授) Patricia FISTER 「近世日本の女性画家たち－」
76	7. 7. 25 (1995)	崔 吉 城 (広島大学総合科学部教授) CHOI Kil-Sug 「『恨』の日韓比較の一考察」
77	7. 9. 26 (1995)	蘇 徳 昌 (奈良大学教養部教授) SU Dechang 「日中の敬語表現」
78	7.10.17 (1995)	李 均 洋 (西北大学副教授・日文研来訪研究員) LI Jun Yang 「－日・中比較文化考－雷神思想の源流と展開」
79	7.11.28 (1995)	ウィリアム・サモニデス (カンザス大学助教授・日文研客員助教授) William SAMONIDES 「豊臣秀吉と高台寺の美術」
80	7.12.19 (1995)	タチヤーナ L. ソコロワ＝デリューシナ (翻訳家・日文研来訪研究員) Tatyana L. SOKOLOVA-DELYUSINA 「俳句の国際性－西欧の俳句についての一考察－」
81	8. 1. 16 (1996)	ジョン・クラーク (シドニー大学助教授・日文研客員助教授) John CLARK 「日本の近代性とアジア：絵画の場合」

82	8. 2. 13 (1996)	ジェイ・ルービン (ハーバード大学教授・日文研客員教授) Jay RUBIN 「京の雪、能の雪」
----	--------------------	---

○は報告書既刊

発行日 1996年3月25日
編集発行 国際日本文化研究センター
京都市西京区御陵大枝山町3-2
電話 (075) 335-2048

問合せ先 国際日本文化研究センター
管理部・研究協力課

©1996 国際日本文化研究センター

■ 日時

1995年4月11日 (火)

午後2時～4時

■ 場所

国際交流基金 京都支部

