

浪花節における口頭性

——「太閤記」ものの場合——

時田 アリソン

浪花節では楽譜は一切存在しないが、テキストは明治末期の速記本時代から存在しており、原作のあるものが多い。したがって浪花節の口頭性は、音楽表現とストーリーの組み立て方の二つの点に見て取れる。本論では、太閤記ものを取り上げその口頭性を探る。浪花節の太閤記ものは講談に由来し、さらに小瀬甫庵の『太閤記』に遡り、『太閤記』は口頭性と深い関係のある軍記物の系譜に連なる。また『太閤記』が主に成年の秀吉について語っているのに対し、浪花節の太閤記ものは少年時代のエピソードを多く含む。正史に近い『太閤記』の外側のオーラルな物語世界では、秀吉を巡る言説が流布していたということもありうる。浪花節では、秀吉を巡るエピソードをどのように綯い合わせているかを調べ、そのレベルでの口頭性を示したい。また太閤記ものの音楽的特色を分析することによって、浪花節の音楽的な口頭性を明らかにしたい。

キーワード：浪花節（浪曲）、口頭性、口頭文芸、語り物、太閤記、速記本

はじめに

日本の語り物は音楽的要素が強いが、実際には文字テキストと深い関係にある。そのことは平家の数十種をこえるテキスト、謡曲の謡本、幸若の『舞の本』、義太夫節の「丸本」「稽古本」「正本」など、語り物のテキストはさまざまに存在してきたことからわかる。

それはまた、国文学の形成に大いに貢献してきた。そしてその末端につらなる浪花節はどうかというと、明治末期の速記本時代から、「全集」類、レコード歌詞カードなどがいろいろな形で存在しており、小説や劇など原作のあるものも多くみられるのである。そうしてみると文字化されて長い時間が経つと、語り物とはいいながら口頭の語りとは縁遠いと思われるが、実はそうしたものでもない。じじつ、浪花節では楽譜というものは一切存在しない。

この論文では、多面的な比較の方法を採用し、浪花節の口頭性を語りのテキストと音楽の両面において示したい。口頭の語りの理論を纏めて、浪花節の口頭性の問題を提供する。浪花節の太閤記ものの幾つかの外題を事例に、まずテキスト面を物語の世界・エピソード・セクション・フレーズそれぞれのレベルでその口頭的性格を論じる。そして、音楽面に移って、フシの口頭性について一席の構造とセクションの流れにおける定形性と流動性を示しながらその口頭的性格を明らかにする。太閤記ものを選んだ理由は、「作家」がいない伝統的な外題で、講談から由来したシリーズ物であり、当初からレパートリーの中心の一つとして幅広く語られた。また、現在のレパートリーに残り、東京・大阪共の寄席で聴くことができる。

1 序論—口頭性と日本の語り物について

1-1 口頭の語りの理論

口頭文芸構成理論の代表的なものにパリー＝ロード理論がある。ミルマン・パリーとアルバート・ロードはホメロスの作品とされていたものを、一人の詩人が書いた作品とは考えず、多くの語り手が語り、口承された物語として扱った。彼らは南スラブのセルボクロアチアで行われていた語りを実地に調査し、分析した。その理論は、他の多く活きた語りの伝統だけでなく、聖書、ベオウルフ、ローランの歌、さらには古事記、平家物語、幸若舞など文字化されたテキストにまで、適用されてきた。彼らは、物語に見られる常套的な語法と繰り返し現れるテーマという二つの手法をモデル化し、口演時における構成を明らかにしたのである。一つはフォーミュラといい、語りのテキストのフレーズないし行であり、特定のアイディアを、同じ韻律の条件の下で表現するために定期的に使われるものである。もう一つはテーマといい、宴会や結婚式、あるいは主人公の衣装の描写といったものである。

しかし、この理論は一つのジャンル、多様な語りの中の一つのタイプ、つまり一つの旋律しか使わないスティキック stichic タイプに基づいて、構築されたものだった。しかも、彼らは言語面だけにこの理論を適用し、音楽面は無視したのである。ところが、日本の語り物の場合、スティキックタイプはゴゼ歌ぐらいであり、語り物の主流である平家、浄瑠璃などは、単一の旋律にしばられることのない豊かな音楽性やテキスト性をもち、全面的には適用できないことが、明らかになった⁽¹⁾。

その後、Foley などによって研究が深まり、世界的な事例から、より広い見方が生まれている。たとえば、文字文化の長い歴史を持つインドや中国の事例が論じられるようになった。全く文字の介在しない純粋な無文字文化が今ではおよそ存在しなくなっているという事情も認識されている。日本では大陸から文字が入ってきてからの長い歴史で、もちろん読み書きできない人々のために語り物、語り芸は続いたが、文字文化の影響も受け、交流をつづけながらオーラルな側面も保持したというのが実情である。Foley は、必ずしも意識してはいなくても、口頭的な伝統の場にあり、それに条件付けられながら、それを生き、また生かしている語りの性格 traditional referentiality があり、また書かれたものではあるが、明らかに口頭的な伝統に源泉を持つもの oral-connected narrative があるとするが (Foley 1999)、それは日本の語り物にも見出すことができる。W. オングも「口頭性の名残」residual orality という概念を出している。またオングは録音機、ラジオ、さらにインターネットなど伝承を助ける電子・デジタルメディアによる二次的な口頭性 secondary orality を考えていたが、こうしたメディアは近代の芸能である浪花節の発展に大いに貢献した (Ong 1983)。

浪花節の口頭性は二つの面でみとめられる。一つは、語りの言葉の面であり、そのストーリーの組み立て方と常套表現のことである。もう一つは音楽表現の面で、その定型性と三味線の即興性である⁽²⁾。

浪花節は明治時代にジャンルとして成立した語り物である。その主な先行芸能は祭文語り・ちょぼくれ・浮かれ節・願人の大道芸だといわれ、その話の内容については、講談などのネタを取り入れて、語り物の性格が強まった。

では、浪花節は他の語り物とどんなところが違うだろうか。内容も近松ものや『壺坂靈驗記』などの原作を脚色しており、音楽面でも、義太夫節の浄瑠璃からの影響も大きかったはずなので、義太夫節と比べてみよう。

浪花節⁽³⁾ は、啖呵というフシをつけない語りの部分と、フシをつける部分かわるがわる語られるもので、三味線の伴奏がついている。それは、世界中にみられる説唱 prosimetric という語り物のタイプに入る。日本の語り物で、フシとコトバの交代のバランスから見てはっきり説唱タイプに入るのは、浪花節だけである。

浪花節も三味線を伴奏に、地の文にフシをつけて音楽的に語る場所は義太夫節と同じである。登場人物の会話やセリフには、フシをつけず、演劇的に語る。しかし、浪花節はセリフだけではなく、地語りの一部もコトバ

で演奏している点異なる。また、浪花節の場合、落語や講談と同じように、身体の向きを変えて、会話の人物の区別を強調する。義太夫節にはあまりないことだが、浪花節ではセリフであれ、地の文であれコトバの間は、三味線はつねに控えめに弾きつづけており、これも浪花節の特徴である。三味線は共通点だが、義太夫節の本調子に対して浪曲の調子は常に三下がりであり、それは変わることがない。ちなみに、先行芸の一つである祭文に近いといわれるゴゼ歌も三下がりでである。

義太夫節の台本は太夫以外の作者によって書かれており、太夫はかたちだけ前に置いて語るが、浪花節の浪曲師は最近新作の場合は例外であるが、演奏時に台本をテーブルの上に置くことはない。また、浪花節の外題には作者がいないことが多い。テキストの内容をみると、浄瑠璃はテキストの拘束性が強く、エピソードが簡単には変わらないし、以下に見るように、浪花節では物語が大幅に変わることがあるが、浄瑠璃ではありえない。

1-2 太閤記もの

さて、本論では、驚くほど幅広い浪花節のレパートリーのなかで、重要な位置をしめる太閤記ものを取り上げる。太閤記は一番新しい軍記ものといえるだろうが、軍記は、戦（いくさ）の記録と噂話や物語が入り混ったもので、年代記的である（岩波古典文学大辞典）。古い軍記ものと太閤記で違うのは、小瀬甫庵という作者の存在であり、『太閤記』は古活字本で印刷されている（江本 2000）。太閤記ものは江戸時代を通じて実録小説として出版され、講談、浄瑠璃といった芸能に流用され、明治期には浪花節が引き継いだ（原田 2012）。20 世紀になると小説、映画、漫画になり、テレビでは 1996 年『秀吉』、2014 年『軍師官兵衛』など大河ドラマなどのテーマとなった。

浪花節の初期には、連夜続けて語る上演形態もあり、シリーズものが多かった。義士伝、相馬大作、水戸黄門など今でも大事にされている。講談の太閤記ものは、外題が 360 にもなる（森田 1994）。国会図書館近代ライブラリーの神田伯竜の速記本（明治 33－36[1900－1903] 年）の外題数は 100 程度。昭和初期の旭堂南陵の太閤記ものの講談本では 91 の外題が収められている（1929 年、第 7 巻）。浪花節の太閤記ものの外題の数は今よりはるかに多かった。最近上演形態も変わって、「見取り」といわれる代表的なものしか残っていない。

小瀬甫庵『太閤記』の中心部分が、成年となっている秀吉であるのに対して、浪花節の太閤記ものには少年時代と藤吉郎時代のエピソードがたくさんある。江本は正史により近い『太閤記』が秀吉伝説の原点だというのが、その頃にはもうすでに『太閤記』の外で、秀吉を巡る伝説がオーラルな物語世界に流布していたと考えたほうが妥当であろう。もちろん、講談や実録小説としても太閤記ものが流布していた。

浪曲では戦後にコロンビアが「太閤記」ものに関して 20 の外題を集めてレコードを出しており、CD としても再発行されている（表 1 参照⁽⁴⁾）。最近では、筆者が 2011 年から 2015 年にかけて、東京浅草木馬亭（2011-13 年）と大阪一心寺門前浪曲寄席（2013-15 年）で集めたデータがある。木馬亭では東家浦太郎Ⅱが「婿入り」、「日吉丸」、「矢矧橋」を、玉川大福が「長短槍試合」、「間違い婚礼」を、浪花亭友歌が「日吉と小六」を口演している。一心寺では、松浦四郎若の「禁酒百石」、「秀吉の報恩旅行」、「安土の城」、「絵図面問答」を、浪花亭友歌の「初陣」、春野恵子の「矢矧の橋」が口演された。

芦川（2013）に収められたデータを見ると、朝日放送テレビ「おはよう浪曲」（1975－2001 年）では、「絵図面問答」、「矢矧の橋」、「長短槍試合」、「報恩旅行」、「日吉丸旅立ち」、「間違いの婚礼」、「三日普請」（319 頁）。また、国立文楽劇場『浪曲名人会』（1985－2011 年）では、「禁酒百石」、「矢矧の橋」、「長短槍試合」、「報恩旅行」、「三日普請」がそれぞれ口演されている（327 頁）。

以下の分析にコロンビアの 10 枚組に収められている 20 の外題を戦後の浪曲太閤記ものの代表的なサンプルとして取り上げることにする。この録音は最初に LP レコードとして出され、最近 CD として再発行されたので、手に入りやすいもので、まとまった形で浪花節の対抗着物を検討する材料として便利である。

1-3 浪曲作家の問題

講談から流用された太閤記ものには作家がいない。講談速記本の太閤記ものでも演者、そして速記者の名前だけが記され、浪花節の速記本も同じである。しかし、やがて浪曲作家が出現する。自身浪曲作家である芦川淳平は、次のように説明する。「同じ題材に数多くの脚本が存在する。多くは演者それぞれに自分が演ずる脚本を作り上げてゆくからで、作品の評価は脚本単独ではなし得ず、脚本の質と口演者の力量が一体となって一個の評価の対象となる。」作品名については「同じ題材に数多くの脚本が存在する浪曲では、題名は同じでも全く別の作品であることが多い。逆に同じ脚本の題名が様々に変わることも珍しくない」(2013:211)。

兵藤は、戦時中は1941年の『愛国浪曲原作集』のように文学者が浪曲台本を書いたことを指摘している(兵藤2000:16)。

浪曲師は自分の台本を手書きで作るので、内容が師匠譲りの場合もあれば、自分の味をつけることもある。芦川はこの辺の事情を勘案して、次のような区別をつけている。

「原作」は著名な文芸作品など明らかな原作があるもの。

「作」は題材がしられるものであってもストーリー自体がその作者のオリジナルなもの。

「脚本」は物語が既出のものを浪曲脚本としてオリジナルに書き起こしたもの。

「脚色」は既に浪曲化された作品をベースに再構成や詞章の改作を全面的に加えたもの。(芦川2013:211)

ここで取り上げる20の外題(表1)の内、13は脚色者の名前が挙げられている。

房前智光(20の外題の内、10):101a, 102a, 102b, 103a, 103b, 105b, 107a, 108a, 108b, 110a

秩父重綱(20の外題の内、3):106a, 106b, 107b

この20の外題はすべてスタジオ録音のようであるが、「浪曲にはレコード化や放送化に際し、部分的な加筆修正、監修的役割を果たすことで、脚色者として記載される慣習があり、時の流れと共に実際の作者が誰であるかが不明瞭になるケースがよくある」(芦川2013:211)ということである。

ところで、浪曲の「太閤記」ものは年代的性格をもつものではあるが、物語の時間より前の出来事を挿入するフラッシュバックと物語の時間より後の出来事を予想するフラッシュフォワード、という手法が使われる。それは、少なくとも戦後は全体を通して演奏できなくなったからであろう。聞き手はすべてのエピソードを聴いていないとの前提もあろう。

なお、講談ネタを浪曲化する際、部分的にフシをつけるので、その部分を七五調の詩的な文章に書き直す、また書き下ろすことになる。

表1 「浪曲特選 秀吉～太閤記～」(RC101-110)

外題・演者	CD	西暦年	内容
小猿の生い立ち 春日井梅鶯	101a		父が死に、継父は竹阿弥。折り合いが悪く、日吉丸は光明寺に預けられる。色々ないたづらをし、とうとう寺を出る。
矢矧の橋 春野百合子Ⅱ	101b		餅屋の小父さんに餅をめぐんでもらって食べる。矢作橋の上に寝ていて、蜂須賀小六に出逢い、その夜、小六の命を救った。その礼として、刀を盗めればやるといわれ、三日後見事に手に入れ、そのまま逃げる。
松下と小猿 春日井梅鶯	102a	1544	蜂須賀小六のもとで野武士の修業、自分で工夫した、棧俵を的にした槍の稽古。風で揺れる棧俵をうまく突いたら褒美をやると云われ、名刀村正を手に入れ、蜂須賀小六のもとを去る。 「時は天文二十二年」 大福を売る老婆に母を偲ぶ。松下加兵衛の家来になる。
小猿の元服 春日井梅鶯	102b		松下加兵衛のもとで、乗馬、軍学の稽古。ほかの家来からねたまれ、挑戦を受け、勝つ。加兵衛「小猿」を元服させ、木下藤吉郎高政と名乗らせる。

初恋 藤吉郎 天中軒雲月Ⅳ	103a		信長に仕える藤吉郎。八重と信長近習前田犬千代の縁談。が、お八重は藤吉郎と結婚したい。藤吉郎は前田にお八重をあきらめさせるが、前田の兜を槍で一突きできるといったことから、試合をすることになる。
織田家仕官 天中軒雲月Ⅳ	103b	1545	信長、前田犬千代と試合をした藤吉郎を呼び出し、厩番にする。前田には藤吉郎が見事役目を果たしたときには、藤吉郎とお八重の仲人を務めるよう命じる。藤吉郎、初めての厩番、「青」という老馬を若返らせる。 「天文二十三年の / 草も緑の春の日に」
三日の城普請 木村重松Ⅱ	104a	1559	「永禄二年の夏も末」 「二百十日の大嵐 / … / 清洲の城の石垣も / 土堀も忽ち崩れ落ち」 普請奉行山口九郎二郎 百二十間 なかなか工事が終わらない山口に不審を抱き、藤吉郎「三日で終わらせる」と、あわやケンカになるところ、前田犬千代が仲裁。翌日信長から普請奉行に任命さる。 百二十間を百二十組で割り、昼夜組として、三日で完成。敵の今川義元と共謀し、仕事を終えないようにした山口を、前田が成敗。
長短槍試合 木村重松Ⅱ	104b		大越流槍の師範、上島主水（もんど）と三間の長い槍を使う藤吉郎の腕比べ。三日後、上島組は激しい稽古で疲れる一方、藤吉郎組は、太鼓を使い合理的に教練し、毎晩酒と肴でもてなされ、褒美も約束される。藤吉郎組の勝ち。
悲喜交々 東家浦太郎Ⅰ	105a	1557	「弘治三年春過ぎて / はや五月雨の清洲城」 「百間近くも崩れた」石垣の進まない修復作業にいらだつ信長に、藤吉郎は五日で完成させるといい、信長は任せる。五日で完成の見通しが立った二日目、岩巻の小父さんが来て、お八重の復縁を請う。しかし、藤吉郎は、お八重の密通相手を成敗して浪人した、仲人前田犬千代のこともあり、許さず、お八重を帰す。
男の約束 東家浦太郎Ⅰ	105b	1557 1561	「弘治三年春の末」 清洲城修復なり、信長からの褒美を職人一同に渡す。 「永禄四年 … その年の6月某日」 美濃国齋藤龍興を撃つべき大軍議。藤吉郎、命を賭けて墨俣城構築に名乗りを上げ、蜂須賀小六に助力を求める
蜂須賀小六（前編） 浪花家辰造	106a		藤吉郎登場せず。 蜂須賀小六の姪、鈴の縁談が野盗の姪という理由で破談になり、野武士をやめるよういさめる鈴を押し切って、縁談を断った山村丹波のもとへ押し込むが、鈴の第三郎が鉄砲で撃たれ引き上げる。小六の胸中には、死んでいった手下の数々。
蜂須賀小六（後編） 浪花家辰造	106b		鉄砲で撃たれた三郎が小六に、野武士をやめ、「武門の旗印を立ててくれ」と頼む。鈴は自害し、第三郎を立派な武士にしてくれと書き残す。そこへ、藤吉郎現れ、墨俣城構築に助力を求める
決戦稲葉城 木村若衛	107a	1564	「時は永禄七年の / 今日八月十三日」 藤吉郎は蜂須賀小六の手下とともに稲葉城に向かう。「真心捧げて励」むつもりの小六は、秀吉が自分を信じてくれないと訴えるが、pathetic lyrical 秀吉は自分の運命を賭けたその夜の行動に信じられない者を連れて行くか、と一喝。進む夜道に自信が揺らいだ時、野武士の小六が「城の匂いがブンブンする」と請け合う。安心した秀吉は赤塗りの瓢箪に入れた酒を飲ます。これを馬印に味方に合図し、城を攻め落とす。褒める信長に、敵方齋藤龍興以下、女子供老人の助命を乞うて容れられる。
決戦桶狭間 浪花家辰造	107b	1560	藤吉郎登場せず。 「人間五十年 / 仮転の内を比ぶれば / 夢まぼろしの如くなり」（幸若舞『敦盛』）とうたう信長ではじまる。今川義元が大軍を率いて迫るが、対策の決まらぬ信長。 「時は永禄三年の / 五月の十日」

決戦桶狭間 浪花家辰造			正室、お濃に聞かれても、「胸中には、まだ何もない」と答えるが、お濃の鼓で謡をうたって出陣、義元を討ち取る。戦の詳しい語り。この勝利で、天下を治める鍵を握る。
竹中半兵衛 木村若衛	108a	1580	芭蕉の句「夏草や強者どもの夢のあと」で始まる。 「天正七年中国の / 戦野に二度目の春が来て」 三木城攻めの秀吉のところに、小西弥九郎行長が浮田の使者として、毛利の味方から信長の家来になりたいと伝える。ちょうどその時、死の床にある竹中半兵衛が、秀吉を呼ぶ。半兵衛に、今日の秀吉を育ててくれた礼をいう。半兵衛、明智光秀には油断するなと警告し、死ぬ。
高松城水攻め 春日井梅鶯	108b	1582	「天正十年五月（さつき）闇」 高松城を囲む秀吉は不気味な夢からさめる。 「足守川と長野川 / 近くの溪流せき止めて / 城へ注いだ大工事」 半兵衛が死に際に言った「光秀に油断するな」という言葉を秀吉は気にしている。そこへ、仲裁役の安国寺恵瓊（えけい）が現れる。秀吉は、高松城の清水宗治に腹を切らす条件を出す。安国寺が去った後、本能寺の変の知らせ。
白鬼光秀 春日井梅鶯	109a	1582 1586	秀吉登場せず。 「天正六年三月十一日」 信長は武田勝頼を討ち滅ぼす。信玄の菩提寺恵林寺焼き討ちの命令を出す 信長に、反対する明智光秀。信長は光秀の顔に青タンを吐き、のしかかって扇で顔を打ちすえて去る。光秀は信長を恨まず、と耐える。 「天正十年五月十一日 … 徳川家康は … 安土への旅に立った」光秀は接待役に命ぜられたが、信長は魚の腐った臭いがする、と光秀を譴責、役を解いて、毛利との戦へ行けと命ずる。すぎる光秀の額に信長の刀のこじりが当たり、血が流れる。「おのれ … 信長！」と積年の恨み。 「時は天正十年の / 震天動地か五月闇」
本能寺の乱 酒井 雲	109b	1582	秀吉登場せず。 「時は天正十年の / 降りみ降らずみ五月雨の / 中の五日は辰の刻」 徳川家康接待を命じられた明智光秀の館を、信長が訪れ、調理場から魚の臭いがもれてくるのに気付き、その魚を光秀の顔に投げつける。「君々たらずとも臣々たれ」とこらえる光秀。これまで命ぜられるままに戦い、勝ってきたが、なぜこうまで信長は憎むのか、これが一国一城の主か、と疑う。家臣に問えば、「無義道な信長に代わって天下を取り、仁政を布き給わば、これ即ち国のため」と謀反の用意。ついで、出陣。 「天が人知る五月かな 5 しかも六月朔日（ついたち）の 6 暮れの七つに …」 7
旭日昇天 寿々木米若	110a	1585	「天正十年高松を とって返した山崎で」 「今は関白」 和平のため徳川家康の人質にと、秀吉の母は身を差し出す。秀吉に対する疑いが多くを占める家康側に、母が着き、家康はうたれて大阪城へ。秀吉に忠節を誓い、母も遅れて戻ることに。さらに秀吉は家康に妹を正室にと頼み、家康は受け入れ、めでたし、めでたし。
秀吉故郷へ帰る 五月一郎	110b		「関白の職」「小田原征伐の戻り道」 浜松城の家康のもとに寄り、松下加兵衛に恩返しがしたいと、使いを送る。 「小判二枚持たせて桶皮胴の鎧を買いにやったら、それなりで何処かへ逃げてしまった」という松下を、上座に座らせ、息子を十万石の大名に取り立てる。母を知るものを妙音寺に集め、産婆のネネがいらないので使いにやる。再会して、継父と日吉丸の間で泣いた母の思い出話。ネネに五百石の知行を与え、恩返しをする。

2 語りのテキストの口頭性

2-1 浪曲「太閤記」ものの語りの内容分析

「太閤記」ものはいろいろなレベルで語られる。

一番大局的なレベルで語られるのは、物語の背景となっている「戦国時代」についてである。新しい社会秩序を作りだすエネルギーにあふれた時代という点で、幕末・明治時代に似ているのだろう。外題の最初の部分（マクラ）と最後のくくり（バラシ）（後述）その他で、この時代状況が簡潔に語られ、常套句も戦国時代を表す。

次は、秀吉という個人の出世譚であり、秀吉が果たした歴史的な役割を語る。小瀬甫庵『太閤記』の骨格は「秀吉の短い間での類ない立身、また同時に急激な没落」である（江本 2000:126）。偉人伝的な性格は浪花節が受け継いでいる。『悲喜交々』の「…これが小猿の一徳か／何故か憎めぬあどけなさ／まして日頃の忠節は／人には負けぬ藤吉郎／廢馬に等しいあの青を／元気にさせたも此奴なら／息さえ凍る冬の朝／いかに主君の物といえ／冷たい冷たい草履まで肌にぬくめて差出した／尊いまでの真心を／思い浮かべて信長が…」の下り（F2）が好例である。また、秀吉の性格の描写は一貫している。貧しい出自、母に対する思い、いたずらもの、愛嬌がある、「面白い！」。秀吉の青少年時代に焦点を当てる場合は、貧乏百姓の息子、「猿」のあだ名、体が小さい、「人の二倍母を思い」などである。

浪曲「太閤記」は子供の時から本能寺までの期間が中心で、天下を取った後の失策を描く外題はないし、傲慢となった性格にも触れていない。スマイルズの『西国立志伝』に通じ明治の出世譚を思わせる太閤記が明治時代に流行ったのは、時代にあっていたかららしい（原田 2012）。それをよくあらわしているのは、『三日の城普請』の「今の世の中には古い考えで、そういう物のかんがえはもう流行りません」と「お年は若い、貴方は頭の古い方ですなあ」（T1）というセリフである。

Berry（2002）によると、秀吉の30歳までの人生については歴史的な資料がないという。浪曲は若き日の秀吉について詳しいが、史実に基づかない部分が多い。天正10年6月2日の本能寺の変までの外題は多いが、その後の外題は少なく、山崎の合戦、清洲会議、千の利休などに対する傲慢⁽⁵⁾、能、茶などをめぐる自己権力の拡大、朝鮮征伐、明朝への野心、そして検地、刀狩りなど政策についての外題はない。しかし、和解・調停能力は次の2作に描かれている：110a『家康との和解』と110b『故郷へ帰る・秀吉の恩返し』である。

浪曲『太閤記』はまた軍記の性格をも受け継いでいる。講談のように、年代記的に年月を詳しく述べ、歴史上の人物が登場し、歴史的な事実にある程度則っている。しかし、講談の稗史的性格ももち、偽作、出所の怪しいエピソードや、外伝、物語、伝説もたくさん挟まれており、前述のように、秀吉をめぐる、伝説がオーラルな世界で流通していたのだろう。

秀吉は登場しないが、太閤記の世界で活躍している人物も扱われ、外伝的である。徳川家康、藤堂高虎（京山幸枝司は2014.5.11に一心寺で口演した）など他の人物に相当な光が当てられる。目立つのは蜂須賀小六（101b、102a、105a、106aとb）、明智光秀（109aとb）で、それに対して、竹中半兵衛や黒田官兵衛は周知的である。

2-2 ストーリーレベルの口頭性 違う浪曲師による同じエピソードを比較する

表1でわかるように、ひとつの外題は数個のエピソードからなる。「矢矧の橋」春野百合子Ⅱ（101b）と「松下と小猿」春日井梅鶯（102a）を比較してみると、表2のようになる。

2-2-1 事例1 少年時代を描く2つの外題

表2 少年時代を描く2つの外題

矢矧の橋 春野百合子Ⅱ 101b	餅屋の小父さんに餅をめぐんでもらって食べる 矢矧橋の上に寝る 母の夢を見る 蜂須賀小六に出逢う その夜、小六の命を救った その礼として、刀を盗めればやるといわれ、三日後見事に手に入れる そのまま逃げる
松下と小猿 春日井梅鶯 102a	蜂須賀小六のもとで野武士の修業 自分で工夫した、棧俵を的にした槍の稽古。風で揺れる棧俵をうまく突けたら褒美をやる と云われ、名刀村正を手に入れる 蜂須賀小六のもとを去る 「時は天文二十二年」（1544）歴史的な語り 大福を売る老婆に母を偲ぶ。 松下加兵衛の家来になる

日吉丸と蜂須賀小六との出会いと修行は、両方で中心となっているが、タイトルの付け方もエピソードの揺らぎを示唆する。101bでは矢矧の橋というエピソードにまず焦点を当てる。その前に伏線として餅屋のおじさんとのシーンを設ける。外題の中心となるのは蜂須賀との出会いと刀を盗んで逃げたことである。出会ってからの夜討ちで、日吉丸は大きく活躍するが、春野百合子はそれをはしょってはっきり語らない。

102aでは蜂須賀のところに長い間滞在し、修行する日吉は、ご褒美としてほしいものと言われて、名刀をくれと答える。蜂須賀は困るが、渡す。そして、日吉は去る。その次のエピソードは道端の茶屋で大福のおばあさんと話をし、母を思う。101bと似ているモチーフだが、餅が大福に、叔父さんが老婆に、そして、蜂須賀と出会う前ではなく、そのもとを去った後に変わるのである。

刀を褒美としてもらうのは同じであるが、盗むのと、選んでくれ、といわれるのとではかなり違う。101bで故郷の夢のなかで母の夢を見るのと、老婆を見て母を偲ぶことも、筋の順序も違うし、ストーリーとしても違う。また、101bの場合、ほとんど啖呵なのに対して、102aの場合、憂い節になり、昔の懐かしい、さびしい思いを長く音楽的に語る。

こうしたエピソードの入れ替え、モチーフの変化は伝承が長いプロセスの中で筋が分かれてゆき、系譜が分岐し、変わってゆくことを示唆しており、外題がどれ程流動的かを見せてくれる。もちろん、同じ現象はほかの口頭文芸にもみられる。

別の例として、清洲城の普請をめぐる3つの外題（104a 105a 105b）を表3で比較する。

2-2-2 事例2 三日城普請の逸話を扱う3つの外題

2人の浪曲師による、ほぼ同じストーリーの組み合わせ、組み合わせ方を示す事例であるが、104aの年号はほかの外題と違うのがまず気づく。105aと105bは同じ浪曲師で、年号は両方とも1557年になっているが、ほかの点では違いがある。なお、105aは房前智光が脚色者として名前が出ているが、105bはなしである。

104aのエピソードの選択、組み合わせ方と105bとの違いはいくつかある。105bは三日城普請は終わったことから始まり、別な1561年のストーリーが中心部分になる。危険な墨俣城構築で久しぶりに蜂須賀と再会し、助成を求めるのである。

表3 三日城普請の逸話を扱う3つの外題の比較

三日の城普請 木村重松Ⅱ 104a	「永禄2年の夏も末」(1559) 「二百十日の大嵐 / . . . / 清洲の城の石垣も / 土堀も忽ち崩れ落ち」 普請奉行山口九郎二郎 百二三十間 なかなか工事が終わらない山口に不審を抱き、藤吉郎「三日で終わらせる」と、あわやケンカになるところ、前田犬千代が仲裁。翌日信長から普請奉行に任命される。 百二十間を百二十組で割り、昼夜組として、三日で完成。敵の今川義元と共謀し、仕事を終えないようにした山口を、前田が成敗。
悲喜交々 東家浦太郎 I 105a	「弘治三年春過ぎて / はや五月雨の清洲城」1557 「百間近くも崩れた」石垣の進まない修復作業にいらだつ信長に、藤吉郎は五日で完成させるといい、信長は任せる。五日で完成の見通しが立った二日目、岩巻の小父さんが来て、お八重の復縁を請う。しかし、藤吉郎は、お八重の密通相手を成敗して浪人した、仲人前田犬千代のこともあり、許さず、お八重を帰す。
男の約束 東家浦太郎 I 105b	「弘治三年春の末」1557 清洲城修復なり、信長からの褒美を職人一同に渡す。 「永禄四年 . . . その年の6月某日」1561 美濃国齋藤龍興を撃つべき大軍議。藤吉郎、命を賭けて墨俣城構築に名乗りを上げ、蜂須賀小六に助力を求める

さらに、明智光秀の憤慨を描く2つの外題(109a 109b)の比較をしてみよう(表4)。

2-2-3 事例3 明智光秀の憤慨を描く2つの外題

表4 明智光秀の憤慨を描く2つの外題(109a 109b)の比較

白鬼光秀 春日井梅鶯 109a	秀吉登場せず。 「天正六年三月十一日」1582 信長は武田勝頼を討ち滅ぼす。 信玄の菩提寺恵林寺焼き討ちの命令を出す信長に、反対する明智光秀。信長は光秀の顔に青タンを吐き、のしかかって扇で顔を打ちすえて去る。光秀は、信長を恨まず耐える。 「天正十年(1586)五月十一日 . . . 徳川家康は . . . 安土への旅に立った」光秀は接待役に命ぜられたが、信長は魚の腐った臭いがする、と光秀を譴責、役を解いて、毛利との戦へ行けと命ずる。すぎる光秀の額に信長の刀のこじりが当たり、血が流れる。「おのれ . . . 信長！」と積年の恨み。 「時は天正十年の / 震天動地か五月闇」
本能寺の乱 酒井 雲 109b	秀吉登場せず。 「時は天正十年の / 降りみ降らずみ五月雨の / 中の五日は辰の刻」1586 徳川家康接待を命じられた明智光秀の館を、信長が訪れ、調理場から魚の臭いがもれてくるのに気付く、その魚を光秀の顔に投げつける。「君々たらずとも臣々たれ」とこらえる光秀。これまで命ぜられるままに戦い、勝ってきたが、なぜこうまで信長は憎むのか、これが一国一城の主か、と疑う。家臣に問えば、「無義道な信長に代わって天下を取り、仁政を布き給わば、これ即ち国のため」と謀反の用意。ついで、出陣。

本能寺の乱 酒井 雲 109b	「天が人知る五月かな	5
	しかも六月朔日（ついたち）の	6
	暮れの七つに・・・」	7

この2つの外題には秀吉が出ないが、太閤記に欠かせない本能寺の変につらなる事件を描く。別な浪曲師が、光秀がなぜ信長を恨むことになったのかのエピソードをいろいろと語る。109aでは、信長は光秀の顔に青タンを吐き、のしかかって扇で顔を打ちすえる。また、信長は魚の腐った臭いがする、と光秀を譴責、役を解いて、毛利との戦へ行けと命ずる。109bのほうでは、調理場から魚の臭いがもれてくるのに気付き、その魚を光秀の顔に投げつける。なお、5、6、7と数字が出てくるフシの三行は、記憶を助ける、数え歌的で、言葉遊びというより典型的なオーラルナラティブの語法である。

他に物語の矛盾も指摘できる。ホメロス研究では、これを「ホメロスが居眠りをする Homer nods」、といい、「作者」が前に語ったことを忘れて、矛盾することを語ることをいう。103aと103bでは、彼女の不倫で離縁したが、最初の恋人と妻はお八重だが、110bでは最初の妻はお菊だったことになっている。また、110bではねねは乳母のような人だったが、実はおね（1549-1624）は側室で、1561年に結婚した。

2-3 セクションレベルの口頭性

浪花節はいくつかのセクション（小段）から成り立つ語り物芸能である。啖呵とフシのセクションの交代であり、フシは数種類がある。ここでは、マクラとバラシを取り上げて、セクション内の口頭性を論じる。

2-3-1 マクラ

「マクラ」は一席の最初のセクションであり、フシをつけて語る。浄瑠璃のマクラ・オキ浄瑠璃と同じような導入部で、一般的な叙述、時代の設定、年月日、季節、場所、人物などを紹介するが、詳しく、具体的に物語を紹介することをしない。前述のように、浪花節のフシは七五調によって、詩的表現とイメージを生むが、それは特にマクラにおいて目立つ。なお、レコードにはなかったが、ライブ演奏のばあい、マクラの一部として「お時間まで」とか「つとめます」などという文句と、外題のタイトルを告げる「外題づけ」を入れる浪曲師が多い。

後にフシの説明をするが、マクラは自由リズムの数行（キッカケという）と拍子に乗るリズムカルな部分からなる。その自由リズムの部分の歌詞は、表6に示すように、あいまいで、常套的な語りである。同じ浪曲師であれば、「太閤記」ものの他の外題に同じマクラを繰り返し使うことがあり、互換性がある。これは、パリー＝ロード理論という挿入口 slot filler の役割を果たしていることに近いと思われる（Lord 2000）。たとえば、この20の外題で2つ以上の外題を持つ6人の浪曲師の内3人はこうした類似性のあるマクラを使っている。春日井梅鶯は5つの外題が収録されているが、そのマクラの前半は2種類のテキストがある。表5参照

表5 マクラ前半の比較

春日井梅鶯	小猿の生い立ち	101a	完全に同じ
	松下と小猿	102a	
	小猿の元服	102b	
	高松城水攻め	108b	完全に同じ
	白鬼光秀	109a	
天中軒雲月Ⅳ	初恋 藤吉郎	103a	完全に同じ
	織田家仕官	103b	
東家浦太郎Ⅰ	悲喜交々	105a	完全に同じ
	男の約束	105b	

浪花家辰造	蜂須賀小六（前編）	106a	みな違う
	蜂須賀小六（後編）	106b	
	決戦桶狭間	107b	
木村重松Ⅱ	三日の城普請	104a	
	長短槍試合	104b	
木村若衛	決戦稲葉城	107a	
	竹中半兵衛	108a	
春野百合子Ⅱ	矢矧の橋	101b	
乱酒井 雲	本能寺の	109b	
寿々木米若	旭日昇天	110a	
五月一郎	秀吉故郷へ帰る	110b	

春日井梅鶯の２種類のマクラを比較してみると、似通ったところが多く認められる。

表 6 春日井梅鶯の２種類のマクラの比較

①	②
101a 『小猿の生い立ち』 102a 『松下と小猿』 102b 『小猿の元服』 へ山川の 心の旅路幾百里 つらい苦しい想い出が 誠の人を作るのか <u>玉磨かずば光無し</u> たゆまぬ努力が実を結び 渡る七色虹の橋	108b 『高松城水攻め』 109a 『百鬼光秀』 へ磨かずば <u>玉も宝も光無し</u> 尾張中村わらぶきの 軒も傾く荒ら家に 生まれた醜い暴れ者 小猿が辿った人生の <u>辛い苦しい坂道は</u> 汗と涙と <u>誠実</u> に 越えた苦難の夢ばかり

マクラ①は風景と旅を重視するのに対して、マクラ②は生まれた貧乏の故郷、醜い小猿を重視して、別な特徴を示唆するのであるが、酷似のフレーズが多くみられる。「玉磨かずば光無し」と「磨かずば／玉も宝も光る無し」、「誠」と「誠実」、「つらい苦しい思い出が」と「辛い苦しい坂道は」である。春日井梅鶯の太閤記のマクラはどの外題を語ってもほぼ同じなのである。

もう二人の例をみると、マクラ前半の性格がよくわかる。天中軒雲月Ⅳの 103a『初恋 藤吉郎』と 103b『織田家仕官』、そして初代東家浦太郎の 105a『悲喜交々』と 105b『男の約束』である。下線の言葉は戦国を反映する大自然、たとえば、「黒い雲」などと、戦を象徴する秀吉の馬印、矢、軍馬などである。違う浪曲師であるが、似通っている、七五調にぴったりはまる常套的表現である。

天中軒雲月Ⅳの103a『初恋 藤吉郎』と 103b『織田家仕官』のマクラ前半 <u>へ千成りの瓢目出度き旗印</u> <u>空に煌（きら）めく星影や</u> <u>大地を駈ける陣太鼓</u> 尽きぬ誉れの陰に咲く 色もほのかな恋の花	東家浦太郎Ⅰの105a『悲喜交々』と 105b『男の約束』のマクラ前半 <u>へ空いっぱい</u> に乱れ飛ぶ あれは時代の <u>黒い雲</u> <u>大地を走る矢</u> 叫びや 群馬いなく <u>戦国の</u> <u>嵐の中に翻る</u> <u>千成瓢の旗印</u>
--	---

それに対して、浪花家辰造の3つの外題のマクラの前半と、木村重松Ⅱ、木村若衛の2つの外題のマクラ前半は、みな違うが、同じような表現とスタイルを見せる。

因みに、2013年の大阪口演では現役の浪曲師2代目京山幸枝若の『祐天吉松』シリーズが2つの外題でマクラの前半はまったく同じであり、同じ現象を確認できた。

2-3-2 バラシ

外題の最後の部分バラシを見てみよう。マクラと同じようにフシをつけて語るが、マクラのような互換性のあるテキストの一まとまりはない。ここで語り手である浪曲師は物語の世界から踏み出て、直接聴衆に語りかけるのである。スタジオ録音の場合はこれを省くことが多いが、生の口演では「ちょうど時間になりました、まずこれまで」とか「お粗末でした、まずこれまで」のような言葉で語り終える。また、連続性を与える役割を持つもの、たとえば、104a『三日の城普請』では「長短槍試合の一節は／また来週のお楽しみ」でおわるし、108a『竹中半兵衛』は「神ならぬ身の秀吉が／何でその謎解けようか／それは後日の物語」でおわることもある。浄瑠璃の「段切れ」にも、「後に伝えし物語、恐ろしかりける」とか「江戸の恵みぞ、有難き」など、決まった旋律と決まり文句がある。

2-4 フレーズレベルの口頭性 決まり文句

前節で見てきたように、セクションレベルの口頭的常套性はかなりの程度決まり文句から発する。これは口語りの特徴であり、七五調に合わせた決まり文句（パリー＝ロード理論というフォーミュラ）はこの20の外題にたくさん出てくる。戦国時代の代名詞として役割を果たすフレーズはマクラ以外でも目立つ。「黒い雲」「千成の瓢…」 「麻と乱れし戦国の」（101a, 103a, 104a, 110b 他など）など。

講談ネタのため、歴史的な実感があり、時代描写、年号、月日は詳しい。これは軍記物の口頭性を示すと思われる。平家の語りにおいては「頃は…」と語られる。それが浪花節では、講談を経て、〇〇年〇〇月〇〇日……となる。講談を踏襲して固有名詞も歴史性を強調するように使われる。表1では、年号を示しておいた。あまり日時を明示しない江戸初期の彫刻師をめぐる左甚五郎シリーズでも固有名詞、家光公など歴史的人物名がたくさん使われる。

このCDの外題はすべてスタジオ録音のようで、バラシの決まり文句は少ないが、『長短槍試合』（104b）「あまりお長くなりますから／先ずはとどめる次第」と、『故郷へ帰る』（110b）「まずこれまで」のライブの口演の決まり文句が出てくる。

また、秀吉に対しても決まり文句は頻繁に出てくる。フラッシュバックの形で幼い、つらい時代を繰り返す外題も多い。小さい体、猿のような顔、中村生まれ、などの決まり文句と、口がうまい、説得力のある、魅力的、賢

いと、秀吉の性格を短く、簡潔に描く。

以上、浪花節の語りのコトバにおける口頭的性格をいくつか明らかにした。次に、音楽面での常套性を調べることにする。

3 浪花節のフシ⁽⁶⁾の口頭性

3-1 定型性と流動性

フシは浪花節の中心になっており、フシで始まり、フシで終わり、中に啖呵がはさまり、全体は三味線によって支えられている。その口頭性は常套の音楽素材を使うことで明らかである。常套的表現は一席の全体の流れ、フシのあり方、そして、若干ではあるが、フレーズレベルの旋律型に認められる。

全体として、フシ・啖呵・三味線による物語は30分程度にまとまるが、フシに、長く時間をかける部分もある。したがって、時間を節約するために、簡潔にはしょって語ることも多く、最後のオチがないこともある。啖呵では「わけはこうこうこういうわけ」とか「しかじか」などとして説明を省くことが多いが、叙情的なフシのところでは惜しまずに時間をたっぷりとかける。

浪花節の音楽については、定型性と流動性を対置させて考えるのが生産的である。平家や能のような古い芸能ほど定型性が強く、名前のある曲節・旋律型がたくさん存在する。口頭性と書記性の問題を考えるとき、台本が存在するかどうか、あるとすれば、その使い方はどうか、また、楽譜が存在するかどうかの問題になるが、浪花節では演奏時にも楽譜を使わず、習得・伝承にも楽譜は存在しない。東京の浪曲界で使われている「メニュー」は楽譜ではなく、曲師が浪曲師と打ち合わせをして作る、語る内容とそのフシ名を簡条書きにしたものである。

浪花節は近代に入ってからできた、まだ新しい音楽様式で、古典化されておらず、固定化の度合いは低いので、研究ににくいといえる。その流動性、あるいは不安定性のため、「同じ」外題でも、ヴァージョンが多い。したがって何が代表的か、何を分析するか、選びにくいということにもなる。

フシも流動的だが、巧みな音楽表現が認められる。パフォーマンスには即興性が認められ、型にはまらない。浄瑠璃の語りにあるような、目立つ旋律型はほとんどなく、むしろ、緩やかな規範性・スタイルを持つ。ただ、終止形には明らかな固定性が認められる。

3-1-1 旋法・音階・調弦

音楽面の基本は旋法である。三味線は浪曲師の声に合わせて音高を変えるが、調弦は必ず三下がり（シ・ミ・ラ）。フシの旋法・音階は流動的ではあるが、大体五音音階で、律テトラコード（ミ・ファ[＃]・ラ、長音階を感じさせる）と、時々半音を含む都節テトラコード（ミ・ファ・ラ、短音階を感じさせる）、たまには民謡テトラコード（ミ・ソ・ラ）もある。これらがゆるやかに入れ替わるという流動性はもう一つの特徴であり、浪曲師の気まぐれによって変わるといわれる。それに対して、終始音は定型性が目立つ。旋法を考えると大事な目安となるのは終止音だが、浪花節のセクション（段落、以下説明）の終わりは殆ど必ず「ミ・ラ[＃]・ファ」つまり、三味線の二の糸より長二度上、という中間的な終わり方に対して、一席の最後はミ（三味線の二の糸の開放弦）で落ち着く。

3-2 一席の流れ（構造）

基本的に、フシ・啖呵の交代するセクション・小段構造をもち、絶えることのない三味線の伴奏がつく浪花節は緩やかではあるが、伝承されている枠組み・語りの構造がある。フシの種類が多く、その役割は形式的なものと、内容を表現するものがある。これも、平家と浄瑠璃と共通である。

フシのあり方はとらえどころがなく、はっきりそれとわからないので、曲節や旋律型よりも、サブスタイル（語り口）と考えたほうがよい。ヴァリエーションが著しい。緩やかな規範性を保ちながら、即興的につむぎだされる。それに対して、終止型だけは旋律型だといえるだろう。フシのセクションの終止型（「当て節」）は、浪曲師のあいだでは意外と一定不変である。そして、一席の終止（バラシ）も強い規範性を示す。

また、浪花節独特の旋律型が広く使われている。名前はないようだが、浪花節独特の節回し「ア、ア、ア、アン」一つの音節を切りながら伸ばす、鼻にかかって、音楽的というより、表現を際立たせる、ハイライトを作る工夫だと思われる。

3-2-1 フシの種類と伝承されているフシ名

浄瑠璃などと同様、一席はいくつかのセクション（小段）に分けられる。セクションの終わりはフシをたっぷり膨らました終止感の強い旋律で区切る。基本的にはフシと啖呵のセクションが交替するが、啖呵にならなくても、フシの流れが終止感の強い旋律により区切りを感じさせることがある。三味線の前奏（弾き出し、ウケ）、間奏、後奏はセクションに付属していると考えられる。浄瑠璃などにおけるセクションと同じように、長さ（行の数）は決まっていないが、大体七五調になる。

1950 から 1960 年代にかけて、南春夫や村田英雄などが浪花節から歌謡曲に転向した結果、歌謡浪曲や新しい歌謡のジャンルとしての演歌が出現したが、浪花節を演歌と比較すると、演歌は民謡や歌謡曲のように、決まった行数の連 stanza からなり、その旋律は繰り返されて 5 分間ほどの歌が成り立つ。つまり、歌や詩の形式である。それに対して、浪花節は決まった行数がなくて、フシの種類がいくつかあり、内容と機能に応じて使い分けられる。フシの細かいあり方と使い方は浪曲師によって大きく変わることがあるし、いわゆる「地域様式」の関東節と関西節とでまた変わる。

では、フシのあり方について整理してみよう。北川純子の論文「関東節の浪曲における三味線」によると、伝承されているフシ名は関東節と関西節で若干違い、筆者なりに整理すると、表 7 のようになる。また、それぞれのフシには、対応する三味線の「手」がある（北川 2011：4）。

表 7 伝承されているフシ名（北川 2011.9 34 ページ参照）

		関西節	関東節
自由リズム のフシ		キッカケ (大阪では地節という) バラシの一部	キッカケ バラシの一部
等価の拍に 乗るフシ・ 有拍		きざみ 浮かれ節 はやぶし バラシの一部	(狭義の) 関東節 あいのこ バラシの一部
	内容を反映する特 殊なフシ	攻め うれい	攻め

なお、国本武春が出した DVD『沢村豊子の世界』（2010 年）で挙げられているフシ名もほぼ同じである：弾き出し・キッカケ・道中付け（道行）・うれいブシ・セメ・浮かれ節・バラシ、というふうになっている。はや節を入れていないし、「道中付け」には決まったフシを当てないと思われる。しかし、道行のくだりがたがくさんの外題にあり、平家、浄瑠璃、幸若、説教節などの語り物と同様、オーラルな語りの特徴である。パリー・ロード理論

のテーマに当たるといえる。

一席の流れとフシの基本的な関係は、三味線の弾き出しのあと、キッカケ・きざみによる一つの単位によるマクラのセクション、続いて啖呵、続いてフシのセクション。こうしてフシと啖呵が交互に進行することは一席中に数回ある。内容を反映する特殊なフシ（ウレイ、セメ）は中ほどに現れ、はやぶしは最後の方に現れ、バラシで括る。いわゆる「関西バラシ」は長いのにに対して関東節のバラシは短い。狭義のバラシは最後の2行ぐらいの短いところでこの2つの「地域様式」でもほぼ変わらない。バラシのあと、三味線の短い後奏で終わる。

口頭性の問題と関係のある、口頭伝承の過程で知られたフシの名前の存在は、音楽分析の手引きにはなるが、限界がある。同じ名称のフシでも、演者によって、あるいは同じ演者でも、演目や演目のなかの位置によって、その音楽的内容は大きく変わることがある。

以下のように語りのフシの整理を試み、3つの事例を通して、原則を探ってみよう。

3-2-2 フシを分析するパラメーター

仮に、フシから名前を取りはらって考えてみると、テンポ、リズム、歌い方、旋法などのパラメーターを当てて考えられる。語るメロディーは、有拍か無拍か、メリスマが多いか、シラビックな歌い方かなど。

三味線は無拍の語りに対して、フレーズの合間に短い合いの手を挟む程度だが、有拍のリズミカルな語りの場合、活発になり、ずっと続けて弾かれる。浪曲師と曲師のシンコペーション的なリズムの張り合いは魅力的で見事に複雑である。

例えば、キッカケは無拍で、メリスマ的、テンポがおおらかであるのに対して、きざみと関東節（狭義の）は有拍で、メリスマとシラビックが入り交じり、テンポがきびきびして活発である。はやぶしは有拍で、メリスマというよりもシラビックで、外題の終わりのフシだ。これ以上の類似性は浪花節全体にわたっては認識できない。浪曲師の個人のフシのあり方があるし、演奏の時と曲によって変化し、流動的だからである。

3-3 セクションの流れ

典型的なセクションは、次のように進行する。三味線の「手」ではじまり、自由リズムの語り（キッカケ）、拍に乗ったリズミカルな語り、メリスマ的な終止感の強い旋律で終わる。しかし、キッカケだけで終始するセクションもあれば、拍に乗ったリズミカルなフシだけのセクションもある。

なお、一つの外題で何度も出てくるフシがあり、関東節では、キッカケ+関東節（狭義）、または、キッカケ+アイノコで、関西節では、キッカケ+きざみ、また、浮かれ節、はや節である。これらは浪花節の「基本」のスタイルだといえるだろう。それに対して、セメとウレイは一回しか使わないのが普通である。また、バラシは最後の短い部分で、浄瑠璃の段切れのような、外題全体の終結型とみられる。

次に、以上の議論を踏まえて、3つの事例の音楽分析を行い、浪花節の音楽面の口頭性を明らかにしたい。関西節の春野百合子、関東節の木村重松と東家浦太郎の外題を取り上げる。

3-3-1 事例（1）（2代目）春野百合子（1927～）（関西節）

『出世太閤記・矢矧の橋』28:05 脚色：小菅一夫 三味線：大林静子 KICH-2449

フシ：F1～F5、啖呵：T1～T4に分節した。

表 8 『矢矧の橋』 語りの構造・エピソード・シーン

(S = シーン； F = フシ； T = 啖呵)

シーン	エピソード	フシ・啖呵
S1	時代設定（マクラ）	F1
S2	餅屋のじいさん	T1
S3	矢矧橋で寝る、故郷の夢	F2, T2, F3, T3, F4
S4	野武士蜂須賀小六との出逢い	T4
S5	見事小六の刀を盗む	T4, F5
S6	その後の二人の行く末を語る	F5

表 9 『矢矧の橋』 フシと啖呵の分節

(S = シーン； F = フシ； T = 啖呵)

時間	フシ・啖呵	フシ名	行数	時間	
0.00	F1	キッカケ	7 行	2.50	S1 時代設定
2.50	T1			3.03	S2 餅屋のじいさん
5.53	F2	キッカケ きざみ	7 + 2 + 2 行 4 行	2.12	S3 矢矧橋で寝る、故郷の夢
8.05	T2			1.21	
9.26	F3	きざみ	15 行	2.17	
11.43	T3			0.27	
12.10	F4	きざみ	4 行	0.24	
12.34	T4			9.50	S4 野武士蜂須賀小六との出逢い
22.24	F5	はやぶし	7-3+ 17+ 12+ 12 行	5.08	S5 見事小六の刀を盗む
27.32		バラシ	2 行	0.30	S6 その後の二人の行く末を語る
28.02	了				

詞の区切りと音楽の区切りは一致しないが、一致させないことで、連続性をもたせる効果だと考えられる。

関西節である。セメもウレイもないが、キッカケ、きざみ、はや節、バラシが認められる。

F1：弾き出しがあって、「空に黒雲」で無拍のメリスマ的な語りだし（キッカケ）は有拍に変わると期待するが、ほとんどない。「出世双六太閤記」でメリスマ的終止型（F# にきまる）、そして三味線の手最後に啖呵に変わる。

音楽的には、F2 から F4 まで、矢矧橋で寝て故郷の夢を見るくだりだが、啖呵を含めて一つの語りのスタイルになる。

F2：最初の 7 行は無拍（キッカケ）だが、シラビックに近い。三味線は合いの手程度。続く 2 行はやや弾んだ拍に乗り、「秋の風」で終止形（F#-C#）があるので、一つの単位と思われる。が、またフシが続いて、次の 2 行は有拍に変わって、「矢矧の橋」で終止型（F#-C# にきまる）。リズムカルな三味線の手がずっと伴う短い啖呵が挟まるが、同じ三味線の手が続き、同じ有拍でシラビックのスタイルの語りが続く。T2 は母の夢。三味線の同じ手が続き、そして F3 は同じようなスタイルで続く。これが秀吉の幼稚時代のフラッシュバックである。最後の行「今じゃ浮草裸虫」でメリスマ的になり、終止型（F#）で終わる。また T3 と F4 が同じスタイルである。F4 になっても同じ有拍の朗誦的でシラビクなスタイルの語りが続き、三味線は同じパターンでリズムカルに繰り返し伴う。終止形はない。

次は、ガラッと変わって、10 分に近い長い啖呵（T4）があるが、S4 は出会いと夜討ちの 2 つからなる。S5 は

T4 と F5 に跨る。T4 のあいだ、三味線は歌舞伎の下座音楽に近いメロディーで演劇的な雰囲気を出す。

F5 のはじめに改まって三味線の引き出しで始まるが、長めの三味線の手（ウケ）があり、物語のクライマックスを示す。「出直し」という感じがする。その間に浪曲師がお茶を飲むなり、顔を拭くなり、小さな休憩ができるのだ。続く 5 分間以上の長いフシははやふしと思われ、ずっとシラビック、リズムカルで速いテンポのフシだが、終止型があるため 4 つに区切ることにした。このセクションは、短い啖呵が 3 つ挟まっているが、一つの大きい纏まりとみる。刀を盗むエピソード（S5）は F5 の 27 行目までつづく。そのあと S6、将来の秀吉と蜂須賀のことを語り、特に注目すべきは蜂須賀のことが阿波踊りの盆踊りに残っていることだ。語られる内容はエピソードから遠い視野に変わる。

最後の 2 行「三州矢矧の橋の上／結ぶゆかりの縁の糸」は（狭義の）バラシで、メリスマ的。バラシで欠かせないイロ言葉がある。

3-3-2 事例（2） 2 代目木村 重松（1904-1966）（関東節）

CD 104a『三日の城普請』 曲師：木村八重子（妹） 作者：言及ナシ

表 10 『三日の城普請』 語りの構造

（S = シーン； F = フシ； T = 啖呵）

シーン	エピソード	フシ・啖呵
S1	時代設定（マクラ）	F1
S2	城の普請、普請奉行山口	T1
S3	木下藤吉郎の批判「自分なら三日でできる」	T1
S4	犬千代の仲介	F2, T2, F3, T3
S5	藤吉郎と犬千代対話「やはり山口は怪しい」	T3
S6	織田信長と藤吉郎対話「三日でやれ」と命令さる	T3
S7	三日で完成 （外題の中心部分）	T3, F4, T4, F5, T5, F6, T6, F7
S8	敵と密通していた山口を斬った犬千代が戻る	F7, T7, F8
S9	信長が感心し、褒美を出す	F8, T8
S10	信長、山口惨殺の真相を知る	T8
S11	信長と藤吉郎の未来を語る	F9
S12	バラシ「また来週」	F9

表 11 『三日の城普請』 フシと啖呵の分節

（S = シーン； F = フシ； T = 啖呵）

時間	フシ・啖呵	フシ名	行数	時間	エピソード
0.00		弾き出し		0.19	
0.19	F1	キッカケ 三味線、関東節の手で終わる	10 行	1:21	S1
1.40	T1			4:40	S2, S3
6.20	F2	キッカケ	3 行	0:20	S4
6.40	T2			0:10	S4
6.50	F3	キッカケ 関東節（狭義）	1 行 5 行	1:00	S4
7.50	T3			3:32	S4, S5, S6, S7
11.22	F4	キッカケ アイノコ	4 行 1 行	0:31	S7

11:53	T4			3:12	S7
15:05	F5	キッカケ 関東節（狭義）	4 行 2 行	0:31	S7
15:36	T5			1:09	S7
16:45	F6	キッカケ 三味線、関東節の手で終わる	7 行	1:00	S7
17:45	T6			0:20	S7
18:05	F7	キッカケ 関東節（狭義）	4 行 4 行	1:12	S7, S8
19:17	T7			1:15	S8
20:32	F8	キッカケ	13 行	0:38	S8, S9
21:10	T8			2:30	S9, S10
23:40	F9	キッカケ アイノコ	5 行 9 行	1:50	S11 S12
25:30	了				

関東節のオーソドックスで、典型的なセクションのフシの流れである、自由リズムと有拍の複合セクションは F3、F4、F5、F7、F9 であり、F1、F2、F6、F8 はキッカケだけでなり、F1 と F6 の場合、三味線、リズムカルの関東節（狭義）の手で終わるが、簡略型であるか、不完全と思われる。珍しく、バラシがない。最後に、「また来週のお楽しみに」で終わるが、バラシの普通のフシはなく、アイノコで終わってしまう。こんな簡略型は、『矢作の橋』においてフシの割が半分に近いのに対して、この外題は啖呵中心で、啖呵の量がフシの二倍になっているからだと思われる。

3-3-3 事例（3）（1 代目）東家浦太郎（1919-2004）（関東節）

CD 105a『悲喜交々』作者：言及ナシ

曲師：玉川美代子

フシ：F1 ～ F10、啖呵：T1 ～ T9 に分節した。

表 12 『悲喜交々』エピソードの分節

(S = シーン；F = フシ；T = 啖呵)

シーン	エピソード	フシ・啖呵
S1	時代の設定、弘治三年（1557）（マクラ）	F1
S2	五月雨大雨で清洲城 100 間壊れた	T1
S3	藤吉郎は普請奉行を批判	T1
S4	藤吉郎の良さ	F2
S5	織田に三日間で修理できると宣言	T2
S6	藤吉郎の性格	F3
S7	普請作業	T3
S8	藤吉郎の性格	F4
S9	藤吉郎についての噂話、お八重の不倫	T4
S10	普請の仕事が見事に完成	F5, T5
S11	岩巻の小父さんが来る、お八重との和解を頼む	T5, F6, T6
S12	お八重とまた一緒になるのを断る	F7

表 13 『悲喜交々』 フシと啖呵の分節

(S = シーン ; F = フシ ; T = 啖呵)

時間	フシ・啖呵	フシ名	行数	時間	エピソード
0.00		弾き出し			0:17
0.17	F1	キッカケ	11 行	1:28	S1
1.45		関東節（狭義の）		1:55	
3.40	T1			2:00	S2, S3
5.40	F2	キッカケ	10 行	0:40	S4
6.20		アイノコ（無拍）		0:18	
6.38		（有拍）		1:00	
7.38	T2			2:02	S5
9.40	F3	キッカケ 関東（狭義）	6 行 11 行	2:22	S6
12:02	T3			2:09	S7
14.11	F4	キッカケ アイノコ	4 行 7 行	1:01	S8
15:12	T4			1:32	S9
16:44	F5	関東節（狭義の）	17 行	2:01	S10
18:45	T5			3:08	S10, S11
21:53	F6	アイノコ	14 行	1:31	S11
23:24	T6			1:48	S11
25:12	F7	キッカケ バラシ	13 行	1:28	S12
26.40	終				

同じ関東節であるし、『三日の城普請』とほぼ同じ内容であるが、この『悲喜交々』ではフシの部分は啖呵の半分の時間を占める。F1、F2、F3、F4 すべて、自由リズムの部分と有拍の部分の一つの複合したセクションを成して、基本の旋律の進行を見せている。F5 と F6 は有拍なフシだけで、F7 は自由リズムの単独のフシからなっている。

結び

本論では、複数の視点からそれぞれの事例の比較をおこなったことにより、浪花節の語りの、テキスト面と音楽面の双方に口頭性がみとめられることを主張した。テキスト面の口頭性は、外題のエピソードの細かい合わせ方、セクションレベルではマクラとバラシの常套性、また定型句に見られる。楽譜が一切存在しない浪花節の音楽面では、常套的音楽素材、つまり伝統的なフシの定型性と流動性の度合いについて論じた。

語りの言葉は、様々なかたちで書かれたテキストと密接に繋がっているが、なお、口頭性の証拠が見られる。音楽の語りは、浪曲師と曲師によって口伝で伝承された伝統的なフシに基づいており、口演時に楽譜無しで、縦横に再現されるのである。

本稿に残された課題は語られるフシについてもっと詳しく捉える必要があると思われる。

謝辞

本論は、2012-2014 年度科学研究費助成金プロジェクト「浪花節一口頭性と書記性」基盤研究（C）課題番号:24520145 の成果の一つである。

2013 年度の京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター共同研究の成果と 2013 年度の同志社大学社会学部フィールドワークの成果により、多大の恩恵を受けた。両方に関わっていただいた浪花節の音楽研究者、北川純子氏に感謝の意を表したい。

注

- 1 Tokita 2015 では講式声明、平家、幸若、浄瑠璃をオーラル理論の面から扱った。また、時田 1997 も平家、清元、義太夫、座頭琵琶の音楽分析を試みた。
- 2 なお、兵藤裕己 1997 や同 2000: 79 ff. は、柳田國男の農村を主な対象とする民俗学は都市の口承文芸であった浪花節に対して盲点をもつことを指摘している。
- 3 「浪花節」と「浪曲」と、この二つの名称はなぜあるのか、どちらの方がよいのかはよくわからないが、元々は「浪花節」だった。「浪曲」という言葉は大正時代から現れ、広く使うようになったのは昭和期に入ってからであり、演者を指す「浪曲師」と「曲師」の用語も流布した。個人的な好みとして「浪花節」だが、理由は「曲」よりも「節」の方がほかの三味線音楽に通じるし、そして一つの演目は「曲」ではなく、「外題」「席」「演題」というからである。
- 4 初代東家浦太郎 (1919-2004) 『関東節ひとすじ』(1994) の演奏記録 (1971 ~ 1972 年のみ) 「太閤記」としか書いていない。(2代目によると、スタジオ録音らしい。)
- 5 2013 年にそれをめぐる三谷幸喜の映画『清須会議』が公開された。また、同じ 2013 年に田中 光敏の映画『利休にたずねよ』が公開されている。
- 6 本論文の音楽分析の対象は三味線が主な伴奏楽器になる浪曲に限る。カラオケ的な浪曲は別な機会に譲る。

参考・引用文献

- 芦川淳平『浪曲の心髄—日本人の魂の叫びが聞こえる』大阪：JDC 出版 2013 年
- 江本裕「『太閤記』が描く秀吉像」『軍記物語とその劇化—『平家物語』から『太閤記』まで』臨川書店 2000 年 83-126 頁
- 小瀬 甫庵『太閤記』新日本古典文学大 60。校注：江本裕と檜谷 昭彦。東京：岩波書店、1996 年
- 神田伯竜『講談太閤記』東京：柏原奎文堂、明治 33-36[1900-1903] 年 (国会図書館の近代ライブラリー)
- 北川純子「関東節の浪曲における三味線」『大阪教育大学紀要』60: 1、1-18、2011 年 9 月
- 北川純子「浪曲の「語り」の生成原理をめぐる予備研究 (前編) —〈野狐三次〉を素材に—」『大阪教育大学紀要』63: 1、17-34、2014 年 9 月
- 旭堂南陵『講談全集』(第 7 巻：太閤一代記) 東京：大日本雄弁会講談社、1929 年
- 芝清之 (編)『東家浦太郎 関東節ひとすじ 芸談・出演・日誌 (昭和九年～昭和五十六年)』東京：浪曲協会、1994
- 玉川奈々福「玉川福太郎『鹿島の棒祭り』」京都造形芸術大学集中講座、配布資料、2013 年 9 月 4-6 日
- 時田アリソン「語り物の音楽分析」岩波講座：日本文学史第 16 巻『口承文学 I』。久保田純 (他) (編)、東京：岩波書店、299-321. 1997 年
- 兵藤裕己『声の国民国家』東京：NHK BOOKS、2000 年
- 兵藤裕己「口承文学総論」岩波講座：日本文学史第 16 巻『口承文学 I』。久保田純 (他) (編)、東京：岩波書店、1-50. 1997 年
- 原田真澄「近代文楽の太閤記物と時局物上演にみるナショナリズムとその展開」『演劇映像学』2012 年 15-29 頁
- 森田憲司「上方講談の現状」『総合研究所所報』Vol.2 号、(1994. 02)、p.97-111
- 森田憲司「日曜講談・後の豊臣 (奈良大学所蔵髪型講談資料解題)」『総合研究所所報』5 号、(1997.03)、p.129-136
- 森田憲地司「魅力ある話芸としての再生を—上方講談の現状 (特集 甦れ! 上方の講談)」『上方芸能』(131)、7-9、1999
- 唯二郎『実録 浪曲史』東京：東峰書房、1999 年

英文文献

- Berry, Mary Elizabeth. *Hideyoshi*. Cambridge, MA: Harvard East Asian Monographs, 1982.
- Foley, John Miles. *Homer's Traditional Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1999.
- Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960[2000].
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New Accents. London; New York: Methuen, 1982.
- Tokita, Alison. *Japanese Singers of Tales: Ten Centuries of Performed Narrative*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2015.
- Yoshikawa Eiji, *Taiko: An Epic Novel of War and Glory in Feudal Japan*. Transl. William Scott Wilson. Kodansha International, 2000.

視聴覚資料

- CD『浪曲特選 秀吉～太閤記～』Columbia RC101-110
- DVD『浪曲三味線：沢村豊子の世界』東京：武春堂、2010 年
- YouTube『原典講談「出世太閤記」朗読』。数編ある。

Orality in naniwa-bushi: the case of Taikōki pieces

TOKITA Alison

Naniwa-bushi, a sung narrative accompanied by shamisen, has no musical scores, but it has had written texts since stenographic books were created in the late Meiji period. Many pieces are based on other narratives, including written narratives. However, its orality can be observed in both its musical expression, and in the way episodes are woven together. This paper explores the nature of orality in naniwa-bushi, treating a group of pieces connected with the chronicle of Toyotomi Hideyoshi (1536-98), *Taikōki*. Naniwa-bushi's Taikōki pieces derive from kōdan story-telling, and go back to a seventeenth-century chronicle of the life and achievements of Hideyoshi, via kōdan and popular writing of the Edo period. It is thus connected with the military tales that have strong connections with oral narrative. Whereas the Taikōki chronicle deals centrally with Hideyoshi's adult life, most of the Taikōki pieces in naniwa-bushi focus on his childhood and youth. The chronicle is close to an official history, but there was a large amount of oral lore circulating about Hideyoshi that does not appear in the chronicle. It appears however in kōdan and popular writing of the Edo period and other genres. Naniwa-bushi combines various narrative threads and motifs to make coherent pieces in a way that indicates oral tradition. Furthermore, its fluid musical aspect shows how orality is central to the musical expression.

Keywords: naniwa-bushi (rōkyoku); orality; oral narrative; musical narrative; Taikōki; stenographic books