

第 28 回 (2017 年度)
小泉文夫音楽賞受賞記念講演
◆無断引用転載禁止◆

浪花節の語り物性

時田アリソン
(京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター長)

このたび、小泉文夫音楽賞をいただきまして、誠にうれしく存じます。また、たいへん光栄に存じます。小泉先生には 1978 年に、桜台のお宅にお邪魔して、お目にかかったのが最初です。そのとき奥様が紅茶とケーキを出してくださったことを覚えています。お部屋には民族音楽楽器がたくさん置かれていました。その後、東京藝術大学の楽理科で、私は邦楽専攻でしたが、民族音楽学の先生の講義を少し受けました。先生のご本も拝読し、音階理論には大きな影響を受けました。その後、小泉文夫記念資料室が設立されたことを知りました。その存在価値は大きく、喜ばしいことと存じます。今回受賞した私が申し上げるのも、変ですが、海外の民族音楽の研究者に対し、小泉文夫賞を与えることは、たいへん意義があると存じております。

私が日本の音楽に本格的に触れたのは、パリの大学でした。そして、オーストラリアに戻ってから日本音楽の研究を志すこととなります。その前から日本語に、そして日本に憧れ、いろいろな導きがあり、ご縁もあって、日本との付き合いは、今年で 44 年間になりました。

初めて日本に来たのは 1973 年、2 か月間の観光旅行でした。その後パリに留学し、日本語、日本史、そして先ほど述べたように丹波明先生に日本音楽を学びました。オーストラリアに戻ってからはメルボルンのモナシュ大学で日本語と日本研究を専攻しました。大学院に入ってから半年の留学で、国際基督教大学の金澤正剛先生から日本音楽を、清元栄三郎先生の下で清元の浄瑠璃と三味線を学びました。その後文部省の留学生として、東京藝術大学楽理科で一年間学びました。指導教官は横道万里雄先生でした。

帰国してからは清元節の研究で博士号を取得し、大学で教えることになりましたが、残念ながら、日本音楽を教えることがほとんどありませんでした。

日本では、邦楽ですが、オーストラリアでは、日本の古典音楽は、民族音楽として研究の対象となっていました。それでも日本語ができないと、日本音楽へのアクセスが難しいので、日本研究でよかったわけです。それで、日本の音楽を日本全体の中で考えることになり、ここ 10 年ほどは近代の問題に強い関心を持ってきました。

日本の音楽と近代ということですが、すでに江戸時代、日本の音楽には「近代」的な要素がありました。「近世」を英語で“early modern”と言いますが、その近世邦楽にはまず、声楽と劇音楽から純音楽への傾向がみられます。つまり、浄瑠璃・長唄といった人形浄瑠璃・歌舞伎の音楽から、地歌・箏曲の段物、そして祝儀曲やお座敷長唄へということなのです。舞台から離れて、純音楽としての発達があったということです。特に注目すべきことは、江戸時代に転調がさかんに行われたということで、この転調によって、音楽が複雑になり、特に器楽の多様性が生まれ、器楽の発展を刺激しました。

また、音楽の「引用」も、近代的と考えられますが、浄瑠璃や長唄では頻繁に行われました。フレーズでは、謡ガカリとか、新内ガカリとかがありますし、もっと長いものでは、投げ節や、木遣りなどが挿入されます。

そして、三つ目に歌舞伎・人形芝居の商業ベースでの劇場公演です。これは、近代的な音楽システムの兆しであるといえるでしょう。

四つ目に、家元制度です。家元制度は前近代的なものともみられがちですが、実は近代的な面を持っています。というのは、音楽家の生活基盤を提供したからです。これも近代的な音楽システムであるといえます。

では、明治に入ってから日本の音楽ですが、当時は西洋音楽が入ってきて、結局日本は西洋音楽を選ぶことになりました。しかしそのようなときも、邦楽はその前の江戸時代と同じように、止まらずに発展続けました。もちろん、西洋音楽の影響を受けましたから、宮城道雄の新日本音楽運動のように、楽器の編成、楽譜の出版、西洋的な音楽形式など、新しく出現しました。そして、様々なジャンルで、新曲が盛んに生み出されています。

尺八楽は、近代に入ってから、本曲を使い、古いものというイメージを作り出しました。さらに新しい流派ができ、いわゆる伝統の構築を行いました。

さらに、新しいジャンルも生まれています。琵琶楽では、九州の盲僧琵琶から近代琵琶が生まれました。もう一つが今日のテーマの浪花節です。新しい語り物です。

私の研究のはじめは清元節でした。Malm先生の日本音楽の本を読みましたが、長唄についてはご専門ですから詳しく書いてありましたが、清元節は高い声の美しい音楽だとしか書いていなくて、私の興味をそそりました。清元を習う一方で、Malm先生の長唄の本を参考にして、清元も理解しようと思いました。しかし、数年たった後、全然違うアプローチが必要だと分かりました。清元は語り物だったからです。当時、清元は系統は浄瑠璃でも、ほとんど歌いものだとよく言われていました。しかし、深く知るようになると、語り物性というものがわかってきました。それは簡単にいいますと、主に常套的な言葉と常套的な音楽表現ですが、それが小段構成のなかに組み込まれている、というあり方でした。この小段構成という、語り物の理解にとってきわめて重要な概念は、もちろん横道萬里雄先生から教えていただいたものです。

そこで、清元節の語り物性を証明するだけでなく、日本音楽全体をさかのぼって、語り物とは何か、ということに関心を深めていきました。まず手始めに豊後系浄瑠璃の常磐

津、新内、豊後系浄瑠璃の前の中節、そして義太夫節とさかのぼり、能、幸若、平家を
 経て、講式声明に至りました。そして、それぞれが語り物として、共通の構造原理と、音
 樂的常套素材を持っていることを明らかにすることができたのではないかと考えています。
 これにつきましては、小泉先生、横道先生をはじめ、さまざまな先生がたのおかげですし、
 共同研究に参加していただき、意見を交わし、また協力もいただいた、さまざまなジャン
 ルの研究者のお力があって、初めて可能になったことと感謝しております。一つ一つの語
 り物の語り物性について研究につきましては、拙著をご覧くださいとありがたいと存じま
 す。

この延長線上で、近代の語り物として、今日のお話のテーマである浪花節に興味を持つ
 ことになりました。

浪花節には近代的な要素があります。まず目立つのは、近代メディアとテクノロジーの
 利用です。速記本や新聞掲載といった紙媒体に続き、レコードを活用し、多くの浪花節が
 吹き込まれています。更に、ラジオに積極的に出演して全国的に人気を得たことも注目す
 べきです。浪曲が映画になったり、あるいは逆に映画が浪曲になったり、映画との関係も
 深くありました。また、1930年代から舞台上でマイクロフォンを使用しています。文楽など
 では、ちょっと考えられないことです。最近では、伴奏に三味線の代わりにカラオケが使
 われることもあります。こうした点、近代の子といった感じがします。現在では、他のジ
 ャンル同様、カセットテープ、CD から、iTunes、You Tube が活用されています。

しかし、浪花節には近代的ではない要素も残っています。といっても、生まれは明治で
 すから、まず演奏者はかならず和服を着ています。話の内容もだいたい義理人情。戦後
 は、浪花節的だとか、封建的だともいわれて、人気落ちたこともあります。愛国浪曲な
 どで戦争に協力した、という批判もありました。近代的ではない要素に戻りますが、フシ
 という部分の詞章は七五調です。先ほどもいいましたが、最近ではカラオケが使われるこ
 ともありますが、伴奏楽器はだいたい三味線です。台本はありますが、楽譜はありません。
 この点は際立っていて、いわゆる邦楽よりも、前近代の形を取っています。今日のお話の
 語り物の口頭性に繋がります。

ここで浪花節のかたちについてお話しますと、浪曲師が語り、曲師が三味線で伴奏しま
 す。語りはフシをつけずに語る「啖呵」というコトバの部分と、さきほどいった節に乗
 せて語る「フシ」の部分があります。これを相互に繰り返します。いわゆる説唱・Prosimetric
 タイプです。これは、中国の伝統的な語り物や、中央ユーラシアの語り物に多いのですが、
 日本では、ほかに見られません。浪花節の大きな特徴の一つです。一つの演目がだいたい
 30分になります。啖呵というコトバの部分の間にも絶えず、三味線が弾かれ、雰囲気を出
 します。フシは浪花節の中心になっており、フシで始まり、フシで終わる。中に複数の啖
 呵がはさまり、全体は三味線によって支えられている、といえるでしょう。

講談と落語はよく「一人芝居」といわれますが、浪花節は声、三味線のあいまった巧み
 な音楽表現による、「一人ミュージカル」といえるかもしれません。

浪花節の音楽も、近代的ではありません。語り物そのもの、とっていいでしょう。

まず、小段構成でできています。小段には、基本的な小段（サブスタイル）、特殊な小段（サブスタイル）があり、それで構成されていることは、浄瑠璃と同じです。これは平家からの日本の語り物の特徴です。明治に入ってから生まれたものですが、特に、口頭性が色濃く残っています。

また、素地が祭文やチョボクレなどの大道芸なので、17世紀の浄瑠璃のように、流動的で、個性が大事です。したがって、梅鶯（ばいおう）節、雲衛門節、虎三節などの個人の風があきらかに存在し、喜ばれます。これは、浄瑠璃などでは、無くなってしまった、語り物の特徴です。

それから関東節、関西節、地域的な差ですが、関東節と関西節があります。関東節と関西節では、かなりフシと三味線の手が異なります。

また台本は存在しますが、文楽の義太夫節とちがって、演奏の際は前に置くことはありません。外題（演目）はすべて暗記します。台本はあるというものの、作者があるばあいは別として、それほど厳しいものではありません。ほとんどすべてが手書きです。アドリブを入れることもあります。フシの部分も楽譜は一切存在しないので、習得および伝承は口移しで行われます。ただ、フシの名前を台本にメモすることはあるようです。

先ほども述べたように、フシと呼ばれる常套的な小段が複数ありますが、浄瑠璃と違って、旋律型はほとんどありません。外題の構成には一貫性があり、フシで始まり、フシで終わります。地節・キッカケではじまり、ウカレ、ウレイ、セメ、早節などを経て、バラシで終わります。このうち、地節・キッカケ、バラシなどは、先ほど述べた基本的な小段（サブスタイル）に当たり、ウカレ、ウレイ、セメ、早節などは特殊な小段（サブスタイル）に当たります。その間に啖呵が入るわけです。

旋律型といえるのは、鼻にかかった「あっあああんーあーあー」というようなフレーズや、小段のおわりのフレーズ、曲の終わりつまりバラシのフレーズでしょう。

三味線はずっと弾かれています。伴奏にとどまっています。独立性がなく、ソロというほどのものではありません。曲師にも楽譜はありません。さきほどのべましたように、浪曲師が語るフシは、常套的ですが、曲師はそれに対して、決まった手や即興で対応します。フシの部分以外でも、つまり啖呵ですが、三味線は絶えず雰囲気を出すために、即興であしらいます。これは、口頭性に結びつきます。独立性のない三味線は、曲の初めの前弾きや、小段と小段の間の合いの手として、それぞれ短く、ある程度決まった性格を持った手を弾きます。これも、曲師によってずいぶん違いがあるのです。

このように、曲師は、浪曲師の関東節、関西節、個人の風に合わせなければなりません。ところが、浪曲師に比べて、曲師の数がかなり少ないので、たいへんなこととなります。そこでは、やはり即興能力、この対応力が必要とされて、現実にみなさん見事にこなされています。それは驚くばかりです。

三味線の調子は浄瑠璃とはちがって、本調子ではなく、三下がりだけで、しかも、転調

をあまり行いません。浄瑠璃のような各音移動はありません。また音楽の「引用」も浪花節にはほとんどありません。ゴゼ歌と同じです。つまり、三味線音楽としては、浄瑠璃や長唄などとは系統が異なるということになります。

さて、これからの浪花節ですが、現在、東京では浅草の木馬亭で、毎月1日～7日の定席、大阪では天王寺区の一心寺門前浪曲寄席で、毎月の第2の土、日、月の定席があります。NHKは昔ほどではありませんが、それでも、毎週FMラジオで『浪曲十八番』という番組を放送しており、年に数回テレビでも放送しています。ライブの口演はほかにもたくさんありますが、浪曲だけでは生活していくことは困難のようで、演歌、民謡、河内音頭を歌ったりして、アルバイトをしている浪曲師が多いことは事実です。タクシーの運転手をされている方もいました。残念ながら、お亡くなりになりましたが。大阪では、浪曲師22人、曲師5人。東京では、浪曲師40人、曲師16人いることになっていますが、実際に活動している数はもっと少ないように思われます。しかし、21世紀に入ってから、若い浪曲師が数人出てきました。

また、レパトリーですが、現在、実は非常に幅広いものがあります。東京と大阪では2011から2016年までの調査の結果、全部で1000以上ありました。このなかには、新曲も含まれています。1920年代から『十三夜』『父帰る』などの文芸浪曲、そして現在に至るまでの新作があります。

こう考えてみると、浪花節の生産性はいまだに高いといえるでしょう。最近私が聴いたものでは『自転車水滸伝』という、自分の貧乏生活のなかで、車を買えないのでママチャリに乗って故障に苦しんだり、大家さんが空気入れを貸してくれて、浅草の人情に感激したり、というとても滑稽なものがありました。衰退論もありますが、それに対する反論の根拠になると思います。世代交代もありますし、「復活」したいところですが、実は浪花節はけっして滅びていなかったのですから、復活とはいえません。

というわけで、浪花節の未来はけっして暗いわけではありません。「ちょうど時間になりました。まずこれまで。」

この続きは、6月10日には京都で東洋音楽学会と日本音楽学会の合同定例研究会で、またもう一つの記念講演をさせていただきますが、その時には音楽の近代化の一面としての、芸術歌曲、日本、朝鮮・韓国、中国そしてオーストラリアの1950年までの芸術歌曲を、近代音楽アイデンティティの観点からお話いたします。

参考文献

- 1999 *Kiyomoto-bushi: Narrative Music of the Kabuki Theatre*. Kassel: Baerenreiter. (Studien zur traditionellen Musik Japans, Volume 8).
 2002 『日本の語り物：口頭性・構造・意義』 (*Japanese musical narratives: orality, structures, meanings*), 時田アリソン、薦田治子 (共編著) 日文研叢書 no. 26.
 2012 「講式にみとめられる即興性の名残」 [Residual orality in kōshiki], in 藤田隆則、上野正昭 (編), 『歌と語りの言葉とふしの研究』京都市立芸術大学日本伝統音楽研

- 究センター, 157-179.
- 2015 *Japanese Singers of Tales: Ten Centuries of Performed Narrative*. Ashgate, Surrey.
- 2016 浪花節における口頭性—「太閤記」ものの場合 (Orality in naniwa-bushi: the case of Taikōki pieces) 『日本伝統音楽研究』第13号, 25-45.
- 2016 “The Singer of Tales as Itinerant Performer: the Michiyuki Trope”. *Fluid States 2015 Tohoku, Japan. Beyond Contamination: Corporeality, Spirituality, and Pilgrimage in Northern Japan*. Select conference proceedings Editor: Peter Eckersall Keio University Art Center (KUAC). 224-242.