

浪曲三味線の口頭伝承

きたがわ じゅんこ
北川 純子

音楽教育講座

(平成24年7月25日 受付)

浪曲三味線の伝承は、楽譜の類はいっさい用いられることなく口頭で行なわれる。その伝承ルートの基本は、師匠による弟子への稽古という形態であるが、筆者は師匠に弟子入りし、曲師（浪曲三味線奏者）の一人として活動するようになる道程で、その他の複数の「場」が、浪曲三味線の口頭伝承に関与しているのではないかと考えるようになった。本稿は、筆者自身の経験を事例研究の素材として用い、浪曲三味線の口頭伝承を、基本的伝承ルート、伝承の補強、伝承の変形、そして新たな「手」の創出が行なわれる過程として捉えた試論である。

キーワード：浪曲三味線、口頭伝承、第二次口頭性、共同体

I はじめに

浪曲三味線演奏の伝承は、師匠から弟子へ、楽譜を介さずに行なわれる。その伝承の様子は、典型的には次のようなものである。

師匠はまず、何らかの「手」（楽器による旋律型）を奏する。その後、弟子は師匠と併奏しながら、当該の「手」を真似る。併奏は、弟子が当該の「手」のひとつまとまりをなんとか弾けるようになるまで続けられる。その際、弟子が真似るのは、出される音の連続だけではない。どの糸が奏され、どの指が使われ、どのような撥使いがなされているか、また相対的にどのような音強で、また緩急で奏され、どのような音色が作り出されているか、という点も観察して真似ようとする¹⁾。おそらくこうした（「真似る」）稽古のありかた自体は、他のいろいろなジャンルにも見る事ができるものであろう。

他方、浪曲三味線の「手」の伝承過程では、師匠から弟子へ、「この通り弾かなくてもよい。」、もしくは、より強い方向付けを伴う「この通り弾いてはいけない。」という言葉がしばしば投げかけられる。また、「さっきはああ弾いたけれど、こうでもいい。」というように、同属の異なる「手」が師匠から複数提示されることもある。あるいは、「さっきどう弾いたか忘れたけど。」との言葉とともに、同属の異なる「手」が提示されることもままある。おそらくこうした側面は、他のいろいろなジャンルでの稽古において、必ずしも見る事ができないのではなかろうか。

上記の事柄に表されるように、師匠から弟子への浪曲三味線の稽古によって伝承される内容は、①各種の「手」、②「手」が生成される際の身体技法、③言語化されて伝承されることがら、の三点であると考えられる。そして、三点目の「言語化されて伝承されることがら」については、第一に、伝承されている当該の「手」が、固守されるべきものではない点、第二に、伝承されている「手」をそのまま奏しても浪曲三味線を弾けることにはならない点、が強調される。それらが強調される背景となっているのが、浪曲三味線は個々の浪曲師（演者；太夫）に合わせるものだ、という絶対条件であり、このこともまたしばしば言語化されて伝承される。浪曲の一席を演じる声のありようは、演者の流派によって、演者が範とした過去の浪曲師の節^{ぶし}によって、それらを根底としつつ演者が当該演題において使う節によって異なり、加えて、口演機会ごとに施される演者の節

の変化によって、さらに演者のその日の体調によって、演じられるたびに異なる。そのように、個々の演者によって異なるだけでなく、同一演者による同一演題の場合にも口演機会ごとに同じではない声のありよう（ただし、個々の演者のキャリアや個性によって、「同じではない」度合いには大小がある）に対応してゆくのが浪曲三味線奏者のしごとであり、ここから、伝承される「手」、すなわち旋律型は、そのまま弾かれるべきものではなく、それをもとに運用してゆくものだ、ということになるのである。

しかしながらもう一点、浪曲三味線の伝承過程で重要なことがある。それは、どのように「手」を運用して個々の演者に対応させてゆけばよいのか、という方法自体が、三味線の師匠から弟子への伝承ルートで教えられることはない、という点である。

この点については、ある程度の習得過程を経て舞台上に立つようになった新進の浪曲三味線奏者に対してしばしば、師匠を含む周囲から投げかけられることばが示唆的である。それは、「あとは舞台の実践でやっていきなさい」というものである。現在伝承されている各種の「手」を身につけたあと、それを運用して個々の演者に対応しうるものへと展開させてゆくためには、フォーマルな稽古というルートではない「場」を使って精進してゆくように、との示唆だといえる。とすれば、「師匠から弟子への稽古によって各種の【手】を習得したあとの運用のしかたは、舞台の実践を通して学んでゆくべきものである」ということ自体もまた、浪曲三味線をめぐる口頭伝承のうち、「言語化されて伝承されることがら」の一部をなす、との見方も成り立つのではなかろうか。

では具体的に、「舞台の実践を通した」運用とはどのようなものであり、また、そうした展開と、師匠から弟子への稽古という伝承ルートとは、どのような関係にあるのだろうか。Ⅱ章およびⅢ章では二つの事例をとりあげ、筆者の経験を記録として提示したのちに、採譜例も含めた記述を行ない、師匠からの稽古という伝承ルートで教わった「手」が、複数の「場」を経る過程でどのように個々の演者に対応するようなものに作り変えられていったか、ということを考察する。方法としての事例研究に対しては、客観性や普遍性の点で「科学的ではない」との批判がしばしば投げかけられるが、本研究はとりわけ、筆者自身の個人的経験を素材としていることから、そうした批判をつよく受けるであろうことは承知している。いわば一新米曲師としての日記のような性格ももつⅡ章とⅢ章での事例を考察したのちに、Ⅳ章では浪曲三味線の口頭伝承をめぐる理論モデルを提示する。

Ⅱ 「早筋」の事例

1. 記録の説明

以下の記録では、人名をすべて仮名で記述し、敬称は略す。「K」は曲師、「R」は浪曲師を表し、記録に登場する10名はそれぞれ、次のような人たちである。

- K 1…筆者が2009年2月から弟子入りした、大阪の曲師。
- K 2…筆者が2009年6月から教授していただいた、東京の曲師。
- K 3…東京のベテラン曲師。
- K 4…東京のベテラン曲師。
- R 1…筆者が浪曲寄席でしばしば弾かせていただいている東京の浪曲師。
- R 2…若手浪曲師。
- R 3…R2の師匠にあたる浪曲師。
- R 4…浪曲師。
- R 5…浪曲師。
- R 6…浪曲師。

また、以下に挙げる楽譜は、すべて録音をもとに筆者が採譜したものである。採譜の原則は以下の通りである。

①現行の浪曲三味線の調弦は基本的に三下がり²⁾であるが、複数の異なる調子（西洋音楽で言うところの「キー」）による実演を比較する必要があるため、すべてシミラ調弦、すなわち三本の弦を低いほうからB₃、E₄、A₄と見なした相対音高譜で記譜する。冒頭小節には倍全音符でシミラ調弦を示している。

②必要に応じて、次の記号を譜例に記す。

②-1 譜例中の小旋律型を文中で示す必要がある場合には、譜の上部に、小旋律型の始まりと終わりを示す矢印にアルファベットを入れた記号を記す（例：←A→）。

②-2 三本の弦のうち何の糸で弾くかを文中で示す必要がある場合には、譜の下部にローマ数字で記す（例：Ⅲ）。

③譜例中の音符にスラーに加えて「スリ」の文字が付されているものは、スル³⁾技法による音であることを示す。

2. 伝承された旋律型の変形

[事例1] 早節の例・その1

浪曲の「節」（声の旋律型）の一種に「早節」という名称のものがある。浪曲の「節」は、伸縮する拍による「節」と等価の拍に乗る「節」に大別されるが、「早節」は後者に属する「節」の一種である。

「早節」に対応する三味線は、基本的に、浪曲一席の前奏にあたる「弾き出し」、伸縮する拍による「節」である「きっかけ／地節⁴⁾」に対応する「手」、等価の拍に乗る「節」の基本である「きざみ」に対応する「手」などを弟子がひととおりマスターしたのちに、師匠から教えられる。

筆者は2011年初夏から東京で曲師として独りで、すなわち師匠による補佐なしで、舞台上がるようになったが、その時点で、大阪の師匠K1と東京の師匠K2からそれぞれ「早節」の「手」を教えていただいていた。一方、2011年春から筆者は、浪曲三味線の練習には語り手が必要だからと、練習台になることを申し出てくださった浪曲師R1と、合わせていただく機会を不定期にもっていた。そのR1と、「早節」を含む演題を練習させていただいていたとき（2011年春、「練習機会1」とする）、「その早節のやりかたより、声の切れ目で【スチャスチャスツチャンチャン】とやってくれるほうが入りやすい。」とのコメントがなされた。

R1は三味線奏者ではないため、自身が望む三味線の旋律型を示すことは不可能であり、筆者の理解の手がかりとなったのは【スチャスチャスツチャンチャン】という口三味線のみであったが、R1とのその次の回の練習（練習機会2）の時にも、同じコメントがなされた。

筆者はその後、K2にそのことを話し、指示を仰いだ。K2は、【スチャスチャスツチャンチャン】がどのようなものであるかを即座に了解なさったようであったが、手立てとして、三味線の旋律型を弾いて教えてくださるのではなく、【スチャスチャスツチャンチャン】が含まれている過去の浪曲の録音二点を紹介して下さった。その後、筆者は二種類の録音を聴き、おそらくこれが【スチャスチャスツチャンチャン】であろうと見当をつけ、浪曲師R1とのその後の練習（2011年初夏、練習機会3）では、声の切れ目でそのようなやりかたを使い、「早節」を弾いたところ、R1からOKをいただいた。

しかし、【スチャスチャスツチャンチャン】には「合格」が出されたものの、「練習機会3」ではR1から、「早節に入るところの【手】が、今のままでは入りにくい。」と、新たなコメントが投げかけられた。

この問題に関しては、「練習機会3」のあとの時期（2011年夏）に筆者が出演させていただいた浪曲寄席の楽屋で、展開があった。たまたま同じ日の出番であったベテラン曲師K3に対して、R1が、「これ（筆者のこと）に早節が入るところの手を教えてやってほしい」と直接お願いして下さったのである。K3はその場（楽屋）で2～3回、「早節」導入の「手」を弾いてくださり、筆者はそれを真似た。その導入の「手」は、筆者が二人の師匠、K1とK2から既に教わっていたものとはまったく異なる旋律型であった。突発的なできごとで録音もメモも不可能であったため、筆者はその後、記憶を頼りに当該の「手」を家でさらい、次のR1との練習（2011年夏、練習機会4）で弾いたところ、「早節」全体としてのOKをいただいた。その後、筆者はR1の「早節」を含む演題を、舞台上で弾かせていただくようになった。

[事例1の補足説明と考察]

まず、筆者がK1、K2から教授していただいた、師匠から弟子への伝承ルートにおける「早節」の「手」

を譜例1, 譜例2として示す。

譜例1 師匠からの伝承ルートによる早節 (その1)

譜例1の楽譜は、4つの楽譜行で構成されています。最初の2行は、F#のキーで書かれたメロディの前半部分を示しています。3行と4行は、後半部分を示し、それぞれ「M」の記号と「←声の入り」の注釈が付いています。

譜例2 師匠からの伝承ルートによる早節 (その2)

譜例2の楽譜は、3つの楽譜行で構成されています。最初の1行は、F#のキーで書かれたメロディの前半部分を示しています。2行と3行は、後半部分を示し、それぞれ「M」の記号と「←声の入り」の注釈が付いています。



譜例1と譜例2の旋律型は、出だしの音高は同じであり、全体の輪郭も類似しているが、細部は異なる。また、再度の確認になるが、譜例1、譜例2とも、そのまま弾いても浪曲師の声が演じる「節」と合うわけではない。既にI章で記した通り、浪曲三味線に関して、師匠から弟子への稽古というルートで伝承される「手」は、「この通り弾いてもうまくいかない」ものなのである。

「この通り弾いてもうまくいかない」理由を簡単に説明すると、譜例1と譜例2に「←I→」として示した部分は「早節」を導入する旋律型であり、また、「←M→」として示した部分は、声の切れ目に相当する部分である。すなわち、師匠からの稽古という伝承ルートで教わった譜例1、譜例2の旋律型はともに、「導入部分で←I→のような旋律型を弾き、声が入ってからは、背後で拍に乗った旋律を止まることなく奏し、声の切れ目では←M→のような小旋律型を入れて次の声を誘う」ように運用すべきものであり、そのまま弾くべきものではないのである。

ここから、筆者はR1と「早節」を含む演題の練習をさせていただくにあたって、2011年春の時点では、譜例1、譜例2のどちらとも完全には同じではないが、「←I→のような導入部分で開始し、声が入ってからは浪曲師の「間」⁵⁾に合わせて止まらないように弾き、声の切れ目で←M→のような小旋律型を奏する」やりかたで弾いていた。それに対して、R1から【スチャスチャスツチャンチャン】を、との要請がなされたのである。

【事例1】で記述した通り、【スチャスチャスツチャンチャン】がどのようなものであるかわからなかった筆者は、K2に教示を乞うた。その折にK2が紹介して下さった【スチャスチャスツチャンチャン】を使用した二種類の録音での旋律型の一部を、譜例3として示す。

当時、録音を聴いて、筆者が、これがたぶん【スチャスチャスツチャンチャン】だろう、と見当をつけたのは、譜例3中に←D→として示した小旋律型である。第一に、それらはリズム形として「♪♪♪♪♪」であり、【スチャスチャスツチャンチャン】の口三味線に合致すること、第二に、他にも声の切れ目の箇所似たような小旋律型がたびたび使われていたことが、判断の理由であった。ただし、その時点での作業を、筆者は耳と勘で行なった。今回示した採譜は、論考の形にしようと思った現時点で、あとづけとして行なったものである。改めて採譜してみると、譜例3の3段目以下に示した「録音1の【早節】の声の切れ目で使用されている小旋律型の例」の「その1」は←D→の変形と考えられ、また、たとえば「2-2」は「2-1」を、「3-2」は「3-1」を、それぞれ短縮した小旋律型だと考えられる。そのように、すべてが口三味線の【スチャスチャスツチャンチャン】と完全に合致するわけではないにもかかわらず、その時点で筆者は耳と勘でなんとなく見当をつけたのであるが、そこには、やってみてもし間違っていたらR1に、また三味線の師匠に、次の指示を仰ごうとの考えがはたらいていた。

そのように「見当をつけた」段階で、筆者は、R1と練習させていただく際の「早節」の三味線の旋律型を変えた。その例を譜にしたのが譜例4である。譜例4が示しているように、この時点での筆者の演奏は、導入部分では二人の師匠K1、K2から教わった←I→に似た形（演奏のたびに変形がありうる）を使い、浪曲師が節を唸っているときにはその【間】に合わせて止まらないよう奏し、声の切れ目で、←M1→、←M2→、←M3→のような【スチャスチャスツチャンチャン】の（と思われる）小旋律型を、二人の師匠からの伝承ルートで教わった←M→の代わりに配置するかたちで奏する、というものであった。そして、この段階で、声の切れ目での【スチャスチャスツチャンチャン】に関しては、R1からとりあえずOKをいただいたのである。

譜例3 「スチャスチャスツチャンチャン」を使用している早節

録音1

録音2

録音1の「早節」の声の切れ目で使用されている小旋律型の例

その1

その2

その3

その4

譜例4 「スチャスチャスツチャンチャン」を使った段階での筆者の早節

しかし、次の問題は、[事例1]文中に記したように、「早節」導入部分の旋律型が、このままではR1にとって「入りにくい」ものである、ということであった。譜例5は、この問題への解決策となった、楽屋でベテラン曲師K3から教授していただいた「早節」導入部分の旋律型（より正確には、筆者がおぼろげな記憶のもとに再構成し、練習し、結果的にR1からOKをいただいたもの）である。なお、K3は、前述の【スチャスチャスツチャンチャン】を含む二種類の録音で演奏を行っていた曲師その人でもあった。

譜例5と、今回、論考執筆にあたり、録音からの採譜を行なった譜例3とを比べてみると、譜例5は譜例3での←A→と←B→、すなわち「早節」導入部分の冒頭と、←D→、すなわち声の入り直前の【スチャスチャスツチャンチャン】に関しては、ほぼ類似した小旋律型を用いている一方で、←B→から←D→への道程、すなわち冒頭から末尾にいたる途中に関しては、異なった旋律となっていることがわかる。すなわち、同一の奏者（K3）による「早節」導入部分が、一定の個性（あるいは「手癖」）をもちながら変形されて運用されているさまがうかがえる。しかしながら、当時の筆者は、K3から直接教えていただいた「手」と録音でのそれとを比較することまでは思いあたらず、楽屋で教えていただいた「手」をなんとか忘れないようにし、形にしようということだけが頭の中にあった。

以上のような経緯をへて、筆者が師匠からの稽古という伝承ルートで覚えた「早節」の「手」（譜例1, 2を基本とした旋律型）は、浪曲師R1の演題へと適用される過程で、異なる導入部分と、声の切れ目での異なる小旋律型をもつものとなった。譜例1を、そのような方向で変化させた全体像を、譜例6として示す。なお、この譜例はあくまで、師匠からの伝承ルートで教わった、いわば「原型」と「変形後」とを比べるためのモデルであり、筆者がいつもこの通り弾く、というものではない。

以上に述べてきたように、筆者が師匠からの稽古という伝承ルートで習得した「早節」の「手」は、R1の演題を舞台上で演奏するという機会へ向けた練習の過程で、変形された。変形過程には、①特定の浪曲師との口頭コミュニケーションにもとづく伝承内容の変形方向への展望、②変形方向性を模索するにあたっての曲師（師匠）からの教示、③録音という第二次口頭性（オング 1991）に基づいた先達曲師の「手」の学習、④学習成果の浪曲師へのフィードバック、⑤複数の浪曲師と曲師が同席する場の一つである、楽屋という場で行なわれた口頭コミュニケーションならびにインフォーマルな形での「手」の伝承、の五つの段階が含まれていた。

譜例5 新たな「早節」導入部分

譜例6 早節の変形・全体像

[事例2] 早節の例・その2

「早節」に関して、その後の事例をもう一つ挙げる。2012年春、筆者が若手浪曲師R2と合わせ練習をさせていただいていたとき（練習機会5）、三味線の師匠からの稽古という伝承ルートで習得した「譜例1」のような「早節」の「手」を久々に弾いてみたところ、R2は入りにくそうであり、また実際に「それでは入りにくい」というコメントが、同席していた浪曲師R3からなされた。そのとき、同じ建物でたまたま、ベテラン曲師K4が浪曲師R4と練習しており、その練習が終わったあと、筆者たちの練習のギャラリーとしてK4、そして別の浪曲師R5、R6が建物内にいた。R3のコメントに対して、筆者は【スチャスチャスツチャン】の「手」に変更し、再び弾き始めたのだが、演奏の傍らでK4が「強く弾けばいいのよ。強く。」と、ずっとアドバイスの声かけをしてくださった。さらに筆者が弾き終わった後、ギャラリーの一人であったR5がK4に「師匠ならどう弾かれますか？」と水を向けてくださり、K4がそれに応じてR2の声に合わせて「早節」部分を弾き、その日に録音機材を手元に用意していた筆者はそれを録音することができた。その採譜

の一部を譜例7として示す。筆者が師匠からの稽古という伝承ルートで習得した「早節」の「手」と異なるだけでなく、声の入りの前の小旋律型←M→が【スチャスチャスツチャンチャン】というわけでもない「手」である。

[事例2の考察]

K4の「早節」の「手」を筆者が間近で知ることができたのは、いくつかの偶然の積み重ねによるが、複数の浪曲師と曲師が同席する現場で一過的に構成された共同体において、新進曲師にベテラン曲師の「手」や身体技法を学ばせようという力学がはたらいた、ということになるかと思う。この事例に関しては、まず、R2の師匠であるR3との口頭コミュニケーションにより、伝承されている「手」に関する「補強」（「事例1」の場合のような「変形」でなく）の方向性が示唆され、次に、複数の浪曲師と曲師が同席する場で、伝承の補強の方向性を具現するものとしての先達曲師の実演が提示され、さらに、先達曲師の「手」が、録音という第二次口頭性を通じて、筆者にとって学習可能なものになったのである。

この過程は、「事例1」の考察で提示した五段階の過程と、いくつかの共通項をもっている。すなわち「事例2」の場合には、①特定の浪曲師との口頭コミュニケーションにより、伝承内容の補強が示唆され、⑤複数の浪曲師と曲師が同席する場で、伝承の補強の方向性を示唆するものとして、先達曲師による実演が提示され、それが③録音という第二次口頭性に基づいた【手】の学習につながった、と整理することができる（丸囲み数字は「事例1」での番号を示す）。

譜例7 曲師K4による「早節」

Ⅲ 新たな「手」の創出

次に、師匠からの稽古という伝承ルートで筆者が習得した「うれい節」に対応する「手」が、特定浪曲師の口演機会に適用される過程でどのように展開されていったか、という事例について記す。「うれい節」の「手」は、詞章が愁嘆のときに使われる、半音の音程を用いた旋律型である。

[事例3] うれい節の事例

まず、筆者が師匠K2から、稽古という伝承ルートで習得した「うれい節」に対応する「手」三種の採譜を、譜例8に①②③として示す。

「うれい節」の導入部分としては①の旋律型が用いられるのが通例であり、筆者も多少変形を加えながら、導入部分に関しては機会ごとに①を使用していた。

ある日、浪曲寄席での口演で、K4が譜例9のような「うれい節」導入部分の変形を使っているのを、当日出番であった筆者は舞台袖で聴いた。そこで、浪曲師R1との次の練習（2012年春、練習機会6）で、これを真似した「うれい節」導入部分を奏してみた。

「うれい節」は、譜例8の下部に記したように、三味線の三の糸、すなわち三本のうち最も高音の弦を多用することが特色である。対して、K4による譜例9の「うれい節」導入部分は、一の糸、すなわち最も低音の弦に入り込んでいることが特徴であり、他の曲師がこのような導入部分を奏しているのを筆者はそれまでほとんど聴いたことがなかったことから、興味深く思い、真似してみようと考えたのである。

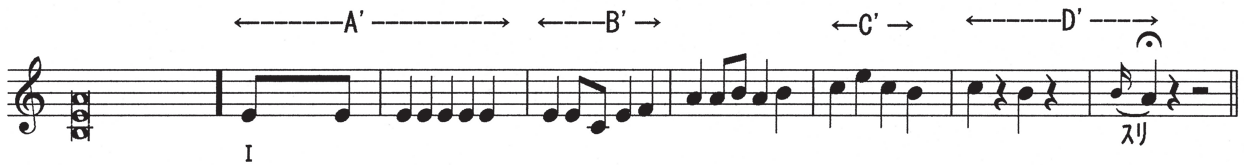
譜例8 師匠からの稽古という伝承ルートでの「うれい節」

譜例9 K4が使用していた「うれい節」導入部分

筆者がこの旋律型を「練習機会6」で使ったとき、浪曲師R1からは、「もっと一の糸を使ってみろ。」とのコメントがなされた。そこで筆者は、なるべく一の糸を使うような方向へと旋律型を変形させてあれこれ奏するうちに、その日の練習は終わった。

展開は、その直後の浪曲寄席でR1の演題を弾かせていただこうとしているときに起こった。筆者はR1から本番前の楽屋で、(その日の演題に関して)「うれい節に入るところ(筆者注・導入部分)を全部一の糸でやってみろ。」と突然言われたのである。どのようにすれば「全部一の糸での【うれい節】導入」を弾くことができるか、楽屋で試しに爪弾きをしてみて、綱渡りのように本番で使用した「うれい節」導入部分が、譜例10である。この導入部分を譜に起こし、改めて、三味線の師匠からの稽古という伝承ルートで習得した「うれい節」と比べると、譜例10冒頭の小旋律型←A'→は譜例8←A→の2オクターヴ低い音高への変形、同じく←B'→は←B→を1オクターヴと4度下へ移置した変形、←C'→は←C→、←D'→は←D→のそれぞれ1オクターヴ下での変形、ということになり、それゆえ、浪曲を聴き慣れている人の耳には、音域という観点からは意外な響きに聞えるであろう一方で、音域情報を排除した旋律の流れとしては、おそらく特に耳新しくはないであろう導入部分となっている。

譜例10 一の糸だけを使用した「うれい節」導入部分



この導入部分に対しては、口演直後に「さっきの三味線は良かった」とお客さまの一人が戸口に言いに来てくださるという反応があったことを、筆者は寄席終了後に知った。また、翌月の舞台でR1を弾かせていただくときにも譜例9の導入部分を使用したところ、同じ日に出番であった曲師K3から、R1と筆者に対して「二人でどんどん新しいことをやっていきなさい」との言葉がかけられた。

[事例3の考察]

「うれい節」をめぐる事例は、舞台袖というインフォーマルな場における他の曲師の「手」の観察と真似が、特定浪曲師との口頭コミュニケーションを媒介として変形・展開されてゆき、最終的に、新たな「手」の創出という形をとった例である。「創出」の語を使用したのは、「三の糸を使うのが通例」という伝承内容に背く形で「手」の変形がなされたことによる。

通例に背く「手」の使用に対して、聴き手のかたから、あるいはベテラン曲師から、否定的なことばが投げかけられていたら、R1と筆者は、その後、この「手」を使用することを躊躇したり、あるいは断念したり、別のやりかたを模索したかもしれない。否認でなく是認の反応を得たことに支えられて、その後も筆者はこの「手」を、場合に応じて舞台で使用している。

この事例全体を、「事例1」にならって整理するなら、まず③先達曲師の「手」のインフォーマルな場での学習（「手を盗む」形での）、④当該学習成果の浪曲師へのフィードバック、がなされ、それが①特定の浪曲師との口頭コミュニケーションにもとづく伝承内容の変形方向への展望へとつながり、浪曲師からの示唆を受けて生成された新たな「手」に関して、⑤複数の浪曲師と曲師、そして聴き手が集う「場」である演芸場で、インフォーマルな「口頭での感想」というかたちでの「手」の認容がなされた、ということになるかと思う（丸囲み数字は「事例1」での番号を示す）。

IV 浪曲三味線をめぐる口頭伝承

浪曲三味線において伝承ルートの基本をなすのは、師匠から弟子へ施される、譜面を用いることのない稽古である。しかしながら、本稿で検討してきた事例から、「個々の浪曲師と合わせる」ことが必須である浪曲三味線においては、そうした、いわば「基本的伝承ルート」のあとの展開として、奏者が「舞台での実践」を行なってゆくときに、個々の浪曲師との相互作用を契機として、伝承内容の変形、補足、新たな「手」の創出がなされてゆく過程を見ることができる。それらの諸過程をまとめたのが表1である。なお、「舞台での実践」は継続・更新されてゆくとの性格をもち、それゆえ表1に示した諸過程は螺旋状に発展してゆくものであることを補足しておく。

表1 浪曲三味線の口頭伝承

過程	伝承の種類	形態	内容	関与主体
教わる ↓	基本的伝承ルート	師匠から弟子への稽古（フォーマルな「稽古」の場での相互作用）	●各種の「手」（旋律型） ●身体技法 ●言語化しうることがら	曲師→曲師
「舞台での実践」を射程に置いた稽古を行なう ↓	基本的伝承ルートの内容の運用	個々の浪曲師と曲師との口頭コミュニケーション（練習の場での相互作用）	「手」の変形, 「手」の補強などの方向性への示唆	浪曲師↔曲師
		上記を受けての曲師の学習	(「手」の変形, 補強などの方向性の具現化への模索)	曲師↔先達曲師（第二次口頭性による学習も含む）
		学習成果を反映した実演を浪曲師にフィードバックすること, ならびに口頭コミュニケーション（練習の場での相互作用）	「手」の変形, 補強, 新たな「手」の創出などの方向性ならびにそれを具現化しうる「手」の案出	曲師↔浪曲師
舞台での実践		実演（楽屋, 舞台を含めた場での相互作用）	変形, 補強, 創出された「手」の提示と, 提示されたものに対する評価	浪曲共同体を形成する浪曲師群, 曲師群, 聴き手の三者間

表1に示されているように、曲師が「基本的伝承ルート」で各種の「手」を習得したあと、「舞台での実践」を行なおうとしてゆくにあたっては、口頭に基づくインフォーマルな重層的学習過程が存在しており（あるいは存在可能なものとして担保されており）、楽屋をはじめとする、複数の浪曲師と曲師の（場合によっては聴き手も）集う一時的な「場」が、そうした過程を陰で支えるべく機能していると考えられる。そしてその学習過程には、事例でみてきたように、第二次口頭性も少なからず関与している。

浪曲をめぐるのは、「若手曲師はベテラン浪曲師と組み、若手浪曲師はベテラン曲師と組む」ことが良い、としばしば言われる。同様の慣習は、義太夫節など、他のジャンルにも見ることができるが、このことばが表しているのは、若手を浪曲界全体が育ててゆく、という価値観である。また、聴き手の中にも、特定のベテラン浪曲師を最良にする人もいれば、若手が育つ過程を楽しみに聴きにくる人もいる。このことから、広い意味での浪曲共同体が浪曲を育ててゆく、という意識が、浪曲界とその周囲（けっして大規模な集団ではないのだが⁶⁾）に分かちもたれていると考えられる。

本稿での筆者の主張は、第一に、そうした価値観が、浪曲の場合には、フォーマルな「基本的伝承ルート」ではないところでしばしば具体的なあらわれとなって発動するということ、第二に、そのような「基本的伝承ルート」以外の過程も、浪曲三味線の口頭伝承の重要な側面をなすのではないかということ、第三に、伝承過程には第二次口頭性が関与していること、そして第四に、価値観を発動させる触媒となるのが、共同体内の複数の人間が一時的にかかわりあう、楽屋を含めた「場」だということ、である。

付記

本小論は、平成23～25年度科学研究費助成金（「浪曲三味線の〔手〕の史的形成過程に関する研究」基盤研究（C）課題番号23520170）の途中成果である。

謝辞

本稿での事例研究に登場した方がたを含めた浪曲師と曲師のみなさん、そして浪曲を聴くために口演現場へ足を運んでくださる方がたに、曲師としてのわたし、ならびに曲師の一人として文章を書こうとするわたしが育てられています。ここに記してお礼を申し上げます。

参考文献

オング, J. ウォルター (林正寛; 糟谷啓介; 桜井直文 (共訳)) 1991『声の文化と文字の文化』藤原書店.
 McLucas, Anne Dhu 2010 *The Musical Ear: Oral Tradition in the USA*. Ashgate.

注

- 1) McLucasは、口頭伝承による音楽の習得では楽譜を介在させた習得に比べ、音色をどのように操作するかという問題が強く焦点化されることに触れている (2010, p.125)。
- 2) 三本の弦のうち最も低い弦 (一の糸) の音高の完全4度上に真中の弦 (二の糸), 真中の弦の音高の完全4度上に最も高い弦 (三の糸), というように調弦すること。
- 3) 特定の勘所を押さえた左手の指を、一音程度の距離ですり上げたりすり下げたりする技法。
- 4) 伸縮する拍による「節」の呼称は、関東と関西では異なる。関東では「きっかけ」、関西では「地節」と呼ばれることが多い。
- 5) 「間」は複数の意味をもつ語であるが、この場合には、等価の拍の間隔をさす。
- 6) 浪曲関係の組織として、東京に日本浪曲協会、大阪に浪曲親友協会がある。2011年9月時点での会員は、前者が浪曲師49名、曲師14名、後者が浪曲師38名、伴奏 (三味線に限定されない) 16名であり、この数字には、高齢等の理由で舞台に立たない者も含まれている。

An Oral Tradition of the *Shamisen*- Playing in *Rôkyoku*

KITAGAWA Junko

Music Education

The *shamisen*- playing in *rôkyoku* is taught orally, without using any notations, from a *sishô* (teacher) to a *deshi* (pupil) . The main contents of the lessons are memorizing some melodic patterns. After the *deshi* has almost mastered the lessons and tries to become a professional player, he or she may practice the tunes in the interaction with the *rôkyokushi*. In this process, the melodic patterns of *shamisen* already mastered are frequently transformed, and in some cases, a new melodic pattern is created. It is thought that such a process, which includes plural social factors, constitutes an important aspect of the oral tradition of the *shamisen*-playing in *rôkyoku*.

Key Words: *rôkyoku*, *shamisen*, oral tradition, secondary orality, community

