

Title	「記憶言語」と人麻呂歌集の読解機構 (上)
Sub Title	"A memorized language" and the reading system of Hitomaro-kashû
Author	屋名池, 誠(Yanaike, Makoto)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.110, (2016. 6) ,p.1 (270)- 24 (247)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	冊子には前からの通しページあり
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01100001-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「記憶言語」と人麻呂歌集の読解機構（上）

屋名池 誠

第一部 「記憶言語」とその特性——瞽女唄と盲僧琵琶から考える

一 「記憶言語」

一・一 文字登場以前の言語 文字は、その場で消えてしまうことなく残存するが、音声はその場で揮発してしまう。では文字がいまだ存在しなかった時代の言語は刹那的性格しか持たなかったのだろうか。

文字の残存性によって、書かれた言語の同一性は（書き換えられたり、消されたりしない限り）そのまま保持され、時間を越えての伝達（記録）や空間を越えての伝達（信書）が可能になったが、文字がない・使えない場合にも、時間や空間を越えての伝達が必要でなかったわけではない。必要があった以上、その方法もあった。その方法とは、個人の記憶に頼るこ

とである。文字登場以前の時代に言語の同一性を支えていたものは個人個人の記憶だったのである。

文字がもたらしたものは何なのか、文字の存在意義を精確にはかり、他方で初期の文字表記が向かい合わなければならないかったのはどんな言語だったのかを明らかにするためには、この文字と記憶の質の異同を明らかにしておかなければならない。

一・二 「記憶言語」 音声にアウトプットされる音声言語と、文字にアウトプットされる文字言語がその性質を異にするように、記憶にアウトプットされ、記憶によって同一性が保持される言語は、音声言語、文字言語とは異なる性質をもつものであったろう。これを音声言語、文字言語に対して「記憶言語」と呼ぶことにしよう。「記憶言語」は、記憶の中に、できあがった言語連鎖として音形・意味ともに保持される言語であって、音形のみを記憶する「暗誦」や、内容を記憶し言語としてはその都度生成される「記憶の中の言語」とは区別される。

「記憶言語」は、文字の登場以来、その役割のほとんどを文字言語に譲り渡してしまったために、現代では口上や俳優のせりふ、愛唱歌の歌詞や愛誦する短歌や俳句などにわずかにその余映をとどめているにすぎない。

われわれは文字の存在する世界にどっぷり浸かっている中で、文字が出現する以前の世界での言語のありかたを想定してみても、どうしても文字の存在を前提としてしまう。そもそも「同一性」についても、「一字一句ちがわない」などというあり方は、受信者の記憶に頼る以外には異同を確認する方法がない時代には存在せず、文字が出現してからその不変性に依存してはじめてうまれた考え方にすぎないであろう。

二 「記憶言語」の特性探求の方法

二・一 盲人の語り物 こうした現代にあつて、文字の影響をこうむらない、「記憶言語」の本来のありかたを知ることができるのは、文字習得以前に視力を失った全盲の人たちが伝える語り物の芸能を描いてないであろう。

こうした語り物のうち、演唱の實際を聴くことができるのは、越後の瞽女唄と日向の盲僧琵琶、肥後の座頭琵琶のみであ

る。残念ながら、現在ではそのすべての伝承者が鬼籍に入ってしまったが、幸い少数ながら録音や文字化された資料が残されているからである。同一人が同じ演目を別の機会に演唱したものを聞きくらべてみることによって「記憶言語」が保持する「同一性」とはどのようなものかを知ることができるのである。

二・二 越後の瞽女唄 瞽女は古くは全国各地で活躍しようだが、最後まで演者が残ったのは越後であった。瞽女は、数人で一行を組み、毎年一定の経路で長旅の巡業をおこなった。瞽女唄は養蚕、子安に功德があるとされ、各地で温かく迎えられ、巡業にあたっては村々の比較的余裕のある家々を定宿にした。地域ごとに自治的な仲間集団を形成し、瞽女唄の伝承も異なったが、それぞれの集団では親方を中心に、恣意に奔った演目の文言の改変を許さなかったほど、その芸の正確な継承をこころがけていた。

高田瞽女・杉本キクエ氏^①（一八九八～一九八三）と阿賀北瞽女・小林ハル氏（一九〇〇～二〇〇五）はきわめて多くの演目を保持していた優れた瞽女であり、ともに国の無形文化財に指定され黄綬褒章を受章している。残念ながら杉本キクエ氏の全演目の録音はなされておらず、残されている録音も当該演目の全長に及ばないものが多いが、多くの演目で複数回の演唱の録音が残されており、演唱ごとのちがいをくわしく対照できる唯一の存在である。小林ハル氏は複数回の演唱を対照できる演目はごく少ないが、全演目の全長にわたる録音が残されている^②。現役で巡業を続けた最後の瞽女であった長岡瞽女（岩田組）の金子セキ（一九一三～？）・中静ミサオ（一九二一～一九八〇）両氏にも、録音で残されているものは少ないものの、別個の音源に基づく文字化資料が残っているため、複数回の演唱を対照できる演目がある。

二・三 日向の盲僧琵琶 平家を語る全国の盲僧達が琵琶を三味線に持ち替えて幕府の庇護を受けた当道座の支配下に入るところ、琵琶にのせて地神経による地神、荒神、水神の祓い・祈禱をおこなってきた九州の盲僧（地神座頭）たちは、関係の深かった天台宗の權威に頼ってそれに対抗し、琵琶を独自の形に改良して音楽的な可能性を高めつつ、九州北部の筑前の成就院を中心に玄清法流を成立させ、一方九州南部では島津家の庇護をうけた薩摩の妙音寺常楽院を中心に常楽院流を成立させた。

宮崎県延岡の天台宗浄満寺住職であつた永田法順氏（一九三五―二〇一〇）は最後の琵琶盲僧といわれた人で、常楽院流に属し、一〇〇〇軒近い檀家を祈禱に回り、説経のほか琵琶の伴奏で神仏混交の長編の神話的物語である「釈文」を唱えた（盲僧は寺院持ちであつても葬儀など仏事はおこなわない）。世俗的な語り物の伝承は受けていない。幸い一部の演目ながら別の機会の二回の演唱が録音として残されており、今回の調査対象にできた。

三 語り物の音楽的要素と言語的要素

三・一 瞽女唄の語り物二種 瞽女の語り物には「祭文松坂」と「口説」の二種がある。前者は長編で何段かにわけられ、途中で休憩をとりながら演じられるいわゆる「段物」であり、後者は一段仕立ての中編である。祭文松坂は「葛の葉子別れ（説経節の「信太妻」に当たる）」「山椒大夫」「信徳丸」「石童丸（同じく「荳菫」に当たる）」「小栗判官」など中世の説経節以来のテーマを中心に、「八百屋お七」「阿波の徳島十郎兵衛（浄瑠璃の「傾城阿波の鳴門」より）」のような近世の浄瑠璃以来の演目からなり、登場人物の心情を縷々描くのに対し、口説は近世の心中を事実譚として語るものを中心に滑稽物の演目なども加えている。

音楽的にも、三味線の調弦が、祭文松坂は三下がり、口説は二上がりと異なっている。

三・二 瞽女唄のヒトコト 詞章も、基本となる韻律句「ヒトコト」は、祭文松坂の場合は「七音句＋五音句」、口説の場合は「七音句＋七音句」からなり、どちらも音楽的にはこれが基本単位となつて一定のメロディが与えられ、これが単調にくりかえされてゆく（演目冒頭で演唱の開始を告げる数コトからなるユニット（四・七参照）や段や演目末尾で演唱終了を告知するユニットは、本体部分とは別の特徴的なメロディが与えられている）。

また、ごく稀に、独立のヒトコトたりうる音数を充足できずにいわば字余りとして語句がヒトコト冒頭に入れられることがあるが、これは「韻律外」の部分として、通常のヒトコトのメロディとは別の臨時の特殊なメロディが与えられる。この字余り部分を終えると、それにつづく定型になう部分は通常のヒトコトのメロディに復帰する。

ヒトコトはテキスト構成上でも、重要な単位である。祭文松坂、口説ともに、後述するように詞章の省略（脱落）や追加、反復、順序の入れ替えはヒトコトを単位として起きるからである。

三・三 瞽女唄のヒトナガシ ヒトコトをいくつか連ねると長めの間奏が入る。この間奏と次の間奏との間が「ヒトナガシ」（「ヒトクダリ」、「ヒトクサリ」とも）である。瞽女は基本的に何人かでチームを組んで巡業し、ヒトナガシごとに演唱者を交替した。長編を語る際、声を休める必要もあったのであろう。

口説ではニコトでヒトナガシだが、祭文松坂では、ヒトコトをいくつでヒトナガシとするかは演者によっても異なり（高田瞽女の杉本キクエ氏は通常五ニコトでヒトナガシ、阿賀北瞽女の小林ハル氏は四ないし六ニコト、長岡瞽女（岩田組）の金子セキ・中静ミサオ氏は三ニコト）、同じ演者であっても、次の高田瞽女・杉本キクエ氏の演唱例（祭文松坂「葛の葉子別れ」一段目中盤）に見るとおり、演唱ごとに^③変わらうる。

これらのういかに 童子丸

そちも乳房の 飲みおさめ

たと飲みゃえの 童子丸

母は信太に 帰るぞえ

母は信太に 帰りても

悲しいことが 三つある

保名様とも そなたとも

弓手と馬手の つまと子を

抱いて寝るような 睦言も

夕べの添い寝は これ限り

ヒトナガシの区切りは、テキストの内容上の分節（段落の切れ目。例には大段落の位置は▼、小段落の位置は▽で表示し

た」とも一致しない。ヒトナガシの区切りがどこに置かれても、詞章が一定のまま連続していることに注意されたい。

間奏には時間を要するので、客が話の先を聞きたがったり、時間を短縮したい時にはヒトナガシを長くして間奏を減らすということも随時おこなったという（佐久間惇一（一九八三）、鈴木昭英（二〇〇九））。

結局、ヒトナガシは、演奏上の、それもその時その時での可塑的な区切りにすぎず、テキスト上の構成単位ではないのである。

例に示した高田警女以外でもヒトナガシの区切れは同一演者の同一演目でもその時々で一致しないことが普通である。ヒトナガシの長さはこのように臨時に変わることがあるので、次の唄い手にヒトナガシの末尾を予告する必要がある。高田警女では最後のヒトコトの後半が少し早めに歌われるという控えめな特徴を見せるにすぎないが（そのため、次の唄い手がフライングして歌いかける例も録音に多く聞かれる）、長岡・阿賀北警女では次末のヒトコトに末尾のヒトコトの冒頭を早口で続けた後、最後のヒトコトの残りをもとのペースで唄うという顕著な特徴付けがおこなわれ、ヒトナガシ末尾の特徴的なメロディで唄われる。どこまでがヒトナガシになるかはその時その時の演唱で異なるのだから、こうしたヒトナガシ末尾の特徴的なメロディも、詞章と固定的に結びついて暗記されているのではなく、その場その場で詞章に付与されるのである。⁽⁴⁾

三・四 警女唄の段 口説はこれだけの構成だが、祭文松坂は「段物」といわれるだけあって、ヒトナガシのさらに上位に「段」という単位があり、これらがいくつか集まってひとつの演目となっている。段ごとにその末尾には、専用のメロディをもった特別なヒトコトのユニットが現れて段の終わりをつける。だが、どこで段を切るかはヒトナガシ同様、あらかじめ定まっているわけではない。また、内容上の切れ目で切れるわけではない。たとえば杉本キクエ氏演唱の祭文松坂「山椒大夫」では、一段目のおわりが、演唱例A・D・E・F・G・Hと、U_adと、U_bとではみなちがう。そのうち、A・E・F・Gは「これがそちの形見ぞと 弟の衿に掛けさせて 必ず人手に渡すな」と中途半端な⁽⁵⁾たちで終わり、そのまま二段目の初め「守り袋を取り出だし」へ続いている。詞章はどこに段の切れが来るかに関わらず連続しているのだから、段も演奏上の単位にすぎず、テキスト構成には関わらないといえる。

三・五 盲僧琵琶の韻律句 永田法順氏の盲僧琵琶は、テンポ早くリズムミカルな琵琶の伴奏をつけて語られ、ところどころ

に間奏が入るが、間奏と間奏の間は息の続く限りという感じで非常に長い。瞽女唄のヒトナガシのようにその長さは演唱のたび異なるので、間奏の位置は毎回詞章の異なる場所になる。間奏の位置がどこに來ても詞章は無関係に続いていることから、ここでも音楽的要素と言語的要素は独立であることがわかる。この点、瞽女唄のヒトナガシの場合と同じである。詞章には音数律の定型はなく、瞽女唄のヒトコトに当たる単位はないようである。

三・六 瞽女唄や盲僧琵琶で詞章とメロディとを切り離して考えることができるということは、これらの語り物の詞章の記憶のありかたについて得られた知見は、こうした音楽的特徴を持たない言語の場合の記憶のありかたにも類推できることを意味する。これは、「記憶言語」の検討においてきわめて重要な事実である。

四 語り物・演唱ごとの詞章の変容 1——韻律句間

このあとは、音楽的側面とは切り離して詞章の面を詳細に見てゆこう。

四・一 韻律句の脱落 まず、瞽女唄から見ていこう。同演者の同演目であっても演唱ごとに見られる顕著なちがいは、ヒトコトを単位として詞章の増減があることである。

●杉本キクエ氏演唱 祭文松坂「葛の葉子別れ」

一段目《演唱例 A I B (C) E F H》

例1 いや待てしばし我が心 今生の名残に今一度 〈Bナシ〉 童子に乳房を含ませて それより信太へ帰らんと 保名

の寝付きを窺うて 差し足抜き足忍び足 我が子の寝間へと急がる 〈Aナシ〉 我が子の寝間にもなりぬれば 〈イ

ナシ〉 眠れし童子を抱き上げ 目を覚ましやいの童子丸

例2 離れがたないこち寄れと 膝に抱き上げいだき締め 〈Eノミアリ〉 顔つくづくとうち眺め これのういかに童子丸

例3 母は信太に帰りても 悲しいことが三つある 保名様ともそなたとも 弓手と馬手のつまと子を 抱いて寝るような

睦言も 夕べの添い寝はこれ限り 母が信太へ帰りても (Bナシ) 残る一つの案じには お乳がなくてこの童子
何とて母を忘りようぞ 忘れがたなき憂き思い (Aノミアリ) 母は信太に帰りても 今は一つの案じには
人間と體外契りをこめしものなれば 狐仲間へ交じられず

二段目《演唱例 D E H》

例4 里の土産に何貰た でんでん太鼓に笙の笛 起き上がりこぶしに張り鼓 (E Hナシ) くりりと回るは風車 子守
の唄にひかされて ついところと眠らるる

例5 さらばこれより童子を連れて 信太の森へ訪ねんと にわかに旅の支度をし 泣きいる童子を背なに乗せ ねずの脚
絆をつつ高に 四つじの草鞋紐を締め (Hナシ) 端折笠に竹の杖 恋しき我が家をあとに見て 信太の森へ急がる
る かくて信太になりぬれば (Eナシ) ものの哀れや保名様 深き茅野を踏み分けて

例1の冒頭の例「童子に乳房を含ませて」は演唱例Bには現れていないが、その他のA・イ・C・E・F・Hにはすべて
同じ形で出現している。これがもととなかったものと考えと、出現している方は毎回その場で生成される形がたまたま
いつもに同じ形になったということになるが、これはきわめて無理な想定である。ということは、多くの演唱に共通して現
れるヒトコト(この場合、「童子に乳房を含ませて」は、演者の「記憶言語」のテキストにはもともと存在しているのだ
が、音声言語として実現する際には、ここの演唱例Bのようにたまたま現れないこともあるのだと考えなければならぬ。
(一、二回分程度では判定できないため、演唱例が二回分しかない三段目は例に挙げなかった)。

四・一・一 こうした「記憶言語」には存在するが演唱時に脱落することのあるヒトコトには、次のようなものがある。

タイプ1

ヒトコト二句で構成される定型句の一方

○○へと急がるる ○○にもなりぬれば(例1)

○○の舟を立ち上がり ○○の舟へと乗り移り

対句や尻取り型の句連続(次の諸例)など同型句の一方

母は信太に帰るぞえ 母は信太に帰っても
同列のものの列挙などの一つ

「列挙された玩具の一つ」(例4)

同列のものの列挙の際の数え上げ表現(例3)

同列の形容句の一つ

タイプ2

物語の進行にとって有機的な関連を持たない句

a 登場人物から他の登場人物への呼びかけ表現(相手の身分により使い分ける)

のう ○○よ このういかに ○○よ このう申し ○○え

b 物語内容についての語り手の評価の表現

もののあわれや○○(例5)

あわれと言うもおろかなり

文脈上、情報の重複する表現の一方

六年以前和泉の国 ↑↓ これで添うたが六年余

表現されなくても前後の文脈から容易に想定される登場人物の行動の表現

膝に抱き上げいただき締め 顔つくづくとうち眺め このういかに童子丸(例2)

登場人物の知覚を通しての描写がされる際それに前置される知覚行為そのものの表現

○○(それと) 見るよりも ○○(それと) 聞くよりも

次の思考内容を書く、登場人物の思考・逡巡の表現

いや待てしよし我が心

次の発言内容を書く、登場人物の言語行動の表現

○○が声をかけ

このわけそなたに聞かするぞ

発言の予告の表現

○○が言うのをよくも聞け
返す返すに言い聞かす

申し上げます ○○さま

タイプ1、タイプ2問わず、演唱時に脱落することがあるヒトコトは、現れなくても、聴衆はテキストの理解に差し支えないもので、テキストの構成上は情報的に「冗長」なものであるといえる。

瞽女唄のテキストは演者にとっては「記憶言語」として存在しているのだが、「記憶言語」のままで人に伝えることができない。「記憶言語」は、音声言語ないしは文字言語として「外部化」されるため、実際の演唱には「記憶言語」の特性と（瞽女唄や盲僧琵琶の場合）音声言語の特性が重なり合って出現するのである。瞽女唄の実際の演唱はなによりも一回性の音声言語によるパフォーマンスとしておこなわれるのであり、プロの演者である瞽女には、言いよどみや停滞、中断は許されない。そのとき、このような情報的に冗長な部分が役に立つ。演唱の進行中、ど忘れなどで実現せずじまいになっても、こうした部分なら聴衆にとっては実害はないからである。

また、演者はテキストについて知悉しているが、口頭の演唱は聴衆にとっては一回性・一過性の経験であるから、特に長編で複雑な構成のテキストは大事な情報を聞き漏らすと全体の把握ができなくなる。そのため、一部を聞き漏らしてもそれ以降の理解を妨げないように、音声言語として実現する長大なテキストは物語の進行上重要な部分では冗長度を高くしてもあるのである。

このことを演者が意識して、冗長度の高い部分について、意図的に脱落させて時間を短縮したりする（「タタミコム」という。（佐久間惇一（一九八三））こともできるわけである。ということは、演者である瞽女は単にテキストを棒暗記しているのではなく、内容・構成を理解しながら語っていることになる。「記憶言語」は内容・構成の理解をとまなうもので、機械的な暗誦によって得られる音形だけの記憶とはちがうのである。⁷⁾

四・一・二 タイプ1にはこれ以外の機能もある。

タイプ1は、テキストではシンタグマティックに連続して現れているが、内容的にはパラディグマティックに同型の表現として並列しているべきものである。その同型性によって、同類のものの一つが思い出せば他方が容易に思い出されるというかたちで記憶の想起を助けるためのものでもあるのである。「記憶言語」では、記憶の便のためにこうした情報的にはほとんど等価値の要素を多く備えて意識的に冗長に組み立てられているのである。こうした同型の類句は情報的には余剰であり、文字言語ならテキスト構成上不必要な無駄な部分として推敲の段階で排除されてしまうたぐいのものだから、このタイプ1の句を多く有することは、「記憶言語」の一特徴であるといえよう。

このように「記憶に便する」手段としては、瞽女唄のこうした冗長な句以外にも、

・シンタグマティックに続く固定した句連続により、出現可能な候補を限定し、記憶の呼び起こしを助ける

・枕詞 ・固定した形容句

・パラディグマティックな制約を加え出現可能な候補を限定することで記憶の呼び起こしを助ける

・音数律 ・押韻 ・韻脚 (foot。詩脚、音歩とも。日本語にはない)

などを考えることができる。

四・二 韻律句の追加

四・二・一 一方、瞽女唄では、当該の箇所において多くの演唱に現れたヒトコトに対し、一回の演唱にしか現れなかったヒトコトは、「記憶言語」のテキストにはなかったもので、演唱の現場で臨時に挿入されたものと考えられる。ほとんど全部が、同演目中に繰り返し現れる表現（仮に「特有句」とよぶ）や、瞽女唄の演目全般で多用される定型的な表現（「定型句」と仮称する）で、かつ、テキスト構成上はみなあってもなくてもよい、冗長度を高めているだけのもので、創造的に機能しているものはない。一回性のパフォーマンスである実際の演唱の場で、言い間違いやど忘れをそれとは見せず処理する方法として、三・二で述べた「韻律外句」としてしまいうほかに、「定型句」や「特有句」をもちいて音数を充足させ独立の

ヒトコトを臨時に作ってしまう方法もおこなわれたわけである。テキスト進行上必要不可欠な部分を想い出すための時間かせぎをするためにも役にたったであろう。「定型句」や「特有句」でなく、四・一・一でみたタイプ1・2のようなヒトコトを作ってもよいのだが、既存のものを転用するのがやはり一番簡便なのである。杉本キクエ氏の今回分析対象とした演唱での全例を挙げてみよう。⁽⁸⁾

●祭文松坂「葛の葉子別れ」

A 母は信太に帰りても(二二四上・二)

特有句

●祭文松坂「山椒大夫」

D 佐渡の次郎は聞くよりも(六一一上・一二二)

定型句「○○聞くよりも」

ウ^a しばし涙に暮れいたる(六一一中・六)

定型句「信徳丸」「景清」にも

ウ^a 御台所にうばたきは(六一三上・九)

H 言わんとせしが胸迫り(六一三中・四)

直前のヒトコト(直前のヒトナガシの末尾)の重出

G またも涙に暮れいたる(六一三中・五)

定型句「葛の葉子別れ」にも

H 返す返すに言い聞かす(六一四中・二)

特有句

H 返す返すに言い聞かす(六一五上・五)

特有句

E うばたけ局に手を引かれ(六一六上・二)

特有句

G もののあわれや御台様(六一六上・四)

定型句「もののあわれや○○」

E 舟の小べりに縋りつく(六一七上・七)

特有句「舟の小べりに○○」

E 額にかぶくと角を振り(六一七上・一六)

特有句

●「おしげ口説」

A あいさ良かると言葉を揃え(六六七中・一二そのもの)⁽⁹⁾

特有句「あいさ〇〇と言葉を△△」

G わけを質してみようじゃないか(六六七中・一六) 特有句

四・二・二 盲僧琵琶でも韻律句の脱落、追加が起きるが、瞽女唄のヒトコトのように決まった長さの単位がないので、①「そのとき阿難尊者は起きたつてのたもうは」や、②「南無並びの堅牢地神も明らかに見給えてさきのおじゆを垂れ給いて」とかなり長大な単位で出入りが見られる。演唱例がA・Bの二例しかないため、Aでの追加なのか、Bでの脱落なのかは決定できない。追加と見るなら、同演目中に①に対しては「そのとき阿難尊者(の叫ぶ声は)」「(堅牢地神、五帝、五竜王が)起きたつてのたもうは」、②に対しては「南無並びの堅牢地神も明らかに見給え(や)」という句が見えている点、瞽女唄の場合と同様の性格を持つものと考えることができし、脱落とみても瞽女唄の脱落の性質と矛盾するものではない。脱落、追加どちらであつてもテキストの意味を変えない点でも瞽女唄と同様である。

四・三 韻律句の置換 瞽女唄・盲僧琵琶ともに韻律句どうしが置き換わるということはない。

●杉本キクエ氏演唱 祭文松坂「山椒大夫」

二段目 《演唱例 E》

《演唱例 F G》

一段目 《演唱例 A D ウ ム H》

ものあわれや御台様

ものあわれや御台様

ものあわれや御台様

▼うばたけ局に手を引かれ

▽丹後の舟を立ち上がり

▼うばたけ局に手を引かれ

▽丹後の舟を立ち出でて / 〈H〉立ち上がり

佐度が舟へ乗り移り

佐度が舟へと乗り移り

佐度が舟へと乗り移り

二段目の演唱例EとF・Gでは一見▼と▽が置き換わっているように見えるのだが、同じ演者同じ演目の一段目の演唱例A・D・ウ ム・Hを参照すると、▼と▽が共に存在する形が基本であり、前二者ではここからそれぞれ▽、▼が脱落したものにすぎないことがわかるのである。

四・四 韻律句の反復 瞽女唄では、ヒトコトを単位に詞章が反復されることもある。

●小林ハル氏演唱 祭文松坂「葛の葉子別れ」一段目《演唱例 A B》

その時この家の保名様 信太が森を通られて われに情けをかけ給う たいぜ 大勢な人を相手とし 早ひとしくと戦ううち

自ら命が助かりし 私ゆえにか保名様 四箇所の傷を受け給う 《以下スベテBナシ》 大勢な人を相手とし 早ひとし

くと戦ううち 自ら命が助かりし 私ゆえにか保名様 われを助けんそれゆえに 四箇所の傷を受け給う

杉本キクエ氏の演唱にはこうした反復は見られない。

四・五 韻律句の位置入れ替え

四・五・一 警女唄のヒトコトは演唱ごとに出現位置も変化することもある。

●杉本キクエ氏演唱 祭文松坂「山椒大夫」一段目

例1 ① 《演唱例 F》

これのういかにうばたけよ

たつた今直江に戻りし 山岡太夫ゴントウが あれ情けの人と思ひしが 人かどわかしであったとや

そなたわたしをもろともに 佐渡が島へ売るとある

あれなる二人のきょうだいが 丹後の国へ売るとある

のうばたけと

言わんとせしが胸迫り 声より涙が先に立つ

② 《演唱例 H》

これのういかにうばたけよ

たつた今直江に戻りし 山岡太夫ゴントウが 情けの人と思ひしが 人かどわかしであったとや

のうばたけと

あれなる二人のきょうだいが 丹後の国へ売るとある

そなたわたしをもらともに 佐渡島へ売るとある

言わんとせしが胸迫り 声より涙が先に立つ

例2 ① 《演唱例 E F G H A ウ b》

情けも知らない舟長が まずは艫の間に高胡座 火打ち取りだし 空へ煙をくゆらせて そらうそぶいて見物す

もののあわれや御台様 うばたけ局に手を引かれ

丹後が舟に乗り移り 安寿の姫にちち王丸 右と左に抱き寄せ

② 《演唱例 ウ a》

情けも知らない舟長が まずは艫の間に高胡座 火打ち取りだし 空へ煙をくゆらせて そらうそぶいて見物す

丹後が舟に乗り移り

もののあわれや御台様 安寿の姫にちち王丸 右と左に抱き寄せ

四・五・二 出現位置を変えられるのは

1 対句など文法的に等位の句（例1の傍線部）

2 原因・理由をあらわす句とそれによって生じた事態をあらわす句

3 物語の進行上、どちらを先に述べてもよい、並行的な事態をあらわす句

4 物語の進行にとって有機的な関連を持たない句

a 登場人物から他の登場人物への呼びかけ表現（例1の単線の囲み）

b 物語内容についての語り手の評価の表現（例2の複線の囲み）

などである。1・2・3は句どうしの交替ができ、4は物語の内容によらず、比較的自由な位置に出現できる（4は定型句や特有句であれば「脱落＋別位置での追加」と見ることもできる）。位置変更ができるのは、テキストの内容に影響を及ぼさないものに限られているといえる。

四・五・三 永田法順氏の盲僧琵琶のうち今回複数の演唱を比較できた釈文「釈迦の段」では韻律句の位置の入れ替えは見られない。問答形式で議論を繰り返す内容なので、上記1〜4が現れていないためと思われる。

四・六 警女集団分岐以前にまでさかのぼる韻律句1 系統の異なる警女集団はそれぞれ巡業する地域をすみ分けており、相互にまったく交渉がなかったため、同一名称の演目でも詞章が大きく異なっているのが普通だが、祭文松坂の「葛の葉子別れ」だけは、その演唱を比較すると単一の起源に発する姉妹関係にあることがわかる。阿賀北警女・小林ハル氏のものゝ底本にして高田警女・杉本キクエ氏、長岡警女（岩田組）・金子セキ、中静ミサオ両氏のテキストと対照してみる。

●祭文松坂「葛の葉子別れ」一段目（小林氏の反復分（四・四参照）は省略）

…… いや待てしばし我が心 今生の名残に今一度 童子に乳房を含ませて それより信太へ帰らんと 保名の寝付きを窺うて 差し足抜き足忍び足 【杉】 我が子の寝間へと急がる／（金・中） ようようなれば葛の葉は「

我が子の寝間にもなりぬれば 眠れし童子を抱き上げ 目を覚ましやいの童子丸 なんぼ頑是がなきとても 母の言うことよくぞ聞け …… 中略 …… 【杉ナシ】 六年以前のその先に 【杉ナシ】 信太が森の狐狩り あの石川の悪右

衛門 常平殿に狩り出され 命危うきその場所へ／（杉）（金・中） 命危うき場所なり その時この家の保名様

（杉ナシ） 信太が森を通られて われに情けをかけ給う 大勢たいぜの人を相手とし 早ひとしくと戦ううち／（金・中） ややひとしくと戦ううち／（杉） ややしとしこと戦えば 自ら命が助かりし／（杉）（金・中） 自ら命が助かりて

（杉ナシ） 私ゆえにか保名様 （杉ナシ） われを助けんそれゆえに／（金・中） われを助けんそのために （杉ナシ） 四箇所の傷を受け給う （杉ナシ） 生害せんとなされしが そのまま御恩をおくらんと （杉ナシ） 思えど狐の

身なるゆえ／（金・中） 思えど畜生の身なるゆえ （杉ナシ） 何とせん方なきままに 葛の葉姫の仮姿 （杉ナシ） （金・中ナシ） その場に出でて自らが （杉ナシ）（金・中ナシ） 手傷の介抱切腹とげ （杉ナシ）（金・中ナシ） 伴い

この屋へ入りにける ……

高田警女のテキストは節略が激しいことがわかる。興味深いのは、先に杉本氏の複数の演唱例を比較することで、個々の

演唱例には出現しないことがあっても「記憶言語」のテキストには含まれていると考えたヒトコトが、小林氏らのテキストにも存在していることである（右のテキストで太字ゴシックとした部分）。これらのヒトコトは、杉本氏個人の「記憶言語」のテキストに安定して存在するどころか、警女集団分岐以前の原テキストまで遡りうるものであることがわかる。演唱例数が多いものは「記憶言語」に存在しているものであるとした推定も、その妥当性が確認されたといえよう。

四・七 警女集団分岐以前にまでさかのぼる韻律句2 祭文松坂の各演目冒頭（先頭段冒頭）に置かれるユニットは、一

見、演唱ごとの変異がはげしいため、即興で産生されているように捉えられることが多いが、これも次のようにリニアな単一の「記憶言語」のテキストを想定し、演唱ごとにかつこの部分が脱落することがあるものと考えることができる。

高田警女・杉本キク工氏

- ① さればによりてはこれにまた
② （いずれにおろかはあらねども）

- ⑤ ものあわれを
種々なる利益を

- ③ なに
よき

⑥ 「演目名」

- ⑦ ことは細かに
知らねども

- ⑧ あらあらよみあげ奉る

阿賀北警女・小林ハル氏

- ① さればによりてはこれにまた
② いずれにおろかはなければ

- ③ なに新作のなきままに

- ④ 古き文句に候えど

- ⑤ （もののあわれをたずぬれば）

⑥ 「演目名」

- ⑦ ことは細やかにはよめねども

- ⑧ あらあらよみあげ奉る

元長岡警女片貝組・渡辺キク氏

① しかるによりてこれはまた

② あれよこれよと思えども

③ なに新作もなきままに

④ 古き文句に候えど

⑤ もののあわれをたずぬれば

⑥ 「演目名」

⑧ これよりよみあげ奉る

⑨ お聞きなされてくだしやんせ

①は新たな演目への切り換えの宣言、②③④は演目の選択について、⑤⑥は演目の紹介、⑦⑧は演唱開始の挨拶、⑨は静聴の要請と、合理的な構成が共通している。

系統の異なる組織に属した警女の間に、ユニットの構成要素とその順序に顕著な共通性が見られるのだから、見かけの放縦さとはうらはらに実は、先に検討した「葛の葉子別れ」の本体同様このユニットも警女集団分岐以前からの詞章を受け継ぐ来歴の古いものであると考えられるのである。また、見比べることで、高田警女・杉本キクエ氏の⑤は⑥にかかるという意味から考えても）本来の位置から異動してしまっていることが推定できる。¹⁾

四・八 以上の警女唄・盲僧琵琶の検討によって、同一演者の同一演目であっても韻律句の脱落・追加・反復・位置入れ替えという顕著な変動が見られるが、いずれもテキストの内容に影響を及ぼさない範囲で「外部化」の際臨時に生じるものならず、「記憶言語」のテキスト本体はきわめて安定度の高いものであることが明らかになった。

(第一部未完)

長岡警女岩田組・金子セキ氏・中静ミサオ氏

⑨ (おきずみなされて下さいと)

① さはさりながら さりながら

⑤ もののあわれをたずぬらば^(ママ)

⑥ 「演目名」

⑦ (こと細かによめないど)^(ママ)

⑧ (あらあら) よみあげ奉る

当地の方言ではイとエは音韻的に区別されないが、杉本氏自身がキクイではなく、キクエであると述べている（鈴木紹英（一九九九））ので、本稿では、無形文化財指定書の表記以降広まったと見られるキクイは採らず、キクエと表記する。なお、この地域ではイとエの他にも、ユ、○ユがヨ、○ヨと発音されることがあるが、以下の演唱例の文字化にあたってはそのちがいは一々表示しない。

小林ハル氏の弟子ともなったことのある四郎丸贅女の土田ミス氏（一九〇九―一九七八）も小林氏と同じく新発田市教育委員会によって全演目の全長にわたる録音が残されているが、複数回の演唱の録音がないので、残念ながら今回のような研究にはもっていることができなかった。

大文字のアルファベットは音源の、カタカナは文字化資料の略称。以下の演唱例でも同様。本稿末の資料リスト参照。
山本（一九八八）は、一九七〇年代初頭という研究のごく初期に早くも杉本キクエ氏の「山椒大夫」の三回の演唱を調査し、ヒトナガシを音楽的面と文学的面の両面をもつ単位で詩の「連」に相当するものとしたが、この単位観は誤りである。

杉本キクエ氏は、登場人物の会話の部分は音数の定型にもメロディにも載せず普通の話し言葉として語るため、会話の前でそれまでのヒトナガシは中断され、会話の後あらためて新しいヒトナガシが始められる。「山椒大夫」は会話の部分がが多いので、会話のたび、どの演唱でもヒトナガシの開始位置が一旦揃うことになり、ヒトナガシの区切れの演唱ごとのちがいが大きくならない。しかし、これは杉本氏の「山椒大夫」の特例にすぎず、会話部分もヒトナガシの一部としてメロディをつけて歌う他の贅女ではそうしたことおきないし、杉本氏も三・三で演唱例を示した「葛の葉子別れ」や多くの口説のように会話の部分の乏しい演目ではヒトナガシの区切りは演唱ごとに一致しないことが多いので、音楽的特徴と詞章は一定の対応を示さないのである。Dは末尾が「必ず人手に渡すなど 弟の衿に掛けさせて」と逆転。Hはこれらのあとに「返す返すに言い聞かす」を補入。

以下の演唱例で（〜）で示した注記は直後のヒトコトのみに適用。また、ここではヒトコト単位での変容の問題をとりあげ、文法要素の実現形のゆれについてはのちに別に論じるので、文法要素については出現例の一例を示すにとどめている。

- 7 杉本キクエ氏自身の発言「ただ丸暗記してもだめだよ。意味を考えなきゃさ。意味を考えながら覚えるとちゃんと次になにがくるかわかるようになるさ」(大山(一九七七))。
- 8 用例の出現位置は、杉本キクエ氏伝承の演目をもっとも多く収録している(他の市販音源の演目もすべて含まれる)上越市教育委員会所蔵テープについて全演目を文字化した板垣俊一(二〇〇九)の「(ページと段・行)」で示した。行は「その行の直後に挿入」を表すものとする。
- 9 板垣(二〇〇九)は演唱例Fを底本とするが他の資料で校訂し、Fにないこのヒトコトを載せている。
- 10 杉本キクエ氏のテキスト 金・中・金子セキ、中静ミサオ両氏のテキスト
- 11 「」…小林ハル氏のテキストにはないが、他の瞽女のテキストにあるヒトコト
中間段冒頭のユニット、最終段以外の段末のユニット、最終段末(演目末)のユニットも「記憶言語」のテキストが想定できるが、紙数の関係で省略する。
- 瞽女唄資料(高田瞽女・杉本キクエ氏演唱分)
- 音源(公開されているもののみ。LP『瞽女——伝統高田瞽女の記録』テイチク128～29 一九七七年 のみ未入手・未聴取)
- A CD『瞽女うた2——高田瞽女篇』オフノートON39 一九九九年
- B LP『越後の瞽女唄』CBSソニーSODZ1～3 一九七三年
- C LP『瞽女』私家版(荒井一章)TPL3026～27 一九七三年
- D カセット・テープ『越後瞽女唄(一)(二)』岩波ホール・カセット講座民俗芸能シリーズ1 一九七八年 岩波書店
- E (二)は未入手。国会図書館所蔵分もテープ経年劣化のため聴取不能。付属ブックレット所載の文字化による)
- F LP『越後瞽女のうた』コロムビアEZ-T011～4 一九七五年
- F CD『瞽女唄1～5』新潟県上越市 一九九一年
- G (CD『瞽女唄』(上越市立総合博物館編(二〇一五)付録)は同音源の抄出)
(板垣俊一(二〇〇九)にこのCDのもとになった上越市所蔵テープ収録の祭文松坂・口説全演目についての文字化があるが、他資料をもちいての校訂が加えられて、音源のままではないところがある)
LP『杉本キクエ 越後瞽女の唄』クラウンレコードSW-5070～71 一九七七年

H LP『無形文化財越後高田簪女唄』キングレコード KHA1008 ～ 10 一九七八年

(CD)『名人による日本の伝統芸〈簪女唄〉杉本キクイ』キングレコード KICH2376 11001年はこれと同音源の抄出)

I カセットテープ(重版時はCD) 杉山幸子(一九九五の付録)

文字化資料(上記音源とは別の非公開音源に基づくもののみ)

ア 斎藤真一(一九七五) イ 大山真人(一九七七)

ウ 山本吉左右(一九八八) 文字化A・B・D、本稿では「ウ_a・ウ_b・ウ_d」と表示

●祭文松坂「葛の葉子別れ」

A・I 一九五四年録音(一段目のみ)

(高田市文化財調査委員会(一九六〇)に文字化あり)

イ 一九七一年七月録音に基づく(一段目のみ)

B 一九七二年三月録音(一段目のみ)

C 一九七三年以前録音(一段目前半のみ)

D 一九七三年一月一日録音(二段目のみ)

E 一九七四年五月録音か(一～三段目)

F 一九七五年五月一日録音(一段目のみ)

H 一九七七年録音(一～三段目)

●祭文松坂「山椒大夫」

ア 一九七二年以前(二段目冒頭まで)

D 一九七三年一月一日録音(一段目。テープ未聴取。文字化資料による)

E 一九七四年五月録音か(一段目・二段目)

F 一九七六年八月四日録音(一段目・二段目)

ウ_a・d 一九七六年一月以前(dはaの続き。あわせて二段目前半まで)

ウ_b 一九七六年一月以前(二段目冒頭まで)

G 一九七七年七月一日録音(一段目・二段目)

H 一九七七年録音(一段目のみ)

●口説「松前口説」

A 一九五四年録音

ア 一九七二年以前

C 一九七三年以前録音(前半のみ)

D 一九七三年一月一日録音

E 一九七四年五月録音か

イ 一九七五年五月

●口説「馬口説」

ア 一九七二年以前

D 一九七三年一月一日録音

G 一九七七年七月一日録音

H 一九七七年録音

F 一九七九年五月一日録音

●口説「おしげ口説」

ア 一九七二年以前

G 一九七七年七月一日録音

F 一九七九年七月五日録音

F 一九七九年八月九日録音

●口説「三人心中口説」

ア 一九七二年以前

B 一九七二年三月録音

F 一九七九年六月二七日録音

●口説「へそ穴口説」

ア 一九七二年以前

B 一九七二年三月録音

F 一九七八年二月六日録音

瞽女唄資料(阿賀北瞽女・小林ハル氏演唱分)

音源(公開されているもののみ)

A 新発田市教育委員会所蔵テープ(新発田市文化財調査審議会編(一九七五)に文字化あり。板垣俊一(二〇〇九)に祭文松坂・口説全演目の文字化があるが、他資料をもちいての校訂が加えられて、音源のままではないところがある)

B CD『最後の瞽女小林ハル96歳の絶唱』私家版(川野楠己) KHK 96 一九九七年

●祭文松坂「葛の葉子別れ」・「阿波の徳島十郎兵衛」

A 一九七三〜七四年録音

B 一九九六年四月録音

瞽女唄資料(長岡瞽女(岩田組)・金子セキ氏、中静ミサオ氏演唱分)

音源(公開されているもののみ)

A LP『越後の瞽女唄』CBSソニー SODZ1-3 一九七三年

文字化資料(上記音源とは別の非公開音源に基づくもののみ)

ア 鈴木昭英(一九七九)

イ 村田潤三郎(一九八二)

●祭文松坂「葛の葉子別れ」

A 一九七二年一〇月一日録音

ア 一九七〇〜七八年の録音に基づく イ 一九七七年以前

瞽女唄資料(元長岡瞽女(片貝組)・渡辺キク氏演唱分)

音源(公開されているもののみ)

A CD『瞽女うた——長岡瞽女篇』オフノートON38 一九九九年（鈴木昭英（一九七九）に文字化あり）

●祭文松坂「小栗判官」

A 一九七一年四月一九日録音

日向盲僧琵琶資料（永田法順氏演唱）

音源（公開されているもののみ）

A CD『最後の琵琶盲僧 永田法順 風土が育んだ声と、心ときめく琵琶の弾奏』（川野楠己（二〇一二）付録）

B CD『日向の琵琶盲僧 永田法順の世界』（川野楠己・小島美子・薦田治子・中山一郎編（二〇〇五）『日向の琵琶盲僧 永田法順』琵琶盲僧・永田法順を記録する会 所収）

●「釈迦の段」

A 一九九六年一〇月一〇日録音 B 一九九九年一〇月一六日録音

参考文献

板垣俊一（二〇〇九）『越後瞽女唄集——研究と資料——』三弥井書店

大山真人（一九七七）『わたしは瞽女 杉本キクエ口伝』音楽之友社

大山真人（一九八三）『高田瞽女最後』音楽之友社

オング、W・J（一九八二）『声の文化と文字の文化』（桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳 一九九一年 藤原書店による）

川野楠己（二〇〇一）『琵琶盲僧 永田法順』日本放送出版協会

川野楠己（二〇〇五）『小林ハル 光を求めた一〇五歳』日本放送出版協会

川野楠己（二〇一二）『最後の琵琶盲僧 永田法順 その祈りの世界と生涯』鉾脈社

川野楠己（二〇一四）『瞽女 キクイとハル 強く生きた盲女性たち』鉾脈社

桐生清次（二〇〇〇）『最後の瞽女 小林ハルの生涯』文芸社（次の世は虫になっても——最後の瞽女 小林ハル口伝）柏樹社 一九八一

年の増補改訂版）

グローマー、ジェラルド（二〇〇七）『瞽女と瞽女唄の研究』名古屋大学出版会

- グローム、ジェラルド(二〇一四)『瞽女うた』岩波書店(岩波新書)
- 五來重編(一九七二)『日本庶民生活史料集成 第十七卷 民間芸能』三一書房
- 斎藤真一(一九七二)『瞽女盲目の旅芸人』日本放送出版協会
- 斎藤真一(一九七五)『越後瞽女日記普及版』河出書房新社(一九七二年の原版に文字化資料・瞽女履歴関係資料を増補)
- 佐久間惇一(一九八三)『瞽女の民俗』岩崎美術社
- 新発田市文化財調査審議会編(一九七五)『阿賀北瞽女と瞽女唄集』下越瞽女唄研究会
- 下重暁子(一九九一)『銅の女 最後の瞽女・小林ハル』講談社(集英社文庫二〇〇三年)
- 上越市立総合博物館編(二〇一三)『高田瞽女最後の親方杉本キクイ』(展覧会図録)
- 末永和孝(二〇〇三)『日向における盲僧の成立と展開』鉾脈社
- 杉山幸子(一九九五)『瞽女さん——高田瞽女の心を求めて』川辺書林
- 鈴木昭英(一九七二)『長岡瞽女の組織と生態』『長岡市立科学博物館研究報告』七号
- 鈴木昭英(一九七四)『長岡瞽女組織拾遺』『長岡市立科学博物館研究報告』九号
- 鈴木昭英(一九七九)『長岡瞽女唄集』『長岡市立科学博物館研究報告』一四号
- 鈴木昭英(一九九五・九七・九九)『聞き書き 高田瞽女』『長岡市立科学博物館研究報告』三〇号・三三号・三三三号・三四号
- 鈴木昭英(一九九六)『瞽女信仰と芸能』高志書院
- 鈴木昭英(二〇〇九)『越後瞽女ものがたり 盲目旅芸人の実像』岩田書院
- 高田市文化財調査委員会(一九六〇)『高田のこぜ』『高田市文化財調査報告書第Ⅱ集』同委員会
- 成田 守(一九八五)『盲僧の伝承 九州地方の琵琶法師』三弥井書店
- 本間章子(二〇〇一)『小林ハル 盲目の旅人』求龍堂
- 村田潤三郎(一九八二)『瞽女さは消えた 日本最後のこぜ旅日記』新人物往来社
- 柳田耕雲(一九九〇)『続常楽院沿革史』常楽院事務所
- 山本吉左右(一九八八)『くつわの音がざざめいて——語りの文芸考——』平凡社