

津軽の口説節の構造

笹森 建英

要旨

口説節の構造を示すべく、津軽民謡の中から口説節を五曲選
択して、音楽と歌詞の面から分析する。

音楽としては楽曲構成に必要な基本的な音の要素を説明す
る。次いで具体的に津軽の口説節《小ノ畑オキミ口説》の音楽
構造を明らかにする。歌詞においては津軽の口説節の実例をあ
げ、口説節の概念を規定し、その形式を検討する。物語の時間
場、人、について考察し、最後に社会的機能について論じる。

一、津軽の口説節の歌詞

(一) 音楽的分析に用いた口説節

次の五曲を対象とした。1 小ノ畑オキミ口説(よされ節)、
2 惣三郎口説(じよんから節)、3 上河原口説(じよんか
ら節)、4 弥三郎節(固有の旋律)、5 豆口説(固有の旋律)。

1 《小ノ畑オキミ口説》

小ノ畑村のオキミは、夫が博打に明け暮れるので、近所の長
太郎に相談、同情した長太郎といつしか不倫関係になる。夫に
河豚の腸を食べさせるが、不成功、出刃包丁で殺害。死刑後に、
死体解剖に付された。帝国大から帰郷した医師、伊東重が執刀
したのは、明治一八年のことであった。さつそく、口説節が作
られ、覗きからくり仕込まれ、観桜会などの見せ物に供され
た。

ここに掲載する歌詞は木村弦三の『奥奥旋律集成 正・続』
(一九七五・一九七七)と松野武男の「津軽民謡史」(一九三一
〜一九三五)に記されたものを用いた。ただし、実在の地名
人名を変えて架空の名称にした。⁽¹⁾

ヨサレ ヨサレト ヨサ一つとせ 広い世界の小ノ畑で

枕の刃で名を残す このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ二つとせ 二人の夫婦も悪くなる

佐藤長太郎通うため このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ三つとせ 皆に知らせず隠すとも

天の罰やら現れる このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ四つとせ 夜オキミは小ノ畑さ

毎晩毎晩呼びに行く このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ五つとせ いつから長太郎通うため

夫殺しにおもいあがり このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ六つとせ 無理に焦がした河豚のワダ

亭主に飲ませて腹病ませ このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ七つとせ 何んでもかんでもこの亭主

殺してしまねば連れられぬ このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ八つとせ ヤスからオキミは包丁を研ぎ

左手もって振り上げる このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ九つとせ ここの亭主殺しても

かんこ書きだば手に入れぬ このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ十とせ ところの人たち善いたために

かんこ書だば手に入れた このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレ ヨサ十一とせ 十一葬式出したれば

巡査頼んできずあらためる このオキミ殿 ヨサレサンヨ

ヨサレ ヨサレト ヨサ十二とせ とうとオキミは口落ちて

お上の手にもて 殺された このオキミ殿 ヨサレサンヨ

2 《惣三郎口説》

物語は幕末のころに奥州赤石組の追良瀬おいらせで起きた刃傷事件である。^②惣三郎は研師に刀を研ぎに出したが、返却しないので斬

り殺し、逮捕され、村には帰って来なかった。ボサマが門付け
でうたい歩いたのを聞き覚えていた者がおり、その息子が記憶
していた歌詞を筆者が採録した。「まことバカクセ話でござる」
は旋律を復元した佐藤信夫の付加による。

アーアー国は奥州赤石組の 六里下れば追良瀬ござる ソノ
ヤ追良瀬に惣三郎ござる ソノヤ惣三郎参詣に参る 参詣す
るとき 鯉ヶ沢通れば 千両万両の研屋がござる これを研
いだら三両も取るが 見れば追良瀬の惣三郎さんか 私とお
前なら一両もいらぬ それに任せて惣三郎帰る 家に帰って
四五日経てど 便りやつても返事も無い そこで惣三郎直々
上がる 先に研かせた刀をどうした 売ったかはたいたか質
にもおいたか 質においたら質札出せよ ソノヤ質札失いま
した そこで惣三郎カッキとなって 親のゆずりの重物刀
二尺八寸ひらりと抜いて わずか時間に研屋を殺す 屋敷に
帰って四五日あれば とうとうオカミの取り手が廻り そこ
で惣三郎捕らわれました まことバカクセ話でござる

3 《浅瀬石川原》

浅瀬石城せんせしきやわら(現 黒石市)に居を構えていた千徳政氏せんとくせいしは、弘
前藩初代の津軽為信(一五五〇—一六〇七)に滅ぼされた。
これにちなむ常縁じょうえん河原での故事をうたった口説である。「ジヨ
ンカラ節」がこの歌から始まったのだと、地元ではジョンカラ
発祥の碑を建てている。

津軽浅瀬石 名の出たところ 過ぎし昔は慶長二年 津軽為

信大軍むけて 城主政氏 討ち死にされて このの神宗寺
常縁和尚 先祖代々御位牌背負い 城の崖から 身を躍ら
せて 恨みは常縁河原淵 (後略)

4 《弥三郎節》

木造新田きすくりしんでん しもあいのむらの下相野村 (現 西津軽郡木造町) に住んだ弥三郎
の嫁が、姑にいびられ離縁したという口説。弥三郎の戸籍調べ
や、歌詞の作者の詮索がなされているが、両者とも特定されて
いない。旋律のバリエーションは十余種あるものの、歌詞は固定し
ている。

一つエ 木造新田の下相野 村のはずれコの 弥三郎エ

ヤラ弥三郎エ

二つエ 二人三人と人頼んで 大開おびらきの万九郎から 嫁貰った

これも弥三郎エ

三つエ 三物揃えて 貰った嫁 貰てみたところ 気に合わね

これも弥三郎エ

四つエ 夜草朝草欠かさねど 遅く戻ればしかられる

これも弥三郎エ

五つエ いびられ はじかれ睨められ 日に三度の口つもる

これも弥三郎エ

六つエ 無理な親衆に使われて 十の指から血コ流す

これも弥三郎エ

七つエ なんば稼いでも働いでも つける油コもつけさせね

これも弥三郎エ

八つエ 弥三郎家コサばり日コ照るな 藻川もがわの林コサも日コ
照らね

これも弥三郎エ

九つエ この親達みな鬼だ このサ来る嫁みな馬鹿だ

これも弥三郎エ

十とエ 隣知らずの ぼた餅コ 嫁さ喰わせねで みな隠す

これも弥三郎エ

十一エ 十一日倉開き 倉も開けねで嫁いびる

これも弥三郎エ

十二エ 十二山の神 角生つのえてら この婆様によく似てら

これも弥三郎エ

十三エ 十三所八方から嫁貰ても この婆様の気に合わね

これも弥三郎エ

十四エ しめり打たねで 糶搗かせ こぼす涙で糶搗けだ

これも弥三郎エ

十五エ 縁の無いものは是非も無い 泣きの涙で暇もらた

これも弥三郎エ

5 《豆口説き》

豆が変化する様態をうたっている。これが何かの隠喩と解す
ことも可能である。

一つ ひとつ豆 こぼれるも道理よ 一つ豆 こぼれるも道

理だ ヤードセ ヤードセ

二つ 双子豆 揃うも道理よ 双子豆揃うも道理だ ヤー

ドセ ヤードセ

三つ 味噌豆 搗かれるも道理よ 味噌豆 搗かれるも道理

だ ヤードセ ヤードセ

四つ 汚れ豆 洗われるも道理よ 汚れ豆 洗われるも道理

だ ヤードセ ヤードセ

(中略)

十に「豆腐豆 搗られるも道理よ 豆腐豆 搗られるも道理だ

ヤードセ ヤードセ ワイハア声コ良いデア 今うたつた

奴、俺もナア 好きだばアアてナア 向こうどとかな。

(二) 藩政期の歌詞・歌詞集

花のお江戸の心中事件《鈴木主水》などは、津軽にもすぐに

伝えられ、「初花勝五郎」、「じろさ節」など、数多くの口説節が

伝えられていた。それらは地方的に変容した。例えば、忠臣蔵

の「お軽・勘平口説」なども天保年間(二八三〇—一八四三)

に津軽弁で口説かれていた(後述)。全国的に流行し津軽に

入ってきた代表的な口説節として、松野武男は、《鈴木主水》

《賽の河原》《お吉清三》《白井権八》などをあげる。鈴木主水は

享和年間の武士であり、江戸新宿橋本屋の遊女白糸と心中した

と伝えられる。心中は享和元年(一八〇一)二月二日だとい

われる。この心中口説節は天保〜嘉永期(二八三〇〜五四)に

「やんれ口説」として流行した。津軽ではすでに弘化期(一八四四

〜四五)に歌われたという。これで民謡伝播の速度が知られる。

ジェラルド・グローマーは、著書『江戸のはやり唄』(一九九五)

でこの年代の信憑性に疑問を呈しながらも、津軽に伝承された

《主水口説》を音楽的な観点から分析している。⁽⁶⁾

これらの歌に限らず、地方で起きた耳目を驚かす事件や噂話

などを唄本にして売る者があり、それがまた、口説節として歌

われていたのである。以下に、津軽の歴史的事件等をうたい込

んだ歌詞をあげる。

《しくじり みっさいな》

文政十二年(一八二九)、津軽十代藩主信順が江戸で身分不

相応な行為で百日の閉門の咎を受けた。その津軽藩主を揶揄し

た歌である。

一に興へ乗りまして 二に賑やかに供をつれ 三にさんざん

叱られる(中略)

六つ無性によるこぶは 七つ南部でござります(中略) 十

で途方に暮れている

大しくじりを見つさいな(松野一 104)

《大作舞》

相馬大作の事件を暗示させて《大黒舞》の替え歌にしたもの

である。

一に田安を鼻にかけ 二にニコニコ乗りいだし

三にサンザン叱られて 四に四屋敷閉門で

(中略)

九つ輿に乗り仕舞い 十でどうやらお国替え

弘前舞をみつさいなあ

この歌は大流行したといわれる。わらべ歌としても《お月さんいくつ》の替え歌としてうたわれた。

津軽様いくつ 十万石よ まだ興や早いな あの米売って
この米売って 沼津へやるな 沼津あどうした あちら向
いてかまわねえ 田安の縁で すべってころんで あつたら
身上つうぶした。

当時、ビヤボン（口琴）が江戸では「津軽笛」として流行したので「ビヤボンと吹けば出羽殿 出羽殿と 金が物いふ今の世の中」という匿名の落書が出たために、この悪評を消すためだろう、津軽笛も禁止されたといわれる。

《忠臣蔵江戸こちやぶし》

この歌は天保六年（一八三三）以前から津軽版《忠臣蔵こちやぶし》として歌われていたといわれる。十二連で構成されており、津軽弁まじりで判読しがたい歌詞となっている。最後の第十二聯は「末の世までも 名を残す 師直が白髪首をば 炭部屋で コツヤ「囃子詞」 本望遂げたる 泉岳寺」と読める。

カダイチヨウジヨノ オミダイニ モロナヲガミノ
上シラズノ ヨコレンボ

コツヤ カヲヨニニヤワヌ タマツイサラ。（中略）

シエノヨマデモ ナオノゴス モロナヲガ シラガクビヲバ
シミベヤデ

コツヤ ホンモウトゲタル センガク寺

《流産血の池 和讃》

これは賽の河原の地藏尊の変形したものである。イタコの「地獄探し」の歌詞に類似する箇所をあげる。

竹の根を掘れ掘れと 紫竹の藪にむかわせて（中略）わが子
と二人で掘るならば、このかなしみはあるまじと たけなるか
みをひきほどき（後略）。

イタコの経文では「須弥山の山より追いつめられて 竹の根をば掘れよ掘れよと責められて 我も娑婆にある時は 白き犬でもかてたならば 白き犬の爪を借りても掘るべきもの」と、子供を産まない「産まず女」が墮ちなければならぬ地獄として歌われている。

《ひたかがはわさん「飛騨川和讃」》

安珍、清姫を歌ったものである。南部・下北地方では現在も能舞で演じられる『鐘巻』の物語である。津軽神楽の演目にもあったが、廃絶した。物語は能舞の伝承と異なり、現在の歌舞伎と類似している。後半を示す。

大蛇となりて渡らんと、ついに吾が身はどうでうじ、
ふせたるかねをぐるぐると、
まいてほふとなしにける、にげる方なきゆとなりし、
一念ほつきほだいしん

南無阿弥陀仏 南無阿弥陀仏

近年の民謡調査報告書で収録歌詞が多いのが『盆踊りと盆踊り歌』（二九七九）であり、南部・下北地方の盆踊り歌の七二二

曲が五十音順に記載されている。『青森県の民謡―民謡緊急調査報告―』（一九八八）には「総論」に元禄元年（一五八八）以来の諸資料が記されている。調査収録に題名として口説きとある曲は少ないものの、わらべ歌に転じられた物語歌が多くみられる。例えば、『一つどせ下町中半の』は盆踊り歌が手毬歌に移された曲であり、安永年間（一七七二―一七七八）に流行した「だんのう節」が津軽に入ったものと記している。¹³

松木宏泰他編の『津軽の響き声・五大民謡歌詞全集』には四九五曲が収録され、じよんから（一二二曲）、よされ（一四六曲）、小原（二六五曲）、あいや（五八曲）、三下がり（一四曲）のそれぞれに、内容が口説きになっていく曲が多数ある。¹⁴「じよんから」を例に取り、「くどき」と題された曲以外で、人物を歌ったものを以下に上げる。『舞戸のおすみ、内山覚弥翁、嘉瀬の桃、白井権八、民次郎、法身国師、初菊、佐倉宗五郎、楠公、巡礼お鶴、お吉清左、八百屋お七』。上記の「じよんから」と同一の主題・人物が他のよされ節や小原節などでも歌われる。

二、音楽構造

（一）音楽の基本概念

音楽を客観的に記述するためには、以下の六つの基本となる概念が問題となる。（１）旋律、（２）リズム・テンポ、（３）強弱、（４）音色、（５）テクスチャ、（６）楽式。

（１）旋律

穏やかで滑らかな旋律とか、激しく活発な旋律などと表現される実質は何であろうか。それは継起する音の配列状態であり、それによって引き起こされる印象が旋律の性格として把握される。人は過去の音楽体験からそれらを類推する。旋律を構成する「音」としては、次の九つの要素を把握する必要がある。①音Ⅱ「無音」（概念規定が必要であるがここでは省略する）と「音」の組み合わせ・配列によって音楽、音楽行為は成立する。既存の楽器による楽音 musical tone 以外の雑音 unpitched tone、騒音 noise も含めて把握しなければならない。②音高は振動の速さによる。③音価Ⅱ発音と終止、持続、継起の時間。④音組織Ⅱ物理的に出現する音高の枠組みであり。音階、旋法、テトラコードシステム等。⑤頻度・音価Ⅱそれぞれの音が出現する頻度と、音価の長短であり、旋律の性格が決定される。⑥音関係Ⅱ音と音との前後関係。⑦音域Ⅱ最低音と最高音の幅。⑧音高線Ⅱ旋律の輪郭。⑨フレーズⅡ旋律として把握される単位のみとまりとその配列。

旋律の概念を明確にするには、声楽曲の場合、それが語りであるか、朗読、詠唱、パルランド様式、歌唱であるかを、問題にしなければならない。

歌詞と音を組み合わせる方式では、以下の三種の様式が目安となる：サモディック psalmodicⅡ一音に多くの語の多くの音節が一音で歌われる。シラビック syllabicⅡ語のそれぞれの音

節がそれぞれの音高で歌われる。メリスマテック *melismatic* = 語の一音節が多く音高で歌われる。前記の音高線に関して、言語の抑揚にも類似する、ロゴジェニック *logogenic*、パソジェニック *pathogenic*、メロジェニック *melogenic* の概念も、旋律の性質を知る上で参考になる。ロゴジェニック様式は、隣接音の順次進行、もしくはサモディック様式で歌われる場合であり、論理的、説得的な印象を人に与え、パソジェニックの跳躍進行の音形では、情動的で激した印象を人に与える。メロジェニックはこの二つの様式の複合による。上向、下降、水平などの方向性も、興奮・歓喜、悲嘆、鎮静等の情緒を演出させ得る。

(2) リズム・テンポ

一定の音価、アクセント（強弱、音価、ピッチ、語形）がグループ化され、それが時間の経過に従い、継起・回帰するパターンがリズムとして把握される。

テンポは一定時間内（フレーズ・段落、曲の長さ）におけるアクセントの数によって遅速を感じさせる。単に羅列する音の数の多寡ではなく、その中のアクセント（として知覚される音の数）である。アクセントは強勢、音価、音高、和声等を属性とする。アクセントの多・寡とテンポの速・遅は比例する。拍の単位を四分音符に定め、メトロノームの数値で表記するのが客観的方法である。音楽学者としてのバルトックはテンポを示すのに、フレーズ毎に費やされる時間の秒、分で示している。

(3) 強弱

振動のエネルギーの大きさ、振動を起す音源の振幅、方向、距離に強弱は左右される。フォーンの単位があるが、音楽では相対的な印象である。f フォルテ、p ピアノなどが用いられている。

(4) 音色

基音の整数倍であるような上音を倍音といい、その形状により、音色は定まる。

(5) テクスチャ

声部の組み合わせ方の差違である。ソロ、斉唱、楽器、楽器と声などの組み合わせ。

(6) 音楽形式

① 楽曲形式：西洋音楽では、ソナタ形式、フーガ形式などといわれる楽曲の構成形式である。日本民謡に当てはめれば、津軽五大民謡（じょんから、よされ、小原、あいや、三下がり。ドダレバチ（津軽甚句）や、各種の盆踊り歌（地名を冠した盆踊り歌）。

口説節は歌詞の内容と特異な音楽表現による呼称である。

② 楽式：二部形式（A B）、三部形式（A B A）など構成原理。

これは西洋音楽に特有な楽曲構成原理であり、日本音楽の楽曲では稀である。日本音楽では個々のフレーズは抽出できるが、並列的であり、明確な対比による構築性が希薄である。フレーズ構造、連続形式と呼ぶべきである。

音頭・下声などの歌唱様態では、西洋音楽の応唱 *response*（先

導するソロと合唱が掛け合う形式」とと交唱 antiphon（二つの合唱による掛け合い）の二つの概念で律することができる。

(二) 口説節の音楽構造

以上、口説節を音楽的に分析するために必要な基本について概観した。次に具体的に例として提示した楽曲に即応して音楽構造を明らかにする。

音組織：《小ノ畑オキミ口説節》の音組織を【譜1】で示す。オクターブと完全四度の音程幅、八音構成、無半音の五音、Gを主音とするラ旋法である。

旋律：音組織を骨格として幾つかのフレーズによって旋律が成立している【譜2】。

楽式：津軽民謡、とりわけ口説節の楽式では、旋律単位としてのフレーズは短い。歌詞の構造は後述するが、音節数によって組織される。すなわち、七・五とか七・七などの単位によって成立し、音楽はそれに呼応し、その単位を一定の拍に統一する。口説節にあつては、歌詞の意味内容の差異によって旋律形を変えることはしない。音節数に応じた旋律フレーズが機械的に繰り返される。

口説節は、その曲に特有の旋律構造をもたず、例えば、《よされ節》《じょんから節》の旋律にのせて歌われるものが多い。それらの旋律形に歌詞の音節が調整される。両者が不一致であると、産み字（母印を発音し直し、引き伸ばす手法）によって

伸ばされたり、一拍に幾つかの音節が畳み込まれて、音楽構造が保たれる。

具体的に、《小ノ畑オキミ口説》の構造を検討する【譜3】。

これは弘前市教育委員会昭和五七年度事業「津軽の伝統音楽」に収録されている三種類の旋律に依拠して佐藤信夫氏さとうのぶおが復元したものである。¹⁶⁾『よされ節』の旋律に準拠し、歌詞のアクセントに従い微少な調整が行われる。例えば〈広い世界の〉↓〈二人の夫婦も〉など（譜例参照）。基本的には五つのフレーズ A B C D E であり、〈ヨサレ〉を除く歌詞の実質は B C D の三フレーズよりなる。

対象とした口説節のすべてはペンタトニック（五音）を骨子とし、《弥三郎節》が陰旋法であり、他は陽旋法である。拍節法は偶数拍が基本になっている。フレーズ数が少なく、一連が短いのが特色である。

歌詞の音節数と音楽における拍・拍節の関係はシラブル型である。拍は音節数によって整えられる。しかし、西洋音楽におけるような拍節構造によっていない。リズムとしては、付点音符の弾むリズムが印象的である。

三、詞章構造

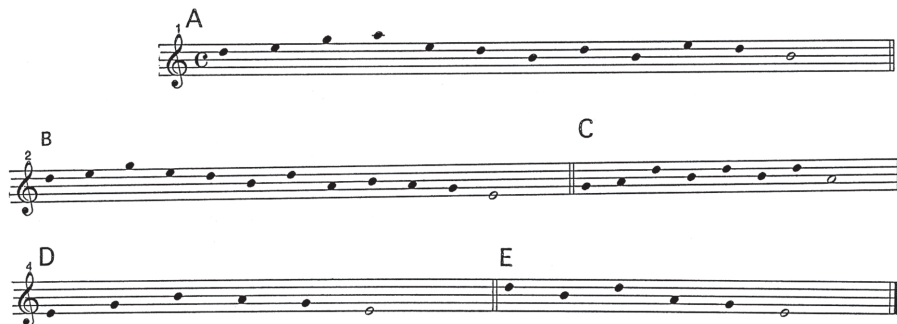
(一) 口説き節の概念規定

物語は「表象された時間性をもった指向的テキストである」

【譜1】 《小ノ畑オオキミ口説》音組織



【譜2】 《オキミ口説》フレーズ



【譜3】

《小ノ畑村オオキミ口説》旋律

1

ヨサレヨサレトヨサひとつとせ

G: ヨサレヨサレトヨサひとつとせ

4

ひろいせかいのおのはたでまくらのやいばで

ふたりのふうふもわるくなーるーさとのちょうーたる

7

なをのこすーこのオキミどのーーヨサレーサンヨ

7

かようためーこのオキミどのーーヨサレーサンヨ

とトドロフは規定している¹⁷⁾。プロット *сюжет* は物語に重要な要素であり、物語の対象とされた人や事象の表出主題である。物語の連続性、原因と結果、起承転結による時系列と論理のプロセスである。絶対音楽は音自体を表現目的とし、標題音楽・音画は音によって事物や物語を表現する。歌曲は言語と音楽の連携によって表現する。

内田邦彦の『津軽口碑集』には、「じょんから節」として、『豆くどき』『煙草のくどき』『砂糖のくどき』の三曲の歌詞が収録されている。同書に、物語が歌い込まれているものとして「新内いり、よされ節」が三曲収録されている。これは、「よされ節」で歌われている。

口説きの内容は、一般に叙事的歌謡であり、情緒的、述懐、心情的なことがらが多い。特に恋慕、恨み、猜怨、怨恨、悲嘆、妄執、憤慨、懺悔などが表出される。単に情意的な話しかけのみではなく、くり返し、くり返し述べて、相手を説得させ、同情を促し、自分の心情に相手を従わせる意図が含まれる。男女の痴話げんかを江戸時代（くぜつ）といい、漢字表記では「口舌（口説）」と書いた。遊里では女性の手練手管の手段でもあった。

言語行為のすべてが送信体と受信体の伝達にあるのではなく、独白や嬰兒の喃語 *babbling*、幼児の自己中心言語などがあり、単なる発声や口にする快感、鼻歌などの行為もある。芸術においても、他者を想定せずに表現行為・パフォーマンスが遂行される。何らかの他目的性を主眼とする呪術との比較におい

て、芸術は遊戯と同じく自己目的性をもつ。自己目的性は否定しないものの、口説は受信者に送信者の意図を伝えようとする意味合いが強い。例えば、イタコ（盲目の巫女）の巫業の中心をなす「口寄せ」ではホトケ、即ち死霊がこの世に戻り、依頼者に語り告げる部分が（口説）であり、定型化したプロセスでは「なにかから口説いてみたらよいか」と昔を述懐し、現世にいる者へ自分の心情を吐露する¹⁹⁾。

一方、古典邦楽といわれるジャンル、謡曲、平曲、浄瑠璃、長唄等に見られる口説きは、楽曲の一構成要素、歌唱様式、表現技法を指す。民謡における「口説」は前述のごとく、ジャンルを示し、曲名として用いられる。歴史的には、おそらく歌祭文、門説経、和讃、御詠歌などから派生し、それらと相関関係にあった。民謡の題名・曲名は、歌詞のインスピット、囃子詞、主題などにより付けられ、恣意性が強く、一貫性がない。

（二）歌詞の形式

盆踊りなどで大勢が斉唱する場合、曲は短く、覚えやすい形態をとる。口説の多くは既存の曲種を用いるので、歌詞はその旋律とリズムに制限を受け、形式が成立する。繰り返しのよってストロフィック *strophic*（有節歌曲）にならざるをえない。聯が多い場合、記憶を容易にさせるのが「数え歌形式」である。これは「一つとせ人は……」など、ヒフミの数詞と同音ではじまる語を歌い継いで、物語を陳述していく形式である。

内田邦彦の『津軽口碑集』にある数え歌形式の歌は《漁唄》《江刺うた》《雑歌二》である。ここで、「桃太郎」を数え歌にした「小原節」を参考にあげる。

サー ダシタガ ヨイヤ アー昔々のずっと昔の大昔 一つ二つに割れたる桃の実は 三つ見事に男の子 四つ世に出て桃太郎と アー五つ犬猿雉を連れ 六つ昔の鬼が島 七つなんなん乗り込んで アー八つ安々鬼どもを 九つ殺しせめ伏せて 十に取ったる宝物 国の土産にオハラするのだよ
歌詞が長編になっても、単位となる聯れんは短く、音節数では七・五とか、七七を単位とする。無意味音節の「アー」とか「アイヤ」、「ヨサレ サンヨ」、「オハラ」、「ソレモヨイヤ」などを冒頭、中間、終結部などに附加して一聯とする。曲の基本単位を整理すると、次のようになる。

じよんから節： 七七 七七 七七
よされ節： アー 七七 アー 七五七五 七五
あいや節： アイヤ 七七七 七五 七五
三下がり： 五七七 七五

歌のフレーズと音節がどのように対応するか《オキミ口説き》で確認する。以下の【A B C D E】は旋律形、七・五等は音節数、8・4等は音楽の拍数を示す。

《オキミ口説き》A ヨサレ ヨサレト (七・8) ヨサ一つとせ (八・5) B 広い世界の (七・4) 小ノ畑で (五・4) C 枕の刃で (八・4) 名を残す (五・3) D このオキミ殿 (七・5) E

ヨサレサンヨ (六・6)。

要約すると次の如くである。A 七七 B 七五 C 七五 D 七七。

《惣三郎》七七 七七 七七

アーアー国は奥州 (七) 赤石組の (七) 六里下れば (七) 追良瀬ござる (七) ソノヤ追良瀬に (八) 惣三郎ござる (七)

《浅瀬石川原》七七 七七 七七

《弥三郎》一つえ、七五 七五 これも弥三郎エ

《豆》一つ 五八 五八 ヤードセ ヤードセ

(三) 物語の時間

時間に関しては、以下の四要素が考えられる。①物語が起きた時間、②詞が書き留められ、曲にされた時、③語られ、再現する時、④歴史的な因果律としての時間(事件の内容に関して)。ただし、必ずしも時間軸によらない論理的な継起、因果関係、叙事も広義の物語にふくまれていることに注意しなければならぬ。時間性に関連するが、同一の旋律が繰り返し歌われ、終わりの無い無窮動(常動曲)のような印象を口説節は醸し出す。

(四) 物語の場

物語の場としては、①物語が起きた場、②書き留められ、作曲された場、③語られ、歌われる場の三状況が考えられる。

口説節が歌われる場としては、年中行事における盆踊り、先

祖供養などの民間の宗教的な行事、宴席や踊りの場、儀式、門付け芸人が巡った家々の門、舞台、歌会などがある。津軽地方では近年、盆踊りでは口説き節が歌われることが稀である。しかし、昭和五年に大戸瀬（西津軽郡）の習俗を調査した竹内長雄は「盆踊りの唄はくどきぶしで、鈴木主水が一番多くうたわれ、八百屋お七、お吉清三、白井権八など」だった、と記している。⁽²²⁾グローマーはこれらの歌が「ほとんど完全に廢れてしまってきた」と指摘し、その原因が人間と人間の関係の変化に起因する、蓄音機やマスメディアを媒介として受容される資本主義的市場のあり方だった、と説く。⁽²³⁾場の条件が文化変容をもたらすのである。

(五) 物語における人

①物語の対象とされた人・事象、②書き留め＝創作・作曲した人、③語り聞かせる人＝演奏者：盆踊りの音頭とり、ボサマ、民謡プロ・セミプロ。民謡の場合、作者不明の伝承曲を歌うことによって、創始者と二重化する。聴衆への能動的な行為となす。④聴衆：聴衆の質、数によって芸能は変化を蒙る。⁽²⁴⁾

歴史的事実、事実の粉飾、神話、伝説、寓話、虚構など、語られる内容には事実と虚構の間に差違レベルがある。それらを入は何故語るのか。歴史を語る行為は過去を現在の視点で組織することであり、時間的距離が既にそこにある。

四、むすび——物語が歌われる効果・機能——

黙読と音読とは、心理的にその効果が異なる。訓練された音楽家は楽譜を黙読するだけで、曲を知り享受でき、作曲家は演奏抜きで曲を書くことができる。しかし、歌い、聴取する行為は感覚的な体験であり、楽曲を再現する感覚的な要素、受信する物理的現象が意義をもつ。これは聴覚の問題であり、音響学や音楽心理学が種々データを提供している。音楽学は前述した諸要素、すなわち旋律、リズム・テンポ、音色などを基礎に音構造の理解を試みる。行為として立ち表れる歌唱者と聴衆の関係、その場と時間が背景として意味をもつ。物語の内容と共に、口説き節は誰が何処で何時うたわれるのかを把握することによって、機能が明らかにされる。

口頭伝承を再現する場合には、即興性が問題となる。即興の実質は表現するものと聴衆との関係が条件となる。言語行為の機能をヤコブソンは六つに分類する。①指向的機能 *fonction référentielle*。②表現機能 *fonction expressive*。③動能的機能 *fonction conative*。④メタ言語機能 *fonction metalinguistique*。⑤詩的機能 *fonction poétique*。⑥話しかけの機能 *fonction phatique* である。

話しかけの機能では「対話者と接触を成立させ維持させる努力なしには伝達は行われ得ず、ことばは（その存在そのものに

よつて）社会的あるいは情意的な絆をなすものとして体験させている」としている⁽²⁵⁾。

〈くどき〉はこうした情意的な「話しかけの機能」をもつ表現であり、〈くどく〉行為には社会的、情意的な絆をもつことを意図する。

音組織 tonal system は、個々の音高をストロボスコープなどによって正確に測定されてはじめて抽出可能である。音高線を描く手段はフレーズ構造を検証する上で有効である。口説節にあつては、歌詞の意味内容の差異によって旋律形を変えず、旋律フレーズが機械的に繰り返される。

或る口説節が、その曲に特有の旋律構造をもつのは少なく、《よされ節》《じょんから節》《おほら節》などの既存旋律にのせて歌われる。具体的に、《小ノ畑オキミ口説》によって基本的な構造を示した。民謡は、歌われる度に、音高、テンポ、旋律線などの音楽構造は変化し、その変化の要素が多いことが民謡の特色である。しかし、ヨサレがヨサレでありジョンカラがジョンカラである構造の骨格が、歌唱者や聴衆に意識されている。その基本的な音組織であり、次いで、《よされ節》であれば〈ヨサレ〉と歌い始め、歌いおさめる旋律、すなわち、短い幾つかのフレーズである【譜2】。

音域が狭く、音数の少ない旋律形、低いレジスターで歌われ、強弱の変化も少ない。それが繰り返し繰り返し、歌詞の内容の変化に無関係に歌われるのが特色である。

口説節の詞章形式は単純な、七・七とか七・五などの音節数を単位とする聯による。聯の数は二、三と短いものから、長編のものまである。歴史的期日も事件の経緯も正確性を絶対なものとしていない。その架空が意図的、作爲的になされ、口承文芸へと展開する。津軽地方に伝承された口説節は、地域の歴史、犯罪、災害、心中事件、離縁、噂話など、その他に艶笑譚、小咄風の内容が見られる。さらには、津軽だけの主題ではなく、江戸・上方で流行った歌なども当然歌われていた。それが歌われるときに、音楽形態が地方に特有な民謡構造を取るのも特徴である。そのような音楽変化の様態をグロームは《鈴木主水口説》を例にとり考察している⁽²⁶⁾。

犯罪、心中などの口説では、歌われた者は集団内の被害者となる。西洋におけるシャリヴァリと同じく、地域の醜聞を語ることは、それ自体が見せしめの私刑ともなる。聞かされる者は、そのような反社会的な行為をしないようにと自らを戒めるだろう。排除に荷担した者が、「満場一致」の一員となり、その集団の成員であることを意識し、歌によって地域人としてのアイデンティティーを獲得する。口説節をうたい聴き、それに合わせて踊る行為は、地域社会の人間関係を調整、規制する手段となる。音楽行為は自足的、自己回帰的な特質を内包するものの、複数の人々による行為として共有された時空間に展開される。

物語は、ことが何故、いかにして起きたのか、そして結果を知り、そこから語りはじめる。何であったかは事象に対する評

価である。一回的、固有性、必然性に関わる。死刑にされた後も、男性を惑わした肉体の一部が切り取られて標本にされたのは、不倫、家庭生活の破綻があったからだ、《小ノ畑オキミ口説》は歌う。三つものを揃えて貰った嫁なのに姑は気に入らない、嫁は叱られ、いびられ、はじかれ、にらめられ、食べさせられず、婆は角が生えている鬼だった。縁がなかったのだから、是非もない、泣いて離縁したと、《弥三郎節》は歌う。門付けを生業とするボサマは、その地域の衝動的な刃傷事件《惣三郎口説》を歌う。そのように時間を遡って物語は組織され、現在の生活に依存しながらも、過去について、他人について語る。個人の関心、集団の考え方による制度化された想起作業である。事件そのものではなく、その処理のしかた、すなわち如何なる物語として処理され、誰に向かって如何に歌われたかが、解説されなくてはならない。

口説節は、上記のように単に物語や、時どきのニュースを伝える意義でのみ理解しては不完全である。美声をきかせ、切々と繰り返す旋律にのせて歌い、感動をもつて聞いた庶民の音楽芸術として伝えられてきた。性に関する大らかな笑いを誘う歌詞も、心中事件や情話をうたう歌詞も、明治以降は道学者たちによって改良され、最近では風光明媚な名勝や土産品をうたう歌詞のみに変りつつある。身分制度と結びついていた音楽特質が明治期以降に消滅した。特に昭和初期からの社会風潮、戦後の消費社会における大衆芸術の在り様が反映したと考えられる。

研究者が語るとは、研究対象の社会的意義や、研究目的を語ることだった。歌う者の口から離し、享受する者の耳から傍受して分析の対象とする。しかし、それらを再評価して、地域の人々に戻し、歌い、聴き、共に享受するような施策を示さなくてはならないだろう。特に、口説節は失われた過去の遺産となっているからである。

(この論考は口承文芸学会第31回弘前大会において行った講演を基に加筆した。青森県での大会だったので、地元のみ謡歌手、佐藤信夫氏に歌唱を依頼し、まず音として提示した。その後、構造について検討した。口承文芸は、語られる現象を問題にするので、当然、声の音質や抑揚、強弱、テンポなどが分析されなければならない。また、語られる場、話者と享受者の人間関係などの把握が重要である。大会では、音楽学に直接関わらない研究者をも想定し、音楽の基本的概念から説き起こした。それらは、音韻学にも参考になるだろう枠組みであり、歌われる歌謡を客観的に把握するために必要な事項であった。)

註

- (1) 木村弦三『奥々民俗旋律集成 正・続』一九七五—一九七七 木村弦三著作刊行会、松野武雄「津軽民謡史」神良治郎編『むつ』一九三一—一九三五 陸奥郷土会
- (2) 笹森建英「芸能・俚謡」深浦町編『深浦町史 下巻』一九八五 深浦町役場

- (3) 松野武雄 前掲書
- (4) 戌克己他篇『日本伝奇伝説大事典』一九八六 角川書店
- (5) 松野 前掲書
- (6) グローマー、ジェラルド『江戸のはやり唄』一九九五
名著出版社
- (7) 山上笙介『津軽の夜明け 下巻之巻』一九七三 陸奥新報社
- (8) 山上 前掲書
- (9) 小野慎吉「ビヤボンの研究」神良治郎篇『むつ 第貳』一九三一 陸奥郷土会
- (10) 松野 前掲書
- (11) 松野 前掲書
- (12) 文化庁文化財保護部 前掲書
- (13) 青森県教育委員会『盆踊りと盆踊り歌』一九七九 青森県教育委員会
青森県教育委員会『青森県の民謡』一九八八 青森県教育委員会
- (14) 松木宏泰他『津軽の響き声・五大民謡歌詞全集』二〇〇六
津軽民謡21世紀伝承会
- (15) SACHS, Curt『The Rise of Music in the Ancient World East and West』一九四三 New York: Norton, pp.41-52.
音楽の起源論の一つである言語抑揚説であり、メロディの性格を規定している。logogenic は word-board であり、pathogenic は psion and motor impulse に由来し、melogenic はそれらを混合したものである。
- (16) 弘前市教育委員会『津軽の伝統音楽―目録』一九八二 弘前市教育委員会 弘前市立図書館。一九九八年に『青森県の民族音楽目録 工藤健一収録音資料等』として編集しなおされた。収録曲数二七八一、MD、テープは弘前市立図書館で聴取可能。
- (17) トドロフ Todorov, T. & Ducrot, O. Dictionnaire encyclopedique *essences du langage*. 滝田文彦他訳『言語小事典』一九七八 朝日出版
- (18) 内田邦彦『津軽口碑集』一九二九 郷土研究社
- (19) 文化庁文化財保護部『巫女の習俗 II 青森県』一九八六 財団法人国土地理社
- (20) 内田 前掲書
- (21) 松木 前掲書
- (22) 竹内長雄「西の関」神良治郎編『むつ 第貳』一九三一 陸奥郷土会
- (23) グローマー 前掲書
- (24) 笹森建英「民俗音楽に於ける聴衆」『弘前大学教育学部紀要』第53号 一九八五 弘前大学教育学部
- (25) トドロフ 前掲書
- (26) グローマー 前掲書 (xviiより・たけふさ／弘前学院大学)