

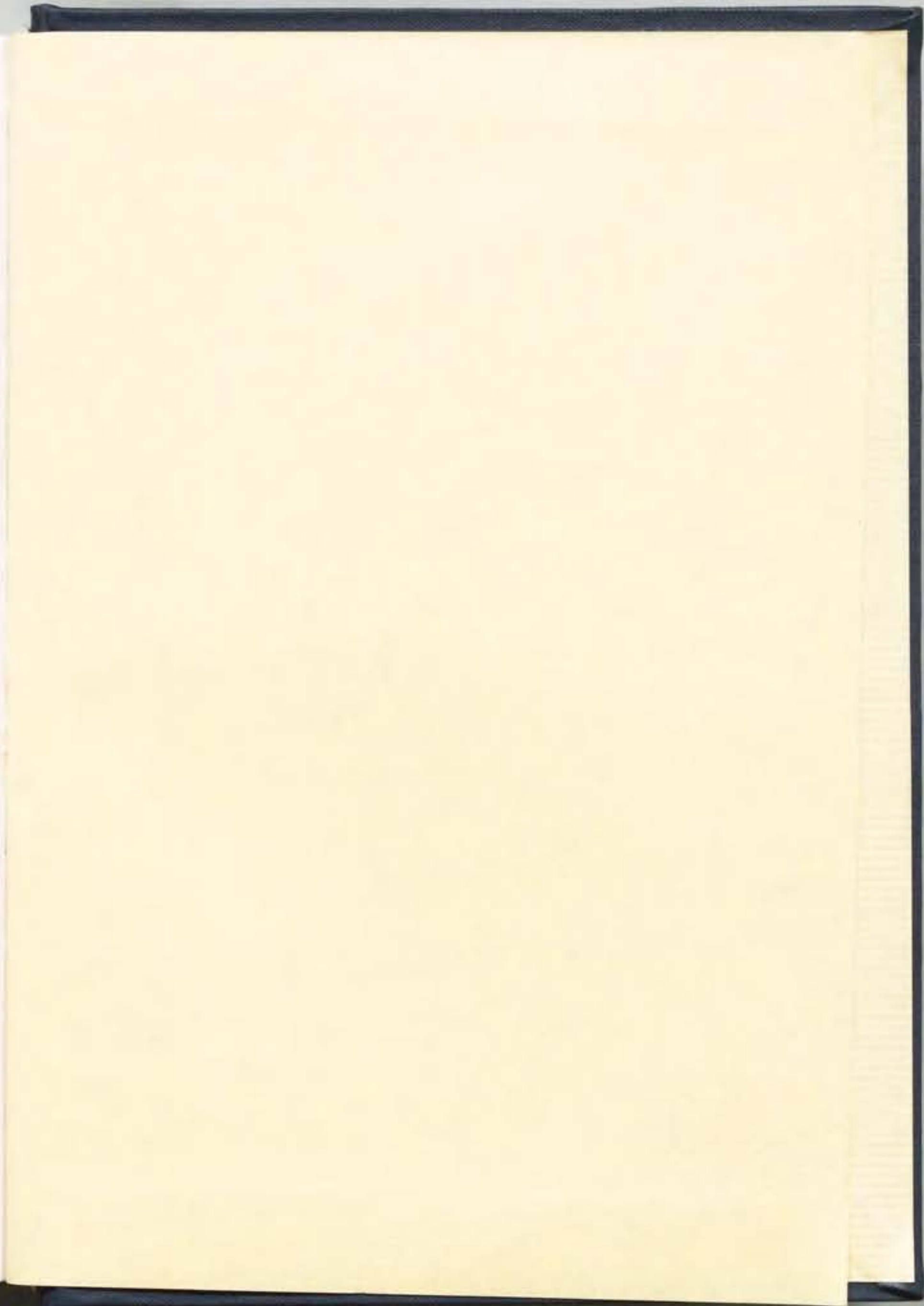
報告番号 乙第 5006 号

①

研究叢書二五

常磐津節の基礎的研究

安田文吉著



第一節	常磐津節と壤越二三次	一九
第二節	常磐津節と大切所作事	二四
一、	大切所作事の展開	二四
二、	『桜姫東文章』の大切所作事	三〇
第三節	『積恋雪関扉』研究	三四
一、	『積恋雪関扉』諸本考	三四
二、	『積恋雪関扉』考	三九
三、	歌舞伎・浄瑠璃の小町物	四三
四、	『去程恋重荷』考	四三
五、	「小野小町劇場化粧」考	四四
第四節	常磐津節と桜田治助	五〇
一、	『巫山伏千早経言』考	五〇
二、	『帯文桂川水』考	五六
三、	豊後系浄瑠璃のお半長右衛門物	六一
第三章	常磐津節幕末明治の動向	五九
第一節	『諸名古屋常磐津史』	五九
第二節	『花紅葉士農工商』考	六七

第三節	『初恋千種の瀧事』考	四三
第四節	逍遙の舞踊論	四六
第四章	常磐津節の資料研究	四五
第一節	常磐津節正本稽古本一覽	四五
第二節	「常磐種」諸本考	九五
第三節	常磐津節版元伊賀屋勘右衛門	九五

序 章 常磐津節成立以前

第一節 浄瑠璃と歌舞伎

常磐津節は延享四（一七四七）年一〇月創設された豊後系浄瑠璃であるが、その最初の名乗りが中村座の顔見世番付であったように、歌舞伎音楽としての性格の強いものであった。

物語を語る浄瑠璃と、踊りや物真似の芸を見せる歌舞伎とは、本来異質なものであったが、浄瑠璃が伴奏楽器に三味線を採用し、人形と結びついて操り芝居として興行するようになり、歌舞伎が女歌舞伎から若衆歌舞伎、そして野郎歌舞伎となって、次第に劇的要素を求めるようになる。両者は至近なものとなった。さらに、幕府が興行の公許制を採って、特定の場所での興行しか認めなかったこともあって、両者は常に隣接したところで興行し、近世を通じて浄瑠璃と歌舞伎は相互に影響し合いながら発達した。近世初頭の状況は資料が僅かしかなく不明な点が多いが、歌舞伎は、物語を語り早くから劇的展開を達成していた浄瑠璃と較べると、演劇としての発達ははるかに遅れていた。浄瑠璃から歌舞伎が吸収したものが多かった。しかし、歌舞伎が近世演劇の中心的位置を占めると、人形芝居としての独自の位置を保ち続けたのは義太夫節だけで、他の操り浄瑠璃は衰退し、代って歌舞伎音楽としての新しい浄瑠璃が誕生し発達した。これらのはほとんどは江戸で創設された豊後系浄瑠璃であり、常磐津節はその代表的一流である。これらは、歌舞伎舞踊における地方浄瑠璃として創られ、歌舞伎狂言の中で上演されるのがほとんどであった。⁽²⁾ここでは、こうした常磐津節の成立するまでの浄瑠璃と歌舞伎の関係を検討して、常磐津節研究の序章としたい。

浄瑠璃と歌舞伎の交渉は、操り浄瑠璃の各段の間に演じられた間狂言に、いわゆる能狂言ではなく、歌舞伎狂言が演じられたことから始まっているように思われる。郡司正勝氏・祐田善雄氏によって明らかにされた上演記録によると、寛永末年から正保の頃にはすでに、こうした上演形態が成立していたことが知られる。この時代、歌舞伎も主たる歌舞伎狂言の間に間狂言を演じる形式をとっていたが、歌舞伎が放狂言から続狂言となり、次第に劇化の方向を求め始めると、歌舞伎は、すでに段物形式の劇的展開がかなり高度に発達していた浄瑠璃にその範を求め、浄瑠璃作品の筋や表現を取り込んでいった。

その一方で、浄瑠璃そのものを歌舞伎狂言の中で語ることも行われるようになった。例えば、役者評判記をみると、

①立役の道行事上るりニ合てのしよき四座の内ニてまねする人なし (元禄七年七月「役者節用集」中村伝九郎条)

②小哥上るりにははせては、大坂にて山本弥三五郎、京にて大藏善左衛門、肺肝をなやましくふうしてつかふ、人形もおよびがたし、道行事又は拍子入ての舞はむるに詞なし (元禄一二年三月「役者口三味線」中村伝九郎条)

③四番めにせうしやうが手を引、幕づくしの一曲、拍子事ぶ得手なりといへ共、かは付身ぶり、喜元が上るりによくうつり、一しほできました。 (元禄一三年三月「役者万年曆」山中平九郎条)

④女はんれいに成て、上るりに合て兄をいさめししよき事、又たくひなし (同荻野沢之丞条)

⑤かんだんの能をやつして、しよきこと扇の手、身のかるさ我をおらぬ物なし、切につゞみが瀧にて、つゞみを打レひやうし事、物ぐるひ、……しかし顔みせはしよき事計、外の諸けいいかと思ふ折ふし、此度のおうしうのけいせい事、くせつ事さりとほでけ物、しうたんもよく、殊に大切に火鉢の中より出られ、上るりに合て、めいどの物語よくうつりて (同上村吉三郎条)

⑥あらごとの名人、がきおどりの開山、ぬれやつし事ぶ得手也、拍子しよき事の上手、上るり小哥に身ぶりをうつし給ふ事、名取の人形つかいのにんぎやうもはだし也……扱去顔見せ狂言、いのはやたと成、高くらの宮、とさわのまへをふびんがり給ふを、上るりに合いさめらる、所よし、……つゞいて初狂言の御役目大あたり、……後にかほる姫を恋にして物ぐるひのしよきよし、……四番めにもんがくになられ、……扱上るりに合さまく、のしよきおもしろし、其外よし時にあふていのりのしよき、大切のけい、以上四番の御役目 (元禄一四年三月「役者略譜状」中村伝九郎条)

⑦小伝次殿とのぬれ事、外記が上るりにははせ所作よし (同岸田小源次条)

⑧夢の内にもふじへ参り、せきこうより三略をさづからる、所、さつまが上るりに身ぶりをうつさる、てい大出来 (同市川九藏条)

⑨所作拍子事よく、上るりにははせての身ぶり、上手のつかふ人形も中く、およぶ事でなし

(元禄一五年三月「役者一挺三味線」市川九藏条)

⑩竹嶋殿の上るりにははせ、ふちつほのうはなりうちのむかしをうつし、しつとの所作事おもしろし……道行所作事お名人 (同加茂川のしほ条)

⑪竹嶋殿の上るりに合、かうきでんの所作よし

(同水木菊之丞条)

などあって、元禄の頃には歌舞伎において、浄瑠璃に合わせて所作をすることが行われていたことがわかる。これは、浄瑠璃に合わせて「身ぶり」を見せること(③⑧⑨)であり、言ってみれば、操り芝居の人形の表現を役者がみせるもの(②⑥⑩)であった。これらのうち、③は元禄一三(一七〇〇)年正月の山村座「けいせい浅間嶽」の四番目に虎屋喜元・豊島小源太夫の浄瑠璃に合わせて演じられたもの、④⑤は同年正月森田座の「景政雷問答」の四番・五番目の中で、薩摩外記の浄瑠璃に合わせて演じられたもの、⑥は元禄一三年一月「頼政万年曆」一番目、及び元禄一

四年正月の山村座「傾城三鱗形」の二番・四番目に喜元・小源太夫の浄瑠璃で演じられたもの、⑦⑧は同年正月の中村座「傾城王昭君」の二番・四番目に外記浄瑠璃で演じられたものについての評である。さらに、⑩⑪は元禄一五年正月の大坂竹嶋幸十郎座「菅丞相」の評である。

また、『景政重問答』の絵入狂言本（元禄歌舞伎傑作集）上巻を見ると、評判記の記述に該当する箇所は、

ここに外記浄瑠璃あり団十郎沢之丞所作あり（四番目）

ここに浅間屋外記浄瑠璃あり（五番目）

の注記があり、「傾城三鱗形」の狂言本（元禄歌舞伎傑作集）上巻では、二番目で、恋するかおる姫が死んだと聞かされた盛遠が、

茫然として居る所へ、彼の梅の石台よりかほるが姿現れて「わしは此方の思ひゆゑに相果てました。今より執心を思ひ止つて下され」と此所は浄瑠璃に色々思ひ切らす事をいへば、

とあって、やはり浄瑠璃による演出であったことが知られる。さらには、同じ「傾城三鱗形」の狂言本の四番目には、虎屋喜元・豊島小源太夫の浄瑠璃正本がそのまま取められており、歌舞伎の中で演じられた浄瑠璃の実態を伝えている。この他にも、江戸の絵入狂言本には、しばしば「ここに浄瑠璃」の注記や役人次第に浄瑠璃太夫三味線方の名が見られる。

これらの評判記や狂言本の記述から、元禄のころには、歌舞伎の続き狂言の一部に浄瑠璃が使われ、浄瑠璃の太夫が歌舞伎の舞台で語り、それに合わせて役者が所作（身振り）を演じていた状況が知られるのである。しかし、これらの記述は、評判記でも②の大坂・京への言及の内、及び最後の⑩⑪例を除いてすべて江戸の例であり、絵入狂言本でも、江戸の例ばかりで、上方のものには「浄瑠璃に合せて演じた」ことを示す記述は元禄頃には見出せない。したがって、こうした演出は特に江戸の舞台においてよく行われた方法と考えることができる。

(11)

ところで、諏訪春雄氏の御指摘⁶⁾によれば、「浄瑠璃に合せて、人間の演技する様式」として「仕方浄瑠璃」なる演出が、江戸歌舞伎では、貞享（一六八四—一六八八）初年には行われていたという。諏訪氏は、さらに遡って、続き狂言の嚆矢となったと言われている寛文四（一六六四）年市村座上演の「今川忍車」では、「古今役者大全」などに見える三種の歌謡が仕方浄瑠璃で上演されたとし、また、延宝二（一六七四）年仲秋刊行の「新野郎花垣」の市村竹之丞の清玄を中心にした「一心二河白道」の絵でも、「三味線た、六」と「小唄五郎兵衛」が描かれているのをやはり「仕方浄瑠璃」とし、その時の詞章を「長歌古今集」（日本歌謡集成巻六所収）に見える「清玄七年の亡魂」であろうとされている。諏訪氏によれば、「仕方浄瑠璃」は、もともと郡司氏の明らかにされた仕方まねの伝統を引くもので、初めは間狂言の中で演じられており、仕方（身ぶり手まねの意）を演じつつ浄瑠璃を語るものであり、これが本狂言の中に組み込まれ、続き狂言の劇的展開の一部として演じられるようになったものとされている。浄瑠璃に合わせて人間が人形に代って演技をすることは、浄瑠璃の劇的表現をそのまま歌舞伎の中に取り込むものには有益な方法であった。仕方の演技者自身が浄瑠璃を語って、仕方（身ぶり）に劇的意味を付与することで、浄瑠璃と物真似狂言は一体化し、歌舞伎狂言の劇化を促進したと思われる。元禄六年正月刊の「古今四場屠色観百人一首」の仙台文五郎の評中に、

当時さるわかのせんたいとく助とてひとり狂言ふうくわん上るりをかたつて様々に口はしり炎天寒中にも大道に諸人をたゝせてはらすぢをか、へさすも名字からなり

とある猿若の仙台とく助の演技などが、諏訪氏のいう一人で演じた仕方浄瑠璃なのである。一方で、元禄五年（カ）刊の「役者大鑑合彩」の坂田藤九郎条に、

此子十に二つ三つの時分、九重の都ゆうなんがしばいにて、大江山の物まね上るり、其時には源の頼光となつて、

上るりしやみせんにあはし、子共のうれしがる事ばかりつとめられしが、いつしか本ぶたいをふんでまんまと上手になり給ふ事

とあるように、浄瑠璃に合わせて子供が身ぶりをする芝居もあった。こうした芝居を経験したり、影響を受けた役者が歌舞伎の舞台に入ってくることによって、歌舞伎での演出に浄瑠璃に合わせて所作をする方法が一般化していったものと思われる。

しかし、この方法は、まさに、前述の評判記に「浄瑠璃に合わせて所作」と記されたと同じものようであるが、諏訪氏は、この仕方浄瑠璃の時の演奏について、浄瑠璃語りの出演した記録を示されていない。氏は、貞享初年の絵入狂言本である「君に忠孝しかた上るり」を仕方浄瑠璃の演出を裏付ける資料として紹介されたが、この時の上るりは若山五良次・小川久兵衛、しやみが柏崎かん四良であり、「一心二河白道」でも三味線た、六・小唄五郎兵衛であった。前項の③以下は浄瑠璃太夫の語りに合わせて所作を演じたものである。諏訪氏の明らかにされた仕方浄瑠璃から、浄瑠璃太夫が歌舞伎に出演する形に発展したのが、いつからだったかははっきりしない。元禄二年三月中村座「関東小祿」の絵入狂言本（元禄歌舞伎傑作集 上巻所収）で、二番目に「此所にて薩摩外記露の前物狂小伝次物狂の浄瑠璃あり」、四番目に「是迄薩摩外記浄瑠璃正本に御座候」とあり、同年八月中村座の「源平雷伝記」の外題に後には、「上るり太夫薩摩外記」ワキ同佐平太とあるので、これらには薩摩外記が浄瑠璃の語りに出演し、それに合わせて小伝次などが所作をしたのであろう。また同様に、絵入狂言本（元禄歌舞伎傑作集 上巻所収）によると、元禄二年六月の山村座「一心女雷師」、同年八月山村座「名古屋山三」、元禄二三年三月中村座「薄雪今中将姫」の役者次第には虎屋喜元・豊島小源太夫の名があり、前述の如く、「傾城三鱗形」には虎屋喜元・豊島小源太夫の正本がそのまま収められている。一方、元禄二三年正月の森田座「景政雷問答」、同年三月森田座「和国五翠殿」、元禄一六年四月森田座「成田山分身不動」、同年七月森田座「小栗十二段」の役者次第に薩摩外記と佐（左）平太の名がある。したが

って、この頃には浄瑠璃の太夫が歌舞伎狂言に出演して語ることが定着していたと考えてよからう。しかも、右の記録からすると、山村座には虎屋喜元・豊島小源太夫が、中村座・森田座には薩摩外記が専属的な状況で出演しており、すでに、浄瑠璃太夫も役者と同様に座との契約があったらしいことが窺われる。さらに、元禄二〇年二月中村座「参会名護屋」の絵入狂言本（元禄歌舞伎傑作集 上巻所収）の末尾に、

右此本は座中惣子供立役拍子方不残浄瑠璃説経せりふことは所作直之正本を写し一字一点無相違令板行者也今迄狂言本あまた出候へ共夫とは大に違ひ則ち狂言次第一番目より四番目迄役人の申すことを書写出し申候御求め御覽可被成候

とあって、この狂言以前にすでに狂言の中で浄瑠璃が語られ、その正本が刊行されていたことが知られる。それまでの狂言本が、「浄瑠璃説経」と「せりふことば」の抜き書きであったということは、初期の江戸歌舞伎においては、この二つが上演の要であり、筋立てはそれを繋ぐ蝶番のようなものであったことを示している。ここからは、浄瑠璃太夫の出演は確認できないが、太夫自らが語っていなければ、正本は刊行されないであろうから、これ以前から江戸では、狂言の中の浄瑠璃は太夫が語っていたのであろう。勿論、この浄瑠璃は太夫の語りに合わせて、役者が所作を見せたのであって、身振りの表現を前提としたものであったと考えられる。

(三)

さて、浄瑠璃は歌舞伎狂言の中のどのような部分で語られていたのであろうか。例しに「元禄歌舞伎傑作集」上巻（江戸篇）所収の絵入狂言本によってみると、まず、「参会名護屋」では葛城の出端（二番目）、また「兵根元曾我」では曾我の十郎の出端（一番目）及び朝比奈が樊噲黒を引きつつ依む件（二番目）、及び髪梳（三番目）・草摺曳（四番目）の所作に浄瑠璃が用いられている。さらに、「関東小祿」では露の前の物狂の所作（二番目）・熊坂亡魂の所作（四番

目、「源平雷伝記」でも雲の絶間の亡魂の所作(三番目)・伯耆の大山が正体を現す件(四番目)、「一心女雷師」では姫宮及び乳母の道行(一番目)、「景政雷問答」では景政への数妙の恋慕の件(四番目)及び奥州の浅間の所作(五番目)、「和国護翠殿」では花売鳥売の所作・衆寺彈正の夢語り・彈正・宮城野の愁歎(一番目)及び小松姫の道行と卒塔婆問答の所作(三番目)、「傾城土昭君」では宿木の象を繋ぐ所作(一番目)、「傾城三鱗形」ではかほるの亡魂のまねの所作(二番目)及び鳴神のやつしである「荒行の段」(四番目)、「頼政万年曆」では軍太が高倉宮常磐の前を慰める件(一番目)及び頼政が菖蒲の方に忍んで行く件(三番目)、「成田山分身不動」では、公卿がつからなる御殿の有様・黒主夕映内侍の愁嘆(二番目)及び黒主小町のくどきの所作(三番目)、「小栗鹿目石」では照手姫が父横山に殺される件(三番目)、「小栗十二段」では今池の庄司の出端(一番目)及び後藤左衛門と女房百万狂気の所及び後藤左衛門と今池の庄司の手綱引の所作(四番目)、「早咲隅田川」では庄司の愁嘆と物狂の所作(二番目)、「頼政五葉松」では頼政を鬼神が襲う件(二番目)などに浄瑠璃が語られている。

これらのほとんどが台本が残っているわけではないので、浄瑠璃の具体的な語りは明らかではないが、その中で、「傾城三鱗形」の四番目に演じられた「荒行の段」は、絵入狂言本の中に正本が丸ごと収められていて、浄瑠璃の実態を知ることができる。この狂言は、袈裟と盛遠の逸話、さらに北条の三つ鱗の由来を絡ませたものだが、盛遠を北条義時の従兄とし、袈裟を義時の許婚とし、袈裟の妹で源渡の妻かほるに盛遠は恋慕し、渡を殺そうとして身代わりの袈裟を殺してしまい、それを恥じて出家し文覚となるという経緯で、浄瑠璃となる。「荒行の段」は、文覚が那智の滝で荒行をしていると、賤の女に身をやつし洗濯をしているかおると出会う。かおるに言い寄られて文覚が邪淫の罪に落ちんとした時、不動の利剣の利益で、かおるは似せ者実は那智の滝の大蛇で、文覚の修行を妨げにきたのだという本性を現す。衆の仙人の逸話と鳴神を利用した筋立て、純狂言の一部分をなしながら、浄瑠璃曲としての独立性も認められるものである。

玉鉾の草の所縁も問へがし我を……洗濯々々洗濯しよ、やれ艶と色とのさめぬ間に。

喜元 仇なれや身ほどの山の奥に来て、……うか／＼ 見とれて居たりける。

小源太 見る人ありとも白絹をさんぶとひたし、……顔と顔とを見合せて、呆れ果てたる計りなり。

文覚 ▲やあ是はかほるぢやないか。

かほる ▲文覚様か。

▲いやさ、なにの訳もいはずに取り付いて泣きめさる、……

これは冒頭部分だが、正本にはこのような「喜元」「小源太夫」「文覚」「かほる」「浄瑠璃」「せりふ」の注記が正本の各所に見える。これらを整理してみると、虎屋喜元が文覚・小源太夫がかほる姫を語り、浄瑠璃の語り(せりふ)を交えた構成となっている。せりふ部分は、あるいは盛遠(中村伝九郎)とかほる(生島大吉)を演じた役者が受け持つたかもしれない。評判記「役者略請状」の記述によれば、伝九郎は「拍子しよき事の上手」で小歌や浄瑠璃に合わせ「名取の人形つかいのにんぎやうもはだし」に「身ぶりをうつし」、ここでは「四番めにもんがくになられ、ふどうの長ざうしをかけ、ぎやうをせらる、所へかほる姫来り給ひ、ぬれかけらる、時、きつとしたるあいさつよし、後に姫を出家にするので、かみを引立かほるをみて、色にまよはる、うつり上手げい見所おほし」とあり、大吉も「舞所作事大名人、かるわざもいたさる、一人、四番になちにて布さらさる、所作よし、もんがくを頼み出家にならんと髪そらんとせらる、時、もんがくにぬれかけさま／＼の所作お上手／＼」とあるので、ここでの演技は浄瑠璃を使った歌舞伎舞踊(劇舞踊)というべきものであったと考えてよいようである。

元禄宝水頃のこうした浄瑠璃の正本は他にほとんど残っておらず、実態を把握することは困難であるが、狂言本の刊記や注記に「浄瑠璃正本」の文字が見えるので、こうした浄瑠璃曲はかなり作られていたと思われる。ただ、前述の狂言本の注記を鑑みると、浄瑠璃は主要人物の出端や冒頭・道行・愁歎・恋慕・物狂・亡魂や邪鬼などの出現場面

など、あるいは、髪梳や草摺曳・浅間・卒塔婆問答など様式化された所作の件で用いられている。これらの所作は、歌舞伎の本質に根差すものや物真似芸の見せ場というべき場面であり、役者の仕方に浄瑠璃を利用して劇的盛り上がりを図りながら、物真似芸を見せようとした演出であったと言えよう。ここでは、会話劇とは異なった浄瑠璃の語りと人形操りの伝統によって、人形の動きにも似た様式化された身振りの表現が強調されたのである。さらに、これらは、そのまま後々まで浄瑠璃による歌舞伎舞踊において代表的素材となった場面であり、「荒行の段」からも類推されよう。浄瑠璃所作事の初期的有り様と見てよからう。しかし、これらは、一つの所作に合わせて語られたらしいものが多く、劇的展開を持った長い語りではなかったようである。元禄頃には、「荒行の段」ほどの纏まりをもったものはまだ少なかったと思われる。ともあれこれによって、劇的展開を浄瑠璃で語り狂言の複雑化を許容しながら、物真似芸をも生かして見せる方法を獲得したのである。

(四)

こうした浄瑠璃に合わせた演出は江戸が中心であったが、前に示した評判記②の記述によると、上方でも行われていたらしい⁽¹⁰⁾。しかし、狂言本や評判記ではほとんどこれに関する記述を見出せない。元禄期では、僅かに⑩の竹嶋幸十郎座の顔見世の評に見えるが、ここに、「竹嶋殿の上り」とある。「竹嶋」は竹嶋幸左衛門あるいは竹嶋幸十郎のことと思われる。これらは浄瑠璃の太夫ではなく役者の語る浄瑠璃であった。上方において、浄瑠璃太夫の語りと役者の所作の行われた例は、宝永三(一七〇六)年十一月、大坂片岡仁左衛門座の顔見世の切狂言「京助六心中」に見ることが出来る。これは都一中が語り浅尾重次郎が所作を見せたものであった。また、享保七(一七二二)年二月大坂角の芝居嵐三右衛門座の「山崎与次兵衛半中節」では、嵐三右衛門が宮古路国太夫の浄瑠璃に合せて「狂乱のつれ所作」をし、大当りをとっている(享保八年三月刊「役者廻振舞」)。この宮古路国太夫は同じ享保七年五月京万太夫座の「都

鳥伊勢物語」(竹内道敏「宮古路節総合年表」)、近世芸能史の研究(一九八二)三 南窓社)による)、享保一三年京佐野川万菊座の「けいせい亥刻鐘」(「歌舞伎年表」)に出勤、浄瑠璃を語っている。さらに、宮古路豊後掾が享保一六年一月大坂佐渡島座の二の替り「双紋刀銘月」を出語りし、佐渡島長五郎と藤井花松の出演で大当りをとっている。享保一六年三月刊「二の替芸品定」に、

難波の春評判は、いづかたでもお花半七の噂、豊後上りの当り、夜昼となく三味線ひかせて、門／＼にて刀の銘月の上りかたりて、大ぶん銭をとる事、橋／＼までも国太夫ふしはやりて、いよく佐渡島座の仕合佐渡嶋八三良の条)

などとあり、正本も多く残っており人気の程が窺われる。このように見てくると、上方では、一中節あるいは豊後節の発達によって、狂言の中で浄瑠璃太夫が語り、役者が所作を見せる演出が多く行われるようになったと考えられる。しかし、「京助六心中」の浅尾重次郎の揚巻についての「役者友吟味」(宝永四年三月刊)の評に、

後に心中の道行都大夫一中語らる、間、道行の所作なくして、じゆずつまくらる、ばかり、しに、行にとんだりはねたりしきふな物でなし、尤成なされかた、是で御名人がしました

とあるように、ここで演じられたのは様式化された道行の所作ではなく、劇的展開を十分考慮したりアルものであり、それを歓迎する観客の気風もあったことが窺われ、江戸の浄瑠璃に合わせて演じられた所作とは演技に相違があったと思われる。また、一中節も豊後節もその後江戸に下っており、浄瑠璃所作事の演出はやはり江戸を中心としたものだったと見るべきであろう。

(五)

ところで、前述の⑩ではないが、狂言の中で役者が浄瑠璃を語った例は江戸・上方双方に多く見出すことができ

る。これは、浄瑠璃に合わせて所作をした例より古く、貞享元禄頃には、それを得意とした役者も多く拾うことができる。例えば、大坂嵐座の若衆方、桜山林之介は、貞享四年正月刊の「野郎立役舞台大鏡」で、

上るり小哥よくうたわる、ゆへ猶おも入ふかし

と評されている。この役者はその後江戸に下って、元禄五年二月刊「役者大鑑」(元禄八年正月にも再版)では、江戸市村座の役者として、

上るりよし。そのかみさ、木大かまみの道ゆきをかたられしとき。なみだもろき女中がた。はんじやうのおもてぬらさぬはなかりけり。

とある。林之助は大坂・江戸双方で浄瑠璃語りを売り物としていたことが知られる。また、林之助より少し時代が下るが、葉(羽)山岡右衛門(立役)は、

殊さらしやみせんのおちおと江戸土佐半太夫が一ふしを、ひきがなりにさせてき、たやと思ふ折から。(元禄一〇年刊「役者ともくい評判」大坂嵐三右衛門座)

とあるのを始め、元禄二年一月刊「三国役者舞台鏡」、元禄二年六月刊「口三味線返答役者舌鼓」にも、大坂・京での半太夫節の評判が記されている。さらに翌年は、

此度も都をさつて、ふとぶたい、第一なんていよく、上るりかたり。しやみ引給ふ故、女中がかはひがる(元禄三年三月刊「役者談合衛」江戸)

あふみの小藤太が似せ首を、上るりにてあらはし給ふ、半太夫ふし大あたり、是大坂嵐にても、京山下座にても、

一はいも二はいもたべ申で、よいにきはまつた御得もの。(元禄一三年三月「役者万年曆」江戸)

るのである。また、岩井左源太は、

しやみせん小野義太夫ふしの名人とかや(元禄一二年三月刊「役者口三味線」京)

やつし、所作事大ていとれるべし、野上るり中に義太夫ふしが系物也。(元禄一二年一月刊「三国役者舞台鏡」京) などとあって、義太夫節を得意とした役者であった。

これらの浄瑠璃が、作品の中で具体的にどのようなように語られたかは判らないが、絵入狂言本によれば、例えば、元禄三年都万太夫座の「金岡筆」(古典文庫「歌舞伎狂言集」所収)の中巻で、人形師安兵衛(山下半左衛門)が浄瑠璃を語りながら人形を廻す場面があるように、役者が狂言の中で、浄瑠璃を語り人形を廻す件を見せるものであった。これは、人形浄瑠璃芝居の方法をそのまま歌舞伎の舞台でまねて見せたものである。人形を廻すことはともかく、元禄一三年一月早雲長太夫座の顔見世「大一大万大吉」では、上巻で嵐山堂之介(篠塚左衛門)が腰元に田舎者となぶられて三味線を弾き浄瑠璃を語る展開となって、狂言の筋の中で浄瑠璃を演じる展開が工夫されている。元禄一四年三月刊の「役者略請状」の篠塚左衛門の評はこれに対するものである。しかし、これは役者の浄瑠璃語りを聴かせることを目的としたもので、所作を見せる演出と結びついた例は少ない。

この演出は東西で行われているが、江戸では元禄末から宝永初年を境に急速に減少しており、浄瑠璃に合わせた所作の演出が急増する時期と好対称をなしている。役者が浄瑠璃を語るのは、歌舞伎役者が異質な芸をまねて見せるだけであって、歌舞伎が十分な発達を遂げると、相の山など特別な場合を除いて、無用な演技となっていたのではなからうか。それに対して、浄瑠璃の語り手を歌舞伎舞台に引き出して、それに合わせて所作を見せる演出は、劇的展開を歌舞伎狂言に取り込むばかりでなく、人形浄瑠璃芝居の魅力も引き込んで、歌舞伎の中に定着していったと思われる。一方、上方ではその後もこの演出がしばしば見られるが、派手な身振りの演技より、思い入れを重視した上方の演出には思いを籠めた浄瑠璃の弾き語りはふさわしいものであったかもしれない。また、この演出で語られた浄瑠

璃には半太夫節が最も多い。「松の葉」などに残る半太夫節の詞章を見ると、劇的展開に乏しく歌話的要素が勝つたものであったことが知られる。江戸で発達した浄瑠璃の内、半太夫節だけが役者の語る浄瑠璃として取り上げられ、上方の舞台でも人気を得て語られているのは、半太夫節が他の江戸浄瑠璃に較べて聴かすことに主眼を置く浄瑠璃だったことによるのであろう。

一方、現存の台帳をみると、例えば、享保二〇（一七三五）年二月の京都万太夫座の『芦屋道満大内鑑』では全段に互ってせりふの間に浄瑠璃の詞章があり、例えば、

上るり 名残惜しや いとおしや 離れ難なやちち寄れと 抱きあげ抱き付抱きしめて 思わずわつと泣く声に
保名一上間を走り出て 子細は聞たり何ゆへ童子を捨、やるべきと 呼ばわる声に信田の庄司もまろび出て 放
ちはやらじと取付ば 抱きし童子をはたと捨て 形は消へて失せにける

ト此上るりの内に 三右衛門「保名」せりふしかく言ふて 取付模様ありて 「門太郎」女房かへり襖絵
消える三右衛門「保名」 「助三郎」庄司 打かけばかり引張り持ち 三右衛門「保名」打かけをふるい
あたりを尋ね 女房どもくと 言、ながら 「三右衛門 助三郎」兩人顔見合せ 小袖を見てハツと泣
くと 物置より「玉妻」母 「門太郎」葛の葉走り出て

の如く、それにあわせた仕草を指定した卜書がある。この狂言は前年一月竹本座の義太夫浄瑠璃として初演されたものを歌舞伎に移したものであり、浄瑠璃は原作の詞章をできるだけ利用して、原作の筋ばかりでなく浄瑠璃の雰囲気や歌舞伎に取り込もうとした演出である。こうした演出は丸本歌舞伎における竹本（床浄瑠璃）と同質のものであり、『山椒太夫五人袴』（説経浄瑠璃）・『大塔宮囃子』などの台帳にも見られ、義太夫浄瑠璃を中心に浄瑠璃の語りをそのまま歌舞伎に取り込むことが行われるようになって発達した方法であらう。

浄瑠璃作品を歌舞伎に移すことは、(一)でも触れた如く早くから行われていたが、原作浄瑠璃のままでない場合も多かった¹¹⁾。元禄一四年正月大坂片岡仁左衛門座で上演された『百日曾我』は、同題の近松門左衛門作の義太夫浄瑠璃を移したもので、祐田氏が、この作品あたりから義太夫物の歌舞伎上演が芽生えたとされたものである（『百日曾我』をめぐる問題）『浄瑠璃史論考』一七七五・八 中央公論社）。『役者御前歌舞伎』（元禄一六年三月刊）の大坂版の片岡仁左衛門の条に「去々年は百日曾我の上るりを、其ま、にして大あたりなりしか」とあり、祐田氏による筋の復元によってもかなり原作浄瑠璃に近いのであるが、浄瑠璃が語られた様子は見出せない。床浄瑠璃が語られた例は、正徳四（一七二四）年二月九日より大坂荻野八重桐・嵐三右衛門座で上演された『天神記』に、「浄瑠璃喜世竹千太夫、三絃村井藤七」で語ったのが古く、「近世邦楽年表」によれば、「恐らく千ヨボの囁矢なるべし」とする。これについては台帳や狂言本などもないので、上演の詳細は掴みがたい。この頃、『百日曾我』や『曾根崎心中』をはじめ、近松の浄瑠璃を歌舞伎に移して上演することが盛んに行われた中で、浄瑠璃の雰囲気を生かす演出として上方で考案され、祐田氏の御指摘の如く、享保末年（一七三五）頃までに次第に整っていったものと思われる。義太夫節と浄瑠璃の関わりについてはすでに諸兄によって縷々論じられているが、義太夫の太夫が歌舞伎に出演したのはこの演出の発達によってであり、義太夫の太夫と歌舞伎の関わりは、他の浄瑠璃の所作事の地方的な浄瑠璃太夫の歌舞伎出演の立場とは異なったものであったようである。この演出は、やがて江戸の歌舞伎でも取り入れられて一般化したのである。

(六)

このように歌舞伎は、劇的展開において、はるかに高度に発達した浄瑠璃作品の筋立を利用して作品を生み出したばかりでなく、浄瑠璃を歌舞伎に取り入れるようになった。江戸では、かなり早い時期から歌舞伎狂言の中で浄瑠璃が語られ、それに合わせて所作をする演出が発達していった。元禄の頃には薩摩外記・虎屋喜元・豊島小源太夫などの浄瑠璃の太夫が歌舞伎に出演し、所作事を得意とする役者たちが人形の如くに身振りの芸を見せた。狂言本などが

らみると、これはいわゆる浄瑠璃所作事の演出と考えられよう。一方、上方では、浄瑠璃の太夫が歌舞伎に出演し、このような演出が行われたのは、一中節が起って以降のことのようである。また、義太夫浄瑠璃作品をそのまま歌舞伎に移すことが行われるようになり、その中でいわゆる竹本(床浄瑠璃)の演出が生まれた。義太夫の歌舞伎出演はこの演出によるものであった。また、役者が狂言中で浄瑠璃を語ることは、役者の芸として東西でしばしば行われ、これには半太夫節が最もよく利用された。

このように、江戸と上方では、歌舞伎の浄瑠璃の利用はかなり状況が異なっていた。こうした状況は、江戸浄瑠璃の上方上りや一中節の江戸下り、役者の東西交流などによって、相互に影響を与えて東西の相違は次第に埋められていった。

注一、第一章常磐津節の成立参照。

注二、ただ、素語りで演奏されることはしばしばあり、そのための曲が僅かに存する。

注三、「かぶき」様式と伝承」(一九五四・七 学芸書林)

注四、「近世浄瑠璃の成立」(国文学解釈と鑑賞一九六一・一一)

注五、若月保治「近世初期国劇の研究」(一九四四・一〇 青磁社)・諏訪春雄「元禄歌舞伎の研究」(一九六七・一〇 笠間書院)

注六、注五「元禄歌舞伎の研究」参照。

注七、「かぶき」様式と伝承」二一八頁

注八、東京都立中央図書館加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」は、寛延から享和のものだが、やはり浄瑠璃正本とせりふことばの抜き書きである。時代は下っても浄瑠璃とせりふは狂言の見せ場であったことがわかる。

注九、元禄一六年刊の「松の葉」第四巻には二二曲の「吾妻浄瑠璃」(半太夫節一五・永閑節三・土佐節二・若山五郎兵衛節一・式部節一)が収められているが、歌舞伎狂言に関わりが深いと思われる薩摩外記・虎屋喜元・豊島小源太夫などのものは見えない。

のは見えない。

注一〇、祐田善雄氏は「浄瑠璃史論考」(一九七五・八 中央公論社)で、「落葉集」(元禄一七年刊)第三に「中興当流丹前出端」として芝居歌が多く挙がっていることを指摘し、出端や芝居歌などに乗って役者が色々見得をすることは行われていたとされている。郡司正勝氏も「かぶき」様式と伝承」で出端に三味線や歌が使用されたことを指摘されている。

注一一、注五若月・諏訪著書、及び祐田善雄「宝永・享保期の浄瑠璃狂言」(ヒブリア一八号 一九六一・三)など。

注一二、注一一祐田論文参照。

注一三、松崎仁「浄瑠璃の歌舞伎化―宝永・正徳・享保期における―」(国語と国文学一九五八・一〇)、注一一の祐田論文など。

第二節 江戸浄瑠璃と歌舞伎所作事

江戸では、野郎歌舞伎のかなり早い時期から「仕方浄瑠璃」と呼ばれ、浄瑠璃に合わせて役者が身振りの演技をする演出が行われていた。そして、元禄のころには浄瑠璃の語り手が歌舞伎に出演し、狂言の見せ場となる所々で浄瑠璃を語り、そこでは役者が様式化された特殊な所作を見せた。これは、「傾城三鱗形」の「荒行の段」でわかるように、浄瑠璃所作事というべきものであった。この演出は上方では、古浄瑠璃の時代にはほとんど見られず、義太夫節もいわゆる「竹本」（末浄瑠璃）の形式で、正徳以降になって歌舞伎に出演しているのみで、一中節によって初めて浄瑠璃所作事の形式の演出が確認できるのである。したがって、この演出は江戸で発達したものと考えられる。これについては前章で述べたので、本章では、江戸浄瑠璃の歌舞伎出演の状況を見ながら、浄瑠璃所作事の発達を追ってみたいと思う。

(一)

さて、江戸では、歌舞伎の舞台に浄瑠璃の太夫が出演して浄瑠璃を語り、所作が演じられる形態は、前章で見たように狂言本などによれば、元禄二〇（一六九七）年頃から、薩摩外記が中村座・森田座、虎屋喜元・豊島小源太夫が山村座に専属的に出演し、浄瑠璃を語るようになっていた。「歌舞伎年表」によれば、延宝六（一六七八）年三月、外記節は初めて中村座に出勤している。同年の座組帳に「太夫 薩摩外記大掾直政・ワキ 薩摩左内・ワキ同文五郎、三絃 杵屋勘五郎・同六左衛門、小鼓 杵屋十三郎、大鼓 歌山甚右衛門・ワキ 与惣、小舞 多門庄左衛門、シテ猿若山左衛門・ワキ 五郎、謡物 吾妻海道下り 奴丹前 烏帽子折 山崎二段、以上」とあるという。この時どのよ

うな演出で浄瑠璃が用いられたかは明らかではないが、浄瑠璃が歌舞伎に出演した最も古い記録と見られる。

薩摩外記については、「江戸節根元由来記」（「東都一流江戸節根元集」）によると、杉山丹後掾の弟子長門太夫の甥で弟子「小太夫」なる者であるとも、江戸浄瑠璃の祖薩摩浄雲の子二代薩摩次郎右衛門の弟子ともいう。また、「中古戯場説」の江戸浄瑠璃の項では、薩摩浄雲の弟子として「薩摩掾外記太夫」挙げている。薩摩外記の出自・系統ははっきりしないが、薩摩を名乗っているからには浄雲の系統を引く者であろう。「歌舞伎年表」によると、慶安二（一六四九）年の条に、

○三月、堺町浄るり薩摩、同七郎左衛門、同外記、同源太夫、同五郎右衛門、同茂兵衛、枕返し善次郎、同武蔵より差上申手形の事

とあって、これを信ずれば、慶安には堺町で活躍していた。したがって、外記節は「下り薩摩」と呼ばれたが、外記が京から江戸下りした者であるとすれば、これ以前のことということになる。「松平大和守日記」寛文元（一六六一）年八月上旬条の堺町番組に、「外記座上るり△北条八代記」とあるので、この時にはすでに操りの座を構えていたことが知られる。さらに、「年芸古雅志」の挙げる「延宝天和の頃操座小芝居名代看板」に、土佐・丹波・石見（説経）などとともに「薩摩外記藤原直勝」の看板があり、延宝年間には同じ「年芸古雅志」の延宝九（一六八一）年「堺町葺屋町之図」では、堺町に「さつま小太夫しほる」とあるのが外記のことであろうか。貞享元（一六八四）年三月刊の「野郎三座説」の芝居町の図の堺町に「さつま太夫・土佐掾上るりしほる」とあるのは薩摩外記と土佐掾（虎之助）の一座であろうか。「さつま太夫」は次郎右衛門かもしれない。

ところで、「歌舞伎年表」貞享二年の条には、

○さつま外記堺丁に操興行。

外記は永闇が弟子也。一段もの上るりにて外記節を二変せしかば大に行はれ、後中山万太夫と相座元となり、

操座を止めて、かぶき芝居興行せしかば、外座より彼は申込れ、是非なく休み。其より子供興行せり。万大夫は其先中山喜世之助といふかぶき女形にて、小唄の上手也。中山節の元祖也。

とある。外記が永閑の弟子とするのは問題であるが、この記事によれば、外記は貞享頃から歌舞伎芝居や子供芝居の座元をしたりしていたのであり、他の浄瑠璃語りに較べて歌舞伎や首振り芝居と近い関係にあったと言える。したがって、歌舞伎狂言で浄瑠璃を語ることも比較的容易だったため、他の浄瑠璃に先駆けて歌舞伎の中に入っていったのではなからうか。

元禄以降、外記節は市村座にも出演し、評判記や狂言本によると、宝永から享保二(一七一七)年³⁾まで最も歌舞伎出演の多い浄瑠璃であった。外記は慶安年間から記録に見えるので、享保二年までは七〇年近い。もし初代一人の活動であったとすれば、非常な高輪まで活躍したことになる。二代に互る活動と見たほうが自然であろう。竹内道敬氏によると、初代外記は直政と名乗ったが、二代目外記は直勝を名乗ったとのことである。とすれば、前述の「牟芸古雅志」の「延宝天和の頃操座小芝居名代看板」に見える外記はすでに二代目外記であり、竹内氏の御指摘の如く、世に外記節と呼ばれたのは、主にこの二代目の語り風であり、歌舞伎と関わったのも二代目薩摩外記であったことになる。一方、享保三年正月刊の評判記は、八文字屋版の「役者三幅村」と江島屋市郎左衛門他による「役者職敵」の二種が現存している。「役者三幅村」の染岡源吉(森田座)条に「さつま大夫上るりに合所作事よし」、神岡庄太郎(森田座)条に「染岡源吉殿を供につれ、外記ぶしにて道行、八年以前中村座で隠居景清と成都廻りの道行にそのまゝ」とある。ところが、「役者職敵」では、染岡源吉(森田座)条に「源吉殿は名ばり八郎と成庄太殿供して出びせん太夫上るりにて道行のしよさ大できく」、神岡庄太郎(森田座)条に「大口にて源吉殿をともにつれ大さつまひせん太夫上るりにて道行のしよさ大にできました」とある。これはいずれも享保二年森田座顔見世「奉納太平記」についての評である。この時の浄瑠璃を「役者三幅村」は外記節と言ひ、「役者職敵」は「びせん(備前)太夫」あるいは「大さつまひせん

「肥前」太夫」浄瑠璃というが、大薩摩ではいずれの名も他の資料に見出せない。また一方で、外記節の記録はこれ以後の歌舞伎資料に見出せない。薩摩外記は門弟大薩摩主膳太夫にとって代わられ衰退したといふ。とすると、「役者職敵」の記事は「しゆせん太夫」あるいは「しせん太夫」の誤記ではなからうか。主膳太夫と見れば、享保五年正月には森田座「榎根元曾我」にも団十郎の五郎の出演を語るなど活躍しており、この時点で歌舞伎出演を主膳太夫が外記にとって代わったと見ることができよう。大薩摩はその後も歌舞伎と関わりの深い浄瑠璃として活躍し、享保一四(一七二九)年正月には「天の根」を出語りし、大当りをとった。一方で、大薩摩は長い段物を語った記録がほとんどなく、歌舞伎で所作事の浄瑠璃を語るのが主たる活躍の場であったようだ。こうしたあり方は、江戸長唄の状況と類似しており、また、大薩摩主膳太夫は三味線に杵屋喜三郎や梅津新之丞を用いたので、両者はかなり近い関係を持っていたと思われ、寛政二(一八〇〇)年三代目大薩摩主膳太夫が没してからは長唄に吸収されることになったのである。

(11)

薩摩外記(直勝)の浄瑠璃は、あまり明らかではないが、「金の輝」に、

三月三日より関東小六、此狂言より外記の上るり勤めてげんりやう一念のまき、六月狂言龍女三十二相、扱九月狂言は源平なるかみ伝記、即一番めに子やく四天王渡部に村山四郎次子つな若の役、親父なるかみが一ねんとり付、つけこへにて平九郎そとは引、外記上るりにてのいきをい、幼少よりの身ぶりヲ合給ひし故、今とても同事四番ののちに沢之丞名残りにて立がみ六法、親父供やつこ、即ぬりがさほうしあふぎ三色ヲ見物へ出す也

とあり、元禄二年八月中村座の「関東小六」の四番目と、同年九月の「源平雷伝記」の一番目で演じられた浄瑠璃の評である。「関東小六」のこの部分は絵入狂言本「元禄歌舞伎傑作集」上二に、

さればにや小六弥五郎は主従共に剃髪の身となり、重王弥三郎御供にて、仏歎の頌を誦し、東をさして下りけり。
 「此内薩摩外記語り」所へ七旬許りの翁来り給うて、「今日はさる者の忌日に当り候へば、回向をうけたく候」と
 申しけり。「して又亡者の戒名は」と問ふ。「いや／＼その名は様子候へば名告るべきにあらず」とて一本の松の
 賤が家へ人々を伴ひけり。庵を見れば、「壁に大長刀金棒大銃兵具数多かけ置いたりしはいかにと問ふ。「某昔は
 武士の浪々の身となつて此山住に居候。併し年は寄つたれども、山賊夜盗を切り従へて、手に立つ者候はず」と
 物語りする。其内に形の消えて、草屋に一木の松の残りけり。小六道心皆々「扱は在所一木の松といはれしが、
 若し熊坂が亡魂か」と驚く所に、案に違はず、熊坂が執心現れけり。重王吉宗打つてかゝる。怨霊一人を事とも
 せず追つ捲つて戦ひけるが、ありし姿を引替へ、糺の宮玄良と現れけり。其時行心坊是を見て、打物業にて叶ふ
 まじ、いで一折と折りけり。怨霊今はたまりかね、形も消えて失せにけり。行心が法力を嘗めぬ者こそなかりけ
 り。〈是迄薩摩外記浄瑠璃正本に御座候〉

と記された部分であろう。すなわち、小六主従が熊坂の亡魂(実は、小六の情人露の前に恋慕して遂げられず「死して思ひ
 知らせん」と石鉢に頭を打碎いて死んだ二二段目 玄良亡魂)に襲われた時、行心坊が祈りによって追払うという件が
 外記の浄瑠璃で語られ、中村勘三郎の玄良と団十郎の行心坊の所作が行われたのである。玄良は実は小六の氏神水川
 明神であった。荒々しい怨霊との争いの場面であり、かなり勇壯な浄瑠璃であつたと思われる。また、絵入狂言本に
 よると、『関東小祿』では他の場面でも外記が語っているが、まず、一番目で、

爰に小六は馬上由々敷も立出でけり。頃は弥生の春なれや、清水近き地主の花、地主権現に着きにけり。此内天
 王立薩摩外記浄瑠璃あり。元より小六色男上下取つ捨刀、蝙蝠羽織着なしつ、小姓数多引き具して、幕の内へ
 ぞ入りにけり。げに春めきて面白し。爰に又弥五郎が女房手枕茶屋の女に様を替へ、暫く眺め居たりけり。〈此内
 浄瑠璃あり〉

とあつて、小六の出端に外記浄瑠璃が語られ「天王立」の所作が行われている。さらに、二段目では、

かゝる所に、露の前狂乱の体となり、笹の葉に四手切りかけ、小六が形見の一節切とり玉章を持ちながら、糺の
 宮に着き給ふ。此所にて薩摩外記露の前物狂小伝次物狂の浄瑠璃あり。

と小六恋しさに狂乱した露の前(沢村小伝次)の出に外記浄瑠璃が語られている。これらはいわゆる出端の浄瑠璃で、
 これに合わせて様式化された象徴的な所作が行なわれた。出端は、単なる役者の登場ではなく、郡司正勝氏が述べて
 いるように、「神の出現を表現する民俗芸能の系統を引く意味を持つ演芸」で、古くから歌を伴っていた。狂言本では
 正確な詞章は判らないが、狂言本の文から類推すると、かなり派手な場面であつたようである。これらは、前の四番目の
 部分のようにより物語の展開を語る性格の物ではなく、一所作を見せるだけのものであつたと思われる。

また、「金の揮」では触れていないが、同年六月中村座の『龍女三十二相』でも絵入狂言本(早稲田大学資料影印叢書
 国書篇第二五「絵入狂言本集」所収)によると、出端や道行に外記の浄瑠璃が語られている。九月の『源平雷伝記』でも
 外記の浄瑠璃が語られたようであるが、台帳・狂言本など未見なので詳細はわからない。「金の揮」に「外記上るりに
 てのいきをい」とあるので、外記の浄瑠璃が勇壯な場で演奏されたことは窺われる。

その他、外記の浄瑠璃に合わせて演じられた所作の評を見ると、例えば、宝永三(一七〇六)年一月山村座の『泰
 平出世景清白梅旗』の市川団十郎評(「役者友吟味」)に、

さつま大夫が上るりに合せ八島の所作、弓矢取てなすの身一の仕方諸人目をおどろかし給ふ
 とあり、神崎香織の評にも、

山村座の顔みせくればの前と成、しづのめ姿にしきさらさる、所作事よし、後に頼朝公の御前にて八島の物語、
 上るりに合せての所作でけました。

とある。また、宝永四年(一七〇九)一月の山村座『行平尾花狐』の生島新五郎評(「役者色将棋大全編目」)に、

後兩人「松風村雨」のおんりやうあらはれ出ともにさつま太夫か上留りに合せてのしよき事
とあり、筒井吉十郎評にも、

次におつと行平にさられ一念のおんりやうとなりて外記太夫か上留りに合てのしよき拍子事吉
などとおつて、これらからも外記の浄瑠璃がかなり派手な勇ましい語りで、荒事や怨霊事によく用いられたものであ
つたことが知られる。

(三)

また、虎屋喜元と豊島小源太夫も、前章に狂言本で見ておいたように、元禄一〇年頃から二人で組んで山村座に出
演していた。両者の足跡はなかなか記録を辿りにくい。『東都一流江戸節根元集』(『江戸節根元由来記』)に、虎屋源
太夫の弟子として「大源太夫」と「小源太夫」を挙げる。また、虎屋永閑の弟子に「喜源(古今名人ト世ニ知ル)」と
「竹之助(後小源太夫)」とがある。永閑については「小源太夫入道して」の注記があるので、虎屋源太夫の弟子小源
太夫と永閑は同一人物ということになる。歌舞伎出演の時、この二人は常に虎屋喜元が筆頭になっているので、豊島
小源太夫より虎屋喜元の方が格が高かったのである。したがって、この小源太夫は竹之助の小源太夫だと考えられ、
両者は兄弟弟子であった。但し、小源太夫の方が「豊島」を名乗った事情や時期は明らかではない。

すでに前章で検討しておいたのでここでは詳細は述べないが、『傾城三鱗形』の「荒行の段」に見られたように、こ
の二人の浄瑠璃は語りを分担して、役者が絡み合うと同様の芝居的效果を取り入れたものであった。操浄瑠璃におけ
るこの二人の浄瑠璃がどのようなものであったかわからないが、歌舞伎では、二人は掛け合いによって芝居に合った
浄瑠璃を語って、独自の地位を確保したものと思われる。

その他の虎屋の浄瑠璃については、『歌舞伎年表』によると、宝永七(一七二〇)年二月森田座の二の替「藪入隅田

川」に虎屋源太夫、説経で大坂吉太夫が出演している。源太夫はこの後、正徳三(一七二二)年の顔見世には市村座の
「義朝会稽山」に「役者目利講」、同四年の同座顔見世「田満太平記」に「役者返魂香」、享保二(一七二七)年の中村座
顔見世「鉢木豊年市」にも出演(「役者職敵」)している。この源太夫は、喜元や小源太夫より活躍時期が遅く、初代源
太夫とすることは無理である。二代目か三代目か、宝永年中、源太夫を継いでいた者であろう。この源太夫の浄瑠璃
については、「役者目利講」の宮崎十四郎の条には、

高砂の出端所作よし、其後源太夫上るりニあはせて、三人づれのあら事

とあり、「役者返魂香」でも山中平九郎の条に、

話が、りにてぬつと出られきてとらや源太夫が上るりにてあら事のしよきをしこなし、

などとおつて、この源太夫の浄瑠璃も荒事にあった激しい語り口であったらしい。また、正徳五年正月の中村座「坂
東一寿曾我」は、

虎屋永閑の浄瑠璃にて、市川団十郎曾我時宗にて虚無僧やつし姿の狂言中、虚無僧社中より右狂言を故障申立、

寺社方より出役有之候処、双方示談行届、無差支興行いたし候事(『東都劇場沿革誌料』)

とある如く、二番目の団十郎の虚無僧が大当りしたものだ。この時の浄瑠璃が永閑であった。これもどちらかとい
うと立役の所作に似合った浄瑠璃であったようだ。

この二種の浄瑠璃の他には、『歌舞伎年表』によれば、宝永二(一七〇五)年七月森田座の「十二段問答」に、「上る
り、式部太夫、同金之丞、ワキ、山三郎、しやみせん、権之丞」とある。これは式部節の広瀬式部のことと思われ
る。また、正徳三(一七二二)年正月中村座「大筋叶曾我」について、同年三月刊の「役者袖景図」の中村伝九郎条に
も「式部が浄るりに合ての、はたらき」とある。式部は、元禄一四年刊の「元禄曾我物語」に「お江戸の土佐。京の
加賀。大坂の義太夫。」と記されたほど、江戸で人気のあった土佐太夫の門弟であるが、浄瑠璃が三座に出演するの

一般化すると、式部太夫も歌舞伎との共演を拒まなかったのであろう。一方、土佐節の方は、歌舞伎で土佐太夫が語った形跡はほとんど見出せない。宝曆九（一七五九）年刊の「役者談合膝」の市村龜藏条に「古人土佐掾法声院道説日事は内縁也此一節に合せ道行の所作事、家橘丈致されしも早一昔」とある。鳥居フミ子氏によれば、これは二代目土佐太夫であるというが、これが何時のことかははっきりしない。土佐節は、延宝以前から小屋を構えて初代から三代目の寛保二（一七四二）年迄興行を続けており、金平節衰退後も操芝居で人気があつて、歌舞伎に対して比較的独自の位置を保ってきた浄瑠璃であつたようだ。横山正氏によると、「種々の音曲を採用し、複雑な曲調を語つたらしく」と述べられているように、語りそのものが十分聴かせるものであつたのだらう。前述の式部節も、その後は語りを聴かせることを主眼としたようで、座敷で語ることを主とするようになっていた。さらに、操浄瑠璃で大当りをした金平節も独自の位置を保つていたようで、歌舞伎出演の記録は見出せない。

また、半太夫節は、前章で見たように狂言の中で役者が三味線を弾き語つて聴かせる浄瑠璃として、元禄頃から歌舞伎に取り上げられてきた。江戸半太夫は杉山肥前掾の門弟であり、「松平大和守日記」などにより貞享・元禄頃から活躍していたことが知られ、東西で人気があつたが、半太夫が歌舞伎に出演したのは、正徳二年堺町の半太夫の操座が休演してからと思われる。「歌舞伎図説」によると、享保元（一七一六）年正月二月中村座の「式例和曾我」に、江戸半太夫・同吉太夫、三絃江戸半五郎などが出演している。「金之揮」には、

扱申ノ正月狂言は式例やわらぎそが時むねにてかへ名は介六也 出はにからかささしての身ぶり江戸吉太夫上るりに合 今に町中にて此はちまきはすぎしころと半太夫ふしをもつはらかなる也

とあつて、この浄瑠璃が大当りしたことが判る。但、「金之揮」は吉太夫の浄瑠璃と言つており、半太夫自身の出演はもう一つ確認はできない。また、享保八年正月の市村座「願加増曾我」の二番目に「傾城道中双六」が半太夫・ワキ半之丞・半十郎で語られ、市村竹之丞・市川團藏などによつて所作が演じられている。さらに、享保一〇（一七二五）

年一月市村座願見世「蟬丸女模様」の二番目「愛別難苦三つかなわ」が半太夫で語られ、その後は、しばしば半太夫節による浄瑠璃所作事が仕組まれている。「譚海」巻二によると、

其頃は、芝居狂言に河東ふしとて、所作をいたせしかば、今の狂言とは様子上品にて、面白き事也、但半太夫は芝居の浄るりへ出る事はせず、河東計也、

とある。竹内道敷氏はこれを享保八年頃のこととされているが、八年以降は半太夫も歌舞伎出演が多くなつていたので、これ以前の半太夫節の状況を記したものである。また、半太夫は七代に互つており、少なくとも歌舞伎との関わりは二代目以降のことである。

一方、半太夫の弟子であつた江戸太夫河東の記録は、「歌舞伎年表」の享保二年二月の市村座「傾城富士高根」で語られた「松の内」が評判となつたというものが最も古い。続いて同年同座「国姓爺合戦」の道行に「かいづくし」を河東が語り、市村竹之丞が所作をしている。このように、河東はその活動の初めから歌舞伎に出演していた。また、現在残っている正本や詞章集を見ると、河東の語つた浄瑠璃は長編ではなく、歌舞伎の一場面を語るには適当なものであつたようだ。但し、これらの曲の正本を見ると、「江戸半太夫節」とあつて、独立した河東節とは認識されていなかった。河東は半太夫より早く歌舞伎に出ており、最初は半太夫に代わつて歌舞伎で半太夫を語るべき役割であつたのかもしれない。享保七年頃から正本には「江戸太夫河東」と記され、一方で半太夫自身が歌舞伎に多く出演するようになっていたので、この頃、半太夫節から独立した位置を持つようになったのであろう。初代河東は享保一〇年七月二〇日に没しているが、河丈二代目河東・夕丈（藤十郎）などが引継ぎ、享保一八年には「助六」を初めて河東節で演ずるなど、歌舞伎と深く関わつたが、延享頃から「助六」以外は歌舞伎では語らなくなり、座敷浄瑠璃として吉原などを主たる活躍の場とするようになった。

このように、江戸浄瑠璃は歌舞伎に出演し、出端や道行の象徴的所作の音楽として、あるいは荒事や怨霊事の勇壯

な語りとして、江戸歌舞伎の中に浄瑠璃所作事を発達させていったが、享保末年頃には江戸浄瑠璃の衰退とともに、大薩摩と半太夫節・河東節のみとなり、これもやがて豊後系浄瑠璃にその位置を代わられることとなった。

(四)

さて、一中節は元禄末年頃から都太夫一中によって語り始められたのだが、宝永三(一七〇六)年一月大坂片岡仁左衛門座の切狂言『京助六心中』の道行を語っているのが、歌舞伎に出演した最も古い記録である。この時の評判を記した「役者友吟味」には揚巻を演じた浅尾重次郎の条に、

後に心中の道行都一中語らる、間、道行の所作なくして、しゆすつまぐらる、ばかり、しに、行にとんだりはねたりしきふな物でなし、尤成なされかた、是で御名人がされました

とあり、ここで行われた所作は前項まで見てきた江戸歌舞伎における浄瑠璃の所作とは大いに異なったもので、大げさな動きのない、心理を考慮したりアルなものであった。これは上方歌舞伎と江戸歌舞伎の相違によるのは勿論であるが、浄瑠璃も江戸浄瑠璃の荒々しいものとは異なって、情感を表現しようとするものであったため、大仰な身振りは語りにも不似合いであったのであろう。また、上方においては、歌舞伎に浄瑠璃の太夫が出演したのはこの記録が最も古く、この点でも上方と江戸では歌舞伎も浄瑠璃も行き方が異なっていた。上方では浄瑠璃が時代物で古浄瑠璃から義太夫へかなり高度に発展した一方、歌舞伎は和事芸を発達させ、独自の舞台を形成していた。そのため、両者は影響し合いながらも両者がそれぞれの位置を保っていたのである。一中節はそういう中で、それまでの浄瑠璃とは異なって長編の物語を語らず、道行や景事などだけを語るものであり、操芝居との関わりは希薄であった。狂言の中で道行や出端、所作事に用いるに都合のよい条件がそろっていたため、歌舞伎に登場するようになったのであろう。しかし、この一中も上方の歌舞伎ではそれほど評判にはならなかったようで、他に活躍の記録のないまま、正徳五

(一七二五)年江戸に下り市村座の顔見世に出演した。「役者我身宝」には、

ワキ 都 三中

浄るり(千) 都太夫一中

三味線 難波利山

市村座

へ太郎くはしや、お下りのやうすを聞いかと存せしに、小四郎殿の口上にて諸見物衆へめ見へをし、笠物くるひの上るりおびた、しく大あたり、二度目に山めぐりをかたりだん／＼と評判よく、町々にて一中ぶしをけいこいたさる、やうにしなさる、はおてがら／＼

へ次郎くはしや、太郎殿御りやうけんちがひました、尤一ふしの上るりにてあたるといへ共、段物をかたらる、事ならず此度も半分は利山殿三味線ゆへと存るよ

へ三郎くわしや、尤にきこへて左様でござらぬ、京大坂に上るり太夫あまたあれど御当地へ下られし事なく、殊にあらことを第一といたす、当地で坂田藤十郎がけいせいひのとき、やはらかなる上るりにて大あてなさる、は、名人にあらずや、それゆへ此評判にのせました、御満足におほしめせやいの

と役者評判であるにも関わらず、一項目立てて記しているほど、画期的な出来事だったのである。顔見世狂言『万歳女鉢木』の三番目の道行として「笠物狂ひ」を語ったのであるが、上方の浄瑠璃が江戸に下ってきたのはともかく初めてだったことが最大の話題であった。語り風は江戸浄瑠璃とは全く異なった「やはらかな」もので、冷やかな目もあつたが、とにかく大当りした。一中は、「江戸節根元集」に「都一中を江戸より二百両持参て抱に来る。」と記されたほどの状況で江戸下りしたのだが、この一年は市村座に出勤し、次の享保元(一七二六)年顔見世の時にはすでに上方に帰ってしまった。一年のみの契約だったのであろう。しかし、享保三年一月には再び江戸に下り、歌舞伎で浄瑠璃を語った。この年の森田座の顔見世「前九年鑑鏡」に一中の語りで森田勘弥が丹前の所作を見せた。また、享

保四年正月は市村座の『福寿海近江源氏』で、一中は、市村竹之丞の藤綱が善屋半七となり勘太郎の三勝の演じた「千日心中」を語っている。

一中の江戸下りは、上方の浄瑠璃を江戸にもたらし、それまで、荒々しい大仰な身振りで行われていた浄瑠璃の所作に、やわらかい情感を表現する演出を持ち込んだのではないか。「千日心中」の上演などはそうした傾向の現われであろう。その後も、一中は享保一一年頃まで時折、江戸歌舞伎で浄瑠璃を語っているが、その後は享保一九年春の中村座で大詰に『夕霧浅間嶽』を都千中が語り一中節が大流行している。この頃には一中節の流れを汲む宮古路国太夫（宮古路豊後様）も江戸に下り、上方から下って来た浄瑠璃が江戸浄瑠璃にとって代わる勢いとなっていた。享保二〇年一月中村座の『殿造り篠田妻』の二番目に、『寒菊釣番付』を都太夫一中・吾妻路都太夫・三味線梅夕で演じている（番付）。この間に千中が一中を継いだのである。この後も時折歌舞伎出演をしているが、次第に衰退し、豊後系の浄瑠璃にその座を譲ることとなった。

(五)

豊後節の祖である宮古路豊後様は、竹内道敬氏によれば¹⁶、始め都国太夫半中と名乗り、享保初年頃にはすでに人気が高かったが、同七年頃一中から独立し宮古路を名乗り、宮古路節・国太夫節と呼ばれ名を高めた。豊後様の足跡については、竹内道敬氏の「宮古路節総合年表」¹⁷に詳しいが、それによると、享保七年五月の都万太夫座「都鳥伊勢物語」に宮古路国太夫・同島太夫・三味線同林弥で出演したというのが、国太夫に関する最初の記録だという。次の年享保七年二月大坂嵐三右衛門座の「山崎与次兵衛半中節」で与次兵衛の狂乱を語り、三右衛門の所作で大当りをとった。享保一三年には京佐野川万菊座の二の替りに「けいせい亥刻鐘」で「夢の段」を国太夫の名で出語りしているが、享保一四年には豊後と改名したらしい。享保一六年十一月大坂佐渡島座の「雙紋刀銘月」で語った心中の道行は

大当りし、現在まで多数の正本が伝わっている。¹⁸こうして、上方で活躍していた豊後様は、享保一七年頃には江戸に下り、江戸で活躍を始める。江戸下り以後の豊後様については第一章に述べるのでここでは詳述はしないが、「歌舞伎年表」によれば、享保一七年春八百屋お七五十回忌でお七吉三の「吉祥院の場」を市村座で語っている。その後、享保一八年には名古屋において、一代の大当り「睦月連理恋」を作り、それを持って再び江戸に戻って大評判をとったが、豊後節禁止令が出て豊後様の江戸での活躍は終焉し、京に帰って行く。しかし、享保一七年正月刊の「役者春子満」京版の沢村長十郎条に、

義太流をすく人は、国太夫を、ありや浄るりといふものでないと打ちめば、国太流をしんかうする人は、義太流は尻つまげてはしるやうなと、いはせらる、

とあり、また、享保一八年正月刊の「筆頭見世鸚鵡観」には中に豊後以下七二名が記された。「宮古路太夫惣名寄」があり、宮古路節が上方において、義太夫と比較されるほど隆盛であったことがわかる。豊後様以外にも多くの宮古路節太夫が活躍し、豊後様が江戸に下って以後も勢力は衰えなかった。歌舞伎出演も、享保一七年二月大坂嵐三右衛門座に宮古路大和太夫・宮古路須磨太夫・三味線野谷金七、同一八年四月京千代三座三の替りに宮古路豊太夫などが活躍している。また、江戸でも多くの太夫が育ち、短期間に一大勢力となった。「河東神外記袴、半太羽織に義太股引、豊後可愛いや丸裸」（京伝余誌）と歌われたように、かなり色っぽい浄瑠璃であったので、社会に与える影響を奉行所が無視できないほどになったのである。江戸の歌舞伎にも豊後様以外に、先の大和太夫も江戸に下り、享保二〇年春の中村座に出演している。また、元文元年三月の市村座では宮古路河内太夫・宮古路文字太夫・三味線片岡四郎三郎が出演し、「傾城小夜中山」を上演している。同四年春河原崎座の「花の舎現の帖」には宮古路加賀太夫・宮古路加賀吉・三味線野沢勘藏が出演している。この内、宮古路文字太夫が後の常磐津文字太夫であり、文字太夫の創設した常磐津節から富本節、さらに富本節から清元節が成立し、また、豊後節から別に新内節が成立するなど、江戸豊後

系浄瑠璃はめざましく発達していった。
 これらの一中節や豊後節によって歌舞伎で語られた浄瑠璃は、短篇の作品とした纏ったものであり、情感を籠めて語られる語り風は、心中道行や濡れ事に適しており、既成の江戸浄瑠璃によるのとは異なった浄瑠璃所作事の発達を促した。すなわち、上方で発達した女方の所作事や、心中道行の所作事を受け入れるにふさわしい土壌となったのである。

(六)

以上、述べてきた如く、浄瑠璃は薩摩・虎屋の浄瑠璃を中心に江戸歌舞伎の狂言の中で、出端や道行、あるいは荒事・怨霊事の音楽として語られてきた。薩摩や虎屋の浄瑠璃の荒々しさがこれらの芸とよく合ったのである。出端や道行の場合は極めて短いもので合ったと思われるが、かなりの纏った物語を語り、それに荒事や怨霊事の芸を組合せて見せる作品も見受けられ、これらは浄瑠璃所作事に発展していったと思われる。しかし、これらは、人形の動きに似てという評がよく見られるように、大仰な身振りの表現を見せる様式化されたものであった。薩摩外記や虎屋源太夫が衰退すると、大薩摩と河東がこれに取って代った。一方、上方に一中節が生まれ、短篇しか語らない浄瑠璃は歌舞伎の所作事地として利用し易かったのであろう、上方歌舞伎でも浄瑠璃所作事が行われるようになった。一中節はやがて江戸でも活躍を始め、江戸歌舞伎の中に上方の情感を籠めた表現が持ち込まれて、新しい所作事の発達が始まったのであるが、これには一中節の流れを汲む豊後節、さらには常磐津節を初めとする江戸豊後浄瑠璃の誕生が、猶必要であった。

注一、若月保治「古浄瑠璃の最新研究」(一九三九・七 新月社)、横山正「浄瑠璃操芝居の研究」(一九六三 風間書房)。

注二、中山万太夫も、「歌舞伎年表」によると、正徳四(一七一四)年一月の市村座「役者附」に「江戸長うた中山万太夫。万太夫この時は長唄うたひ也」とあって、歌舞伎において長唄を歌っていたこともあった人物のようだ。後に外記節の系統を引く大薩摩が長唄の三味線を使ったのは、この人物に象徴されるように、すでに外記の頃からの関わりによるのかもしれない。

注三、享保三年正月刊の評判記「役者三幅村」の藤村半太夫(市村座)条に、「夏より十月迄国性爺に金しやう女と成、母玉柏標としようたん問答、四番め菊しじょうと成、かんき村山殿と囲碁あらそひ、所作はお家外記ぶしにうつり拍子事大当り」とあるので、享保二年一〇月までは市村座に出ているのであろう。

注四、日本古典文学大辞典「外記節」の項。

注五、服部幸雄「歌舞伎オン・ステージ10 勸進帳」(一九八五・八 白水社)

注六、「資料集成」一市川团十郎「所収の本文によった。

注七、「出端と引込みのノート」(「かぶき」様式と伝承)一九五四・七 学芸書林)

注八、注一参照。

注九、日本古典文学大辞典「浄瑠璃」の項。

注一〇、「近世芸能の研究」土佐浄瑠璃の世界(一九八九・四 武蔵野書院)

注一一、注九参照。

注一二、注九参照。

注一三、正徳六年「役者晴小油」の市川团十郎条にも半太夫節に合わせ、髪すきの所作をしたことを記す。

注一四、「半太夫節考」(「近世芸能史の研究」一九八三・三 南窓社)

注一五、竹内道敬「河東節二百五十年」(一九六七・一一)に詳しい。

注一六、前章参照。

注一七、「近世芸能史の研究」(一九八二・三 南窓社)所収

注一八、「竹内道敬寄託文庫目録」(その一)「宮古路節の部」(一九八九・一〇 国立音楽大学附属図書館)など。

第一章 常磐津節の成立

第一節 豊後掾から文字太夫へ

(一)

享保一八(一七三三)年一月下旬、名古屋間の森で、日置村豊屋喜八と鈴屋町花村屋遊女小さんが心中未遂事件を起こした。二人は三日間広小路に晒された後、許されて夫婦になったという。当時の心中事件の処置としては異例のことであった。この事件は評判となり、早速脚色され、翌年正月名古屋袋町黄金薬師芝居において、宮古路豊後掾によって「睦月連理恋」として上演された。いわゆる「おさん伊八名古屋心中」で、享保一九年九月には江戸に持ち込まれ、葺屋町河岸播磨小芝居、翌二〇年七月には中村座で上演され、何れでも大当りを取り、豊後節の最高傑作となった。心中を舞台化することは、元禄年間以降上方において盛んに行われ人気を博してきたが、心中の流行を危惧した幕府は享保七年・八年と二度に亘って禁止令を発し、新作の心中物の上演出版を止めてしまった。「睦月連理恋」は、この禁止令を押し上げての上演であり、評判になったのは当然であった。

豊後節は、「声曲類纂」によれば、都一中の門人国太夫半中という者が宮古路と改姓して、一中節を変化させて始めたものだという。始祖の名により、国太夫節とも半中節とも呼ばれ、上方において享保七年頃から人気があった。現存する豊後節の段物集「宮古路月下の梅」「宮古路窓の梅」を見ると、その曲のほとんどが義太夫節の世話浄瑠璃から道行部分だけを取り上げたものとわかる。中でも近松門左衛門の心中物の道行が非常に多いが、「心中天網島なごり

の橋づくし」や「そね崎ついで善おはつ道行」など、原作が人口に膾炙された作品は元のままの詞章で中心部分だけ、また「夏女大暮紅顔小袖 おちよ道行」などは「心中首庚申」の道行の詞章を利用しつつ、短縮・改変、浄瑠璃作品のさわりを聴かせると言ったものである。一中節の曲にも同様の傾向が見られるが、語り口は「一中節をことごとくやわらげ」「音曲道智韻」のものであったというから、一中節よりさらに憐情たっぷり感性に訴えて道行の情緒を聴かせるものであったようだ。したがって、男女の心中道行の場などは特に観客を興奮させたであろう。新作心中浄瑠璃禁止の折、語り口に工夫して既成の作品を生かすしかなかった状況の中で、豊後節は発展した。心中物に限らず、豊後節では全くの新作はあまり多くはない。

(一)

上方で人気を博した豊後掾は、やがて江戸に下る。この時期については諸説あるが、「歌舞伎年表」享保一六年の条には、十一月二三日、町年寄から三座及び小芝居座元に、

一、此頃より市中に於て宮古路節浄瑠璃又ハ豊後等と唱へ、指南所等を構ひ、男女相つとひ候義、風儀にも拘り不宜敷に付令停止候、右に付其方共芝居並小芝居等に至るまで、右浄瑠璃業之者共出候義、以来不相成旨奉行所より御沙汰に付、此旨可相心得。

との豊後浄瑠璃禁止の沙汰が出された事が記されている。この時、豊後節はまだ江戸芝居に出勤してはいなかったが、この文面から察すると、すでに習う者達があり、風儀上好ましくない体のもつと見られていたらしい。ところが、同じ「歌舞伎年表」によると、翌年早々豊後掾が市村座に初めて出勤し、「松竹梅根元曾我」で、「八百屋お七」の「吉祥院の場」を語って、「大評判」を得ている。禁止の沙汰を破ったにもかかわらず、罰の記録がないこと、この「歌舞伎年表」の記事が他の資料によって裏付できないことから、これらの記事に疑問は残るが、この頃江戸に下ったと見

てよいのではないか。

一方、その年の内に豊後掾は名古屋に姿を見せる。当時は吉宗の時世で、全国的に厳しい質素倭約の方針が敷かれ、江戸は勿論、上方においても芝居などは著しく不振であった。ところが、名古屋は、七代藩主宗春の登場とともに享保一六年から景気高揚政策が採られ、遊廓・芝居小屋が新設され、幕府の方針とは逆の華美繁昌の都市となっていた。豊後掾が京を離れたのは、岩沙慎一氏によれば、「京の歌舞伎芝居が不入りの結果、京の芝居の座本が、京都町奉行に働きかけて、宮地寺地芝居出演の豊後掾一統を乞食芝居と認定させた為」であったという。新参で派手な豊後節の一統は不景気の折、保守派の反感を買ったということか。江戸に下っても前述の沙汰から見ても、相当派手な行動をしていたと思われる。禁を犯しての市村座出勤の後、江戸にも居られず、名古屋に移ったのかもしれない。当時の名古屋は豊後掾には居心地がよかつた。「遊女濃安都」によれば、

富士見原にて夜芝居初まる。国太夫ふし宮古路豊後、弟子兩人、人形遣ひ、出語り、毎夜大繁昌、此時分、国太夫節専時行申候。(享保一八年夏)

とあるように、人気を博した。そんな時、冒頭に記した心中未遂事件が起き、豊後掾は自らそれを浄瑠璃に仕組んだのである。心中未遂者の処置と言ひ、当時の名古屋には幕府の命を無視してもよいような機運があり、豊後掾もそれに乗ったのであろう。それにしてもこころした大胆な態度に出られるのは、竹内道敬氏の御推察によれば、宗春の後楯があったからだといふ。江戸での沙汰破りといひ、心中浄瑠璃の新作といひ、いずれも罪せられていないことを考え合わせる時、その可能性はあろう。

(二)

さて、豊後掾はこの新浄瑠璃を持って再び江戸に下る。前述した如く享保一十九年九月播磨小芝居で、二〇年七月に

とも記されている。同様のことは太宰春台の「独語」も見え、豊後節は「淫奔相對死」の増加の原因とも見られている。先の申渡はこの事に触れていないが、元文元年の市村座の中止の直接の引金は稲生下野守の息女の出奔だったという。確かに、豊後節の多くは心中道行を語っており、新作心中物禁止令の中、幕府には好ましくない芸風ではあった。しかし、中止された文字太夫の作品は心中物ではなく、一方、同じ時に竹田芝居で豊後縁が「睦月連理徳」を語っていた、こちらは咎られていないのだから、心中・淫奔を直接中止の原因には挙げがたい。岩沙慎一氏は河東節、一中節の豊後節排斥運動を「因としてあげるが、河東節はともかく一中節はその頃三座に連続出勤していずれも大当りを取っており、豊後節に負けない勢いがあり、排斥運動をする必要があったであろうか。」

は中村座でこれが上演され、「睦月連理徳」は江戸でも爆発的な人気を得た。この頃には、豊後縁高弟宮古路文字太夫も京から下ってきて合流し、その他、綱太夫・加賀太夫など一門が揃い、豊後節は江戸に確かな位置を占めた。ところが、翌元文元（一七三六）年正月より市村座に文字太夫が出勤し、「宝船盤額御所」の第三番目「懐胎浅間石」の浄瑠璃「小夜中山浅間歌」（傾情さよの中山）を語っていたところ、三月二十七日北町奉行稲生下野守の命により、中止させられてしまった。続いて同年九月、「宮古路浄瑠璃太夫共芝居興行の儀ハ苦しからず、宅にて稽古不相成と被仰渡。」（「歌舞伎年表」との沙汰が出された。さらに、「正宝事録」によれば、元文四年一〇月七日及び一〇日（「戯場年表」では九月二日）には、新任の北町奉行水野備前守によって、

一、近頃上方ふし、浄瑠璃はやり、人之風俗も悪敷候間、為相止候様。
 一、浄瑠璃語太夫名無用。勿論太夫名張置申間敷候。並浄瑠璃稽古所と申札張置申間敷候。上方ふし近來夥敷はやり、風俗悪敷罷成候に付、若きもの子供手代召仕等迄、向後一切上方節、浄瑠璃稽古物不及申、あだ口にも語申間敷旨急度可被申付候。

一、宮地広小路等にて、渡世に語り候ものは格別に候。
 一、上方ふし師匠其外盲女坐頭踊り子杯住居に不構、其所え上方ふし稽古に不参候に、若きもの子供手台召仕等迄、急度可被申付候。

一、稽古浄瑠璃全一切無用。惣て不断雑談にも上方ふし一切語申間候。
 一、髪之風俗、目立不申候様。惣て異風にいたし不申、風俗直り候様可仕候。

一、会式十夜等、町宅之出家に不限、俗家にも夥敷飾物之儀無用に致、志計に可致候右之通町内寄合之上にて得と申合、店之ものは勿論、召仕等迄急度申渡、尤湯屋髪結床之此旨急度申渡可然候。

との命が下った。ここでは「上方ふし」と言っていて、具体的に豊後節を名指ししてはいないが、翌年五月再度出さ

れた「申渡」には、「宮古路節」とあり、この禁止は明らかに豊後節を目当てとしたものであった。これによると、風俗を乱したことが禁止の理由であった。森山孝盛の「賤のをたまき」に、

義太夫節は、有廟の御代より流行出しといへり。されば豊後ふしの流弊、次第に淫風に移りて、遊士俗人の風俗、あらぬものに成行て、髪も文金風とてわけの腰を突立、元結多く巻て、巻髪とて鬢の毛を下より上へかきあげ、月代のきはにて巻こみゆひたり。衣類対としの羽織を着、長きひもを先にちひさく結び、下駄の歯にかゝるやうにして、腰の物は落しぎしにさし、懐手にして駒下駄はきて、市中をぶらり／＼と歩行たり。其は博朝の御代はじめにて、絵にかきて人々わらひもてあそびけり。

と絵入で記すように、華美禁止の折、為政者の側には無視できない異様な風体だった。ただこの風体は主に、豊後縁ではなく文字太夫のそれであった。さらに、「賤のをたまき」には、

翁がつゞきがらなりける永井丹波守、京都の町奉行被仰付て、理運なる人なりしかば、我等奉行にて京都に登りたらば、豊後ふしを停止さすべしとて、腕をさすりて登られけるが、時勢につれて制しがたきことなりけるにや、次第に流行て、其弊、淫奔相對死なども多かりけり

とも記されている。同様のことは太宰春台の「独語」も見え、豊後節は「淫奔相對死」の増加の原因とも見られている。先の申渡はこの事に触れていないが、元文元年の市村座の中止の直接の引金は稲生下野守の息女の出奔だったという。確かに、豊後節の多くは心中道行を語っており、新作心中物禁止令の中、幕府には好ましくない芸風ではあった。しかし、中止された文字太夫の作品は心中物ではなく、一方、同じ時に竹田芝居で豊後縁が「睦月連理徳」を語っていた、こちらは咎られていないのだから、心中・淫奔を直接中止の原因には挙げがたい。岩沙慎一氏は河東節、一中節の豊後節排斥運動を「因としてあげるが、河東節はともかく一中節はその頃三座に連続出勤していずれも大当りを取っており、豊後節に負けない勢いがあり、排斥運動をする必要があったであろうか。」

いずれにしても、この禁止は豊後掾より文字太夫が直接の対象であったように思われる。豊後掾は元文二年春土佐座で「茜染野中の隠井」を語ったのを最後に京に帰ってしまい、元文四年の禁止の折にはすでに江戸にはいなかった。しかも京・大坂では元文五年まで劇場に出勤しているのである。江戸における豊後掾の活躍は以外に短かい。享保一六・一七の足跡を除けば、享保一九年九月以降元文二年春までの僅か三年であり、江戸三座への出勤は享保二〇年の「睦月連理恋」以外確認できない。江戸豊後節の流れはすでに文字太夫に移りつつあったと見るべきであろう。この文字太夫の語る豊後節の異風と派手な振舞が、為政者や周りの反感を買った結果の禁止と見るのが妥当ではないか。

(四)

豊後節はもともと(一)で見えておいたように、浄瑠璃道行のさわりを取ったもので、新作は少なく短編で、劇性の高いものではなかった。資料が乏しく詳細は知り得ないが、上演期日と内容の判明するもので豊後掾の作品を見ると、享保八年二月二日大坂嵐座「山崎与次兵衛半中節」は近松門左衛門の「寿門松」の道行であり、享保一六年一月三日大坂佐渡島座の「双ツ紋刀ノ銘月」は同じく「長町女腹切」の道行である。享保一三年京佐野川万菊座の「けいせい亥刻鐘」の「夢の段」は和事の切浄瑠璃で、評判記「役者色紙子」(享保一三年三月刊)によると、「与次兵衛形の氣遣ひ」「怨霊」の所作があったという。これは新作であろうが、元禄歌舞伎と近松の影響下の作品と思われる。新作とされる「比翼の初旅」は初演が明らかでないが、浮世草子「けいせい歌三味線」のもとになったというから、享保一七年以前の作である。江戸での最初の上演記録、享保一七年市村座の「八百屋お七」「吉祥院の場」も既成の浄瑠璃を利用したものであったろう。「睦月連理恋」については前述したが、「加賀お菊妹背中酌」は享保一九年九月の中村座が初演であろうか。享保二〇年以後の江戸での豊後掾は、元文二年春土佐座で「茜染野中の隠井」を語った以外は「睦月連理恋」を繰返し語っているのみで、他の記録がない。「睦月連理恋」がそれだけ人気があったということでは

あるが、すでに豊後掾に他曲の要求がなかったということでもあろう。帰京後の豊後掾は、元文四年一月一九日からの中村富士郎座で「京太夫一中」と共演し、同じく二〇月の同座では享保一九年江戸中村座で、一中節で大当りを取った「夕霞浅間嶽」の大切を「富貴草妹背番舞」と題して演じていたり、一中節との関わりが深い。江戸における豊後節禁止の影響もあって、自流の主張がしにくかった面も想像されるが、全盛期ほど語り口に特長がなくなっていたのではないかと、もともと一中節から出た一流である、一中節と近い面があっても当然ではあった。

一方、豊後掾の最大の後継者であった文字太夫は、江戸下り以前の活躍はほとんど明らかではない。「常磐種」によると、禁止の対象となった「傾情さよの中山」が、「文字太夫始メテノ立かたり」であった。それまでは、豊後掾のワキを勤めており、独立した存在ではなかったが、立語りとなった時、自身は市村座で、同じ時に師匠の豊後掾は葦屋町河岸竹田芝居に出勤しているのだから、その実力の程が窺える。尤も、文字太夫はこの月竹田芝居のワキにも出勤していたらしい。立語り第一作目から中止の憂目にあったのだが、この作品について「歌舞伎年表」には、

にいがた次郎の女房(菊之丞)。海老蔵病氣にて不出ゆゑか不天也。

第三番目上るり「小夜中山浅間嶽」(後改「契情小夜中山」)。宮古路文字太夫。菊之丞、満蔵、竹之丞三人(菊之丞、竹之丞と幽霊の所作事)にて勤む。

とあり、評判記「役者多名卸」(元文二年正月刊)の瀬川菊之丞の項にも、

去春のにいがた次郎が女房役はできなんだ次の浅間石に竹之丞殿とゆうれいの所作事大体、此一兩年ははつきりとしませなんだ

とあり、内容は小夜中山の世界に浅間の趣向を取り入れたものであった。右の評と「月下の梅」に収められた「傾情さよの中山」の詞章から見ると、非業に殺されたにいがた次郎の女房おかきぎが、煙草盆の煙から幽霊となって立ち現れ、夫に愛情を訴えるというものである。瀬川菊之丞の幽霊の所作は定評があったが、この時はあまり評判がよく

なく、入も悪かったようだ。ただ、この浄瑠璃は大部分が幽霊の恨み言で綴られているが、例えば、

うらみも恋ものこりねのもしや心のかはりやせんと思ふ。うたがひ。ほどけぬ人の二世のかための。筆のあとを
をめいどの道草やちから草なる其たねをなせにけふりとなし給ふうらめしや。うらむそなたはしやばの人。我は
めいどのふたりづれふたり。つれたもなばかりに。にくやつるぎの山鳥のおのへ隔て、ねる中を

といったもので、この詞章には、殺された女の哀れさ悲しきより、死んで猶夫を求め激しいエネルギーと毒々しい
恐ろしさがある。豊後掾が語っていた心中道行の世界とは相当異質であった。豊後掾も『けいせい亥刻鐘』では、怨
霊の所作事を語っているが、作品の性質は検討した如く、むしろ古風なものであって、この『傾情さよの中山』とは
隔りがある。豊後節の禁止は、心中によって情念を美的に消化するような消極的なものではない危険なエネルギー
を、文字太夫の浄瑠璃に為政者が感じ取ったためかもしれない。

文字太夫の本当の活躍は、むしろ、元文四年の禁止後、寛保三（一七四三）年江戸三座に復帰してからと言ってよ
い。まず、この年秋の中村座で『遊君今川状』に『若槻口舌帯』（ふたり八ッ橋）を語っている。その翌年、一月二日
からの同座『碩末広源氏』の二番目大話に加賀太夫と一日替りて、『駒鳥恋ノ関札』を、三番目に『夏衣恋耕畷』を語
っている。『駒鳥恋関札』は大話『百千鳥娘道成寺』の道行で、『歌舞伎年表』によれば、

この浄るり済んで矢矧の長者屋敷。浄るり御前（龍中初瀬）梅之丞（才次郎）祝言の処へおろく（菊之丞）嫉妬にて
妨げる。海老蔵、広次いろく、異見する所あつて二人を立退せる。菊之丞追かけ、箱根の鐘供養にて『道成寺の
所作』大ニ当り。

で、この二番目狂言は二月まで続いた。この条にも、

鐘供養古今大当り。瀬川家一変せし『道成寺』の始也。
とあって、道成寺道行の典型となった。評判記『役者夫妻係』には、

次に何心なくお六が小袖を着て死霊取付、梅三郎にぬれか、りくどかる、仕内よし、工藤が帯せし刀に恐れ死霊
たちさり、次にさぐれいしの下に埋し、鎌をとらんと長兵へとのせり合できましたく、其後また死霊とりつき、
羅針の絵図に向ひ梅三郎へ恨いひ、門兵へいのられくるしみ給ふ迄、いつとでもあたりく

とあり、これも恋の恨みを露にして恋しい男を追う執心に満ちた死霊の所作事であった。さらに、同年秋中村座では
『東山後日、八百屋半兵衛』で『道行浮名の毛氈』を語った。これは、『心中宵庚申』に基づく『お千代半兵衛』の悲
恋を扱ったものだが、

菊之丞のお千代、半兵衛を恋ふ処鉄拐仙人の趣向にて我気を吹出す狂言にて、松島吉三郎、菊之丞の姿にて破風
より向棧敷中乗りあり。是迄の中乗ハ雲に乗りて身体を半身かくせしが、此度より全身を現はす。

と『歌舞伎年表』に記すように派手なもので、同じ心中道行を語っても、豊後掾のそれとは異なっている。この『浮
名の毛氈』と同じ『心中宵庚申』を基にした初期の作品と思われる『夏女夫暮紅満小袖』を比較してみると、例えば、
二人の道行の詞章も、『浮名の毛氈』は、

一とすじに。思いあふ夜はふへの露。ぬれてかわいてかわいてぬれていとしまふさをしかのこゑをちからに
たどりゆく。ちぎりもながきゆめふかみ。明けぬさきにと内を出。そらねをはかる。とりのねもわががよいちの
せきもりは。よい／＼ことにいねもせず。さがしき親のきをになひ。あきのふ物の八百万。とくいなかまもせり
なづなよめなどいふてむつまじきなかはさけじともつれやい。むすべるいとときよせて。はや八つ七つ半兵衛
は。おちよをつれてみちいそぎしににゆく身ぞあはれなる

とあって、原作とは全く改められている。一方後者は、

ゆめうつ、うつはを出てふたりづれ。かたにかけたる毛氈をひしきものよとしやくり上ぐなみだぞ落ちてはうづ
きの玉をつらぬくちのなみだ。なこりもなつのうす衣。うぐすのすにそだてられ子にならぬほととぎす。

まことめいどのとりならば地獄の有さまかたれきこ。
とあるように、大方『心中宵庚申』の道行のままを短縮したものである。これを見ると、前者は、死の極限で屈折した心情が強調されて、美しいというより生々しいものとなっている。したがって、抒情性は後者が勝っているが、ドラマ性では前者が勝る。

このように、文字太夫の作品は、恋情を語っている点では豊後掾の作品と同じだが、複数の世界や趣向を絡めた複雑な筋立て、演出も派手である。ここに表現された恋情は、執拗な時には生死の境をも犯す。恐ろしいエネルギーが感じられ、近松などの心中道行のように、同情を感じて満足することができない。吉宗時世の江戸には元禄の上方のような余裕はなかった。「享保世説」に言うように、心中より出奔の多い世相であった。悲恋を美的に消化して終わる舞台など、現実と違い過ぎていた。情念を歪められた人々の不満は、複雑な劇の展開の中で蠢めく人の有様の中に、自分達の有様を見るようになってきていた。文字太夫の浄瑠璃は、この要求に答えるものであった。豊後掾のように、原作の俯瞰的な語り手の立場を主体とした詞章に寄り掛かって語ったのとは、大きに異なっていた。文字太夫の語ったものは、台詞を多く取り入れて登場人物の屈折した心情を、生々しく語ろうとしていた。歌舞伎が複雑な劇的展開を求めるようになってきた時期に、その中で上演される作品としては、文字太夫の浄瑠璃は、やはり当然の方向であったろう。一口に豊後節とは言っても、豊後掾のものと文字太夫のものでは大きな変化のあったことを認めなければならぬ。

(五)

この後も文字太夫は活躍を続けるが、劇性の高い浄瑠璃への指向はますます強くなっていった。やがて、豊後節では語り切れなくなったか、自ら改姓して新しい節を創造する。これが常磐津節である。こうした文字太夫の方向に異

を唱えて、豊後掾が目差した感性に訴える節を引き継いだのが、新内節であったと言えよう。それにしても、心中という情念の終末を美的に受入れる時代はすでに過ぎていた。この後、心中物禁止令が緩んでも、心中物の流行は再び来なかったし、豊後節も新しい節に生まれ変わらねばならなかった。

注一、『江戸豊後浄瑠璃史』(一九六八・二 くらしお出版)第一章第一節

注二、『宮古路豊後掾ノート』(『近世邦楽研究ノート』一九八九・一二 名著刊行会)

注三、当時、心中生残りは、三日晒された上、非人に落とされることになっていたが、『三郎細見記』によると、この場合は三日晒された(それもほんの僅かの間ずつ)後、許されて親元に戻り、夫婦になったという。

注四、注一に同じ。

注五、『日本古典文学大辞典』「けいせい歌三味線」の項。

第二節 常磐津節の成立

江戸豊後系浄瑠璃の一つである常磐津節が、歌舞伎音楽として、江戸歌舞伎の発達に果たした役割は無視できない。しかし、常磐津節に関する研究は、僅かの基礎研究があるのみで、未検討の部分がほとんどといってよい。常磐津節の成立に関しても、僅かに岩沙慎一氏が「江戸豊後浄瑠璃史」において、検討を加えられているのみである。この岩沙氏の論考も、未検討な点が残されているように思われるので、本稿では、改めて常磐津節成立について検討し直してみたいと思う。

(一) 常磐津節の成立時期

さて、岩沙慎一氏は「江戸豊後浄瑠璃史」(一九六八・二)「くろしお出版」において、常磐津節成立について次のように述べられている。

延享四年には、文字太夫は志妻、初代小文字の両太夫と幸八のいつもの顔振れで中村座で四回出演し、ようやく安定した姿を示している。この年の中村座顔見世番附に、文字太夫は宮古路姓を改めて関東と名乗って次のように出した。

同志妻太夫

幸八改

関東文字太夫 同造酒太夫 (三絃) 佐々木市藏

同小文字太夫

この関東姓は番附面だけで、同年十月廿五日北町奉行馬場讀岐守から関東と名乗るは穏やかでないとの御咎を

受けた(常磐津年表)ので、その住居が常盤橋の近くであった(江戸節根元集)のと常盤の松の御世という縁起から常磐津と改めた。更に「盤」の字の皿は欠け易いから縁起をかついで磐に改めたとも、豊後掾の本名石津左司馬の石に因んで盤を磐と改め常磐津と名乗ったともいわれているが、明和頃までは番付などにも「常盤津」と書かれたものもあるから、磐の字を専ら使うようになったのはそれ以後のことであろう。なお、文字太夫は、宮古路を常磐津と改め、小文字太夫、造酒太夫、三絃佐々木市藏の顔振れで中村座の顔見世で「恋路の友鳥」を語っている。(八七頁)

岩沙氏は、顔見世番付と「常磐津年表」「江戸節根元集」によって、常磐津節の成立を延享四(一七四七)年の顔見世とし、この時、中村座で宮古路から常磐津と改姓した文字太夫が「恋路の友鳥」を語ったとされている。

まず、延享四年の中村座顔見世番付は、赤間亮・古井戸秀夫・和田修三氏の「江戸顔見世番付諸板一覽(一)」「近世文芸 研究と評論」(一九八八・六)、及び赤間亮氏「江戸顔見世番付の改板と異板」(同)に指摘するように、甲(西尾市立図書館岩瀬文庫蔵)・乙(早稲田大学演劇博物館蔵)の二種が存し、甲には浄瑠璃連名に、

関東志妻太夫

〈宮古路改〉関東文字太夫 関東小文字太夫

三みせん 佐々木市藏

とあり、乙の浄瑠璃連名には、

同志妻太夫

常磐津文字太夫 同小文字太夫

三みせん 佐々木市藏

とある。「江戸顔見世番付諸板一覽(一)」の指摘のように、甲板と乙板は「埋木等による部分的な改刻ではなく、被せ

彫りによる全面的な改板である。ところで、顔見世番付は、赤間亮氏によれば、「十一月の顔見世興行に先だつて出されるもの」であつた。したがつて、甲・乙二種の番付は、僅かの間に文字太夫が「関東」「常磐津」と改姓したため、番付を作り直さざるを得なかつた事情を示していよう。両板を比較すると、甲板には板木の継ぎ目が明らかかな箇所が絵の中に一箇所見出されるのみであるが、乙板ではこれが上段の連名部分に二箇所と下段の絵の部分に二箇所見出され、刷りの粗雑さが目立つ。顔見世番付がもともと分割で製作されるものであつた（赤間氏前掲論文）とは言え、これは乙板が甲板に較べて相当急いだ仕事であつたことを推測させる。一方、「音曲双書I」（大正四・三）所収の「常磐津年表」の常磐津節成立に関する項には、

延享四丁卯年十一月

中村座

此顔見世に宮古路を廃し更に関東と改む間もなく御咎めあり

同志妻太夫

三味線

関東文字太夫

佐々木市蔵

同小文字太夫

一江戸太夫河東

三弦 山彦源四郎

一さつま平太夫

三弦 杵屋喜三郎

享保三戌年にはさつま左内といへり

右延享四丁卯年の顔見世に御咎めありて常磐津となるまた此時に佐々木幸八事佐々木市蔵と改名す

とある。この「常磐津年表」は、その冒頭に「元祖宮古路より三代目家元迄日記」とあるが、写本・板本も知られない上、「音曲双書I」の元本も明らかではなく、編者編年などは全く不明であり、記事の信憑性には問題がある。しか

し、この記事は顔見世番付によってある程度裏付けられるので、延享四年の顔見世で、宮古路文字太夫が関東と改姓し、一流を立てようとして、不都合が生じ、急遽「常磐津」と改姓したことは認められよう。

ところで、前掲論考に岩沙氏が引用する顔見世番付は、現存甲板に近いが浄瑠璃連名の表記に相違がある。これに一致する連名は、「近世邦楽年表」に、「文字太夫、宮古路を関東と改む」と記した後に常磐津宗家蔵の五冊本の写本「常磐種」からの引用として載せられている。さらに「近世邦楽年表」は「十月廿五日、文字太夫北町奉行馬場讃岐守より関東と名乗る事を差止められ常磐津と改む」と記す。岩沙氏が「同年十月廿五日北町奉行馬場讃岐守から関東と名乗るは穂やかでないとの御咎を受けた（常磐津年表）」としたのは、これによつていのであるであろう。しかし、「近世邦楽年表」の記事は「常磐種」の引用であるので、これを見てもみる。

延享四丁卯霜月顔見世番附二出ス

同 志妻太夫

幸八改

関東文字太夫 同造酒太夫 △三絃 佐々木市蔵

同 小文字太夫

一此時関東文字太夫と看板を上げし時北の御奉行所馬場讃岐守様御懸りにて文字太夫を召され関東といふ事如何心得て附候ぞとこそ御尋ねに付御受申さるゝにはあづまにて関東といたせしは京都に都一中又都路など申候ゆへ関東と申せし事は私上方うまれゆへ一向わきまへなく付しと申上候其時仰にはわきまへぬとあればゆるすべし以来名字を付候時は訴へ置べしとなり其時此国は常磐堅盤ともいふよく心得よと仰有夫より御番所を下り常盤橋を渡りし時きつと思ひ付常盤の松の色かへぬといふなれば夫故常磐津と改め此常に磐にみ津るといふ文字なり

召上置一札之事

一私儀前方宮古路文字太夫と申候処近頃関東文字太夫と相改候に付今日被召出御尋相成当時宮古路と申名題多く渡世の障りに相成候に付宮古路より存付不斗関東と相改申候段申上候へは関東と申儀は御当地の惣名にも有之違慮可仕候処不心付相改候段奉誤候旨申上候得は不埒に思召候得共此度は御免被成候間早々関東と申儀可相改旨被仰付奉畏候早速改可申候若違背仕候は、如何様なる曲事にも可被仰付候為後日仍而如件

本石町四丁目

延享四年卯十月二十五日

浄瑠璃語 文字太夫

家主 半兵衛

五人組 惣右衛門

これには、文字太夫の改姓の事情がかなり詳細に記されている。この「常磐種」は、四代目文字太夫によって整理編纂され、以後幕末まで書き継がれたもの（現存のものはその写し）であり、延享四年当時の資料をそのまま引用しているとは言い切れないであろうが、常磐津宗家の編纂であることを考えると、ここに示された記述は成立当時の事情を伝えるものと、ある程度は信じてよいのではないか。したがって、ここに記された浄瑠璃連名も、必ずしも顔見世番付をそのまま写したものと限らなくても、改姓時の文字太夫とその主要メンバーを示しているとは見てよいであろう。

赤間氏によると、顔見世番付の出版は「芝居乗合話」の記事から寛政末年頃までは「十月十日前後に極まっていた」（前掲論文）という。とすれば、甲板は延享四年一〇月一〇日以前ということになり、文字太夫は、「関東」が北町奉行馬場讃岐守の咎めを蒙ったので、一〇月二十五日更に改姓を余儀なくされ、「常盤津」と改姓した。それで、顔見世番付も乙板に改められたということになるが、この番付はその年度の顔ぶれを知るニュース性があり、「芝居が開場するまでのきわめて短い間にのみ価値をもつ」（赤間氏前掲論文）ものだから、この改板は慌ただしく行われ、一〇月中に

は出版されたと思われる。急を要するのに前面的改板をしたのは、やはり奉行所に違慮したためか、縁起を担ぐ芝居の世界ゆえ、咎めを受けた板は捨て、全てやり直そうとしたのであろう。

(一) 最初の常磐津曲

前項の如く、延享四年の顔見世番付乙板で、「常盤津」を名乗った文字太夫とその一流が常磐津節としての活動を始めたのはいつからであったか。岩沙氏は、前述のように、この年の一〇月の中村座の顔見世で、文字太夫・小文字太夫・造酒太夫・三絃佐々木市蔵の顔触れで「恋路の友鳥」を語ったとしている。これは、「近世邦楽年表」の記述によったものである。「近世邦楽年表」は、この部分も「常磐種」の記事を典拠としている。「常磐種」には「常磐津」改姓後の最初に、

恋路の友鳥 中村座

同 小文字太夫

常磐津文字太夫 三絃佐々木市蔵

同 造酒太夫

尾上菊五郎

嵐 富之助

澤村長十郎

中村七三郎

の連名が掲げられているが、これには日付の記述がない。また、この年の中村座の顔見世は「伊豆軍勢相撲錦」であったが、その役割番付には文字太夫の名も「恋路の友鳥」の外題も見えない。延享四年の顔見世の評判記「延享五年

三都評判記」にも全く言及されていない。所作事の場合、番付や評判記には記されないことが多いので、これだけではこの顔見世に『恋路の友鳥』が上演されなかったとは言えないが、『常磐種』には次の年の中村座の上演としてもこれを載せる。

寛延元辰八月朔日

恋路の友鳥 中村座

同 志妻太夫

常磐津文字太夫

佐々木市蔵

同 造酒太夫

とあり、この欄の末尾に朱で「此頁原本付箋あり」との注記がある。この辺りの「常磐種」の記述にはもともと問題があったようであるが、『常磐種』の元本は焼失してしまっているため、元の状態は知りがたい。しかし、『歌舞伎年表』には寛延元（一七四八）年七月の中村座の『鹿嶋立小栗実記』の三番目として『恋路の友鳥』を上演したとしている。『鹿嶋立小栗実記』は不当たりであったが、『恋路の友鳥』の菊五郎は「大出来」であったという。役割番付からも『鹿嶋立小栗実記』は寛延元年七月一日から中村座で行われたことが知られるが、やはり『恋路の友鳥』の記述はない。ところで、現存する『恋路の友鳥』の薄物正本（竹内道敬氏蔵）には、尾上菊五郎・嵐富之助・澤村長十郎・中村七三郎の台詞が記されているので、この曲が菊五郎らによって演じられたものであることは確認できる。したがって、この四人が中村座に出ている延享四年の顔見世から寛延元年九月までの間に『恋路の友鳥』は上演されたと言える。一方でこのメンバーはさきの日付のない上演記録の出演者と一致する。これらを総合すると、『恋路の友鳥』の上演は一度であって、それが何らかの事情で、『常磐種』に二箇所互って記されてしまったのではないかと考えられる。その上演時は延享四年の顔見世ではなく、寛延元年七月ではなかったか。あるいは、七月に出した『鹿嶋立小栗

実記』が不当たりだったので、『常磐種』に記された八月になって、三番目として『恋路の友鳥』を出したのかもしれない。とすれば、『歌舞伎年表』と『常磐種』の一月のズレは説明できよう。

また、『常磐種』には、『恋路の友鳥』の二度の記述の間に『浪花の女舞』と『淀染三雁金』の上演記録がある。現存の『常磐種』は、この四曲の連名のあとに二丁分の余白を持ち、朱で「原本余白ナシ」と注記している。ここまでの部分が原本ですべてに問題があったことを示しているが、原本が存在しない現在、個々に記述を検討して記述の信憑性を押さえるしかない。まず、前者は次の如くであるが、

浪花の女舞

中村座

常磐津文字太夫

佐々木市蔵

中村七三郎

これにも上演期日がない。この曲については、他の記録に全く見えないので、上演の期日を特定することはできない。しかし、この曲は豊後節以来のものである上、薄物正本（竹内道敬氏蔵）によって詞章を見ると祝言性が強い。あるいは芝居とは別に独立して上演されたものかもしれない。

これに続いて『常磐種』は『淀染三雁金』を載せる。

延享五辰年七月十八日

寛延元戊辰歳改ル

淀染三雁金

中村座

同 志妻太夫

三弦

常磐津文字太夫 同造酒太夫

佐々木市蔵

同 小文字太夫

一この浄瑠璃の後小文字太夫事葉子屋の株を五面にてもとめこれ富本豊前掾なり此名前を文字太夫へ譲り（返し）

えていゝとは思われない。また、「常磐津年表」はこの小文字太夫の独立を延享四年四月の「夢結時の蝶」と寛延元年九月の「淀染三雁金」の二段階で起つたものとする。前者については、後に触れるように上演時期にも問題がある上、小文字太夫の独立に関わつていたという資料は他にないが、後者は「常磐種」にもこの事件のことが記されているので、「淀染三雁金」が小文字太夫独立事件の直前に上演されたことは認めてよいのではないが、また、宝暦三（一七五三）年正月刊の「役者秘事枕」の中村七三郎の条に「路考仙魚少長此三人にて致されし、淀染三雁金程大できなはなし」とあるが、この三人（瀬川菊之丞・瀬川菊次郎・中村七三郎）が中村座で同座したのは寛延元年である。したがって、寛延元年の上演も、役割番付にはないが、急遽七月の演目に入れられたか、或いは「常磐津年表」のいう九月であったか、具体的上演時期はわからないが、認めるべきであらう。但し、これは再演で、この曲の初演は文字太夫改名以前であった。ちなみに、薄物正本内は小文字太夫独立後の出版である。

この後「常磐種」の記録は、寛延二（一七四八）年の市村座の顔見世の切浄瑠璃「三重襲地松」を載せる。これもこの時の役割番付・評判記には載っていないが、「歌舞伎年表」と一致するのでこの時の出演は信じてよかる。

ところで、「歌舞伎年表」の延享四年の二月「常磐種」は同年正月とするに中村座の興行として、「橘柳花街囃」を載せるが、正本によると、この時の立方は菊五郎と高之助である。しかし、この二人がともに中村座に所属したのは延享五年である。したがって、番付・評判記による裏付けはないが、これは延享五年の正月ないしは、二月の誤りと思われる。正本の浄瑠璃連名が常磐津文字太夫になっているのもこのためではないか。また、常磐津節には口伝の曲として「老松」がある。これについて「常磐種」は、また文字太夫が宮古路豊後縁の弟子右膳と称した頃、金比羅詣の途上、右膳がさめに見込まれて船が前進できなくなり、海に入るべく名残に語つたのが「老松」で、これによつてさめを追い払うことが出来、助かつたと伝える。そして、

此時の佳例に依而常磐津と改め候時も老松の浄るり本をはじめていたしときは津のゆるし浄るりとさだむ尤此浄

我は小の字を取れば文字太夫なりと心ちかへあり右の事を師へ申上られれば大きに立腹有て申されけるは其方は生立はわたり徒士奉公いたし福田伴次と申其後築地屋敷に実父あれば夫より伊豆守様御家中へ養子に行夫も御いとまいで、其後板橋邊に住居して鎌倉河岸へ耳かきを売居るを下人見付掃宅の上申聞あまりふびんと存じ早速みせに遣はし候処日暮に同道して宅へ連れ来り夫より内弟子にいたし置品太夫と初て名を遣はし夫より駒鳥窓の関札のときはしめてひかへに出し其後浮名の毛氈にて小文字太夫と改名させ三はんめへつかい今人となり悪心のはつする事氣遣なり我等か名はしさい有豊後縁よりもらひし事なれば我儘にかへべき苦にあらず師匠より申さば宜しからんと申され其後破門いたさる、この時行事錦太夫浅太夫兩人破門に行かれるなり

この上演についても、番付・評判記など他の資料を見出せない。しかし、寛延元年七月の中村座は、前掲のように、一五日から「鹿嶋立小葉実記」であつたが勿論、その番付に「淀染三雁金」の記述はない。また、「淀染三雁金」は現在三種の薄物正本の存在が知られるが、甲（土田市立図書館花月文庫蔵）は鶴屋喜右衛門板、乙（国立音楽大学附属図書館竹内道敏氏寄託文庫目録 宮古路節の部）による一と丙（竹内道敏氏蔵）はいずれも江戸元浜町伊賀屋勘右衛門板で、甲は表紙と内題下に「宮古路文字太夫」とあり、乙には内題下と裏付に「宮古路文字太夫直伝」とある。丙は内題下の記述がなく、さらに裏付には、常磐津文字太夫・同志妻太夫・同道酒太夫・三弦佐々木市蔵・上調子古流の連名がある。甲は全く異板であるが、乙と丙は丁数・行数・版外などは一致しており、丙は乙の「宮古路文字太夫直伝」を削り、裏付・刊記一丁を替えたものと考えられる。したがって、「淀染三雁金」の初演は文字太夫がまだ「宮古路」を名乗つていた頃であり、その後「常磐津」と改姓したので、板を改めたことになる。また、丙の連名は小文字太夫独立後の常磐津節の代表的連名である。しかし、刊記の連名は上演記録とは限らないので、これはこの薄物正本の出版時期を示すだけで、「常磐種」の記述を否定するものではない。それよりも、「常磐種」の連名の後に記された小文字太夫の独立・破門の記述は、常磐津一流にとつて重大な事件であり、たとえ後日の記載であっても、それほど時期を違

とある九月の葺屋町の子供芝居が最初である。「戯場年表」は「常磐種」を参照している可能性もあるが、この子供芝居の記録は「常磐種」には見えないので、別の資料からの収録と思われる。それ以前、宮古路右膳と名乗っていたということは、前述の「常磐種」の記事とも一致するので、信じてよいかもしれない。ともあれ、文字太夫は享保末年から江戸で豊後節語りとして活躍を始めた。大芝居への出勤は、享保二〇（一七三五）年の中村座の宮古路豊後節の「睦月連理惣」のワキが最初と考えられる。「常磐種」はこれを「春」とするが、享保二二（一七三六）年正月の評判記「役者福若志」の澤村宗十郎の項に、

去年のはん、金村屋のおさんが親になり、国太夫ぶしの、浄るりの文句入としての当り、今に思ひ出します

るりは口伝にて文字太夫家の直伝なり

とされている。これによれば、常磐津節の最初の正本は「老松」であったことになる。現在多種の「老松」の博物正本が伝わっているが、別項で考察しておいたように、極初期のものからあり、刊記などの形式も他の曲とは異なり「老松」のみ特殊で、「常磐種」にいう「老松」の特別な位置は窺えよう。

(二) 改姓までの経緯

文字太夫は何故「宮古路」を捨てて、「関東」さらに「常磐津」と改姓したのであるか。「常磐種」はこれについて、前述のように、当時「宮古路」という名は「渡世の障り」が多くなっていったからだと言っている。また、「関東」と名乗ったのは、京都の「都」「都路」に倣ったものであるという。「宮古路」が「渡世の障り」というのは、豊後節禁止令と関わりがあるであろうか。この点について、改姓までの文字太夫の動向を検討することで、明らかにしたい。

文字太夫は「声曲類纂」によると、

京都寺町の町人へ位牌を售ふといふ、俗称駿河屋文右衛門と云へ宮古路豊後節が実子或は門人にして後養子となるともいふ、元文の始江戸に下り中橋の辺に住居……

とあって、文字太夫は元は京都の位牌屋、駿河屋文右衛門で、宮古路豊後節の子または弟子であり、元文の初めに江戸に下ったという。一方、四代目文字太夫の記した「常磐種」の自序には、

元祖文字太夫は土岐何某の子なりけるが豊後節の門弟となり此道に妙なるを以やしなひて子とはなしにけれされは君も師父の鴻恩の浅からぬを行ふ路々骨に彫て深く道を修行する事十とせあまりなりしが享保といふとしの神無月末つかたはるはるとこの東都へくだりあくるむつまし月はしめ中村勘三郎座にて睦月連理惣といふ浄瑠璃を

つとめられしもきのふよりけふと……

とある。その他「江戸節根元集」「江戸節根元記」も享保・元文頃に江戸下りしたと記している。文字太夫は京から江戸へ下ってきた者であることは確かであろう。位牌屋であったかはわからないが、「駿河屋文右衛門」という名は「声曲類纂」の引用する過去帳に見え、また、初代時代の正本の刊記にはしばしば登場する名である。別項で考察しておいたように、初代文字太夫と関わりの深い名であることは間違いない。

さて、文字太夫が浄瑠璃に登場した最初として「常磐種」は、享保一五（一七三〇）年正月よりの「尾州名護屋芝居」に豊後節のワキとして語ったことを挙げるが、「ゆめのあと」を検討すれば、これが誤りであることは明らかである。この興行は享保一九（一七三四）年正月であったし、この時文字太夫が出た記録もない。したがって、現在知られるところでは、「戯場年表」（東京芸術大学図書館蔵）の享保一九年の条に、

享保十九年京都寺町の町人俗称駿河や文右衛門事宮古路右膳と名乗り江戸へ下り同年九月葺屋町川岸小芝居にて浄るりに合せ子供手踊り岡田亀次郎村上常五郎等西三人おさん伊八の道行狂言大に評判なりしかば元文元年より歌舞伎へ出勤是今の常磐津文字太夫の元祖なり

とあるので、この興行は七月であった。この時、文字太夫が出動したことを記す資料は左記の「常磐種」しかない。さらに、「戯場年表」元文元（享保二二）年の条に、

○正月市村座宝船盤額御所第三番目浄るり小夜中山浅間嶽 宮古路文字太夫菊之丞市村満蔵市村竹之丞三人にて相動是常わつ豊後ふし芝居へ出し初なり

とある。これは、「常磐種」に「享保二十一年二月初午ヨリ」として、

傾城佐夜の中山 市村座 新かた次良春郷 市村竹之丞

傾城おかさき 瀬川菊之丞

豊後掾伴

宮古路文字太夫

三弦片岡四良三郎

宮古路豊八

と見え、さらに、「此浄るりは文字太夫始メテノ立かたりなり」の注記がある。これは、正月の三番目浄瑠璃であるので、あるいは二月になって加えられたものかもしれないが、この時の文字太夫の出動は確実で、立を語った。「戯場年表」を信ずればこれが大芝居出動の最初ということになる。

ところが、「戯場年表」によると、

三月二十七日北町奉行稲生下野守殿より御沙汰として浄るり中途にて止同年九月芝居興行の義は不苦宅にて稽古不相成被仰渡云々

ということと、この浄瑠璃は中止され、九月には豊後節が町家で弟子をとって稽古することも禁止されてしまった。さらに、元文四（一七三五）年九月二日には、江戸町奉行水野備前守によって全面的に禁止され、次の五年にも再び禁止が言い渡されている。宮古路豊後掾は「常磐種」によれば、元文二（一七三七）年春を限りに京都へ帰り、元文五

年九月朔日に没している。これが、そのまま信じられないとしても、元文二年以後の江戸での豊後掾の足跡は全く連れないし、上方の劇場に出動した記録があるので、京へ帰ったことは認めてよからう。それでも元文四年江戸に禁止令が出たのだから、岩沙氏の御指摘（前掲書）のように、禁止はむしろ文字太夫に向けられたものであったと考えられる。

その文字太夫が「常磐種」では、禁止後も、元文二年市村座『千本松忠義伝』・同三年薩摩外記座『万歳恵方土産』・寛保元年市村座『恋衣我立袖』に出動したとされているが、岩沙氏の御考察通り、これらの出動は信じがたい。さらに、「常磐種」は、寛保二（一七四二）年正月一五日からの中村座『若楓口舌帯』を挙げるが、これは詞章から見ても、岩沙氏の御指摘のように、「常磐津年表」の寛保三年秋中村座の『遊君今川状』の二番目大切という記述を信じるべきである。それより、同年の四月の中村座の役割番付（国会図書館蔵『江戸三芝居紋番附』所収）ただし、この番付は後半部分のみの残存で、外題不明。「歌舞伎年表」にもこの興行は記載がない。に登場している。したがって、文字太夫は元文元年九月以来、七年ほどは大芝居には全く出動せず、寛保三年頃から再び大芝居に登場してきたことになる。一方、元文三年から四年の河原崎座の番付によると、宮古路加賀太夫が立て続けに出動していたことが知られるので、豊後節の全面禁止までは文字太夫以外の豊後節連中にはあまり締め付けは厳しくなかったようだ。

寛保三年復活した文字太夫は、翌年正月中村座の『薩末広曾我』で道成寺道行『駒鳥恋関札』を語っている。これは、瀬川菊之丞によって踊られ大評判となった。道成寺において別名題で道行の語られた最初であり、これ以後の道成寺物の形式の典型となったものであった。続いて、八月にはやはり中村座で、七月からの『今川忠臣伝』の二番目として、『道行浮名の毛氈』を語っている。菊之丞のお千代・七三郎の半兵衛だったが、これも宙乗りが取り入れられ評判となったものであった。さらに、「常磐種」では延享二（一七四五）年正月中村座で『狩場桜通翼』を語ったとする。この年正月中村座の狂言は『羽衣舞曾我』であった。『狩場桜通翼』（竹内道政氏蔵）の詞章に「羽衣を尋／＼て」

とあり、立ち方は菊之丞であったことがわかるので、番付や評判記からは確認できないが、この時の所作事と見てよからう。一方、『蟬旅宿睦言』の簿物正本（国立音楽大学附属図書館竹内道敬氏寄託文庫目録 宮古路節の部）によるによつて、同じ『羽衣寿曾我』の三番目には『蟬旅宿睦言』が上演されたことが知られる。こちらの浄瑠璃連名は志妻太夫・造酒太夫・三味線佐々木幸八で、文字太夫の名は見えない。すなわち、この二曲はいずれも『羽衣寿曾我』の所作事で、『狩場桜通翼』は文字太夫が語つて菊之丞が踊り、『蟬旅宿睦言』は両者の一門である志妻太夫以下が語り瀬川菊次郎以下が踊つたのである。評判記「役者紋二色」によれば、この狂言も菊之丞の派手な趣向で評判であった。こうして文字太夫は完全に大芝居に復活した。文字太夫とほぼ期を一にして、加賀太夫なども番付に名を見せるので、文字太夫ばかりでなく、豊後節全体が復活したと見てよい。

『狩場桜通翼』を語つた後、『常磐種』によれば、文字太夫は豊後掾七回忌のために、京へ上つたという。延享三（一七四六）年九月江戸に帰参し、『京土産名所井筒道行月見酒』を演じたとしている。文字太夫不在の間は志妻太夫・小文字太夫・幸八で芝居に出勤したというが、先の『蟬旅宿睦言』はその試しだったかもしれない。しかし、この間の延享三年正月の市村座の役割番付には、『聞伴昔曾我物語』の二番目に演じられた『八重葎吉原模様』の連名に文字太夫・志妻太夫・小文字太夫・幸八の名がある。この時までに帰参していたのだろうか、あるいは番付に名はあるが、文字太夫抜きで三人で演じたのだろうか。いずれにしても文字太夫の上京の経緯については不明瞭な点はあるが、ともあれ、文字太夫は、延享三年九月には、一門を挙げて豊後掾の七回忌追福を浅草寺で行い、境内に石碑を立てている。『常磐種』はこの時の参列者連名を挙げているが、加賀太夫などは見えないので、この追福は文字太夫の一門だけのものであったようだ。

延享四（一七四七）には、正月からの中村座『書初和曾我』で、二番目浄瑠璃として『桃桜重井筒』を三月三日より上演（西尾市立図書館岩瀬文庫蔵巻番付）、文字太夫の語りで中村七三郎・嵐小六が踊っている。これは正本・稽古本（国

立音楽大学附属図書館竹内道敬氏寄託文庫目録 宮古路節の部）によるには、『桃桜重井筒』夢結野蝶」とある。「歌舞伎年表」『常磐種』は『桃桜重井筒』『夢結野蝶』を別曲とし、他に『蟬柳花街曙』もこの時の上演としているなど、かなり混乱がある。

『常磐種』は、この年、文字太夫とは別に活躍していた加賀太夫・綱太夫が袖を分かったことを伝えるが、大芝居に復活した豊後節の再編の機が満ちていたのではないか。文字太夫もこの年一〇月「関東」『常磐津』と改姓するのである。

（四） 改姓の事情

このように、文字太夫の動向を見てみると、文字太夫は豊後掾の養子分であつたらしいが、文字太夫が登場すると、江戸における豊後掾の力は急速に衰えたように思われる。豊後掾の帰洛は江戸の豊後節の稽古差し止めがきっかけであろうが、あまりにも呆気ない。江戸における豊後掾の影響力の衰退を象徴した行動ではなかったか。豊後節禁止令は、主に文字太夫に向けられていたようであるが、文字太夫はそれにも耐えて七年ほどの雌伏の末復活した。復活後の文字太夫の活躍は派手であった。宙乗りなどの奇抜な演出で大当たりをとる菊之丞の地方を勤めた。

こうした文字太夫の浄瑠璃は、豊後掾のそれとは大きく異なつたものであつたと思われる。別項で詳しく検討しておいたように、豊後掾の浄瑠璃は創作より、近松門左衛門の世話浄瑠璃の道行の詞章を用いたのに対して、文字太夫はほとんど新作の浄瑠璃を語つたのである。それは、豊後掾の活躍期は新作心中浄瑠璃への締め付けが厳しかったことにも拠るが、一方では、文字太夫の浄瑠璃が既成の詞章では語れないほど新しいものだったということでもある。別稿と重複するので、ここでは結論のみ記すが、豊後掾の浄瑠璃は恋の情念を美しく語つて観客に同情を誘うものであつたが、文字太夫のそれは生死の境も犯す恋の情念の凄さを執拗に暴こうとするものであつた。この文字太夫の浄

瑠璃は和事に洗練された上方の浄瑠璃とは異質の、劇的な要素の強いものであり、既成の上方浄瑠璃の詞章では合わなかったのである。新しい江戸の浄瑠璃を創造した文字太夫が「宮古路」の名に馴染めなくなったのは当然であった。文字太夫が最初に「関東」と名乗ろうとしたのは、そうした自己の浄瑠璃のあり方を誇示した名だったと思われる。改姓の事情について、「宮古路」が「渡世の障り」と言っているのは、豊後節禁止令による面がないことはなからうが、文字太夫以外の加賀太夫などはその後「宮古路」で語り続けているし、文字太夫にしても、復活後すでに「宮古路」で十分活躍していたのだから、大した障りとは思われない。むしろ「宮古路」という「みやこ」のイメージが文字太夫には拘りがあつたのではないか。そこで、豊後掾の七回忌を済ませ、自派の力の確認をした上で改姓を考え、次の年の顔見世で決行したのである。しかし、奉行所の咎めで「常磐津」と改める。何故「常磐津」なのか、この理由はあまり明らかではない。これは確かに祝言の意味合いが強い語であり、「関東」に比べれば当り障りがない。あるいは「常磐種」に「其時此国は常磐堅盤ともいふよく心得よと仰有」と記すように、奉行所から暗示があつたのかもしれない。

また、文字太夫の改姓の背景には、江戸の豊後節に変化の期が来ていたということがあつたのではないか。前述した加賀太夫と綱太夫の問題もそうした状況の反映であろう。さらに、文字太夫が復活した『若楓口舌帯』で品太夫の名で登場した小文字太夫が、文字太夫が常磐津を名乗った半年後に独立し「富本」を立てるのも、同じ動向の一つと言えよう。この頃の浄瑠璃はまだ節が個人の資質と深く関わっているところがあり、それが分裂の動きを助長したと思われる。こうした展開は節がある程度固定するまで続くのである。

注一 本稿において、へんによって囲った部分は原本で二行書き（角書も含む）されていることを示す。

注二 第四章第一節参照。

注三 第四章第二節参照。

注四 注三に同じ。

注五 拙著『ゆめのあと』諸本考（名古屋市教育委員会「文化財叢書」第七四号 一九七八・三）

注六 本章第一節参照。

〔補注〕 明和七（一七七〇）年三月刊の「役者美聞帳」の市村羽左衛門条に「次にするがや殿上るりにて村雨のふり袖、所作は得物」と、文字太夫が『藻垣草須磨磨夜』を語ったことを記しているし、また明和六年正月刊の「役者千晶價位指」では、同じく羽左衛門条に「所作もあまりさへませぬ、とふでも文右衛門殿が出られねば、ひでりに有たかつばの様に、覚へたわざもできぬそふな」とあるが、明和五年一月の顔見世には文字太夫は出ていない。これらの記述からみても常磐津文字太夫と駿河屋文右衛門が同一人物であることは明らかである。

常磐津節は、文字太夫が延享四（一七四七）年の顔見世番付で「常磐津」を名乗ったことよって成立した。しかし、常磐津節が成立して一年も経たない内に小文字太夫が独立し富本を名乗る分裂事件が起きた。さらに、初代文字太夫の晩年には、志妻太夫・造酒太夫が富士岡・豊名買を名乗って独立する事件が起きている。文字太夫が独立を図った宮古路節の内でも、加賀太夫と数馬太夫が袖を分かち、加賀太夫は富士松を名乗り、数馬太夫は新内節を創設しているし、その後宮古路節八も花園を名乗ったりしている。このように、この頃の豊後系浄瑠璃は盛んに分裂を繰り返していた。本稿では、こうした事情を創世期の常磐津節の周辺を中心に検討しつつ、分裂・改名の意味を考えておきたいと思う。

(一)

さて、常磐津改姓直後の文字太夫の活動については、別前項で検討した如く、もう一つはつきりしないが、「常磐種」や番付を参考にすると、次の寛延元（一七四八）年の顔見世までの一年ほどの間に、「恋路の友鳥」「浪花の女舞」「淀染三雁金」の三曲が上演されたと思われる。「常磐種」によれば、三曲とも浄瑠璃三味線連名とともに、出演した役者名が記されており、中村座で歌舞伎所作事として上演されたものである。常磐津節は成立の初めから歌舞伎所作事と一体となった浄瑠璃であったが、前項で明らかにしておいたように、三曲の内でも「淀染三雁金」は、まだ文字太夫が「宮古路」を名乗っていた延享二年七月に中村座で上演された作品で、常磐津改姓後の上演は再演であった。また、「浪花の女舞」も宮古路時代の作品の再演のようである。このように、文字太夫が常磐津を名乗っても、改姓直後に

は宮古路時代の作品を再演していたのであって、常磐津節となって全く新しい曲・節が創設されたのではない。むしろ、同じ宮古路を名乗っていても、文字太夫が語っていた節が豊後掾らの節とはすでに異なっており、改姓はそれを外に向かつて公表したものと見えよう。しかし、常磐津改姓後の文字太夫の動向がはつきりしないように、その後、宝暦三年一月市村座「冠競和黒主」の一番目に演じられた「芥川紅葉樹」（東京大学教養学部黒木文庫蔵正本・東京都立中央図書館加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収正本）で大評判をとるまで、改姓後すぐにはそれほど評判をとったという記録もない。劇場出演の記録も確かなものは、寛延三（一七五〇）年七月十五日よりの市村座「貢物入船名護屋」の二番目に演じられた「三重襲艶船」（「浄瑠璃せりふ」所収正本・「常磐種」のみである。常磐津改姓は決行したが、常磐津節の地位はまだ十分に確立されていたとは言えなかったのである。

(二)

こうした状況で、「常磐種」は常磐津改姓から一年も経たない寛延元年に小文字太夫の独立事件が起きたとする。「常磐種」では、「淀染三雁金」の上演記録に、

延享五辰年七月十八日 寛延元戊辰歳改ル

淀染三雁金

中村座

同 志妻太夫

三弦

常磐津文字太夫 同造酒太夫 佐々木市蔵

同 小文字太夫

一この浄瑠璃の後小文字太夫事菓子屋の株を五両にてもとめこれ富本豊前様なり此名前を文字太夫へ譲り返さる。我は小の字を取れば文字太夫なりと心ちかへあり右の事を師へ申上られたれば大きに立腹有て申されけるは其

方は生立はわたり徒士奉公いたし福田伴次と申其後築地屋敷に実父あれば夫より伊豆守様御家中へ養子に行夫も御いとまいて、其後板橋辺に住居して鎌倉河岸へ耳かきを売居るを下人見付掃宅の上申聞間あまりふびんと存じ早速みせに遣はし候処日暮に同道して宅へ連れ来り夫より内弟子にいたし置品太夫と初て名を遣はし夫より駒鳥恋の関札のときはしめてひかへに出し其後浮名の毛氈にて小文字太夫と改名させ三はんめへつかい今人となり悪心のはつする事氣遣なり我等か名はしさい有豊後掾よりもらひし事なれば我儘にかへべき筈にあらず師匠より申さば宜しからんと申され其後破門いたさる。この時行事錦太夫浅太夫兩人破門に行かれるなり

とある。これによれば、延享五(寛延元)年七月の『淀染三雁金』の上演後、小文字太夫が独立を宣したため、破門にしたという。前章で検討したように、この『淀染三雁金』の上演記録そのものに裏付ける資料がなく、この事件の状況についても疑問が多い。「常磐種」は四代目文字太夫が文政二(一八一九)年に記したもので、延享五年からは八〇年以上の隔たりがある上、現存本にはいくらか誤脱があるように、同じにくい部分もあり、そのまま信じることはできないが、常磐津宗家の伝承を直接伝えているので、全く根拠のない内容とは思われない。

小文字太夫についての記述をもう少し見ると、「これ富本豊前掾なり」の部分は小文字太夫の注記が本行に入ってしまったものと思われるので、独立騒動を起した小文字太夫は後の富本豊前掾、本名を福田伴次といい、文字太夫の内弟子となって品太夫を名乗り、小文字太夫となった人物ということになる。富本豊前掾の経歴について、文化二(一八〇五)年五月計魯里親主人の記した「中古劇場説」(『燕石十種』第四卷所収)では「三都俳優略系図」の「江戸浄瑠璃」の項に、

富本豊前掾(始宮古路品太夫、後常磐津小文字太夫、後師と絶して別家となり、一派の祖となる)と記しており、改名の時期は記さないが、富本豊前掾が常磐津小文字太夫の改名であった事を伝える。また、天保八(一八三七)年成立の「三升屋」(三治劇場書留)では、

文字太夫(元祖門弟に福田伴次といふ人、別家して富本豊前掾始小文字太夫、富本の先祖なり。(『九常磐津』の項)元祖豊前掾常磐津の分家にして豊後節の一流。(『拾富本』の項)とある。一方、「声曲類纂」では「江戸之部」に「富本豊前掾藤原敬親」として、

宮古路豊後掾か門人にして、宮古路品太夫と云。(俗称福田彈司と云。)其後小文字太夫と改む。元文の末宮古路の曲節 御停止ありし後、程なく豊後掾をはれり。其後寛延二年巳十月富本と改め、豊前掾と受領す。自ら一派を弘めて今に相統せり。明和元年申十月廿二日四十九才にして終れり。浄土宗浅草新寺町専修院に葬す。門人数多ありて枚挙に運あらずは、一々ここに記さず。中にも、豊太郎・齋宮太夫・大和太夫・常太夫等上手の聞えあり。

とあって、「常磐種」とはやや異なった伝承を記している。これによると、富本豊前掾(宮古路小文字太夫)は本名福田彈司といい、宮古路豊後掾の弟子であったということになる。これらについては、岩沙慎一氏が詳細な検討を加えられ、延享四年の顔見世番付の連名や延享三年九月の宮古路豊後掾七回忌の碑に刻まれた太夫名から、概ね「常磐種」の記事を正しいものとされている⁵⁾。すなわち、富本豊前掾は、文字太夫門下で、初名宮古路品太夫、改名して小文字太夫、文字太夫が常磐津を名乗った時、それに従って常磐津に改姓したということになる。岩沙氏の挙げておられる延享三年九月の宮古路豊後掾七回忌の碑は、浅草寺境内に造られたもので、この碑に刻まれた太夫三味線方の名は「常磐種」「声曲類纂」双方に挙げられているが、これは文字太夫門下に限られているようであり、ここに「小文字太夫」の名もあるので、小文字太夫は文字太夫門下ということになるのである⁶⁾。さらに、「常磐種」は、小文字太夫の出自を、「築地屋敷」に実父がおり「伊豆守様御家中」の養子となった経歴を持つものとして武家の出身としている。これを裏付ける資料はないが、富本節の最古曲とされる「年朝嘉例舟」は松江侯松平宗行が小文字太夫の豊前掾受領を祝って書き与えたものと伝えられていたり、高弟齋宮太夫は筑前藩士清水多左衛門の次男で幼名徳兵衛とする伝承(清元

お葉「睡玉集」があるのを初め、弟子に武家や富裕な町人が多かつたり、後に上品な浄瑠璃として奥女中の教養に持てはやされたりしたのは、こうした出自の伝承があったからであろう。その本名については判断できないが、福田伴次（「常磐種」）・「福田弾司」（「声曲類纂」）・「福田伴作」（後出「常磐津年表」）、いずれも類似した名であり、これに近いものであったとは想像される。

さて、小文字太夫の独立がいつであったかだが、これについては音曲叢書所収の「常磐津年表」⁽¹⁰⁾が、「常磐種」とやや異なった事情を伝えている。

延享四丁卯年四月

中村座

一 夢結時の蝶

始めて控へに出る

同 志妻太夫

久賀太夫造酒太夫

常磐津 文字太夫

三味線

同 小文字太夫

佐々木市蔵

此年福田伴作殿へ小文字太夫破門する使に浅太夫行此時行事錦太夫後富本になる

寛延元戊辰年九月

一 淀染三雁金

同 志妻太夫

三味線

常磐津 文字太夫

佐々木市蔵

同 小文字太夫

此浄るり過て小文字太夫破門さる

これによると、延享四年四月の「夢結時の蝶」と寛延元年九月の「淀染三雁金」の二段階で起つたものとする。しかし、少なくともこの「夢結時の蝶」の上演期日は誤伝と思われるので、この「常磐津年表」の記事も簡単には信じがたい。ただ、「常磐種」にも「淀染三雁金」の上演後に小文字太夫独立事件の起きたことが記されているので、これは認めてよいかもしれない。また、「常磐種」では、寛延元年八月の「恋路の友鳥」以後常磐津の連名に小文字太夫の名は見られない。但し、前章で考察しておいたように、「恋路の友鳥」の上演時期がもう一つ明らかではないので、この記事から小文字太夫の独立時期を決定することはできない。しかし、寛延二年一月の市村座顔見世では、常磐津浄瑠璃「三重豊艶船」（東京都立中央図書館加賀文庫「浄瑠璃せりふ」所収）の正本には小文字太夫の名はないので、小文字太夫の独立がこれ以前であったことはたしかであろう。こうした状況を考え合わせると、「常磐種」と「常磐津年表」では「淀染三雁金」の上演期日もずれがあるが、概ね寛延元年秋頃に「淀染三雁金」が再演され、その直後小文字太夫の事件が起つたとみてよいのではなからうか。

(三)

さて、独立後の小文字太夫は、吉川英史氏によると富本豊志太夫と改姓、さらに豊前掾と改名したとされるが、豊志太夫と名乗った記録は明らかではない。また、岩沙氏は、豊前掾受領を寛延二年正月とする。町田佳馨氏は、寛延四（一七五二）年の顔見世番付に、

ワ 佐渡太夫 三

富本豊前太夫

斎宮太夫

右和佐古式部

キ 大和太夫 絃

とあると紹介されているが、確認できない⁽¹¹⁾。また、正本「近世邦楽年表」によれば宝暦二年春中村座で「糸桜山路節」

を豊前掾の名で語っている。これは、『花街曲輪商會我』で瀬川菊之丞が女鳴神を演じた時の浄瑠璃で、この時の連名は、富本豊前掾・同斎宮太夫・同大和太夫・同志名太夫・三弦宮崎忠五郎であった。この狂言の上演は役者評判記「役者独案内」などでも確認できるので、前の顔見世番付を信ずれば、小文字太夫は寛延四年一月までに富本豊前太夫と改名し、さらに宝暦二一七五二年正月までの間に、豊前掾を受領したことになる。ちなみに、顔見世番付の三味線方「右和佐古式部」は元数馬太夫の三味線方で、後に常磐津文字太夫の三味線方となった岸沢古式部はこの弟子であるという¹⁵。一方『糸桜山路傍』の三味線方は「宮崎忠五郎」で、この間に三味線方も替ったことになる。この人については岩沙氏の論考に詳しいが、以後ずっと富本豊前掾の三味線方となっており、豊前掾は、この頃に一派を確立する体制を固め、座元からも独立した浄瑠璃語りとして認められたであろう。さらに豊前掾は、宝暦二年七月中村座の『諸経奥州黒』の大切に、『公於花半七』『世結渡渉船』を語っている。「常磐種」によると、この時の連名は、富本豊前掾・富本斎宮太夫・富本大和太夫・三弦宮崎忠五郎であった。これについては、宝暦三年正月刊の「役者秘事枕」市川八百蔵の条に、

大分芸に出情してあら事がうつりますわけ去七月狂言に半七の役、お花にさの川盛府と道行の所作、江戸中が請取りました

とあり、佐野川市松のお花、市川八百蔵の半七の道行所作事で好評を博した。「歌舞妓年代記」にも、

おはな半七の道行、浄瑠璃富本豊前太夫也。……何れも大当り。
とある。このように、劇場出演も好評で出発したにもかかわらず、豊前掾はこの後宝暦三年七月の中村座の『妹背鳥名所夕暮』には出演していた(正本)が、劇場への出演は多くはなかったようだ。

宝暦五年六月一日よりの中村座の役割番付は二種(便宜上、これをA板・B板とする)現存している。A板によると、四番目に豊竹伊子太夫・豊竹頼太夫で『夏柳夢睦言』が見えるが、B板では四番目の部分を削って浄瑠璃を独立させ、

そこに「文月の寛間おどり」とあって、富本豊前掾で同名題の『夏柳夢睦言』が語られることになっている。この両板は全く同じで、この時の立役・上演期日も両者同じであるが、B板は七月の上演の時の改板であろう。また、番付の四番目までは上演されないのが普通なので、A板の浄瑠璃は上演されなかった可能性が高いであろうから、結局『夏柳夢睦言』は富本豊前掾の語りで七月に上演されたと考えてよさそう。同じ七月には森田座の『道行時雨柳』にも出演している(正本)。また、宝暦六年正月に焼失し翌月仮普請で幕を開けた中村座では、津打英子・塚越三三次の作で『春三升曾我』を出したが、その二番目は『三傘暁小袖』であった¹⁷。これは、上が長唄で三勝半七、中が竹本で梅川忠兵衛、下が富本でお初徳兵衛で、道行尽しといった構成であったらしい。「近世邦楽年表」には、この富本を其一とし外題を『おはつ徳兵衛』浮名の箱」としている。この時の富本の地方連名は、富本斎宮太夫・富本宮太夫・三味線宮崎忠五郎で、豊前掾は出演していない。次の四月一五日よりの『長生殿常桜』の二番目には豊前掾が『鈴曙恋関札』(番付)を語っている。「歌舞妓年代記」には、

二ばん目大詰。あいこの種金作。鎌田又八に八百蔵。女馬士お富に富十郎。浄瑠璃「鈴曙恋関札」富本豊前掾。ワキ斎宮太夫。大和太夫也。山下又太郎かちやの太郎七。評判よかりしが、さまでの大入なく。

と伝えている。次の豊前掾の劇場出演の記録は、調査したところ、宝暦七年二月の市村座では『道行森の下露』を(正本)、宝暦八年七月の市村座では、塚越三三次の作で『星合源氏車』の二番目に『振袂引手手綱』を語っている(番付)。さらに、宝暦九年春には森田座『菜花隅田川』の二番目に金井三笑の作で、『道行乱髪所縁加賀笠』上中と『龍桜男雛形』下を語った。この時の正本が加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」に収められている。

ところが、宝暦一一年三月中村座では、塚越三三次の作で『間山女敵打』の一番目に『里異太申桜』が語られているが、この時の地方連名は、役割番付及び正本によると、

ワキ富本斎宮太夫

富本常太夫

富本 筑前 掾 三枝 宮崎忠五郎
ワキ富本大和太夫 上調子 同秀五郎
同三枝 三保崎左仲

となっている。筑前掾はこの時が初出であるが、他のメンバーがそれまでの豊前掾の連名と同じであるので、これは通説通り豊前掾と同一人物と見てよいであろう。その前の宝暦九年春の森田座出演から二年の空白があるので、この間に豊前掾が筑前掾と再度の受領をして改名したということになる。この浄瑠璃については、「役者一向一心」に中村伝九郎・瀬川三五郎の条で触れているが比較的評判はよかつたようだ。続いて、宝暦一二年四月に市村座の「残雪曾我」の二番目大詰に筑前掾の名で「花笠雙姿絵」を語っている。その時の正本が加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」にある。さらに、その年の七月一五日からは森田座「花燕都秩父順礼」一番目で「二人金時」を語り（役割番付・正本）、次の宝暦一三年には二月一六日から森田座の「石畳若葉濃」(正本)、及び同座顔見世の「梅水仙伊豆入船」の二番目に「夫雪千引石」を語っている（役割番付・正本）。この顔見世の評判記「役者初庚申」の坂東彦三郎条に、「やうく二はんめの出は、豊前ノ掾上るりにて、またの石なげのやつし」とある。宝暦一四年二月には、やはり森田座の「誰袖粧曾我」二番目で「心土筆意毫」を語る（役割番付A）など、ようやく劇場出演が頻繁となったが、前に引用した如く「声曲類纂」によれば、この年一〇月二二日四九歳であつてなく没してしまつた。

(四)

常磐津改姓から僅か一年足らずで独立した富本豊前掾の動向を見てきたが、ここで注目されるのは豊前掾の受領の早さである。まず、豊前掾の受領は寛延四年一月から宝暦二年正月までの間と考えられるのであるから、独立後僅か四年程である。この間劇場出演の記録もなく、その地位がどれほど認められていたかは全く疑問である。にもか

わらず、受領したのは、豊前掾が武家であつたという伝承と関係があろう。あるいはそれは事実であつたかもしれないし、その伝承によつて松平宗衍などを支持者として持つことが出来、その後援によつて、受領が可能となつたのかもしれない。また、文字太夫が劇場出演を中心にその地位を確立していったのに対して、豊前掾はあまり劇場出演をしていない。劇場に出演する程の力がなかつたということも考えられなくはないが、受領していること、稀に出演した作品の評判も悪くなかつたことなどから見ると、むしろ豊前掾が劇場出演に熱心でなかつたと見るべきであらう。これは、劇場出演しなくてもその地位が保たつたということである。したがつて、豊前掾の場合、むしろ豊前掾の名を背景に富本の地位を確立していったと言えるのではないか。豊前掾が文字太夫などは出自をことにする人物で、太夫としての生き方も異なつていたことを窺わせる。このあたりにも、豊前掾独立の一因があつたのかもしれない。

また、豊前掾は宝暦九年春から宝暦一一年三月の間に再度受領して、筑前掾となつている。筑前掾受領後、亡くなるまであまり期間はないが、この間は頻繁に劇場出演しているの、あるいは再度受領したのは、それまでとは方針を変えて積極的に劇場に出演するためであつたかもしれない。豊前掾没後、大和太夫が時折劇場出演して繋ぎ、二代目豊前太夫（初代実子）以後は劇場での活躍を中心に行っている。豊前掾も晩年には劇場出演に積極的になつた可能性はあろう。こうして、富本は豊前掾の晩年になつて常磐津文字太夫の対抗者となつたが、その死によつて一時後退した。富本が常磐津の対抗者として脅威的存在となつたのは、二代目豊前太夫が活躍を始め、初代文字太夫が晩年になつて力を落とした以後である。また富本は、初代の豊前掾が活躍半ばで没してしまつたので、齋宮太夫・大和太夫を中心にかえつて結束を固め、流派としての形を整えることができたのではなからうか。

(五)

ところで、常磐津文字太夫は、その独立直後の動静がはっきりしないように、常磐津を名乗つても一流を確立する

にはかなり時間を要したようだ。独立後僅か半年後に小文字太夫が独立し「富本」を立てたのも、そうした不安定な状況を示している。前述した寛延二年の『三重襲槍船』あたりから記録も確かになってくるが、その地位が固まったのは、宝暦三年『鐘入妹背佛』や『芥川紅葉欄』を語った頃であろう。この後、塚越二三次と組んで、次々と新しい浄瑠璃を語って、歌舞伎浄瑠璃における常磐津文字太夫の地位は揺るがないものとなった。宝暦末年から明和初年頃は、金井三笑・鈍通与三兵衛などの作で、『蜘蛛糸梓弦』を始め評判の作品を生み出している。それでも、これは常磐津文字太夫個人の力であって、常磐津節の確立とは言い難いのである。というのは、明和二年頃から、常磐津は、文字太夫の他に若太夫や文字の井¹⁸などが立となって劇場出演しており、文字太夫の力が衰えを見せ始めたことが窺われるようになる。明和六年には早速志妻太夫と造酒太夫の独立事件が起こっている。

明和五年二月、「常磐種」は、長い間、文字太夫の三味線方であった佐々木市蔵の死を伝えている。これについては、市村座『柳髪閨時酒』の条の連名が、

常磐津志妻太夫 三弦 佐々木市蔵
常磐津文字太夫 上てうし 同 古流
常磐津造酒太夫 同 市四郎

となっていて、その後、

此浄るりを限りに市蔵事病死寛保二年戊辰春より明和五年二月迄芝居出勤およそ二十七年の間なり

と記されているのである。ところが、この時の役割番付によると、これは『酒宴會我鸚鵡返』の二番目で、連名は、

ワキ 同志妻太夫 三味線 佐々木古流
常磐津文字太夫 上調子 同 長藏
ワキ 同造酒太夫

となっているが、さらに三番目には『花紫形見扇』が、

ワキ 同左名太夫 三味線 佐々木幸八
常磐津若太夫 上調子 同 市之丞
ワキ 同湊 太夫

の連名で語られている。したがって、佐々木市蔵がこの浄瑠璃に出勤したかは疑問であるが、明和四年一月の市村座では『入任弓張月』の三味線方として役割番付に名があり、これ以後は見出せない。佐々木市蔵の死は信じてもよいであろう。また、同じ狂言の三番目に若太夫が出勤しており、一狂言に常磐津二曲といった状況で常磐津の流行が窺われるが、さらに、『近世邦楽年表』には若太夫は同じ月の森田座で『初霞法花山』を語ったと伝えている。この記事を信ずれば、同じ月若太夫は森田座にも出勤していることになり、その活躍ふりは文字太夫を凌ぐものと言えよう。但し、この記事は確認できず、そのまま信ずることは出来ない¹⁹。それにしても、佐々木市蔵の死後文字太夫は岩沙氏の論考に詳しいように、明和六年一月から岸沢古式部を三味線方としたが、劇場出演は年に一度程度で、目立った活躍はしていない。一方、明和五年の若太夫・文字の井の活躍は目覚しく²⁰、文字太夫の力の衰えは否定できない。

こういった状況で、明和六年二月の市村座で『其霞撞鐘頭』を、

ワキ 同志妻太夫
常磐津文字太夫 三味線 佐々木古流
ワキ 同造酒太夫 上調子 同 吉藏(「常磐種」は「市四郎」)
の連名で語った(役割番付)後、「常磐種」によると、

「此浄瑠璃を限り志妻太夫造酒太夫古流市四郎右四人之者破門これより佐々木の苗字やむなりし

とあって、共に出演した四人を一挙に破門している。破門の理由は明らかではないが、「常磐種」では、この四人は志妻太夫を中心に、さらに春太夫を加えて、同年秋「豊名賀」を名乗って中村座で『お七吉三麗駕扇辻占』を語ったとしている。しかし、東京大学附属図書館蔵の「劇代集」所収の役割番付によると、これは、明和八年七月二日からの中村座で上演された浄瑠璃で、豊名賀志妻太夫以下の連名もこの時のものと思われるので、現存の資料から知られる「豊名賀」としての活躍は、明和七年七月一日からの中村座「敵打忠孝鑑」の二番目に語られた「道行対箱川」からである。但、明和六年一月中村座の顔見世に出勤し「紅葉雪錦釣夜着」を語った文字太夫の連名には（役割番付）

ワキ同 兼太夫 三 岸沢小式部 同芦船
常磐津文字太夫 同市五郎

ワキ同 左名太夫 弦 同 九 蔵 同吉蔵

とあって、志妻太夫以下の名はないので、この時までに志妻太夫以下が文字太夫と袖を分かったことは確かであろう。「常磐種」ではこの浄瑠璃を明和八年一十月とするが、誤りである。因みに、「常磐種」に、明和八年正月市村座上演とする「薩塩草須磨の彌夜」、同年七月の森田座とする「杜鵑花空解」も、番付によれば、明和七年正月一日から及び同年七月からの上演である。また、この浄瑠璃で後二代目文字太夫となった兼太夫が文字太夫のワキとなり、さらに、三味線方には岸沢古式部が登場している。ここに二代目以後の常磐津節の体制が始まったのである。流派としての常磐津節確立の第一歩といえることができる。

また、若太夫については、「常磐種」では明和七年の「月双車白妙」の時に、破門されて「富士岡」を名乗ったとしているが、番付によれば、それより早く明和六年一十月一日よりの森田座「名高雲井弦」で「現在乳母鳥嫩児」を「富士岡」に改姓して語っている。この時の連名は、若太夫・都名太夫・百合太夫・三味線佐々木幸八・藤蔵であった。

若太夫は自分の身近の太夫三味線方を連れての独立であったらしい。「月双車白妙」は明和七年一十月の森田座「都染祇王被」の二番目であったが、連名には、富士岡若太夫・錦太夫・初太夫・駒太夫・三味線佐々木幸八・藤蔵・幸次郎とあり、安永元年七月森田座の「其因画松樞」では、富士岡若太夫の他、曾根太夫・三輪太夫の名が見えるなど、かなり多数の太夫が若太夫に従ったことが窺われる。

このように見ると、明和六年の常磐津の分裂は、「常磐種」の如く、志妻太夫と造酒太夫の独立より、若太夫の独立の方が勢力があつて影響力の大きいものではなかったかと思われる。前述した如く、若太夫は独立以前から文字太夫と肩を並べて立を語る程の地位を与えられていたのであり、独立後もすぐに顔見世に出勤しているのである。おそらく、若太夫は文字太夫の後継者としての地位にあつたと思われるのに独立に走つたのは、文字太夫との間に亀裂が生じたためであろうか。あるいは、文字太夫の後継ではなく、名実共に独立した節を宣言しようとしたのである。うか。若太夫の語った作品の正本も、節についての記述も残っていないので、そのあたりの所は判断できない。しかし、若太夫は安永三年八月の市村座「道行初音旅」（役割番付）出勤までは、しばしば劇場出演しているが、その後動向が分らなくなり、安永一〇年正月森田座に出勤の後、完全に若太夫の消息は消えてしまう。結局、若太夫は独立を遂行できず、淘汰されてしまったことになる。

したがって、志妻太夫と造酒太夫の独立は、むしろ若太夫の独立に促されたものと思われ、独立後の豊名賀の活動も若太夫の後を追うように活躍の場を広げている。しかし、その中心人物であった志妻太夫と三味線方の佐々木古流は、安永元年一十月の市村座の「権結蜘蛛線」を最期に姿を消した。代って、安永四年から豊名賀は、造酒太夫と三味線方佐々木市四郎が立となって、劇場に出勤するようになっていく。その始めは、安永四年九月の市村座「飄軍配紅葉」一番目の「瀧糸動玉緒」であったが、次の年の安永五年からの活躍は目覚ましいものであった。現存の資料だけでも、安永五年には正月・五月・七月・一十月、同六年には一十月、同七年には三月と八月の森田座に出勤している

のである。安永七年顔見世から一年は番付に名が見えないが、八年十一月の森田座顔見世に出勤し、『顔交雪時酒』を語った時の連名（役割番付）には、

同 佐賀太夫

富士太夫改

造酒太夫改

豊名賀造酒太夫

後見 文賀

三弦 佐々木市四郎

同 富太夫

上てうし 同 吉蔵

とある。これについて、「常警種」地之巻天明三年二月の『夜東雲舞入』の条にも、

此富士太夫は先造酒太夫の弟子にて二代目豊永造酒太夫となる先造酒太夫改文賀となる其後文賀造酒太夫兩人ともに常警津へ入る

とあるので、文賀は初代造酒太夫の改名、安永八年の顔見世に、初代造酒太夫が文賀となり、二代目造酒太夫が誕生した。同九年には森田座に五月・八月・十一月と立て続けに出勤しているが、その後急に番付に名が見えなくなり、天明二年二月の市村座出勤を最期に「豊名賀」の名は現れない。前の「常警種」の記述によれば、次の年の顔見世までには元の常警津に吸収されてしまったことになる。

こうして、初代文字太夫の晩年に起こった分裂騒動は、若太夫の「富士岡」も志妻太夫・造酒太夫の「豊名賀」も独立した流派を確立することなく消滅して終わっている。これらの独立は文字太夫の力の衰退の中で起こったが、これらの太夫の独立に代って文字太夫が後継者として選んだ兼太夫は、名人の評判の高かった後の二代目文字太夫であり、短期間に急速に力をつけ、安永四年森田座での「樹花恋浮船」を一世一代として身を引いた初代文字太夫に代って、常警津節を支えた。兼太夫は『垣衣恋写絵』（安永四年）・『雪嵐卯花籠』（安永六年）・『紅葉傘糸錦色水』（安永七年）・『筒幹色水上』（安永八年）など後世まで常警津の名曲として残る作品を次々と生み出して常警津の勢力を盛返した。一方

で、富本が明和の末年から二代目豊前太夫（初名豊志太夫）が活躍を始めていた。この豊前太夫も名人の名の高かった人物で、役者評判記や『歌舞妓年代記』『戯場年表』などによれば毎回の如く大評判を取っていた。したがって、安永に入ると常警津と富本が劇場出演の大半を占め、それに竹本・大薩摩・河東などの既成の浄瑠璃を加えると、新生の富士岡・豊名賀の入る余地はほとんどなかったのである。初期の富本がほとんど劇場出演をせず、それでも消滅することなく存続したが、これは背後にかなり強力な後援者があったからで、普通には劇場出演せずには一流は保てなかったのだらう。また、豊名賀文賀・豊名賀造酒太夫が最終的には常警津に戻っていることを考えると、少なくとも志妻太夫と造酒太夫の独立は完全な節の独立ではなく、流派の独自性が主張できない面もあったように思われる。

(六)

こうして、初代常警津文字太夫の周辺で起こった二度の独立騒動は、富本節の成立とむしろ常警津兼太夫という常警津の強力な後継者を得るという形で終わった。この分裂騒動の時期を見ると、初代文字太夫の力が不安定な時期に起こっている。特に、富本豊前掾の独立は常警津改姓直後で流派を確立する以前のことであり、流派の分裂というより文字太夫と豊前掾の訣別と見るべきであろう。こればかりでなく、初代文字太夫の時代は流派としての活動はほとんど見られず、文字太夫個人の動向だけが問題となっていたように思われる。そして、文字太夫以外の太夫の活躍が表面化するとすぐに独立騒動が起こっている。こうした状況を考えると、まだこの時期の常警津は流派としての形態を確立してはいないと言えないのである。文字太夫の代りに兼太夫が常警津節の立として劇場に出勤し、天明四年二月一日文字太夫が没した後もこれを守り、二代目文字太夫を継承する状況になって、流派としての常警津節は確立されたと言えよう。この頃までの浄瑠璃は節が個人の資質と深く関わっており、一世一流的傾向があった。常警津以前の浄瑠璃の多くが外記節とか河東節というように、姓ではなく名で呼ばれるのもそのあたりと関わっていたのである。

それが、初代文字太夫から二代目文字太夫への継承のあたり（これは富本においても同様であったと思われるが）で、流派としての節としてある程度認識されるようになったものと思われる。富士岡や豊名賀が独立を完遂できなかったのも、こうした常磐津節の固定傾向の中で、簡単には独自の節が生み出しにくくなっていったからであろう。これ以後、常磐津節には流派からの独立は起こっていない。浄瑠璃全体を見渡しても、文化年間に富本節から清元節が独立したのみである。この頃、流派としての節がそれぞれに固定したのではなからうか。

注一 本章第一節参照。

注二 延享四年刊「役者矢的詞」の瀬川菊之丞の条「此人の所作はさみせん五でうに地が五六人芝居中ひく計に石橋道成寺など、いふ事ならばはね申さず、此度は竹本ふしにてあはぬ様に存る、去々年中村座七月狂言流染三つ雁金に所作事致されし後は、久々にこの所作成に、はつきりとなきはとうした事」とある。

注三、注一参照。

注四、第四章第一節参照。

注五、「江戸豊後浄瑠璃史」(一九六八・二)くろしお出版

注六、寛保四年「駒鳥恋閑札」に品太夫の名で登場し、延享元年八月には「浮名の毛氈」で小文字太夫となっている。

注七、「声曲類纂」の記事を根拠に小文字太夫を宮古路豊後後孫の弟子とみる説もある(竹内道敬氏「日本古典文学大辞典」。「富本節」の項など)が、「声曲類纂」は「常磐種」より新しい資料である上、他に裏付ける記事が全くないので信じがたい。

注八、この「伊豆守」を松平宗行とする説もあるが、岩沙氏の御指摘の如く、該当しない。したがって、この伊豆守が誰かは不明。

注九、「三升屋」三治劇場書留」では「神田川新シ橋の米屋清水権次」とし、「声曲類纂」には「元来武家にひと、なりしか、後町人となり、米商人となり、神田川の辺又南茅場町に住し、清水屋太兵衛と号す。」とする。

注一〇、冒頭に「元祖宮古路より三代目家元迄日記」とし、寛保三年から文化二三年までの常磐津節年表を記すが、「音曲叢書」に典拠が示されていないので、成立編者等全く不明。

注一一、注一参照。

注一二、「日本音楽の歴史」(一九六五・六 創元社)

注一三、町田佳聲「清元権考合切袋」(現代邦楽名鑑「四」)邦楽と舞踊社 (一九六七・九)

注一四、この番付は現在所在不明。赤間亮・古井戸秀夫・和田修「江戸顔見世番付諸板一覽」(一一)―(二二)「近世文芸研究と評論」一九八八・六一―一九八九・六)にもこの番付の存在は記されていない。

注一五、郡司正勝「日本舞踊辞典」(一九七七・七 東京堂出版)

注一六、注五参照。

注一七、番付「国会図書館蔵」には「二月廿二日より」とあるが、「歌舞伎年表」は「三月」とする。二番目なので番付は二月でも実際は三月の上演であったかもしれない。

注一八、若太夫は左名太夫・湊太夫或いは百合太夫・三味線住々木幸八で、明和二年正月申中村座(「常磐種」、但し、この時の中村座の現在の番付には見えない)・同三月申中村座(「常磐種」)・同三年正月申中村座(「役割番付」)・同一年申中村座(「役割番付」)・同四年七月申中村座(「役割番付」)・五年二月申中村座(「役割番付」)・同八月申中村座(「役割番付」)・同六年春申中村座(「役割番付」)などに出勤。これ以前の若太夫の動向は全く不明。但し、登場時から立を語っているため、おそらく、それ以前に前名があり若太夫を襲名したのである。若太夫の名からして文字太夫の後継的存在と認められているのはなからうか。文字の井は春太夫・式部太夫・佐々木市之丞・市四郎で明和五年二月森田座(「役割番付」)・同七月森田座(「役割番付」)・同一年森田座(「役割番付」)に出勤している。この人物もよく判らないが、「常磐種」明和五年一月朔日の「道行恋路の友鳥」の条に、井筒太夫・春太夫・式部太夫の連名が記され、その後「一、右井筒太夫事は文字の都といふ百人なりこの時附びんにて時々本を明てかたるとなり」とある。また、「近世邦楽年表」は明和五年一月森田座の「樽舟恋初書」を文字の都の語りとするが、番付によれば、「文字の井」の誤り。「常磐種」の「文字の都」も、「井筒太夫」の名からして「文字の井」の誤りと見た方がよからう。但し、「道行恋路の友鳥」の上演も井筒太夫の名も「常磐種」以外では確認できない。

注一九、「初霞法花山」は国会図書館蔵「芝居紋番附自明和五年至明和七年 五」所収の役割番付に見えるが、前後に綴じ誤りがあるように、上演期を確認できないので、「近世邦楽年表」の記事を裏付けることはできない。

第四節

初期常磐津節の曲譜

—「オトシ」を中心にして—

常磐津節を始め、日本芸能の研究において、最も困難とされるのが曲節に関する研究である。日本音楽においては、例えば、太夫の語りの節や唄方の唄・三味線・鳴物（囃子）などにおいて、正確で普遍的な記譜法がないため、文献を拠り処にすることは難しい。また、同じ曲にしても、それを語る太夫が異なると音域が異なる場合があり、調弦はその都度やり直さなければならず、その上、個人の音域も語り口も、年齢とともに微妙に変化するので、これまた普遍的には扱いにくい。さらに、日本音楽の教授法は、正確・完全な記譜法がないため、それによらず、専ら師匠から弟子への口伝えによっているもので、少しずつ変わっていくことは間違いない。したがって、年月を経れば経るほど、その差が大きくなり、現存の曲節が創始された頃のものとは比べてかなり変化していると思われるのだが、それを裏付ける方法がないのである。このような諸点から、曲節研究は、文献資料と現在伝わるいくつかの曲節を参考に、それでもかなりの誤差があることを認めた上で、可能な範囲で行うしかない。本論は、これらのことを念頭に置きつつ、初代常磐津文字太夫上演作品の内から正本に文字譜が記されている曲を利用して、初期常磐津節の曲節について、その特色を考察してみたい。

—

常磐津節の特徴的な節の一つは「オトシ」である。現在、常磐津節と他の曲節とを聴き分ける場合、最も容易な目安の一つが「オトシ」であるが、現行のものと初代文字太夫のものと必ずしも一致するとは言えない。この点を考慮した上で、ここでは、初期常磐津節の「オトシ」の実態をできるだけ明らかにしてみたいと思う。

まず、初代文字太夫以前の浄瑠璃における「オトシ」について検討する。常盤津節の流祖初代文字太夫は、宮古路豊後掾の門弟であり、豊後掾は初代都一中の門弟であるから、検討の対象としては、この両流を取り挙げ、文字譜の記載のある「日本歌謡集成 巻十 近世編」所収の「都羽二重拍子扇」「宮古路月下の梅」「宮園鶴石」「春富士部鑑」を利用する。

「都羽二重拍子扇」は、「日本歌謡集成」解説によれば、新刻と旧刻とがあり、同書所収のものは旧刻で、五代目一中以前の語り物を集めたものだが、特に初代一中の曲が多く収められており、享保頃の刊行と考えられている。本書は上下二巻に二五曲ずつ、合計五〇曲が収められているが、その中に「オトシ」の指定は一つもない。例えば、上巻の最初の曲『都の辰巳四季景』の文字譜を順に記していくと、

謡・フシ・地・ハル地・色中・ウ・スヘフシ・地・ハル地・ウ・下ギン・入・入・ウ地・下ハズミブシ・地ウ・ハル地・ウ地・コハリ地・ウ・フシ・地・ツナギブシ・ウハル・色ツキユリ・地・コハリ地・色ハルカン・上・下・引・サイモン・オクリ・ウ・ウ・セツユリ・アタル・ウ・引二上リ・ハル上・地カハリ・カン・引・引・江戸ブシ中ウタ・ハル・フシ色地・ハル・色入・中ウ・色ウ・色フシ・下・地・ハル・ウ下・ハル・カンクル長地・中・ウ・地・ウ地・カハリ・引トリ・ハル・色・ヘウシブシ・地・スエフシ・下ギン・ウ色・カハリツキユリ・地・ハル・ハル長地・中・ウ・ギンカハリ・地・ウハル・下フシ・地・ハル地・コハリ・二上リ・地カハリ・ウ地・カントメ・引・引

となる。これらの文字譜のうちの多くは、他の曲節、例えば義太夫節にも用いられているものである。勿論、義太夫節と一中節とは節自体が異なるものであるから、全く同じというわけにはいかないが、節の名称に共通したものが多いたのは、それぞれの節の特色を持ちながらも両者に共通する面があったからであろう。文字譜で見る限り、「都羽二重拍子扇」には一中節では「オトシ」が特徴的節として使われた形跡を見つけることはできない。

二

次に、「宮古路月下の梅」を見る。これは、初代文字太夫の師宮古路豊後掾の段物集で、板元は「もと浜町 いがや勘右衛門」とある。刊行年時は不明だが、伊賀屋勘右衛門が元浜町で出版業をしていたのは宝暦一〇（一七六〇）年までであるので、この頃までに出版されたものと思われる。ただ、豊後掾が活躍したのは享保・元文年間であるので、おそらくはこの頃の出版であろう。本書も上下二巻仕立てで、上巻には一八曲、下巻には二〇曲収められている。このうち、「オトシ」を含む曲は、上巻に三曲、下巻に三曲ある。一中節の段物中には見られなかった「オトシ」が豊後節の段物に見られるということは、「オトシ」という曲節は豊後節の大きな特徴と考えてよいであろう。下巻のうち、「八たゝみや伊八かなむらやお三ノ道行 睦月連理恋」には「オトシ」はないが、道行に至る本編の『睦月連理恋』（名古屋叢書第一四編所収）には「オトシ」が一箇所ある。これも含めて検討したい。

まず、『睦月連理恋』に「オトシ」の一箇所。お花と恋人の半七が手に手をとって駆け落ちするが、下り舟に乗り遅れ、二人は淀堤を徒歩で京橋の森へ辿りつくまでが、この道行。道々、両者はお互いに身の上を嘆き合う。半七は自分のために一緒に罪に落ちるより一人で逃げるように勧めるが、お花はそれを恨みに思つて、即座に飛鳥川に飛び込むとす。半七はそれを留め、自分が先に川へ入ろうとして、

……走り出でんとする所 身ぞあはれなる……
り涙のつゆしづく。すがほにこぼればらくと落ちて行く 身ぞあはれなる……

となるのである。この「ユリオトシ」がどのような節か、正確にはわからないが、「身ぞあはれなる」の「あはれ」の「れ」でオトすであろう。この箇所は一曲中のクライマックスにあたる部分と考えられる。

次は、『乱咲尾花の蝶 友ずみ物狂ひ』

葉々に送られて行く。秋風のたゞほうくとむろを出。行方もいさやしら浪の。よるべ定めぬうたかたのあはれなるかな友ずみは心のおがせかきみだれ。狂ひさまよひ泣き笑ひ……

で、友ずみの出となる。『乱咲尾花の蝶』の全体像がよく判らないので、本曲の背景も判然としなない。友ずみは、遊女と馴染んで勘当となつたが、その間にお家の横領を企む悪者に父を殺され、狂乱の態となつて彷徨つてゐるらしい。この狂乱の怪に達した部分は、

……はらだちやうらめしや。にくらしや口惜しやと。思ひあまりて乱れ髪。ゆひがひなきぞいたはしき。とあつて、ここに「ユリオトシ」が用いられている。

これらから見ると、いずれも一曲中の最も聴かせどころ、特に、心中や狂乱など感情の極度の高ぶりを語る最後に「オトシ」が使われている。「オトシ」という曲節は高音域から急に低音域へ落とす語り口であるから、張り詰めた感情を甲高く語り上げて、急に低くすることで、その場の語りを締めくくり、せつば詰まつた感情、心の動揺を観客に印象付けようとするものだったのだろう。

また、『陸月連理恋』では、抱え主夫婦が病氣のおさんを氣遣つてゐる部分の最後、「サアかゝ、最早行て休も。おさんも休め。炬燵の火は、きつうハないか」と。そこへに氣をつけてこそ入りにける。

という件で「オトシ」が用いられている。感情が高揚した部分というのではないが、「こそ」という強調の語に「オトシ」が用いられているのは、纏々訴えてきた抱え主夫婦のおさんを氣遣う気持ちを強調しようとしたのであろう。

三

扱、初代常磐津文字太夫が創流後、没するまでに作つた曲は、四九曲を数える。このうち、正本（稽古本）の伝わ

つてゐるのは、現在までに知られてゐるものだけで二七曲ある。本稿ではこれらのうち、正本に文字譜が丁寧に記されてゐる五曲を取り挙げて検討する。この五曲は、I、寛延元（一七四八）年七月（或は八月）中村座初演（「常磐種」）とされる『恋路の友鳥』・II、寛延三（一七五〇）年秋市村座『買物入船名護屋』の二番目『三三重裏栝船』・III、宝曆三（一七五三）年正月市村座『春深伊呂波曾我』の二番目『鐘入妹背梯』・IV、宝曆七（一七五七）年一月市村座『松君振磨郭』の二番目『松似候男姿』・V、明和二（一七六五）年一月市村座『降積花二代源氏』の一番目『蜘蛛糸梓弦』である。IとIIは文字太夫が常磐津を名乗つて間もない頃で、ごく初期の常磐津節の特色がよく出ていると考えられる曲である。また、IIIとIVは諸本により節付（文字譜）にいくつかの異同が見られるものである。さらに、Vは常磐津節の中でも『積恋雪関扉』にも匹敵すべき大曲で、しかも現行曲であるから、文字譜と実際の曲節を比較検討することが可能だからである。

四

まず、『恋路の友鳥』から検討する。この詞章と文字譜との関係を記すと、

かけてよいのは小竿に小袖掛て悪いはうす情。こいとうすいは染てしる秋の錦の草の花。たどる心はから衣きみし情さかりのちろつばさしどけ形ふりつまもる。萩やきやうの色この名も鬘長とうたはれてはやす鼓の調より。しめつゆるめつあふかせをかこつ。夕べばかりか今川がつとめはなれてしんじつに男思ひのちはだし此世の契りは浅ぢふの小的のしの原死なふとも心定めし二人づれ手に手を取て行まよふ恋のよるべぞ哀成

（中略、この間に、スエフシ・カカリ地・ツキユリ・中ヨソギン・地・合カン・ウ・入・入・ウ・カンハル・ウ地ギン・ヒロヒ・カハリ・スカシ・ウ・詞・カハリ・スカシ・ウ・詞の文字譜がある）

今川源をおさへかねエ、しんきな事を何じやいな。縁がなければ恨みもない。ぐちがほれたかほれたがぐちか引手あまたに張つよきつとめの弓の川竹の。つらい中でもごなさんにあひたかつたとしがみつぎ。おつるなみだはあらひがみ露をしほるがごとくなり。夜もふけすぐる松風の。音をひとかど気もそゞろ。見付けられじと袖を引こかげにしのぶ飯まくら。夢の夢ゆめのうき世にうきことを。わがみにかこつたかたの水のゆくゑのおきどころ。おきくも同じおちもひつま。添れぬ中とあきらめて死るかくごは三ツせ川わたるつらさはしらなみの泡と思へばいとゞ猶心ほそ道あゆみかね涙にくらく行悩む

(後略、この間に、ウ地・下ノル・入・長地・カハリ・ウ・モツ・ウ入・アハブシ・入・ギン・合詞・カン・中コハリ・入・引取・合クリ上の文字譜がある)

引用が長くなつたが、この曲は、文字太夫が常磐津を名乗つた後、最初に歌舞伎の舞台で語つたと伝えられる曲である。おそらく、文字太夫はこの曲で自分の節の特徴をしっかりと出して、世に常磐津節を知らしめようとしたと思われる。この曲は現行曲ではないし、本曲の曲節を知ることにはできないが、文字譜で見ると、基本的には一中節、あるいは豊後節を受け継いだものと思われる。しかし、一中節には見られなかつた「オトシ」が、一曲中に三度も使われていることが、何と言つても本曲の特徴であり、豊後節を發展させた節であることを裏付けている。ところで、この曲は、二組の男女の心中道行で、所は平塚村、時は後夜の鐘の頃であり、一組は遊女今川と鷹長、もう一組はおきくと与茂三郎。外題にある如く、連れ立って飛ぶ二組の恋人が一緒にになり、いよいよ心中という件までを語っている。「オトシ」は、今川のクドキの部分に「シヨルヲトシ」、おきくの心情描写のところの「キンハリオトシ」「ハリヲトシ」である。今川が鷹長にしがみついて、洗い髪から流れ落ちる水の如くに涙を流すという感極まつた状態を語るころ、おきくの場合も死の覚悟を涙ながらに語る感情の高ぶつたところで「オトシ」が使われている。「オトシ」が用いられている部分は、豊後節同様に、曲の中のもつとも聴かせどころなのである。

また、『三重鷲栢船』も文字太夫の初期の作品であるが、正本表紙に「わん久／市村亀蔵／まつ山／中むら／喜代三郎」とある如く、腕久・松山の東下り道行で、これに隔田川世界と暫当の世界が取り込まれている。物狂いの腕久を連れた松山が、隔田川畔にさしかかり、船に乗る。この船の船頭が実は松山の姉小野お通の亭主名古屋山三基春とわかり、お通は不破伴左衛門に殺されたこと、山三の父は小野の道隆であることを語る。松山は、山三相手におかしの所作から濡れ事を仕掛けて、腕久を格気で正気に戻そうとするが、うまくいかず、腕久が粟平塚に休むところで終っている。この曲の「オトシ」は一箇所、下の巻の初めの部分、狂った腕久をかいがいしく世話する松山を見て、……夕からすつばさかはせし仇人の身の果何と浅ましやと芝をしとねに伏けるはよそのみるめもあはれなり。と、第三者が同情の念を禁じ得ないところにある。これは、豊後節の『望月連理戀』で、恋人伊八との仲を裂かれ、病気で弱ってしまったおさんに、哀れをかける抱え主夫婦の様子を語る部分に「オトシ」が使われていたのと同様の効果を狙ったものであろう。悲劇の主人公への同情者の心を特徴的な曲節で語ることで強調し、間接的に腕久・松山の哀れを強く訴えているのである。

五

『鐘入妹背節』と『松似候男姿』は、諸本間で文字譜に大きな相違の見られる曲である。まず、『鐘入妹背節』は、曾我十郎と二人の遊女、人丸と虎尾の恋の霜当である。本曲では、十郎の亀蔵が人丸とかわした片袖を火鉢にくべる。と、その煙から風和歌野の人丸の亡魂が軽業的趣向で現れたらしいし、さらには、人丸の亡魂が手を切れと迫る虎尾の方は、実際には登場せず、十郎が虎尾に変わって亡魂に言い訳するという複雑な趣向も仕込まれているなど、凝つた演出で評判をとつた曲だったが、これを語つた常磐津文字太夫も、火に片袖をくべようとする所で、「のうのうその袖焼かせ給ふな」と言いつつ、長袴で花道から出ると言つた趣向で登場して、大いに観客を沸かせたという。これ

は、文字太夫がただの地方の太夫以上の注目を集めた存在だったことを物語っている。本曲はちょうど常磐津節を創設した文字太夫が、絶頂期を迎えようとした時期の作品なのである。本曲は、東京都立中央図書館加賀文庫に正本、東京大学教養部黒木文庫などに稽古本が伝わっているが、正本と稽古本では文字譜に一口箇所もの異同がある。これは初演の後、曲節が変ったことを想像させるが、この曲での「オトシ」は一箇所、両者とも同じ箇所にある。人丸の亡魂が十郎に虎尾と手を切れと迫る件で、

……とらとあいきつふつつりと。思ひきらんせ捨てさんせ切つて下んせ切しやんせと。膝でつくやらつめるやら
立たりあたり身をもたへ訳も性ねもなかりけり

という部分に「カハリウタヲトシ」という曲節が見える。具体的にどのような曲節かはわからないが、上の巻末尾で、自分が恋する十郎が、他の女と馴染んで、恋の証の片袖を焼いたことを恨んで現れた部分なのだから、人丸の感情が極度に高まった部分で、前半のクライマックスである。ここに「オトシ」を使つて、聴かせようとしたものと思われる。

『松似候男姿』も、諸本間で文字譜に異同のある曲である。この曲は、松風・行平を素材としたもので、行平が都へ帰つた後、船を見送る松風の前に、烏帽子・狩衣姿の行平が現れるが、それは松の木を錯覚しているだけなのに、松風は狂おしく行平を慕うという能『松風』をそのまま取り込んだ趣向の後、床屋の三左衛門が現れて、兩人で松尻しの万歳の所作。そのうち、松風が正気に戻り、浪瀬伝いの船を引き寄せて飛び乗り、都を目指すというものである。現在までに調査した本は、国立音楽大学附属図書館竹内道敬寄託文庫と「日本歌謡集成巻十一」に収められた「常磐種」所収の二種である。竹内本の方は、前述の黒木文庫本『鐘入妹背徳』と同種の稽古本。「常磐種」の方は高野辰之氏が常磐津の正本・稽古本を翻字・集成されたものだが、原本が明示されていない。したがって、本曲も「常磐種」所収本の原本はわからないし、原本の状態がどの程度復元されているかもあきらかではない。しかし、この二種の本の

文字譜には大きな異同がある。例えば冒頭部分は、

残る世のしるしみせたる浦の名やすまも都のわけ里にかわらぬ色の松一本。ゆかりの蔭は帯になり綾と錦に染

あけてたがいに解けぬわかれ路のあふ夜を夢といつまでか頸の塩木にこりもせて。……(竹内本)

残る世のしるしみせたる。浦の名や。須磨も都のわけ里に。かはらぬ色の松一本。ゆかりの。蔭は帯になり。綾と錦に染あけて。互にとけぬ別れ路の。あふ夜を。夢といつ迄か。海人の塩木にこりもせて。……(「常磐種」所収本)

となつていのである。ここでは特に語り出しのオキ(置)の部分の節の指定が竹内本にはないという点が注目される。大体、一曲の冒頭には節の指定があるのが普通であるから、竹内本は記譜を省略したか、落としたかと考えられるが、これだけで竹内本が記譜を省略しているとは断定することはできないので、別の部分をもう少し見てみる。

……ひらけぬ胸のわがおもひ引るゝ恋のたま呼び。又のあふせとふり切て。立降りたるうら波やあとへくとうしろがみ。もつれほつるゝあげまきの松に吹くるもきやうじてくるりくと立まふ袖の須磨の高なみよはの音それもひとめのせきの戸やほのくふかれほのみへそめ。松によそへし風の袖の。ゆかりをはらひ。おもひをすてとゞむる袂をふりきつてすがたは見えずなりにけり(竹内本)

……ひらけぬ胸の。我が。思ひ。引るゝ恋のたまよばひ。又の逢ふ瀬とふり切て。立降りたる浦波や。跡へくとうしろ髪。もつれほつるゝあげ巻の。松に吹きくる。風も狂じて。くるりくと。立まふ袖の。須磨の高浪夜半の音。夫れも人めの関の戸や。ほのく吹れほの見えそめ。松によそへし身の袖の。ゆかりをはらひ。思ひを捨て。とゞむる袂をふり切て姿は。見えなりにけり(「常磐種」所収本)

これは末尾に近い部分である。両本には大きな相違があるが、ここではむしろ竹内本の方が細かい節の指定を持っている。両本の文字譜の相違を羅列して数で示してみると、竹内本は四八箇所、「常磐種」所収本は七一箇所、数で見

る限り、竹内本の文字譜は「常磐種」所収本の約六七パーセントに過ぎないが、「常磐種」所収本は「合」の指定が三三箇所、竹内本の六箇所比べて圧倒的に多い。「合」というのは太夫の一人語りの後、ワキが連れ立って語ることを指示するもので、必ずしも節の指定とは言えないから、これを省くと両本はほぼ数値が近くなるので、数値から見ても、竹内本が節の簡略なものと言え難くなるのである。また、両本で節の一致する箇所は五箇所しかなく、他はすべて両本で異なる節の指定ということになる。このような大きな相違は単なる誤伝や誤記、あるいは省略などで片付けられるものではなく、両本の間に曲節に大きな改変があったとしか考えられない。ところで、竹内本の刊記には、「するがや文右衛門／＼いしが勘右衛門」とある。伊賀屋勘右衛門と駿河屋文右衛門とが併記されている刊記は、宝暦三・四年以降で、初代文字太夫の時代のもののみである。また、竹内本刊記に付けられた太夫・三味線方連名は、

ワキ同兼 太夫 三弦 岸澤古式部

常磐津文字太夫

ワキ同左名太夫 上調子 同 市治

ワキ同岡 太夫

ワキ同仲 太夫

とある。この文字太夫・兼太夫・左名太夫・岸澤古式部という陣容での舞台出演は、明和六（一六六九）年一月の中村座顔見世の『紅葉雲錦釣夜着』が最初であった。したがって、この連名はこれ以後のものであるから、竹内本もこれ以後、初代の引退する安永四（一七七五）年までに出生されたものとみるのが妥当であろう。よって、竹内本は初演時ではなく、後代になって出された稽古本ということになる。また、竹内本は、台詞の部分に初演の時の役者の名が記されて、初演時の形を留めているが、「常磐種」所収本の方にはこれがない。しかし、前に述べたように

「常磐種」所収本は原本がわからないので、両本の関係は何とも言えない。ただ、一般的傾向からすれば、文字譜の記載は年代が下るほど簡略になっている傾向があるが、これとて「常磐種」所収本の方が古いと言えるほど顕著な傾向が見えるわけではない。両本の新旧はわからないという他ないが、本曲の「オトシ」を見ると、竹内本には「オトシ」が二箇所あるのに、「常磐種」所収本には「オトシ」が一箇所もない。竹内本の「オトシ」の内、一箇所は、行平が去った後、松風が切ない心情を吐露する部分で、

……どふわすられふ悟られふとかつはと賑びうらみ泣思ひはいと汐けふりほむら^{ホムラ}争ふ風情也。

となっている。もう一箇所は前に引用した部分にあり、松風が行平のいない空しい現実を悟るところである。「オトシ」は、いずれも松風が行平との別れで悲しみに狂乱した姿が語られた一纏まりの最後に当たる部分にある。曲中の聴かせ所の最後に位置する曲節ということになるので、かなり印象的なものであつたと思われる。これが、なぜ「常磐種」所収本に見えないのかかわからないが、このように特徴的な曲節を使わないと、一曲の印象がつまらないものとなってしまうので、「オトシ」がなかったとは考えがたい。やはり、「常磐種」所収本の「オトシ」は記載漏れと見るべきであろう。

六

最後に、曲が現存する『蜘蛛糸梓弦』を見てみたい。これも前述同様に伝本によって文字譜に異同が認められる。現在までに調査した伝本は、東京芸術大学蔵本（但し、これは上の巻のみで、架蔵伊賀屋版とは同版。また、芸大本は、上野本と竹内本とは巻分けが異なり、両本の上・中巻と一致する）、竹内道敬寄託本（上の巻が三本、中の巻が二本、下の巻が一本あるが、上・中はいずれも同一版である）、上野学園日本音楽資料室本、「常磐種」所収本・架蔵本（伊賀屋版・坂川版・玉沢屋版）で、何れも稽古本、正本はない。この内、竹内本と上野本・架蔵坂川版（上・

中巻のみ)は版元刊記は異なるが、同一版のものであるので、竹内本で代表させる。また、字体や版外の状態からみて、竹内本・上野本は上中の巻と下の巻では版が異なり、その下の巻は芸大本の下の巻に当たる版ではないかと考えられる。また、上の巻、中の巻に比べて下の巻の伝本が非常に少ない。これは上・中巻に比べて下の巻の上演が少なかったということを示している。このように、竹内本や上野本は取り合せ本であり、上・中・下巻を一括して扱うべきではなからう。ともあれ、これらの内、上・中のみの文字譜を比較してみると、最も多いのが芸大本、最も少ないのが竹内本、その中間に位置するのが「常磐種」所収本、文字譜が全くないのが玉沢屋本(上中巻のみ)である。文字譜のない玉沢屋本はここでは検討から除外することとして、芸大本が一〇三箇所、「常磐種」所収本が三五箇所、竹内本が三二箇所であるが、「常磐種」所収本と竹内本は、

月のすむ軒端にかゝる、^五 蜘蛛の糸有るかなきかの身はいかにせん有るかなきかの^五 小童をいたくもとはせ給ふなとにつとえみたる有様を(「常磐種」所収本)

の部分の曲節が竹内本にないだけで、他は全く同じである。「常磐種」所収本の原本はわからないが、竹内本の上・中の巻とはかなり近い関係にあるものと言える。一方、下の巻は、竹内本と「常磐種」所収本では全く異なっており、前者が一四二箇所に節の指定があるが、後者では三七箇所に過ぎない。こうした状況から見ても、竹内本の下の巻は芸大本と一組を成すもので、古態を残すものと考えられる。また、「常磐種」所収本はそれ以後の形態を示すものと思われ、竹内本は、後代になって新たに版が起こして刷り直された上・中の巻の版と、古い版の下の巻を取り合せたものということになる。

また、芸大本の刊記を見ると、版元には、
するがや文右衛門

江戸板元 元はま町いがや勘右衛門

とあり、太夫・三味線方連名も、

ワキ同志妻太夫

常磐津文字太夫

三弦 佐々木市蔵

ワキ同造酒太夫

とある。「蜘蛛糸梓弦」の初演は明和二(一七六五)年十一月の市村座である。佐々木市蔵の死没が明和五年であり、また、志妻太夫・造酒太夫が文字太夫から破門されたのが明和六年であるから、この連名は初演頃のものと考えられるので、この版本もその頃の刊行であろう。一方、竹内本の刊記は、

神田鍛冶町式丁目

正本版元江戸製 いがや勘右衛門

とあり、太夫・三味線方連名は、

常磐津文字太夫

三弦 岸澤古式部

同 左名太夫

上てうし 同 市治

同 岡 太夫

とある。この連名は「仲太夫」が見えない以外は、『松似候男姿』の刊記と全く同じであるが、刊記のように伊賀屋が神田鍛冶町に移つたのは、嘉永二(一八四九)年以後であるので、この本の刊行は嘉永二年以降である。恐らく、明和頃に出版された版本を元に、版元の住所を改めて彫り直したものであるであろう。太夫・三味線方が刷り減つた印刷になつてゐるのに、版元名ばかりが明瞭であるのがその証である。さらに、上野本・架蔵坂川本は、これらの版木・版権を継承した坂川平四郎が、刊記のみを再び改めて出版した明治刷りのものである。

以上の伝本の状態から、芸大本と竹内本の下の巻は、初演の頃の曲節を伝えていると考えてよからう。また、「常

「常磐種」所収本と竹内本の上・中の巻は後代のものであるが、芸大本や竹内本の下巻と比較すると、全く異なつた節を伝えているのではなく、これらを省略にしたものと見てよきそうである。したがつて、本曲の場合は改変が行なわれたと見るより、記述が簡略になつただけと見るべきではなからうか。さて、「オトシ」であるが、上の巻に一箇所、下の巻に一箇所ある。上の巻のものは芸大本も竹内本も一致するが、「常磐種」所収本にはない。下の巻のものは竹内本のみで、やはり「常磐種」所収本には見えない。現行の曲でもこの箇所は「オトシ」で語られるので、「常磐種」所収本は記載を省略したと見るべきであろう。「蜘蛛糸梓弦」は周知の如く、源頼光とその四天王による葛城山の土蜘蛛退治の話である。本曲は頼光一党によつて切り落とされた腕を取り返えそうと土蜘蛛が、切り禿（上の巻）・仙台座頭（中の巻）・山伏（下の巻）に姿を変えて襲いかかるが、いずれも失敗するというものである。「オトシ」は上の巻では切り禿が頼光を襲うのに失敗して逃げるところで、「切禿の形は消てうせにける」と語られる。これは上の巻の締めくくりに当たる部分で、最後を強調して終ろうとするものである。下の巻では、化生の山伏と唐から土蜘蛛退治に渡来した楊由基の娘牡丹花女の梓巫女との断絶の終りの部分に「過ぎし糸にしのごしかたと互に笑ひを催せり」とある。ここも仕方断の締めくくりに当たり、最後に音域を落とすことで、詞章の纏まりを印象付けようとするものであろう。

七

以上、常磐津節の曲節の特色と言われている「オトシ」について、初代常磐津文字太夫の語りを取り上げて検討してきたが、常磐津節の源に当たる一中節の文字譜には「オトシ」はほとんど見られないのに、豊後節になると、曲の聴かせ処に「オトシ」が見られた。また、初代文字太夫の曲では、文字譜が細かく記された作品には、「オトシ」は一曲の中に二・三箇所に見られ、初代文字太夫の頃から「オトシ」が常磐津節の特徴的な曲節であつたことが知られ

る。ここで検討した初代文字太夫の曲では、「オトシ」は各曲の最も聴かせ処に当たる部分、心中や狂乱のクドキ、あるいは一曲のクライマックスの最後に使われている。曲が最大の盛り上がりを見せ、語りも最も高調して語られた処で、急に低音域へ音を落とすから、そこに印象を集中し、盛り上がった部分に纏まりを付け、曲節に節目を付ける効果があつた。このように、初代文字太夫は「オトシ」という曲節を巧みに使つて、常磐津節の特徴としたのである。この「オトシ」は、二代目文字太夫以後も一曲に二・三箇所、やはり曲の眼目の部分で使われ、現行の常磐津曲まで、常磐津の曲節の最も特徴的なものとなつてゐる。

同じ豊後節から派生した宮園節・正伝節・新内節にも「オトシ」は見られるし、常磐津節から派生した富本節・清元節にも「オトシ」は見られるが、文字譜で見ると、正伝節以外はあまり多くはなく、常磐津節ほど効果的な曲節としては使われなかつたと思われる。正伝節については現在残つていないので、どのようなものであつたかわからない。また、現行の清元節でも「オトシ」は使われているが、常磐津節のように落とし切らず、それが清元節の神な特徴と言われている。逆に言えば、常磐津節の「オトシ」の特徴は、しつかり落とすことであり、他の流派より「オトシ」が印象的に聞えるということでもあろう。

僅か「オトシ」一つを取り上げて、このように、曲節の把握はあいまいにならざるを得ない。冒頭にも記したように、日本音楽では絶対音階がないので、語り手によつて音域が変る上、曲節の表記は、文字譜しかなく、あいまいな指定しかできないので、絶対的な曲節を把握することは不可能なのである。しかし、常磐津など浄瑠璃系の音楽は、本来、物語を語るものであり、語りは語り手の曲の解釈に左右され、物語をどのように聴かそうかということによつて、常に語り口が変り、曲節も変化する。したがつて、絶対的な曲節などというものは有り得ないのであり、それを表記する必要もなかつたのである。このように常に変化している曲節を研究するのは、非常に限定的なことしか把握できないが、演奏されて初めて成り立つ音楽としては、曲節の研究を無視することはできないので、今後も困難を承

知で研究を続けなければならないと考えている。

注一、先行の曲節研究としては、影山正隆『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点』（一九九二・二 新典社）などがある。

注二、「宮古路月下の梅」の目録には『相生万歳宝蔵 友ずみ物ぐるひ』とあり、内題に『乱咲尾花の蝶 友ずみ物ぐるひ』となっている。

注三、宝暦四年正月刊「役者懐相性」の嵐和歌野条、及び「後は昔物語」参照。

注四、第二章第四節一参照。

注五、第一章第三節参照。

第二章 常磐津節の展開

第一節 常磐津節と塚越二三次

常磐津節は延享四年顔見世番付において、その創立が発表されたように、常に江戸歌舞伎と密接な関係を保ちながら発達した。特に、劇舞踊の発達とは表裏をなしていたと言っても過言ではない。一方、延享二年から狂言作者として登場した塚越二三次は、浄瑠璃所作事を歌舞伎狂言の一幕に用いる形式を採用し、浄瑠璃による劇舞踊の発達に大きく貢献した。そこで本稿では、塚越二三次と初代常磐津文字太夫によって作られた常磐津節舞踊曲を中心に、宝暦から天明期の常磐津節と江戸歌舞伎の状況を検討したいと思う。

(一) 塚越二三次の登場

安永三（一七七四）年五月八文字屋自笑の編んだ「役者全書」の塚越菜陽の項に、

此人、文字太夫浄るりにて当りをとらるゝ事、得もの故に、浄るり作あまたあり。今専浄るりにて一幕つゝもたせるハ、此人より起る。其上名題の風流割書の名人、趣向至つてあらたなる事を好む。作意一流なり。

とあり、続き狂言の中に浄瑠璃による舞踊で一幕を表現する形式を編み出したのは、塚越菜陽（塚越二三次）だと指摘する。江戸歌舞伎においては、享保頃から津打次兵衛などの専従の狂言作者が輩出し、狂言作者が独立した分掌として成立し、狂言構成の工夫が作者に多く委ねられるようになった。こうした状況を背景に、塚越二三次は、狂言作者

としても活躍していた沢村宗十郎門下から、藤本斗文に続いて作者に転身した。「役者全書」にも「延享二年の頃より、市村座へ沢村二三治とて出。」とあるが、「二三治が作者として番付に登場するのは、大久保忠国氏が指摘するように、延享二（一七四五）年一月市村座の顔見世に津打次兵衛の三枚目として「沢村二三次」の名で見えるのが最初である。その後も、やはり市村座で次の三年二月から一枚目を勤め、寛延三（一七五〇）年の森田座顔見世で立作者となっている。この間寛延二年の顔見世から「塚越」と改名した。

この二三次の狂言と浄瑠璃の関係を検討する。東京芸術大学蔵の「常磐種」によると、寛保元（一七四二）年九月に市村座で宮古路綱太夫が「恋衣我立福」を語っているが、この作者を「沢村二三次」とする。これは、他の資料で確認できない上、延享三（一七四六）年正月二日より市村座「聞伴昔曾我物語」の二番目に宮古路浄瑠璃「八重霞吉原模様」が、また宮古路を名乗っていた文字太夫によって語られている（役割番付）。この浄瑠璃は正本も現存せず、作者は明らかではないが、この時二三次は津打次兵衛の三枚目を勤めているので、二三次が文字太夫の浄瑠璃を身近にしたのは確かである。また、「常磐種」は、延享四（一七四七）年正月の中村座上演の「橋柳花街曉」を沢村二三次の作とする。「歌舞伎年表」では、この浄瑠璃の上演を二月とするが、いずれにしても、この年の正月からの市村座役割番付に、二三次は二枚目を出ているので、中村座上演の浄瑠璃作者であったとは考えにくい。塚越二三次の作が確認できる浄瑠璃は、東京都立中央図書館加賀文庫蔵の「浄瑠璃せりふ」所収の正本によると、「賣物入船名護屋」の二番目に上演された常磐津文字太夫の浄瑠璃「三重襲柁船」である。「賣物入船名護屋」は、役割番付によると寛延三（一七五〇）年七月十五日よりの市村座の狂言である。「常磐種」及び「歌舞伎年表」はこの浄瑠璃を寛延二年の顔見世の上演とするが誤りである。正本によると、この作品は、それまでの宮古路や常磐津曲と比較すると相当長編で、東に下った松山（実はお通の妹）・権久に小野お通の恋人名古屋山三が絡むという複雑で劇的な内容で、しかも、番付の役名から想像すると、この浄瑠璃は狂言の一部を構成していたと思われる。宝暦三年以降の二三次の作の先駆けをなすもの

と言えよう。

(二) 狂言の中の浄瑠璃

さて、二三次は宝暦三（一七五三）年正月二の替りから京嵐三右衛門座に招請されて上京した。この事情を「役者秘事枕」（宝暦三年正月刊）の京板は、

此度当地嵐三右衛門座より被頼上京にて当二の替りより此座の狂言作を手伝被申候因而此所ニしるす

と記す。また、「歌舞伎年表」に宝暦二年中村座の顔見世を「作者、二三治上京名残りの作なり。」とするが、この時の作者は役割番付によると、二三次ではなく藤本斗文であるから、これは誤りと思われる。宝暦三年、前半を京で過ごした二三次は江戸に戻り、市村座の顔見世に「京より土産」（宝暦四年正月刊「役者懐相性」として「冠鏡和黒主」を書いた。この狂言は大当りだったが、その一番目に所作事浄瑠璃として「芥川紅葉柵」を作り、文字大夫出語りで大評判をとった。この浄瑠璃は、東京大学教養学部黒木文庫蔵正本及び加賀文庫蔵の「浄瑠璃せりふ」所収の正本に作者として「塚越二三次」の名が記されており、二三次を所作事浄瑠璃の作者としても確認することができる。市村座蔵の深草の少将と中村兼太郎の小町が、惟仁の行方を求めて芥川まで道行し、その死を知って自分たちも果てようとするのを持国天・増長天に止められ、再び悪に向う決意をして次の幕に展開していくというもので、狂言の一幕として浄瑠璃所作事は狂言に一体となった形に仕組まれていた。

続いて二三次は、宝暦四年正月二日からの市村座に「臈需曾我福」を書き、一番目に竹本浄瑠璃「梅曆庵祐成」を入れた（加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収正本及び役割番付A）。これも狂言の一幕として、「此段竹本喜美太夫出語りに合わせ」（宝暦四年三月刊「役者大峰入」の嵐和歌野の条）で嵐和歌野と市村龜藏が演じ、好評だった。この狂言の替わり（役割番付Cは、一番目が「花香摘非人敵打」で初日は正月二日とするが、これはAの板本を利用したためで、「役者大峰入」

の瀬川菊次郎の条に、「追付ケ此人女非人敵討を致さる、由」とあるので、Cは三月以後の興行である。「歌舞伎年表」「常盤種」は「三月三日」初日とするが、赤間氏によると、辻番付には、「来ル十より」とある由⁽²⁾では、「一番目」「山崎吾妻森」に常盤津瑠璃「葛飾菜種連」「吃のお菊」を出した。加賀文庫蔵の「浄瑠璃せりふ」所収の正本によると、市村龜蔵の山崎与次兵衛実は曾我十郎・嵐和歌野の女房お菊・中村桑太郎の藤屋あづまの所作事であったから、「梅暦庵祐成」の替りの所作事として、「一幕に仕組まれたものと見られる。さらに、この狂言の次の替わりに、「二三次は四月一日（歌舞伎年表）より常盤津浄瑠璃「我衣手蓮露」（高野心中）を出した（役割番付D）。現存正本（黒木文庫及び加賀文庫「浄瑠璃せりふ」所収）の詞章によると、お梅桑之助の心中道行だが、役割番付C、Dによると、三月の狂言に浄瑠璃所作事の幕を加えたものと思われる。狂言の替り毎に浄瑠璃の新作が出されており、「二三次」の、浄瑠璃所作事を一幕に仕組んだ作劇が成功していたことが窺われる。

宝暦五年正月一日よりの市村座「徳愛護曾我」の一番目五立目に、「二三次は江戸半太夫で浄瑠璃「雪傘雙牡丹」を書き（加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収正本及び役割番付）、宝暦五年三月刊「役者伊勢参」に助六の中村喜代三郎条に「江戸半太夫坂本梁岷上るりにて、若太夫家橋丈との所作よし」と評されている。同じ年七月、「首相丞柗」の一番目にも竹本で浄瑠璃を書き（役割番付）、四番目には「夕霧阿波鳴渡」を書いてある（加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収正本）⁽³⁾と、このころで、「常盤種」によると、宝暦六年正月七日より森田座で、作者塚越二三次・並木良助、常盤津文字太夫らの語りで、嵐和歌野と松山三十郎によって「鐘鐺寺桜算」が演じられている。この浄瑠璃は番付・正本等が見つからないので確認しにくい。宝暦六年三月刊の「役者改算記」によれば、嵐和歌野と松山三十郎はこの時は森田座に出ており、この嵐和歌野の条に「三ばんめ道成寺の所作の段動給は、いよく大でけと存る」とあるのがこの浄瑠璃の評であろう。しかし、「二三次は、同じ正月一日からの中村座の役割番付に、狂言作者の二枚目を出している」この狂言は、中村座が正月二四日焼失し、実際には二月二〇日から上演なので、これは二三次の作とは考えにくい。同年四月

一日よりの中村座「長生殿常盤」の二番目に富本浄瑠璃「鈴嚙恋関札」が演じられている（役割番付B）。この時の立作者は津打英子（次兵衛）、二三次は、二枚目だが、二代目次兵衛は浄瑠璃詞章を書いた記録が見えないので、浄瑠璃の得意な二三次が書いた可能性は十分に考えられる。

これらの記録によって、宝暦三年以後、「二三次は常盤津文字太夫の浄瑠璃を使って、狂言に浄瑠璃所作事を組込む試み」を続け、それを次第に竹本節や半太夫節に広げていったことがわかる。

(三) 浄瑠璃所作事の定着

さて、「二三次は宝暦六年一月の中村座から、立作者に復帰した。顔見世「将門装束榎」では、常盤津浄瑠璃「床盃の水仙」が文字太夫らの語りで尾上菊五郎・中村富十郎らによって演じられている。この時の役割番付には浄瑠璃の記述がないが、宝暦七年正月刊「役者真壺筋」の尾上菊五郎の条に「一子里松を殺し、乳の下をかき切夜光の珠を押し込置、龍女にかへしあたへる仕内大でけ」とあり、また、中村富十郎の条には「里松がしがいを見てかなしがり、乳の下に珠はあれど、血肉におそれ珠を取まぬ仕内、此段文字太夫上るりにて所作大でけ」とあり、さらに、「歌舞伎年表」⁽⁴⁾にも、

後に「一子里松を殺し、乳の下をかき切、珠を押し込置。江州瀬田の橋より連来りし妻、矢馳富士郎は龍女と知る所大でけ。山田に市松此所。上るり常盤津文字太夫。「吸付たばこのつけさしを、心で挿んで呑むわいなア」といふうた時花し時也。

とある。黒木文庫蔵正本と「日本歌謡集成」所収の「常盤種」に見える本曲の詞章の一部にはほぼ同一の文句があり、内容も一致するので、「二三次の作であって、しかも狂言と一体化した」この浄瑠璃の上演を確認できる。続いて、「常盤種」「歌舞伎年表」によると、宝暦七（一七五七）年三月二日常盤津浄瑠璃「妹背塚松桜」（二人浅間）が上演されて

いる。正月二〇日よりの役割番付には見えないが、宝暦七年三月刊の「役者笑上戸」の中村富士郎の条に、

二ばんめより出勤、けいせい八橋也、次郎左衛門とふかくなじみし所に、寺西閑心に惚られいやがる仕内、此末段々狂言有て、鴉の所作事有よし、其所いまだ狂言不出進而評じまじよ

とあり、中村座の初春狂言「日本囃鳴音會我」の二番目として二月に初演されたものと思われる。詞章（黒木文庫蔵正本と「日本歌謡集成」所収の「常盤種」に載る詞章）によると、會我・浅間・清玄桜姫を詢い交せにした劇性の高い浄瑠璃だが、「歌舞妓年代記」に「ハッ橋が亡魂富士郎。清玄が亡魂女姿団十郎。火鉢の中より両方向じ出たち。二人浅間」浄瑠璃文字太夫にて、その十郎七三。所作事同じく、団十郎清玄の散こつ大当り」とある。

宝暦七年十一月三回は市村座に移り、「松君須磨郭」の二番目に常盤津浄瑠璃「松似候男姿」を書いた（役割番付及び竹内道歌氏蔵正本と「日本歌謡集成」所収の「常盤種」に載る詞章）。これは、中村座伝説と行平伝説を詢い交せにした狂言のうち、行平と松風の悲恋を俗にもどいたものであった。「歌舞妓年代記」には「汐汲松風に富士郎。庄屋桃くり三左衛門音八。左迂入平兵衛、実は中納言行平亀蔵。三人浄るり。「松似候男姿」常盤津文字太夫にて所作大当り。」とある。宝暦八年正月刊「役者初火桶」の中村富士郎の条には、

八郎力よはくてかなふまじとなこり情もなく行平を伴ひ出船す、此段より常盤津文字太夫が上るり也、跡につつばり海づらをながめ、なごりおしげに一人りの所作事の内行平のまばろし姿、亀蔵兩人受着の所作事、行平の姿消失ると其俣舟に帆を上打のりこぎ行所を、福兵へ此兵へ舟の綱を引とめ、やらじとするを懐刺引ぬき綱を押切いつさんにこぎ行仕内古今大でけく。

また、市村亀蔵の条にも「次にまはるしすがたの所作事、遙いかふうつりまして大でけく」とあるので、これも評判を取ったものであった。続いて、宝暦八年三月二日よりの市村座「恋染隅田川」の一番目に、常盤津浄瑠璃「花吹雪富士首笠」を書いている（役割番付及び黒木文庫・上野学園日本音楽資料室蔵正本と「日本歌謡集成」所収の「常盤種」

に載る詞章）。この狂言は市川海老蔵の「二世一代の狂言大当り」（「歌舞妓年代記」）であった。浄瑠璃は富士太郎（市村亀蔵）が女西行に姿をやつした普賢菩薩の加護を得て、清十郎と名を変えて浅間次郎を打つべく江戸へ行く決心をする件を語っているが、「歌舞伎年表」に「此浄るり、翌年三月まで持越大当り」とある。この浄瑠璃を切前（「歌舞伎年表」）に入れたまま、宝暦八年十一月一日よりの市村座の顔見世は「顔見世棧敷」が上演された。二三次はこの三番目に常盤津浄瑠璃「正銘雪鉢木」を書いた（役割番付及び架蔵・黒木文庫蔵正本）。北条時頼に纏わる狂言の内、鉢木伝承を浄瑠璃所作毎に仕組んだものだが、宝暦九年正月刊の「役者談合膝」の中村富士郎の条に、

第三はんめ雪の段の時、白妙が亡魂女虚無僧と化して一夜の宿をかり、娘いくせを親王の御身がはりに立んとして、一念迷ふ仕内、此段文字太夫上るりに合せ所作事の仕内大でけく

とある。他にこの所作事を演じた市村羽左衛門・市村亀蔵の条にも言及があり、好評であったようだ。

ところで、宝暦九年正月二日よりの市村座「二十山蓬萊曾我」では、二三次は立作者を勤めた（役割番付A・B）が、二番目「蛭小島武勇問答」の大切な常盤津浄瑠璃「鳴神鐘入桜」（役割番付B）は二枚目の並木良助に書かされているが、浄瑠璃作者は未詳。しかし、宝暦九年二月中村座顔見世では二三次は、自ら「葦市顔鏡祭」の一番目に常盤津浄瑠璃「雲花芳野帯」を書いている（役割番付及び竹内道歌氏・黒木文庫蔵正本）。この狂言は宝暦一〇年正月刊の「役者階段子」にも「枕をわりて仕組立たる狂言、諸見物の御氣に入評判宜しき事、偏に御ひいきつよき故也、魚樂は勿論作者菜陽迄大当り」（中村助五郎の条）、「歌舞妓年代記」にも「作者二三治大でき大評判」とあって、作者二三次の力による成功が認められる。さらに、浄瑠璃についても「役者階段子」の瀬川菊之丞の条に、「魚樂相手にて、文字

太夫が上るりに合せ、若衆舟前の所作事大でけく」とある。宝暦一〇年二月六日、火事によって市村・中村両座焼失。中村座は再建の後、初春狂言「饒将門曾我」のままで五月一日より返り初日を出した(役割番付)が、その後、二三次は二番目として常磐津浄瑠璃「福徳是当業」を書いている。これは、正本(加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収及び架蔵)によるとおふさ徳兵衛で、文字太夫の語り、瀬川菊之丞・尾上紋太良で演じられたようだが、番付未見であるので、詳細な上演の状況は明らかではない。

さて、宝暦一一年三月三日よりの中村座は「間山女敵討」の一番目に富本浄瑠璃「里巽太申様」を出し、富本筑前掾が語った。これは、中村座焼失再建後、最初の本格的な新作狂言で、初春興行だったが、三月まで初日を延引しての開幕であった。凡春狂言は曾我に極まつたように存たを当年は堀越二三治の趣向にて元録曾我を摸し女兄弟祐経のこゝろみ(宝暦一一年三月刊「役者一向一心」とあるように)、二三次の趣向の冴えた作品であった。番付や「近世邦楽年表」によれば、続いて、宝暦一二年七月の森田座の「花燕都秩父順礼」の一番目・宝暦一三年一二月の森田座の「梅水仙伊豆入船」の二番目・宝暦一四年二月の森田座「誰袖粧曾我」の二番目(役割番付A)・明和元(一七六四)年一二月の中村座「賢相馬内裡」の二番目でも富本と組んで浄瑠璃を出している。また、宝暦一四年二月の森田座では「誰袖粧曾我」の二番目には竹本で浄瑠璃を仕組んでいる(役割番付B)。正本に記載のある宝暦一四年二月の富本浄瑠璃「心士筆意毫」以外は二三次の作と確認できないが、二三次は各狂言の立作者なので浄瑠璃も仕組んだとみて誤りはなからう。

このように二三次は、常磐津浄瑠璃を仕組んだ狂言で次々と評判をとり、宝暦末年頃には狂言に浄瑠璃を仕組む方法を定着させたが、見てきたように、宝暦一一年を境に狂言に仕組む浄瑠璃を常磐津から富本へ移してしまった。その理由は明らかではないが、宝暦一一年の中村座は、前述の如く趣向に凝った作品であったから、浄瑠璃も富本で新味を出したのかもしれない。富本は寛延元(一七四八)年常磐津から独立し、筑前掾がこの頃は全盛期であったから、二三次はこの富本筑前掾の語りを利用しようとしたのであろう。しかし、筑前掾は明和元年一〇月、四九歳で亡くなってしまう。したがって、明和元年の顔見世は富本大和太夫の語りだった。一方、宝暦も後半には、金井三笑や二代目津打次兵衛・並木良輔なども狂言に浄瑠璃所作事を組み込み始め、二三次に替わって常磐津で「垣衣軒千鳥紋日」(三笑)や「留袖浅間嶽」(良輔)などの傑作を生み出した。こうして、二三次の創めた新趣向は江戸歌舞伎に定着したが、この頃から二三次の力もようやく衰えを見せ始めた。

(四) 二三次末年の浄瑠璃

明和三年一月一日よりの市村座「東山殿劇朔」で、二三次は久しぶりに二番目に常磐津浄瑠璃「三橋菊咲門」を仕組んでいる(役割番付B)。「歌舞伎年代記」に「三ヶの津の顔見世作者菜陽の趣向。真柴兵吉八百蔵。たけち日向半五郎。渡辺民部広次。島村だん正助五郎。唐琴にあづま藤蔵也。何も大でき。」とあるが、「歌舞伎年表」に「十一年前、中村座の「将門装束様」に、慶子龍女にて水気を吸ふと同じ事。菜陽の得て物」と評され、正本が現存しないが浄瑠璃についても、明和四年正月刊の「役者巡炭」の瀬川菊之丞の条に、

二はんめは文字太夫上るりにて、太夫元と兩人こも僧の所作、ぬれ事に成てはきつい物、棧敷の凝て土間の見物はびつしよりと濡ました

とあり、明和三年一月刊の「役者評判記」にも言及がある。これも「正銘雪鉢木」などと似たところがあり、二三次独特の面白さはあるが、やや趣向が類型化していると言えるかもしれない。番付によれば、明和四年の市村座初春狂言「曾我和そが」の二番目には富本浄瑠璃を仕組んでいるが、次の二月狂言を最後に、二三次は四年間余り名が見えない。明和八年の顔見世から森田座で復帰しているが、翌明和九年正月二三日よりの「初曙鶴曾我」の一番目に富本浄瑠璃を出し、続いて、安永二(一七七三)年正月一五日よりの森田座「色時絵曾我羽鶴」の一番目(役割番付A)

及び三番目にそれぞれ富本浄瑠璃（役割番付B）を出し、同年森田座顔見世「鐘初雪世界」の一番目には竹本浄瑠璃を出す。また、番付には見えないが、「歌舞伎年表」によると、安永三年の森田座初春狂言「著衣始初買曾我」にお七吉三の河東節の浄瑠璃を出している。さらに、四月三日よりの「後日曾我新うす雪物語」に常磐津浄瑠璃「明桜旅思出」を書いた。この正本は未見であるが、「常磐種」によると、二三次と増山金八の合作で、後に二代目文字太夫となった兼太夫の語りであった。安永三年一月の市村座「児桜十三鐘」の一番目・安永四年二月市村座「栄曾我神楽太鼓」の一番目にも富本浄瑠璃を、同年九月市村座「瓢箪配紅葉」の一番目に豊名賀造酒太夫で浄瑠璃を仕組んでいる（役割番付）。四年から五年にかけて二年間休座した後復帰した二三次は、五年一月の中村座「咲此花顔開」の一番目に常磐津浄瑠璃「殿憲恋歌占」を書いた（役割番付・架蔵正本・「常磐種」）。安永六年正月刊の「役者世風風」の大谷広次の条に、

四立目、傀儡師の姿にて民蔵、いろは三人のセリ出し、兼太夫上るりの所作、相手植木売三ツ五郎、三五郎富十郎六人の所作、親王覚行の御供して引分る、

とある。安永六年正月一日よりの中村座「稚児祝青柳曾我」の二番目に富本浄瑠璃が仕組まれている（役割番付B）が、この時は二三次は立作者ではなく、増山金八のスケで出ているので、恐らく二三次の作ではなからう。安永六年一月の森田座で立作者に復帰した二三次は「従夷賣入船」では、一番目に富本と二番目に豊名賀で浄瑠璃を仕組んでいる。そして、安永一〇年正月森田座「陽春吉曾我細見」の一番目に富士岡若太夫で浄瑠璃を仕組んだが、「歌舞伎年表」によると、正月十三日初日のところ、二月四日に漸く初日。此興行不入にて、十三日間興行、二月十九日舞納」とあり、この狂言は不評だったが、二三次はこれを最後に現役から退いた。

二三次は、晩年の作品でも狂言に各種の浄瑠璃で所作事を仕組んだが、評判記の記述によると、宝暦頃の訝えはなかつたようだ。しかし、この頃には、浄瑠璃は狂言に不可欠なものとして、新狂言の度に新浄瑠璃が仕組まれ、二三

次の門から出、後に浄瑠璃の名作を書いた、桜田治助なども狂言作者として活躍を始めていた。

（五） 二三次の浄瑠璃所作事の背景

このように、歌舞伎狂言に浄瑠璃所作事を一幕仕組むことは二三次に拠って定着したのだが、この方法は二三次の創造ではない。歌舞伎狂言の中で浄瑠璃が演奏され、それに合せて役者が所作をした仕方浄瑠璃が、まだ続き狂言が行なわれ始めた頃である貞享初年には、すでに行われていたことが、諏訪春雄氏によって明らかにされている。¹⁰ 諏訪氏は、歌舞伎に較べて、早くから高い劇性を達成していた浄瑠璃の歌舞伎への影響は大きく、浄瑠璃作品の歌舞伎化が多く見られるが、若衆芸を主とする歌舞伎において、劇的行為の展開を主とする表現方法として取入れられたと指摘している。歌舞伎は本来、舞踊的要素を持ったものであり、野郎歌舞伎になって劇性を獲得して行く過程で、人形芝居に学んだこの方法は便利で有効なものであったのだらう。こうした浄瑠璃に合せての所作がその後も行なわれたことは、元禄期以後の評判記にはしばしば言及があるので知られるが、四番続の続き狂言が定着して、番付もよく残っている享保以降を見ると、正本や他の資料から浄瑠璃のあったことが知られるにもかかわらず、これらの浄瑠璃が番付や評判記に記されていることは少ない。現存する浄瑠璃詞章と番付・評判記で知られる狂言内容を比較すると、狂言と浄瑠璃の役名は共通しており、両者の関わりが窺えるものもあるが、両者の関わりが見出せないものも多い。番付や評判記が記載していないのは、続き狂言が劇性の高いせりふ劇として定着すると、浄瑠璃に合せて仕草を見せる所作事は、基本的には異質なものと意識されるようになったからではないか。

ところが、宝暦頃から、江戸三座の番付や評判記に浄瑠璃所作事の記事が急速に増加してくる。特に、宝暦二年以降の二三次の狂言では、浄瑠璃が仕組まれた場合にはほとんど番付・評判記に記述があり、しかも今まで見てきたように、これらは狂言の一幕として仕組まれたもので、積極的に浄瑠璃と狂言を一体化して捉えようという意識を見る

力を見せ無視することはできない。

もう一つ、二三次の試みを助けた事項として所作事の発達があつた。所作事は主に上方で発達した女方の芸を見せることが多かったが、宝暦年間には、中村富十郎・嵐和歌野・中村桑太郎・瀬川菊之丞・瀬川菊次郎などが次々と江戸へ下って来ており、役者の芸を活かした狂言を仕組むには、所作事を組み込むのが最適であつた。さらに、二三次が多く活躍した市村座には若衆方の所作事の名手に市村龜藏（九代目羽左衛門）がいたので、男女の絡む劇性の高い所作事も可能だったのである。

中村重助の『芝居乗合話』（享和三、一八〇三）年刊¹¹の二三次についての記述に、

ことができるのである。これに堪越二三次の力が大きかつたことはのべてきた如くであり、「役者全書」以下の記事は、このことを言っているのである。しかし、この時、一幕に仕組まれた浄瑠璃も、先の諏訪氏の指摘された仕方浄瑠璃と基本的には異質のものではない。二三次が狂言作者となつた頃は、人形浄瑠璃の全盛期であつて、改めて積極的に浄瑠璃の撰取を圖つた時、再び舞踊と劇的要素の融合が顧みられたということであろう。しかも、この頃江戸では、江戸浄瑠璃の河東節や江戸節・大薩摩などに加えて、一時禁止されていた豊後節が復活し、延享四年にはそこから常磐津節が成立し、寛延元年には常磐津節からさらに富本節が成立していた。宝暦二年秋に富本豊前掾が「お花半七」笹結渡渉船¹²で、宝暦三年春には常磐津文字太夫が「鐘入妹背徳」で大当りをとり、両浄瑠璃の評判が高まつていたが、常磐津節や富本節はドラマチックな語り口で、それまでの浄瑠璃に比べて劇的内容を表現するのに適していた。こうした状況で、より劇性の高い劇舞踊が成立したのである。

ところで、歌舞伎の中で上演されてきた浄瑠璃作品は、この頃まで作者は全く明らかではなかつた。歌舞伎のせりふが役者に委ねられていたように、おそらく、語り手自らが詞章も節付もして語つたことが多かつたのであろう。しかし、全盛期の浄瑠璃が専従の作者を持つて洗練された詞章で人気を博している状況を見た時、歌舞伎の中の浄瑠璃にも専門の作者による洗練された詞章が求められるようになったのではないか。現在までに調査した正本で作者が記されたものは、寛延三（一七五〇）年正月市村座「通神衛曾我」の三番目に江戸半太夫によって演じられた「秩父順礼名所のねり笠」の正本（加賀文庫蔵「浄瑠璃せりふ」所収）の末尾に「作者藤本斗文」とあり、また、同年七月の前述した「三重襲槍船」で、冒頭に「作者 堪越二三治述」とあるのが古い。二三次が活躍を始めた寛延末年か宝暦初年頃から、狂言作者の浄瑠璃詞章の執筆が始まつたのではないか。斗文や二三次が先駆けだつたと考えられよう。斗文も前述の他にいくつかの浄瑠璃作品を書いた形跡はあるが、二三次程には浄瑠璃との関わりを見出すことはできない。二三次以降には三笑や良輔と次々に浄瑠璃を書く作者が登場し、せりふが後々まで狂言作者の自由にならなかつたの

に對して、浄瑠璃の詞章だけは狂言作者の手で書かれることとなつたのである。

また、二三次は宝暦三年前半を京で過ごし、上方の和事的狂言、あるいは人形浄瑠璃の方法を学んで江戸に戻つてきた。宝暦三年一月江戸市村座に復帰するに当たつて、京土産の狂言を仕組んだ時、人形浄瑠璃の景事、和事的情念の表現を狂言に取り入れようとして、浄瑠璃所作事を利用する方法を見出したのであろう。その時、二三次が常磐津を使ったのは、すでに寛延二年文字太夫のために浄瑠璃を書いていたので、二三次にとって常磐津は身近であつたし、上方の豊後節から派生した常磐津は二三次の意図にも適つていたのであろう。この狂言は大評判をとり、その後二三次は、常磐津を使って狂言に浄瑠璃を仕組み評判をとつた。前述の如く、常磐津で仕組んだ時の評判記の記述は、ほとんど「文字太夫の語り」によることを明示しており、二三次の詞章もさることながら、文字太夫の節付と語り口がこの狂言形態の成功に大きく貢献していたと思われる。後年には二三次は、使う浄瑠璃を常磐津から富本に変えた時期もあるが、その時期にはすでにこの狂言形態は概ね出来上がつていたし、富本と組んだ期間も短かつたのだから、常磐津文字太夫の貢献度に比較できるものではなからう。さらに、文字太夫は二三次と別れて後も、今度は三笑や良輔・三代目次兵衛などと組んで当りを取つていたのであるから、狂言の中の浄瑠璃所作事の定着に文字太夫の力を無視することはできない。

扱又近来にてハ、浄瑠璃の文句は、堀越菜陽ふしきに珍らしきに文句を書出し、文字太夫さかんに時行しも、文句の書出しよろしく、其上文字太夫の節付おもしろく、殊にハ仕手かたにも家橘（九代目市村羽左衛門）・慶子（初代中村富十郎）・二代目の露孝（二代目瀬川菊之丞・路考）杯の拍子き、の名人、三拍子揃ひしとハいふもの、一にハ浄瑠璃文句より出て、堀越氏の手からなるへし。当時にも段々上達の作者多き中にも、浄瑠璃のもん句は桜田左文（治助）なるへし。

とある。「近頃」とは現在を指す、「当時」に対して近い過去を指す。これによると、浄瑠璃による劇舞踊の流行は「近頃」で、堀越菜陽（三三次）を核に、作曲と演奏の初代常磐津文字太夫、立方に九代目市村羽左衛門・初代中村富十郎・二代目瀬川菊之丞の上手が揃っていたことによるといっているのである。自らも狂言作者であり、多くの劇舞踊を書いた重助がよく捉えているように、作者と浄瑠璃語りと役者の三者の力量が揃ったところに新しい狂言形態は生まれたのである。これはまた、常磐津を初めとする豊後系浄瑠璃の発達、歌舞伎所作事の発達にも、拍車をかけることになったのである。

注一、塚越二三次は、初名「沢村二三次」以後、「塚越二三次」「堀越二三治」「塚越二三治」「塚越菜陽」「堀越二三次」と署名表記を様々に使っているが、最も多く使われた「塚越二三次」で統一した。また、後出する津打次兵衛も「津打次兵衛」「津打治兵衛」の表記が見られるが、前者で統一した。

注二、「日本庶民文化資料集成」第六巻「歌舞伎」を使用した。

注三、「狂言作者塚越二三治研究」（埼玉大学紀要一九五四）

注四、第四章第一節参照。

注五、役割番付は東京大学附属図書館秋葉文庫蔵「劇代集」、国立国会図書館蔵役割番付集・東京芸術大学蔵「戯曲年浪草」によったが、同一の大名題の番付が二種ある場合には、出版の早いと思われるものから、A・Bとした。

注六、評判記は「歌舞伎評判記集成」によった。

注七、この狂言の番付等の資料については、赤間亮「初期絵本番付「狂言絵尽」便覧」（芸能文化史一九八九・三）に詳しい。これによると、この狂言には四種の役割番付（本稿ではこれを便宜上、出版順にA・B・C・Dとした）と絵本番付・辻番付の存在が確認されている。

注八、大正一五年室文館刊の活字本を用いた。

注九、注三に同じ。

注一〇、「元禄歌舞伎の研究」（一九六七・一〇 笠間書院）

注一一、「日本庶民文化資料集成」第六巻「歌舞伎」を使用した。

第二節 常磐津節と大切所作事

一、大切所作事の展開

歌舞伎の初めは言つてもなく女歌舞伎である。これは、必ず舞をともなっていたというより、むしろ踊りそのものであった。女歌舞伎の嚆矢とされる出雲の阿国のそれも、女歌舞伎踊と言われているように踊りであった。現在では、歌舞伎と舞踊は別物のように見られがちであるが、本来は一体となつて発達してきたものであり、ともに歌舞伎史の中で考えるべきであろう。ところで、舞は静的で姿の美しさを見せるのを基として地歌等の演奏に合わせて演じられるものであり、一方踊りは動的で肢体の動きの美しさを見せるのを基本として演じられるものなどと言われるように、舞踊は本来は舞と踊りという二つの異質な要素から成長してきたものであった。服部幸雄氏は、「江戸歌舞伎論」において、近世の日本舞踊を特徴付けているものとして「ふり」を指摘し、これはもともと「おどり」の身体行動であつたとする。「ややこ踊」が舞台芸能となつて以来、踊りは初期歌舞伎の中心芸として成長し、それに若衆歌舞伎の個人芸の確立と能の舞の摂取が歌舞伎舞踊の発達を促し、「おどり」の「ふり」は本来の文句に關係なく、可能な限りの表現力を動員して踊り手の姿態を美しく表現しようとするものであつたが、歌の文句に合わせて、「ふり」で心情を表すようになったものが歌舞伎舞踊であつたと指摘している¹⁾。また、西形節子氏は、初期歌舞伎は踊りの系統に属するものであつたが、野郎歌舞伎になる頃から舞の系統が注入され、さらに元禄期に物真似的な振の要素も加えられて歌舞伎舞踊の基礎が確立されたと述べている²⁾。寛永六年(一六二九)に女歌舞伎踊は禁止され、また、歌舞伎が次第に劇的要素を強めてくると、肢体の動きの美しさに加えて、表現内容が問題とされるようになったのである。

したがつて、歌舞伎舞踊では、演奏される音曲の文句が「ふり」を決定する重要な意味をもっている。その面からの検討も必要であろう。本稿では、こうした歌舞伎舞踊のうち、特に狂言と有機的に結びついたのであると思われ、大切所作事に焦点を当てて、常磐津節による歌舞伎舞踊の有り方を見ておきたいと思ふ。歌舞伎狂言は、初演時には通し狂言として制作・上演され、その後においても通し上演が普通であつて、大切所作事はその一部分として制作・上演されたものである。その後、大切所作事だけが独立して上演されたり、歌舞伎も現在のように一幕や一場のみの見取狂言として上演されるようになる。大切所作事の歌舞伎舞踊としての本来の意味はほとんど顧みられなくなつてしまつた³⁾。しかし、歌舞伎や舞踊の本来の有り方を見るには、本の位相で大切所作事も捉え直さねばならないと思ふ。

(一)

さて、歌舞伎において舞踊のことを、所作事、あるいは景事・振事というが、所作事については、板谷徹氏によれば、文献では貞享四年(一六八七)の「野良立役舞台大鏡」に見えるのが古いといふことである。しかし、「所作」の語が芸能に係わる身のこなし・動作を意味する語として使用された例は結構古い。「徒然草」第一八七段には、「芸能・所作のみにあらず」とあり、また「太平記」の「中殿御会事」にも「此の宸宴に御所作有る事廻返也」とある。又、この語は「狭衣物語」卷二には「身堂の中、しめじめとして、行ひの声々もやめ、各々、しよさどももうちわすれつ、聞き入りたるに」とあつたり、仏語として「身・口・意の三業が発動して造作する具体的な行為」を意味するよつに、古くは神仏に対する行為を表すことが多かったといふ(日本国語大辞典)。「芸能と宗教的行為の関わりはもともと深いものであり、こうした語の性格から所作は早くから芸能の行為を表す語として用いられたのであろう。郡司正勝氏は、舞楽において、楽器を演奏したり、舞を舞つたりする行為や人を所作あるいは所作人と言つたが、歌舞伎では、

「たんに所作とあるときには、ひとつの劇術、動作を云う例もままあったが、所作事と置かれた場合は、しだいに、舞踊とおなじ用語で用いられる。」と述べているが、初代河原崎権之助の記した歌舞伎舞踊に関する芸論「舞曲扇林」(貞享三年(一六八六)頃の成立か)には、すでに「しよさ」の語が盛んに舞踊の意味で使われているので、この頃には、歌舞伎舞踊を所作事ということは定着していたようである。

若衆歌舞伎・野郎歌舞伎になって、筋書あるものが演ぜられるようになったが、歌舞伎狂言は初めのうちは短かいものが何番か組み合わされて上演されていた。「松平大和守日記」などによると、短かいものの組合せの中には必ず舞踊に類するものが入っていたようである。統狂言になっても、「歌舞伎年表」貞享四年三月の項に、「此頃より統狂言といえども中入に「舟前所作」、惣踊等有之候。」とあるように、統狂言とは独立した形で舞踊が演じられていた。一方、諏訪春雄氏の指摘するように、仕方浄瑠璃と呼ばれる音曲に合せて身振の表現を見せる、後の歌舞伎舞踊に近い演出があつて、統狂言の一部分をこれによって演じることが、江戸ではすでに貞享年間に行なわれていた。序章で検討したように、この演出は荒事や惣盡事・道行の表現と結びついて、元禄の頃にはかなり纏まった浄瑠璃所作事の形態に成長していったと思われる。また一方、郡司氏は、「所作事の意味は、舞踊ということとおなじであつても、それが含んでいる舞踊の意味にはこれまでの舞踊史にはなかった、かぶき独特のニューアンスがある。」と述べられ、「思入れ」で舞うものであり、「振」が入つたものであつて、元禄期に至つて戯曲とともに発達した。初めはかるわざ事・惣盡事と結びついて発達したが、やがて「道成寺」や「石橋」に代表されるような女方の舞踊として完成されたを指摘している。これは主に、上方における女方の芸として発達した所作事について述べたものと思われるが、またこれは、郡司氏も指摘されたように、長唄の発達と規を一にしており、多くの部分が劇的展開とは関わりのない小歌踊を羅列したもので、劇的内容の表現を目的としたものではなかった。これらの多くは、統狂言の後、大切所作事として演じられたのである。したがつて、これらは、仕方浄瑠璃から発達した浄瑠璃による所作事とは、かなり性格を

殊にしていた。

ところで、「役者全書」の「堀越菜陽」の項に「此人文宇太夫浄るりにて、当りをとらる、事得もの故に、浄るり作あまたあり。今専浄るりにて、一幕づもたせたるは、此人より起る。」とある。このあたりについては、序章および一章で述べた如く、浄瑠璃による所作事を歌舞伎狂言の中に常に用いるということを設定させたのが、堀越二三次だということであつて、二三次が初めてこれを始めたということではない。前述した如く、すでに元禄の頃から、一目四立目や二番目大切に浄瑠璃所作事を入れることがしばしば行われていた。一日の狂言の中幕や大切に浄瑠璃を用いることによって、台詞劇に気分転換を加えるとともに、語りと振による様式化された表現によって、初期からの歌舞伎表現の伝統を守つたのである。一方、元禄末年頃から頓繁となつた上方役者の江戸下りによって、上方で発達した女方の舞踊が江戸に流れ込んできた。さらに、音楽の面においても、享保頃には江戸長唄が発達し、また、上方から叙情性の高い浄瑠璃である一中節や豊後節が江戸に下つてきて、上方で発達した舞踊の江戸歌舞伎における定着を助けたのである。中でも、豊後節は隆盛を極め、それが禁止された後は常磐津節が一世を風靡したことが、二三次をして、浄瑠璃による歌舞伎舞踊に注目させることになり、狂言と舞踊を一体化させて、劇舞踊の発達を促したのである。

(11)

歌舞伎の上演の最後を舞踊で華やかに終える演出はすでに初期歌舞伎の頃から多かつた。例えば、貞享三年中村座で上演された「権久浮世十界」の絵入狂言本には狂言末尾で演じられた「女郎しこなし大踊」の文句を載せる。また、元禄一(一六九八)年中村座で上演された「源平雷伝記」の絵入狂言本によると、狂言の末尾、田十郎の荻野沢之丞元服の口上の後「座中不残大踊」とある。しかし、これらは踊りであつて、所作事という歌舞伎独自の形態をもつた

ものとは言えない。「戯場年表」には、元禄四年三月の江戸中村座に水木辰之助が下り、「女敵討の大切」に、有馬ぶしにて辰之助槍おどり大当り」とあり、「近世奇跡考」には元禄八年十一月の市村座顔見世狂言「四季御所桜」の大切に「胡蝶の舞」(俗にから猫の所作事)が演じられたと伝えるが、これらは後世の記述であって、その当時の状況を確かに伝えているとは言いがたい。

ところで、「大切」の語は、元禄一三年三月刊の評判記「役者談合衝」に六例見られる。例えば、京板の多門庄左衛の条に、

初狂言を待る時、女仙人の芸、取さたすくれざりしを、大切に、大坂千日寺の、心中をせられたれば、此狂言が大あたり、先はお手がら世(A)

あるいは、江戸板の沢村小伝次の条に、

大切に太郎くはじやと成、松のくはじやとの拍子まひ、はなやかにみへあたりました(B)

大坂板では、篠塚次郎左衛門の条に、

大切に小佐川十右殿とのしあひ、ぜんだいまもんの大あたり(C)

とある。Aは岩井半左衛門座の初狂言「女仙人」の切狂言を指しているし、Bは「けいせい浜真砂」の二番目の末尾に演じられた「獅子の乱曲」、Cは岩井半四郎座の二の替り「南都十三鐘」の末尾での試合の場を指している。さらに、続いて出た評判記「役者万年暦」にも「大切」の語は数例見え、例えば、江戸板の上村吉三郎の条には、

此度のおうしうのけいせい事、くぜつ事さりととはでけ物、しうたんもよく、殊に大切に、火鉢の中より出られ、上るりに合で、めいどの物語よくうつりて、見物はめるこゑにて、狂言のわけも聞へぬほどでかされたり(D)

とある。これは、元禄一三年正月森田座の「景政雷問答」の五番目(切狂言)「けいせい浅間嶽」の末尾について述べたものである。したがって、この頃から「大切」の語が一日の狂言の最後を意味する語として定着したと思われる。

中でも、B・Dは大切に演じられた所作事の評となっているのである。

さらに、元禄一四年三月刊の「役者略請状」には、元禄一三年の顔見世に触れて、中村座の「公平六条通」の大切について、

大切のつりがね引のしよき事、評におよばず(市川団十郎条)

道成寺の鐘の所作、団十郎殿と鐘引よし(沢村古伝次条)

とあり、市村座の「諸芸初恋三略巻」の大切については、

大切にとし男と成、五節の物語、岩井殿西国殿御三人共にしよき事の御名人、立物のより合よくうつりて、大あたりとのこゑやかましし(坂東又太郎条)

大切のまままきの所作、左源太殿に、はたんがしうしんのりうつりたるしかけ、五節の物語近年にない図、あたらしくしておもしろし(西国兵五郎条)

とある。これらを見ると、この頃には、狂言の末尾に所作事を演じることがある程度定着していたと思われる。

ところが、上方においてはその後も「大切」についての評が見えるが、江戸においては、宝永末年頃から「大切」の語が評判記に見えなくなっている。「歌舞伎事典」(平凡社)には、「一番目の最終幕を大詰」といい、「二番目の最終幕を大切」とあるが、江戸歌舞伎においては、四番続きの狂言の形式が確立された後も、番付にも評判記にも「大切」の語は見えない。宝暦三(一七五三年)二月の市村座で上演された「芥川紅葉榊」について、役割番付には、「一番目大づめ相勤申候」とあるが、明和二(一七六五年)一月市村座上演の「杜若思蛇籠」では役割番付には「第二ばんめ大詰相勤申候」とあり、明和八年七月の中村座上演の「羅刹扇辻占」は「第三ばんめ大詰二仕候」とある。あるいはまた、加賀文庫蔵の「浄瑠璃せりふ」所収の宝暦九・一〇年の正本類においても、「大切」の語は使われず、「一番目でも二番目でも「大詰」で記されている(他の年のものについては「大切」「大詰」いづれの語も使われていない)。

十郎。物ぐさを鬼同丸ときいて、牛の血にて謀叛の盃をし、頼光を亡ぼさんといふ所大でき。次に鬼同丸渡辺に殺され、一念にて宙へ引上る幕。詰に文字太夫浄瑠璃にて、「蜘蛛絳絳弦」羽左衛門土蜘蛛の精霊。きり売。馬貝の所作。仙台座頭。酒田の金時に大谷広次。碓氷の定光沢村喜十郎。後に巫女山伏崎之助。羽左衛門大詰。渡辺に彦三。季武に佐十郎。四神の旗を四天王持出。羽左衛門土蜘蛛の正体何れも大当也。

とある。さらに、この時の評判記「役者当時倍」(昭和二年一月刊)「役者内立春」(昭和三年一月刊)などを参考にすると、物ぐさ太郎、実は鬼同丸が将良門と因って頼光を亡ぼそうとして失敗し、渡辺の綱に殺され恨を残して宙に去ったというのが、本狂言のあらましの筋書の上である。所作事は金井三笑作詞、初代佐々木市蔵作曲の常磐津曲で、役割番付によると、常磐津文字太夫・志妻太夫・造酒太夫の浄瑠璃、佐々木市蔵・古流・市之丞の三味線で上演された。これは空前の大当たりをとったが、この所作事の常磐津曲としての特徴などは、後の作品研究の章に詳述したので、ここでは大切所作事としての有り方だけを見ておく。

さて、本狂言の末尾で、渡辺の綱に切り落とされた腕を土蜘蛛の精が取返しにくるというのがこの所作事の設定である。所作事の前までの展開は、謀叛人が滅ぼされた所で終わっている。話は決着を見ているとも言えるのであるが、腕を残して去ったという所に後日談の余地を残している。大切所作事の筋はそれを受け継ぐ形で、再び頼光らが土蜘蛛と対決するのである。まさに本狂言の後日談的性格であるが、一纏まりの話としては、同じ善悪の対決の繰返して少々くどいと言えなくもない。本狂言の話はそれだけで充分完結性を持っていたということである。したがって、この大切所作事は本狂言の世界を引継ながらも、狂言からある程度独立した位置を保ち、新たな展開を使って種々の所作事を見せて、緊張した観客の気持ちと和ませ、一日の芝居を終演しようと思図されたものである。但し、本狂言の最後で、切られた腕を取返しに来るのがこの所作事の骨子であるから、この所作事は狂言を離れては意味をなさないとはいってよい。

「大切」の語が使われているのは、寛政一(一七九九)年中村座上演の「乱咲緑花笠」について、役割番付に「第一ばんめ大切二相勤申候」とあるのが見出される。これ以降、「二番目大切」の表現が頻繁に見え、「一番目大詰」の表現も僅かではあるが見出せるので、「歌舞伎事典」の指摘は寛政末年以降のことをいうのであろう。「大切所作事」の語が番付や評判記に見えるのはさらに文政期頃まで下るが、この頃には二番目大切に所作事を演じる形式が非常に多くなっていったようである。

しかし、一日の狂言の中に舞踊を有機的に位置付けたのは、境越二三次などの活躍をへて、浄瑠璃を中心とする劇舞踊が発達したところからであった。大切所作事の名称は使用されていなくとも、狂言の最終幕に所作事が独自の形態を得て盛んに演じられるようになったのも、明和・安永・天明頃からであった。したがって、二番目大切に演じられたものでなくとも、一日の狂言の末尾に演じられた舞踊を大切所作事として把握しておく方が実質に合っているとされる。この基準に立って次項では、明和・安永・天明期の代表的な大切所作事として、三つの常磐津曲を取り上げて時代順に検討を加え、発展期の大切所作事の有様を捉えておきたい。

(三)

まず、明和二年(一七六五)一月一日よりの市村座の顔見世狂言「降積花二代源氏」の「一番目大詰」に上演された「蜘蛛絳絳弦」を取り上げる。この所作事は通称「蜘蛛の糸」と呼ばれ、現在は独立した常磐津節の舞踊曲として残っているが、狂言全体は台本が伝わっていないので、筋立はよくわからない。立作者は金井三笑で、外題に「二代源氏」とあるので満仲・頼光親子二代の話であることは容易に想像されるが、「歌舞伎年代記」によると、

古者安倍の清兵衛。実は三条小かぢ。宗近に菊五郎。渡辺の綱彦三郎。はかま垂の保輔に下り松本友十郎。源の頼親仲藏大でき。多田満仲辰十郎。美女御前松助。物ぐさ太郎羽左衛門。お亀だんごうり。本名將軍太郎良門佐

(四)

次に天明四年(一七八四)一月の桐座での顔見世狂言『重重人重小町桜』の二番大詰の所作事『積恋雪関扉』を取り上げる。『重重人重小町桜』も現在台本が伝わっておらず、正確な内容は知る由もないが、大切所作事の『積恋雪関扉』は通称『関の扉』と呼ばれ、常磐津節の名曲となっている。また、狂言に含まれていた長唄『仲藏狂乱』も残っている。こうした残存部分や、其のほか役者評判記や読本の『小野小町劇場化粧』などを参考として、服部幸雄氏がこの狂言の復元を行っているので、今はそれを手掛りとして考えたい。¹³⁾

それによると、これは立作者は瀬川如臈、明和八年の中村座の顔見世狂言『倭花小野五文字』の影響を受け成ったもので、『六歌仙』の世界と「御位争い」の世界を扱ったものである。八雲の皇子を擁して天下を狙う大友黒主一味と、それと闘う良峰宗貞と小野小町を中心とする小野家の人々を描く。とはいっても、大切所作事である二番目大詰の前までは、小町の親小野良実夫婦と小野篁、あるいは宗貞の弟安貞とその妻墨染(実は小町桜の精)が活躍して、一応謀叛が露顕した所までである。最後は安貞が宗貞の身代りとして自害して終わっており、悪人は退治されていない。確かに謀叛は露顕したのだから、悪の滅びは暗示されてはおり、一応の完結性は保たれているが、まだ劇的展開の要素を残しているのである。

『積恋雪関扉』については「近世邦楽年表」には、

十一月一日 積恋雪関扉 桐座

(関扉)

同 造酒太夫

常磐津兼 太夫

同 大和太夫
三絃 岸 沢 式 佐
同 蘆 吉
鳥羽屋 里 長
同 里 桂 (年)
作者 劇 神 仙 (番)

関兵衛 中村 仲藏
宗 貞 市川 門之助
小町姫 瀬川 菊之丞
墨 染

とあるが、役割番付には「十一月十五日より」「十五」の部分のみ修正が加えられているので、何かの事情で十五日初日になつたかもしれない」とある。この所作事の作詞は劇神仙宝田寿来、作曲は岸沢式佐・鳥羽屋里長であった。内容は上の巻と下の巻からなっているが、逢坂山の宗貞の隠れ家に小町姫が来かかって、恋人の宗貞と逢い、関守関兵衛に二人のいきさつを語る。飛来した安貞の片袖によって、関兵衛が怪しいことを察知して小町姫を味方のもとへ走らせる。宗貞は酔ったふりをして関兵衛の懐中を探ろうとして失敗して去る。残された片袖を関兵衛が手にすると、懐中の勘合の印が小町桜の梢に飛び、桜の木の陰から墨染が現れ、関兵衛と悪話をしながら関兵衛が大友黒主であることを顕させ、自分も実は小町桜の精であることを顕して立回りとなり、両者睨み合つて幕となる。

少し説明が長くなったが、この筋書でもわかるように、これは本狂言の筋を引き継いで、その完結篇とでも言うよ

と欲の人間模様を描いた生世話狂言で、岩井半四郎の七役早替わりを眼目とし作られたものであった。この狂言で半四郎は三四回も早替わりをしたということである。その上、登場人物の名前がそれぞれ紛らわしくなっていて、わざと観客の目を混乱させたものらしい。この狂言は刺激を求めて新奇な趣向を歓迎した観客に、圧倒的な人気を博し、次月まで続演となっている。さらに、大坂、名古屋でも好評を博し、その後もしばしば上演されている。

さて、この作品の内容は、序幕・中幕・大切の三幕よりなる。

千葉家の家臣石津久之進はお家の重宝吉光の刀を紛失した責めを負って切腹、その子久松は乳母子百姓久作の弟として刀詮議のために、質屋をしている瓦町の油屋へ丁稚として奉公し、その娘お染と深い仲になる。刀の盗人鈴木弥忠太はお糸の身請の金を作るために、もと若党であった喜兵衛に刀と折紙を油屋に質入れさせるが、金は喜兵衛に着服されてしまう。巴屋の座敷で久松の姉竹川は弥忠太に出会い刀の在りかを知る。店の乗取りを企む油屋番頭善六は、お糸と恋仲の若旦那多三郎を唆して折紙を出させる。企みを知った丁稚久太郎に金をやって逐電させ、折紙は久作の嫁菜の包に隠す。嫁菜の売買で久作は油屋下男九助に殴られ、詫に金と質流れの拾を貰う。喜兵衛とお六夫婦はこの拾を手に入れ、行き倒れの久太郎の前髪を剃り落とし久作に仕立て、油屋に強請りに行くが、本物の久作の出現とお染の許婚山家屋清兵衛の薬で久太郎が蘇生するので失敗に終わる。喜兵衛は弥忠太を殺し、善六と組んで刀と折紙を盗む算段をする。油屋後家貞昌は身重のお染と久松に意見する。その間に喜兵衛が刀を盗みに蔵に入る。久作は久松を引取に来たのだが、久松が土蔵に隠れるのを見て、蔵の鍵をかけて貞昌に渡す。清兵衛が身重のお染と久松の仲を認め、久作は嫁菜の中から見付けた折紙を貞昌に渡し、蔵となる。というのが、現存の最善の初演台本と言われる阪急学園池田家文庫（日本古典文学大系本に拠った）の序幕および中幕の筋書である。

しかし、初演の評判を記した「役者繁栄話」の記事や絵巻付によると、お染が書置を認めて土蔵の久松に投げ入れ、家を出ようとするのを籠屋がむりやり籠に押し込めて連去り、喜兵衛が刀を盗んで蔵を破って逃げようとするところ

うな内容となっている。この曲についても以前に言及したことがあり、その詳細はそれに譲り、ここでは大切所作事としての面だけに触れておく。この曲の展開では、勘合の印や安貞の片袖が重要な意味を持っているが、これらについては「関の扉」だけでは説明できない。勘合の印は狂言の三立目で黒主が盗み出させたものであり、安貞の片袖は、狂言の最後で自害した安貞がその血で「二子乗舟」と書いて鷹に結んで飛ばしたものである。このように、この所作事は本狂言の筋から引き続いて展開しているもので、現在では独立して演じられているが、それでは内容を十分理解することはできないのである。前述した「蜘蛛の糸」も、切られた腕という本筋との繋りを示す象徴的なものがある。大切所作事は本狂言の一部分となっていたが、本狂言はそれだけでも完結性は保たれていた。しかし、この「関の扉」では、本狂言は事件の解決を予測させる形にはなっているが、勘合の印の行方など未解決の部分を残したままで、それを大切所作事で解決する形態となっているのである。従って、「重人重小町桜」は「積恋雪関扉」を含めて一作品として完結するのである。「関の扉」の最後は関兵衛と小町桜の情が睨み合ったまま終わっているが、これは歌舞伎舞踊における終わり方の典型であり、この後、悪人が懲伏されることは当然のこととして観客には理解されたのである。この作品は、前述の「降積花二代源氏」と「蜘蛛糸梓弦」との関係より、劇構成の上での狂言と所作事の結び付きは緊密であると言えよう。

(五)

続いて、文化一〇（一八三三）年三月七日より森田座で「浜真砂劇場絵本」の二番目狂言として初演された「お染久松色読販」の大切浄瑠璃「心中聖の噂」について検討する。これは、前二作と違って狂言全体の初演時の台本が何種類か残っている上、天保二（一八三一）年刊行の絵入根本もある。初演時の筋書はかなり正確に捉えることができる。立作者は四世鶴屋南北で、通称「お染の七役」というように、お染久松の恋愛譚をもとに、お家物を絡ませ、色

を久松が見付けて殺し、久松はそのままお染を追いかける。そこへ来合わせた久作と善六とお六が死骸を見付けて騒ぎとなる間に、折紙が久作の手に入る。という「油屋裏手屏外の場」があったことが知られる。この場は、演劇博物館所蔵の文化一三年奥書本(「名作歌舞伎全集」所収)や、絵入根本(「大南北全集」所収)にもあり、大切への話の展開もここがあったほうがスムーズであるので、あとで書き入れられたのであろう。その後の再演でもこの場は上演されて来ているようである。

さて、第三幕が常磐津による大切所作事「心中翌の噂」である。この作者は二代目桜田治助である。池田家文庫本では、籠屋に連去られたお染に久松が追い着き、籠屋と立回り、猿回しの佐次郎兵衛は、久松とお染の噂を聞いて気の違ったおみつや鶴土手のお作とからんでいるうちに、籠屋の企みを聞き付けて佐四郎との縁から籠屋を懲らしめる。お染と久松が心中しようとするところへ善六が来て立回りと成り、折紙を持った久作も来合せて、久松に刀と折紙が戻ったところで佐四郎が出て、久松の備参を告げて幕となる。同本では、冒頭で座頭格の松本幸四郎の松本屋佐四郎が出ての浄瑠璃触れがある。

お染ヤアイ、久松ヤアイ。「ト呼ながら直に舞台へ来て、「思ひがけない油屋の騒動。アノお染と久松が欠落の折も折り、質の一腰吉光が見えない上に人殺し。よもやアノ久松がと思へど、残つた片袖が証拠とあれが身の上。定めてこの庵崎の兄久作が所へと、尋て来ても見へないのみか、嘶を聞て言号のお光とやはら忽ち気違ひ。ア、是も尤。ア、コレ、どこに居る事やら。尋ね当つたら此佐四郎が、すべく無難に納る法も、

○年端の行ない二人りが事、アノお染が書置者じやア、モシヤ古手な心中なぞして、
○上るり名題心中翌の噂、上るり太夫常磐津小文字太夫、ワキ常磐津兼太夫、ワキ常磐津喜代太夫、三弦岸沢九藏、上でうし岸沢三五郎、相勤めまする役人岩井半四郎・市川團十郎なぞと、芝居で狂言にするやうに、ならにやアよいが。

○こついふ内にも気扱ひ。ドレ綾瀬の方を尋ねて見やうか。

○お染ヤアイ、久松ヤアイ。

これによって、中幕から大切に至る展開を簡単に述べて筋を繋いで、黒幕を切つて落として浄瑠璃となる。「油屋裏手屏外の場」がなければ、この台詞がないと中幕と大切は続かない。ただ「歌舞伎年表」の初演時の記述によると、

常磐津、上るり「心中翌の噂」。(團十郎、幸四郎、半四郎)好評。
半四郎七役の内、お染、久松、おみつは浄るりへ出、猿廻し団十郎、幸四郎不出。半四郎七役にて、三幕に三十四度早替り、一人の当り。

となつていて「幸四郎不出」とあるのが気になる。あるいはこの部分は、「油屋裏手屏外の場」を上演することで大切へも話は繋がっているの、形が変えられて上演されたかもしれない。常磐津節の上演記録である「常磐種」の、文化一〇年の項には「心中翌の噂」の上演記録が見出せない。また、現存の台本はこの大切の部分とどれも異なっており、その後もいろいろ演出を変えて上演されたらしい。時には、「心中二世紫」(嘉永元年五月市村座)、「二世紫由縁色上」(慶応三年八月市村座)、「名作歌舞伎全集」所収本)などの改作が用いられている。いずれにしても、この所作事は、いわば三幕目の終幕にあたり、筋書の上からも、お染と久松の恋、久松のお家再興の結末が、ここに持ち越されており、全く狂言の筋立の一部分となつていて、この作品では、この所作事まで上演しないと話が完結しないため、どの再演においても必ずと言ってよいほど、所作事までが上演されている。しかし、一方「心中翌の噂」は、現行の常磐津曲としては残っていない。これは一曲の舞踊曲として上演するには、前述の二曲に比べて独立性が乏しかったと言ふことを意味しているのではなからうか。このことは、現行の常磐津曲に、この狂言の序幕・中幕の筋を取り込んだ形で改作した「初恋千種の備事」があることにも象徴的に示されている。

このようにみると、この「お染久松色説版」の大切は、狂言の後に付けられた所作事が、しだいに狂言と結び

付き、その中に組み込まれて仕組まれるようになってきた形を、最も強く示している作品といえることができる。

(六)

いままで見てきたものは、最初の「蜘蛛の糸」は本狂言の立作者も大切所作事の作者も同じであるが、ほか狂言の立作者と所作事の作者が異なっている。しかし、この作者の違いによって狂言と所作事の緊密さが違っているのではないことは、今まで見てきた作品からも十分知られる。所作事の作者が立作者でなかつたら、その狂言作者の一人ではあり、作品全体の仕組は、十分立作者とも通じあっていたと思われる。

また、同じく四世鶴屋南北を立作者とする所作事でも、例えば、「桜姫東文章」の大切所作事は瀬川如阜の作による五節句の所作事で、本狂言の筋とは全く係わりなく、五節句に因んだ曲を曲種もいろいろに狂言と同じ役者が、踊って見せるものである。これについては、次項に考察したが、この所作事は所謂変化舞踊であり、これには、陰惨な狂言の緊張をほぐし、舞台を寿喜祝言の内に終えようとする意図が窺われた。したがって、それぞれの曲の内容は、直接本狂言の筋とは関わりがなくても、狂言の内容を念頭に作られており、一作品の一部として見るべきものである。変化舞踊は、一人の役者が次々と姿を変えて所作を見せるので観客の目を楽しませ、舞台技術の発達とともに新しい変化を求める民衆の要求にあつて、急速に発達したものであった。こうした作品は前述のものとは異なり、狂言の最後を華やかにめでたく終わろうとした初期からの大踊の精神が強く反映したものであったが、一方に狂言の筋書の中に組み込まれてゆく方向があり、こうした作品と言えども本狂言を無視しては作られなくなったのであろう。また、一方では、前述の「蜘蛛の糸」の土蜘蛛の精が次々と色々なものに化けて現れる趣向や、「心中翌の噂」でおみつ、お作が次々と佐次郎兵衛に絡む趣向は、逆に五節句所作事などからの影響も見られるのであつて、この時代に至って、大切所作事としての舞踊は急速に整備されていったのである。

こうした大切所作事は、この後化政期に最も盛んになり、その作劇術の巧みさと相俟って、南北の作品において一つの頂点を迎えた。これは、複雑で変化に富んだ歌舞伎劇を求めた、江戸の民衆の要求に支えられたものであり、狂言のみならず、所作事まで含めて、奇抜な趣向による劇の変化を楽しんだのである。

注一、「ふり」をめぐっての断章（『江戸歌舞伎論』一九八〇・一一一 法政大学出版局）

注二、『日本舞踊の研究』（一九八〇・三 南窓社）、及び『歌舞伎事典』（平凡社 一九八四）「歌舞伎舞踊」の項。

注三、『所作事の展開とやつし思想』（『舞踊学』一九八一・五）

注四、「かるわざ」系譜（『かぶき一様式と伝承』一九六九・七 学芸書林）

注五、『元禄歌舞伎の研究』（一九六七・一〇 笠間書房）

注六、序章「歌舞伎と浄瑠璃」参照。

注七、『おどりの美学』（一九五九・一一 演劇出版社）

注八、序章第一節及び第二節参照。

注九、服部幸雄氏が指摘した如く、おどりの「ふり」と物真似の「ふり」によって発達した歌舞伎舞踊は、語られる（歌われる）一文句とそれを表わす身体行為によって表現されたが、「ふり」は、もともと宗教的背景をもったものであり、舞踊は

歌舞伎の本質と深く関わる表現方法であった。

注一〇、第二章第一節参照。

注一一、第二章第四節第一項参照。

注一二、服部幸雄『歌舞伎の構造』（中公新書 一九七〇）に歌舞伎劇の非完結性について、興味深い指摘がある。

注一三、服部幸雄『古狂言発掘 重々重々重小町段』（『演劇界』一九六八・一一二）

注一四、第二章第三節第三項参照。

注一五、この曲については、第三章第一節参照。

注一六、第二章第二節第二項参照。

二、『桜姫東文章』の大切所作事

歌舞伎や浄瑠璃においては、明治以後、一幕或いは一場のみの再上演という方法が次第に一般化して現在に至っており、通して作品を鑑賞する習慣が希薄である。なかでも所作事は「踊り」として、あたかも別の作品であるかの如くに上演され、鑑賞される場合が多い。しかし、元来歌舞伎に限らず、演劇は発端(序幕)から大詰まで通して上演するのが当然であり、作品のもつ意味や成立事情、史的背景などを考える場合は、通し上演の形態を対象としなくてはなるまい。歌舞伎の初演時の上演形態をみると、多くの場合、本狂言に続いて大切所作事が演じられている。この大切所作事は、当然のことながら、一つの狂言が作られる時に共に作られたものであり、狂言と切り離して見るべきではなからう。前項で見たように、狂言の筋立と密接に結びついたものは勿論、本稿で取上げようとするような狂言の筋から独立したようなものでも、一つの歌舞伎作品の一部分、終尾を飾る部分として、或いは少なくとも狂言と不可分のものとして位置付けるべきであろう。こうした立場から、本稿では大切所作事全般の作品である、四世鶴屋南北の『桜姫東文章』の大切所作事を取り上げ、その有り様を検討したいと思う。

(一)

『桜姫東文章』は、文化一四(一八七七)年三月七日から河原崎座で上演された(役割番付)。この時の大切所作事は、五節句を素材として、常磐津・長唄・大薩摩・富本と下座音楽を駆使して五曲を演じた変化舞踊であった。「歌舞伎年代記続編」によれば、

正月「松色操高砂(まつもろともみさはたかさこ)」やつし尉と大神楽団十郎、やつし姥に鳥をひ半四郎、上るり常磐

津小文字太夫、同喜美太夫、同安和太夫、三弦式佐、上てうし安次

三月「桜草娘鬘髪(さくらさうむすめのいちざし)」桜草うりに団十郎、やしき娘に半四郎、長唄芳沢(「沢」は「村」の誤)伊十郎、同伊四郎、同孝三郎、同源五郎、富士田吉四郎、三弦梓屋正次郎、同和助、鳥羽屋三五郎、杵屋三之介、同作十郎

五月「登念身五郎(かさりかふとふんじんころう)」矢の根五郎に団十郎、大根馬に善次、上るり大薩摩文太夫、三弦杵屋作十郎、同三之助

七月「管比翼鳥鐘(さ・めことひよくのとりかね)」玄宗皇帝と子守女に団十郎、楊貴妃と樽ひろいに半四郎、上るり富本豊前太夫、同綱太夫、同内匠太夫、三弦鳥羽屋里夕、上てうし同扇三

九月「檀獅轟負物(かみまつりし、のひきもの)」綱五郎に団十郎、お房に半四郎、御祭礼ねり子に菊之丞、松之助、かほよへ初銀次郎事、路之助、てこまひに鬼治、善次、新蔵、(市川)団八、門三郎、小団次、桃太郎、長唄芳村伊十郎、富士田吉四郎、三弦杵屋正次郎、同作十郎、上るりは富士連中前之通り、笛に平田門十郎、依田喜太郎、小つ、み望月太佐衛門、大つ、み西川源蔵、大二坂田十兵衛、小西庄兵衛、ふり付藤間勘十郎、市山七郎なり

とある。以上五曲は正月から順に常磐津・長唄・大薩摩・富本・長唄と富本の掛合となっている。「桜姫東文章」の作者は、四世鶴屋南北を立作者に、二代目瀨川如皐、二代目桜田治助らが名を連ねているが、大切所作事の五曲は、後に述べる現在三曲の稽古本等によると、二代目瀨川如皐であったと思われる。五曲いずれも七代目団十郎、五代目半四郎を中心に据えての舞台であった。因みに芝居の方は団十郎の清玄・権助、半四郎の桜姫であった。

これら五曲のうち、現在詞章が確認できているのは、「松色操高砂」「桜草娘鬘髪」「檀獅轟負物」の三曲で、他の二曲は未見である。「登念身五郎」が大薩摩、「管比翼鳥鐘」が富本であるが、両曲節とも現在もこの形のままでほとんど

んど行なわれていないものであるので、これらの二曲の詞章を見出すことも容易ではなからう。したがって、本稿は現存の常磐津曲に長唄二曲を中心に検討を進めたい。

(二)

まず、正月の「松色操高砂」から検討する。本曲の外題の読み方は諸資料によって、

甲 まつもろともみさは(の)たかさ(

乙 まつのいろみさをのたかさ(

丙 かはらぬいろみさをのたかさ(

の三通りがある。甲の読みは役割番付・「歌舞妓年代記統編」(この場合は「の」の字を省く)・芳野屋勝五郎板常磐津稽古本扉題にあり、乙の読みは、同稽古本表紙題簽・「常磐種」(「常磐津作品集の方のもの」)⁽¹⁾・「江戸芝居年代記」(「みさを」が「みさこ」とある)に、丙の読みは、「近世邦楽年表」に見える。一曲に三通りの読みがあるのも珍しいが、役割番付・稽古本の一致する甲の読み方を一応の標準として考えておきたい。

本曲の詞章を載せている芳野屋板稽古本の題簽は、

太神楽 常磐津稽古本

松色操高砂

鳥おひ 芳野屋勝五郎

となっており、扉には、

常磐津節 南伝馬町二丁目

板元 芳野屋勝五郎

松色操高砂

ひらかな 五節句 太神楽

けいこ本 のうち 鳥 追

とあり、内題は単に「松色操高砂」となっている。六丁七行本である。初演時の太夫・三味線は「常磐種」⁽²⁾(編年体のもの)によると、

文化十四年三月十三日

松色操高砂 河原崎座

常磐津善美太夫

常磐津小文字太夫 同安和太夫

常磐津 綱太夫

木挽町會我賜物

第二大切

三 岸沢 式佐

上てうし 岸沢安治

弦 岸沢 右和左

とある。小文字太夫は二代目で後の三代目文字太夫、式佐は四代目、本曲の作曲者である。この「常磐種」では初演月日が三月一三日とあるが、他の資料では「歌舞伎年表」・「江戸芝居年代記」が「三月三日より」、しかし番付等など全て「三月七日」である。やはり番付に見える三月七日と見るのが有力であろう。また、「木挽町會我賜物 第二大切」とあるのは、「常磐種」の前頁にある、同二月三日初演の「浮名たつみ」の本狂言外題と混同したものと思われる。あるいは「常磐種」の書写段階で生じた混乱であろうか。したがって、「常磐種」には本曲の本狂言「桜姫東文章」の外題は見られない。

(三)

本曲の内容は、稽古本扉に角書があるように、太神楽と鳥追の掛合とやつし尉やつし姥の掛合である。

前半は、謡曲「高砂」の詞章を適宜利用して謡曲仕立として、「今をはじめのたびごろもく日も行末ぞ久しき……」のオキで始まり、「枝をならさぬときつ風」で団十郎のやつし尉と半四郎のやつし姥の登場となる。続いて両者の恋を主題にした掛合となるが、謡曲「高砂」に描かれた嚴肅な雰囲気と異なり、衆の仙人が女性の白い肌を見て神力を失った話や、三千年に一度咲くという西王母の桃の故事を採り入れた、言わば硬軟取り混ぜたものとなっている。「松の言のはちりうせず……豊かなるこそめでたけれく」で前半が終わり、引き抜いて、後半の太神楽と鳥追になる。まず、「ともにはぐれた屠蘇きげん」で太神楽の出となり、「うてやはやせやこれさんまの鳥追」で鳥追の出となる。ここからは太神楽と鳥追の掛合となり、「八百八町まぢまぢをいさめはやすやには神楽」からは太神楽と鳥追のくどきである。この中には謡曲「西王母」の「千戸万戸」をもじった「千町万町」などの詞章がある。「ほんにたかまがはらの立つ」はお亀の面の所作と思われる。これは弘化三（一八四六）年市村座の「神楽風雲井曲巻」（どんつく）のお亀の面のくどきの前半部分とは一致する。勿論、「どんつく」が本曲の影響を受けたのである。続く「あとはかこまり水の曲……」からは太神楽の曲巻の所作で、その後、栗餅の曲づきの所作となり、「万よしとぞしゆくしける」で終わっている。

本曲は題から五節句の内の正月を描いたことが知られるが、必ずしも人日の節句を描いているとは言えない。近世においては、人日とてまず浮かぶのは七草粥であるが、ここではそれに触れた記述がない。ただ、子の日にちなむ松を素材としている点に節句が窺われるが、本曲は人日というより、改まった年の目出度さを、前半は謡曲「高砂」を利用して松に託して表現し、後半は正月の市井風俗を描いて表現しようとしている。前半は謡曲を本にしている。格調高い雰囲気を保ちながら、恋の世界を持ち込んで軽妙洒脱な調子をまじえ、それを引き受ける形で後半の洒脱な下町の情緒が展開するのである。このように、本曲は前半と後半で明確に二分できる。また、所作事において、表現しはよくある型であるが、これらは複式能の形式を採り入れたものである。ここは外題、詞章から見ても複式夢幻能である。「高砂」を念頭においたものであろう。しかし、引き抜いた後、謡曲とは逆に、夢幻の世界に入るのでなく、江戸下町の巷が描かれるところに歌舞伎所作事の「いき」な世界があると言えよう。

(四)

次に、三月の節句に当たる「桜草娘鬘髷」を検討するが、この作品も外題の読みが二通りある。

- 甲 さくらそうむすめのいちざし
乙 さくらそうしまだのいちざし

甲の読みは「歌舞妓年代記続編」・「江戸芝居年代記」（但し、これは「いちざし」となっている）に見える。また、「歌舞伎年表」の外題でも「鬘髷」の部分にのみ「いちざし」の読みが付けてある。乙の読みは「新編江戸長唄集」・「日本歌謡集成」巻九 但し、これは「いちだし」となっている。「近世邦楽年表」・役割番付である。これも「松色操高砂」の場合同様に、第一資料である番付などにある乙の読みを標準と考えたい。

この曲は団十郎の桜草売と半四郎の屋敷娘（「江戸芝居年代記」では「にしき娘」、歌舞伎年表では「にしきひめ」）の連れ舞である。「にしき娘」「にしきひめ」の用例は他になく、また、市井を描いた詞章から見ても「ひめ」も不適であるので、「に」は「や」を誤ったもの、「ひめ」は「姫」と「娘」を誤ったものと思われる。本曲の作曲は梓屋正次郎。「弥生の空もにぎくど……」で団十郎と半四郎が登場。次の「上野飛鳥も及ばぬ衣の……」から桜草売と屋敷娘のからみとなる。その後で、「愛想媚くとりなしも、連れに成田屋オ、恥しや、なんは他所目にお茶つびい杜若娘とあじ

やらにも……」と団十郎の屋号成田屋と半四郎の俳名仕若を読み込んだ洒落な詞章となっている。「エ、措かしやんせ……」からは桜草売と屋敷娘のくどきとなり、「……花に寄来る一奏、岩井でもその市川と名に負ふ江戸の花見月」でまた名を唄い込んで終わっている。

本曲は三月の上巳の節句になぞらえて、桜草売と屋敷娘を内裏離に見立てているが、直接には上巳を描いているのではなく、季節のものとして桜草売を出し、詞章に「花見月」を唄い込んで、陽春の華いだ市井のひとつこまを見せたというところである。桜草売と屋敷娘の淡い恋模様もそうした雰囲気を感じ上げるのにふさわしい素材であろう。前曲の常磐津よりさらに軽妙洒落な曲となっているが、これは前曲後半の風景を引き継いだ形で、さらに春の盛りへの時の変化を表しつつ、二曲目という本曲の位置も念頭においた作曲なのであろう。

(五)

現在見ることでできるもう一曲である。「檀麴品負物」を検討する。これは九月の節句に当たるが、通称「新獅子」と呼ばれている。作曲は村屋正次郎。団十郎の綱五郎「歌舞伎年表」「江戸芝居年代記」は「徳兵衛」とするが、これは「おふさ」に引かれての誤りか」と半四郎のおふさが演じる女獅子と手古舞がらむというもの。

出端の「花も紅葉もこき交せて……」は鼓唄で重厚な感じを出している。続いて兩名の登場となり、色模様のからみから獅子舞となる。この作品も九月の節句重陽とはほとんど関係がない内容である。詞章は、おふさと綱五郎の登場から、春夏秋の花鳥を順次詠み込んでいき、最後の獅子舞では獅子に縁ある牡丹を使って、「今を盛りの冬牡丹……」と冬の季節を描いて締め括っている。これから見ると、本曲は「五節句所作事」の最後を占めるものである。九月の節句だけを描くというより、各節句に象徴される一年の四季の廻りの最後を飾る曲という意図が強かったと思われる。そのために、詞章に四季を確認する表現があり、最後は冬となっているのであろう。また、本曲は一日の芝居

の最後でもあるので、華麗に幕を閉じようとする意図が祭礼・獅子の連れ舞という派手で祝言的意味を持つ素材を採り上げさせたのであろう。

(六)

さらに、「詞章が確認できない『整身五郎』と『管比翼鳥鐘』について」「歌舞伎年代記続編」「江戸芝居年代記」などを参照して検討を加える。「五節句所作事」の内、五月として上演された『整身五郎』は「かざりかぶとふんじんころう」と読む。団十郎の矢の根五郎と坂東善次の「大根馬の所作」である。外題の「かざりかぶと」は五月端午の節句を象徴し、また、矢の根五郎という勇猛な人物を登場させたのも端午の節句に相応しい。ただ、「矢の根」は言うまでもなく歌舞伎十八番の一つで、団十郎の荒事を代表するものであるが、もともと「正月の祝言儀礼的性格の濃い狂言」(服部幸雄氏「歌舞伎オンステージ10」(白水社)解説)であった。本曲の詞章は見えていないので、原作の「矢の根」との関係は詳かではないが、他の曲と原典との関わりからみてもその距離は近くはなからう。五節句の三曲目で、前の二曲が男女の色模様を盛り込んだ軟らかいものだったのに対して、端午に似つかわしい勇壮な所作事が演じられたのであろう。また、この曲には半四郎が出ていないが、これも前二曲からイメージを変えて団十郎の荒事を強調しようとした意図ではなからうか。

『管比翼鳥鐘』(ささめことひよくのとりかね)は「五節句所作事」のうち、七月に当る。団十郎の玄宗と子守女、半四郎の揚貴妃と樽ひろいである。「長恨歌」で有名な玄宗皇帝と揚貴妃の恋物語を七夕の牽牛織女になぞらえた趣向であろうが、これも詞章がないので詳細は明らかではない。玄宗と子守、揚貴妃と樽ひろいがどのような趣向で構成されていたかはわからないが、団十郎が女形(子守)、半四郎が男役(樽ひろい)という目先の変わった趣向が盛り込まれていたようである。本曲は五節句の四曲目で、再び男女の恋が基調となっているので、異国情緒を出し、さらに意外

な配役で変化を持たせ、大切所作事全体の構成の妙を企てていたと思われる。

(七)

さて、「五節句所作事」は今まで検討してきた如く、五曲とも直接節句を描いていない。それぞれの節句に似つかわしような素材を使って、婉曲的に各節句の雰囲気を出しながら、四季の風物を描き出したものであったようだ。「五節句所作事」は文化年間以降しばしば作られてきた素材であるが、「桜姫東文章」の大切所作事以前には、文化四年五月五日よりの中村座のものだけである。これは、「子の目」男舞曲相生（長唄）、「弥生」禿紋日雛形（常磐津）、「端午」別家謙五郎（大薩摩）、「七夕」夕粧星逢夜（富本）、「重陽」色礎籬花娘（長唄）であって、本作より節句を意識した各曲の内容であった。しかし正月に「相生松」を使い、五月に「矢の根五郎」を登場させることなどはこの「五節句所作事」からの影響が窺われるので、本作はこの文化四年の「五節句所作事」の方法や趣向に学びながら、五節句そのものの行事からは離れ、より自由な構想で作られたものと言えよう。本作の五曲は「五節句所作事」と題されながら、文化四年の場合とは異なって、角書は正月・三月・五月・七月・九月と節句そのものではない。ここにも節句より日月の変化、一年の廻りを五曲の所作事で表そうとする意図が窺えるのではなからうか。

この五曲の展開を見ると、まず出端は、祝言能である「高砂」の詞章を使って年の初めを言祝ぐ比較的厳肅な始まりで、それを引き抜いて大神楽と鳥追の行く市井の正月風景と一変させて、現実世界となるのであるが、一曲目は全篇わたって祝言的雰囲気強い。二曲目はそのまま市井風景を引き継いで、三月の花盛りの下での一組の男女を描いている。前曲より色模様を強く出し、華いだ気分を出している。五月は一変して史的世界に転じ、内容も勇々しいものとなる。七月は同じく史的世界に取材したものが、舞台が異国となり目先を変えている。また、この曲は再び恋がテーマであり、この曲の後半は場面も市井風景に戻り、九月の祭風景に続いている。祭は江戸の風物であり、詞章

はその祭を言祝ぐ代表的なものである。観客に最も身近な江戸の町を言祝いで、冬の到来を唄い、一年が廻ったことを暗示して、大切の所作を終えるのである。正月から七月までは二人舞で、九月のみ出演者の多い曲とされているのは、古くから一日の芝居を華やかに賑やかに終演すべく行なわれてきた総踊りの演出である。厳肅な正月から華やかな祭と祝言で始め祝言で終えるこの曲の構成は、起承転結を意識した緻密なものと言えよう。正月の前半の如く、幻想的世界や史的世界、異国など、現実とは遠い世界も描かれているが、本作の基調は江戸市井の風俗と見てよからう。このように、身近な市井風俗を描くことは、「化政年間の浄瑠璃の一つの特徴でもあるが、これらは、変化舞踊の流行と共に目先を変える為に採り入れられた一つの趣向であった」（岩沙慎一氏「江戸豊後浄瑠璃史」くろしお出版）との指摘もあるが、これは浄瑠璃のみならず、舞踊曲全体において従来の世話物などとは異なった新しい趣向として、注目されつつあったのである。本作もこうした傾向を反映して、超現実的世界を引き抜きなどの手法で巧みに組み入れて変化を持たせながら、江戸庶民の四季の生活をそのまま描いてみせたのである。

ところで、この五曲はすべて団十郎が演じ、五月を除いて半四郎がその相手を務めている。これは文化四年の「五節句所作事」が坂東三津五郎と岩井半四郎で演じられたのと同じ趣向であるが、同じ役者が全く異質な五役あるいは七役を演じ分けて見せるところに主眼があった。したがって、場合によっては立役と女形の役割が入れ替えられたりしている。こうした演じ分けの趣向は「五節句所作事」物の一つの特徴として、その後の作品にも引き継がれ、より明瞭な形で意図されていく。例えば、文政三年四月の「七五三升搦喝采」は「市川団十郎七役五節句の所作事」と銘打って行われているし、文政六年三月の「大和の手向五字」も「岩井紫若五節句の所作事」と銘打たれているのである。本作は、本狂言である「桜姫東文章」の中心人物を演じた役者が次々と姿を変えて踊ってみせるので、狂言中の役柄ででき上がったイメージを一変して、本狂言で出せなかった役者の魅力を見せようと意図されたものであった。この趣向は観客に大いに歓迎され、幕末までしばしば「五節句所作事」が作られている。

再び大切所作事に目を戻すが、一般に歌舞伎の大切所作事は、劇世界を纏めて見せて終えようとするものと、劇世界とは全く別の内容を盛り込んで、劇世界の緊張を解して華やかに終演を迎えようとするものがある。「桜姫東文章」の大切所作事である「五節句所作事」は勿論後者に当たる。「桜姫東文章」は前項で述べた如く、時流を敏感に反映した作品であったが、話が複雑で急テンポに展開しているし、相当刺激的で陰惨な場面も多いので、そうした狂言世界とは異なった華やかで明朗な世界を描いた方が、作品の終章にふさわしいであろう。しかし、この「五節句所作事」も新しい時流を反映している点では、本狂言と共通した意識が流れている。すでに述べた如く、市井風俗を描くことは新しい趣向なのだが、これは、それまで顧みられなかったような庶民の人間模様が目玉に値するように

(九)

地方についてみると、常磐津・富本・大薩摩・長唄と、その時出演可能なものを全て取り入れている。因みに、この時の清元は中村座出演であった。ただ、清元がないのは物理的問題もさることながら、前作の文化四年においても常磐津・富本・大薩摩・長唄の構成であったことも関わりがあるかもしれない。さて、常磐津は二代目小文字太夫が出勤している。この時二四歳で若い。寛政一（一七九九）年二月の二代目兼太夫破門事件以後の常磐津内部の勢力争いが一段落し、再び上昇気運に乗って流派そのものが活躍し出した時期であった。本作において、第一曲目を勤めていることは、小文字太夫の語りが作者や劇場側に認められていた証左でもある。富本は当時隆盛を極めていた豊前太夫（「近世邦楽年表」は二代目というが、豊前太夫としては初代。但し、富本節開祖初代富本豊前太夫を「豊前」の初代と見れば、豊前としては二代目となるが、初代豊前太夫は豊前太夫を名乗った記録がない。）である。因みに、この年豊前太夫は一月に受領して二代目豊前太夫を名乗っている。大薩摩はすでにこの頃勢力がなくなっており、本作でも三味線は長唄の三味線方に弾いてもらっている。文政九（一八二六）年には長唄に吸収合併されてしまう。その寸前の状況であった。しかし、大薩摩の主要な曲目である「矢の根」に基づく五月の曲は、喪えたとは言え、大薩摩文太夫が勤めている。これはやはり伝統を重んじる團十郎の意志によるのであろう。長唄については、言うまでもなく江戸歌舞伎との不離の状態が続いており、本作でも文化四年のものと同様に二曲を受持っている。このように、地方の面から見ても本作は、五節句という特色を生かし、前作に学びながら、それぞれの曲節・力量を考慮して効果的な編成がなされていたのである。

(八)

ところで、「桜姫東文章」は四世鶴屋南北の傑作であるが、「歌舞伎年代記続編」「江戸芝居年代記」「歌舞伎年表」などには、好評を示す言葉は記されていない。初演時はそれほどの当たり狂言ではなかったようだ。この狂言はお家

騒動物であるが、清玄阿闍梨という高僧と桜姫という深窓の姫君が、破戒坊主と安女郎に墮落してしまうというのが主要な内容になっている。時の権力の座にある者、或いは高貴な身分の者でも、一つ間違えば最低辺の身になってしまう。まう、それも自ら招いた過ちによって。換言すれば、己れの意志の儘に行動することによって落ちてしまうのである。しかも、彼らは落ちた世界で頑強に生きて行く。こうしたことは、近世の封建制社会にあつてはあり得ないことであり、あつてはならぬことであつた。しかし、化政期ともなると、嚴重であつた封建体制も弛緩が始まつており、その結果、人の生き方にも価値観にも変化が生じてきていた。例えば、武士が仇討ちに疑問を抱き、或いは町人・百姓に自ら身分を落したり、また、町人が御家人株などを買って武士になるなどのことが起こつていた。「桜姫東文章」の清玄も桜姫も釣鐘権助も、己れの心の赴く儘に生きていたのであり、最低辺に落ちたといつても、彼らの生き様はいかにも強い。お家騒動という封建的素材を扱いながら、南北はこうした欲情に生きる人間の姿を生き生きと描いて、動き出した社会に生きる意味を追及したのである。

なつたということであり、社会の変化が感じられるところである。また、幕府の式楽として高い格式を持つ謡曲の厳粛な祝言世界を、引き抜いて太神楽と鳥追の色模様、玄宗と楊貴妃を子守と樽ひろいに変えてしまふ趣向には、高僧と姫君の流転の果てと共通した作者の批評精神を見ることができであろう。「桜姫東文章」が立作者南北を中心に作られたものであったのに対して、大切所作事は瀬川如臈が作者となっている。作者が異なつていようとも、大切所作事は本狂言とは全く別のものとして作られるのではないから、立作者である南北の意図を十分に反映させて作られたのである。

ところで、本狂言と大切所作事の時間を比較してみると、本狂言は発端から数えれば一八年間となるが、序幕の「新清水の場」から大詰「三社祭礼の場」までは春から春まで丁度一年間の話となっている。大切の「五節句所作事」もほぼ一年間を描いており、両者には変更した時間がながれているが、本狂言のドロドロとして陰惨で非常な時が高貴な身分の人々を中心に展開している一方で、大切の洒脱で明朗な四季絵巻が庶民を中心に描かれている点にも、庶民の沸上がってきた力に注目する作者の意識が反映していると見えよう。狂言の大詰は、一応吉田家の再興が成つたことを三社祭に重ねて祝つた体であるが、「お姫様でも人殺し」の台詞があつて、捕手に囲まれた幕は判然としないものを残している。これに対して、大切の五曲目も獅子舞で祭が舞台であるが、こちらは影のない賑やかな祝言である。あたかも本狂言の祭の続きの如くであつて、本狂言が社会の矛盾を投げかけた形で終わっているので、大切はそうした批判精神を覆い、陰惨な舞台を清め、言祝ぐ意味を込めて構成されていたのであろう。

また、「桜姫東文章」はいわゆる角田川物でもあり、近松門左衛門の「雙生隅田川」の影響を強く受けているが、遡れば、謡曲「隅田川」に基づくものである。大切所作事の第一曲目に「高砂」を利用しているのも、本狂言の「隅田川」世界を意識したことによるのかもしれない。

(10)

このように検討してみると、「桜姫東文章」とその大切所作事「五節句所作事」は、密接な関わりを持って作られていることがわかる。「桜姫東文章」は大切所作事まで演じられることによつて、完全な作品として観客に提供されることになるのであり、作者の意図も言い尽くされるのである。

従来、歌舞伎の狂言と大切所作事との関係はほとんど顧みられることがなかった。活字本の歌舞伎脚本集や歌舞伎作者の個人全集などにも、ほとんど大切所作事は採り入れられていない。しかし、この作品で検討してきた如く、大切所作事は作品の一部として重きを成しているものであり、この両者の関係はまだ追及されるべきであらう。

注一、第四章第一節参照。

注二、注一参照。

注三、本章第三節第一項参照。

第三節 『積恋雪関扉』研究

一、『積恋雪関扉』諸本考

常磐津節は、江戸において豊後節から独立する形で、延享四（一七四七）年一〇月、常磐津文字太夫が創始して以来、歌舞伎音楽として発達した。特に、明和・安永・天明頃から、歌舞伎狂言の中に豊後系浄瑠璃による所作事を入れるのが通例となり、その重要さを増していった。「役者全書」の塚越菜陽（二三次）の項に、

此人、文字太夫浄るりにて当りをとらるゝ事、得もの故に、浄るり作あまたあり。今専浄るりにて一幕つゝもたせたるは、此人より起る。

とある。この記事の如く、狂言に浄瑠璃所作事を入れることが塚越二三次によって起こされたかどうかはともかくとして、『芥川紅葉欄』を初め、多くの常磐津曲を書いた二三次と、文字太夫の語りが、豊後系浄瑠璃の流行を促したことは間違いない。

こうして作られた豊後系浄瑠璃曲の中には、歌舞伎音楽としてのみならず、素浄瑠璃として独立して演奏されるようになったものも少なくない。また、このころから舞踊も独自の発展を始めていたので、歌舞伎の所作事が独立した舞踊曲として伝承され、上演を繰返されることもしばしばであった。それに伴って、浄瑠璃曲の正本・稽古本の必要が増大し、文化・文政の頃から多数出版された。本稿では、豊後系浄瑠璃の内、常磐津節の代表曲とも言うべき『積恋雪関扉』を例として、こうした歌舞伎所作事から、素浄瑠璃、あるいは舞踊曲として伝承されたあとを、現存する稽古本の検討から考察してみたいと思う。

(一)

『積恋雪関扉』は天明四（一七八四）年十一月、江戸桐座の顔見世狂言「重重人重小町桜」の二番目大切な所作事として初演されたものである。初演時の役割番付によると、

浄	瀬川菊之丞
瑠	積恋雪関扉 市川門之助 相勤
璃	中村仲 藏 申候
	常磐津造酒太夫 三弦岸澤式佐 上てうし
	常磐津兼太夫 岸澤露吉
	常磐津大和太夫 三弦鳥羽屋里長 上てうし
	鳥羽屋里佳

とある（『近世邦楽年表』では「露吉」は「蘆吉」となっている）。また、『常磐種』（東京芸術大学蔵本）には「劇神仙著述」とあり、『近世邦楽年表』にも「作者 劇神仙」とあって、浄瑠璃作者はこの狂言の立作者瀬川如皐ではなく、宝田寿来であった。作曲と振付については、渥美清太郎「舞踊講座『関の扉』と顔見世舞踊」（演芸画報 一九三七・六）などには鳥羽屋里長作曲・西川扇蔵振付としているが、これの根拠となった資料は不明である。右の役割番付の名から見ると、あるいは二代目岸沢式佐と鳥羽屋里長の合作ではないかと思われる。役者は、関兵衛実は大友黒主が仲蔵、良岑宗貞が門之助、小町姫・墨染の二役が菊之丞であった。天明五年の評判記「役者初艶貞」には、この狂言（「重重人重小町桜」は「倭花小町五文字」を焼き直したもので、趣向が重なっているなどあまり評判がよくなかった）にも拘らず、大入であったのは、偏に大切な『積恋雪関扉』のお蔭であったと記されている。この『積恋雪関扉』の成功は、

作詞・作曲・振付とも傑作であった上、兼太夫、後の二代目文字太夫の語り口の巧みさによるものである¹⁾。

顔見世狂言の通例として、『重々人重小町桜』はその後再演されなかったが、大切の『積恋雪関扉』だけは、通称『関の扉』と呼ばれ、踊りは仲蔵の志賀山流に残り、曲は素浄瑠璃として喝采されて伝わったという(瀧美清太郎『関の扉』手記)演芸画報 昭一九二七・五)。歌舞伎では、寛政九(一七九七)年六月、桐座の夏狂言『太平記忠臣講釈』の後へ出されて人気を博した(寛政一〇年刊評判記『役者拵傳』)。この時の常磐津連名は「常磐種」によると、

常磐津出雲太夫 三弦鳥羽屋里長

常磐津伊勢太夫 上てうし鳥羽屋万蔵

常磐津仲太夫 同 方助

であった。関兵衛は市川男女蔵であったが、男女蔵はこの『関の扉』を好み、寛政一二年・享和三年・文化一四年・文政四年と五度も演じており、『関の扉』が歌舞伎舞踊として定着するのに貢献した。その後も、四代目坂東三津五郎・七代目市川團十郎など、好んで『関の扉』を演ずる役者も出て、現在に至るまで繰返し上演されている。上演に際しては、例えば文政三(一八二〇)年一月の市村座のように、『何種亀顔触』の六立目に筋を通した芝居の一部として演じられたり、天保三(一八三二)年一月の市村座では、『坂東武者綱手始』の二番目大切として髭黒主・粧姫、墨染の蓋・源頼信と役名を改めて演じられたこともある。また、演出においても、例えば『歌舞伎年表』によると、天保三年の時に「墨染さくらを絹張にし墨染の姿のうろより見ゆる仕掛」をするなど、工夫が凝らされたが、比較的初演時の詞章・曲節・型がそのまま伝わっているとされている。

(一)

さて、本曲の初演時の台帳及び正本は現存しないが、現在までに調査した正本・稽古本は、上巻が一四種、下巻が

二二種、上下合綴本が五種、計五〇本、及び書き本二本である。これを示すと、

〈上巻〉

1、伊賀屋勘右衛門(大傳馬町二丁目)版 七行・一〇丁(本文)本 「竹賀写」とあり。竹内道敬・上野学園日

本音楽資料室蔵本

2、伊賀屋勘右衛門(大傳馬町二丁目)版 七行・一〇丁(本文)本 上野学園日本音楽資料室蔵本

3、版元不明(伊賀屋勘右衛門カ) 七行・一〇丁(本文)本 竹内道敬蔵本

4、伊賀屋勘右衛門(神田鍛冶町)版 七行・一〇丁(本文)本 竹内道敬・上野学園日本音楽資料室・上田市立

図書館花月文庫・架蔵本

5、伊賀屋勘右衛門(住所ハ埋木テ消シテアル)版 七行・一〇丁(本文)本 架蔵本

6、伊賀屋勘右衛門(神田鍛冶町二丁目)版 七行・一〇丁(本文)本 上野学園日本音楽資料室蔵本

7、芳野屋勝五郎(南傳馬町老丁目)・萬屋吉蔵(同町)版 七行・一〇丁(本文)本 竹内道敬蔵本

8、坂川平四郎(人形町通松崎町)版 七行・一〇丁(本文)本 「明治二乙丑年六月再版」とあり。竹内道敬

蔵本

9、坂川平四郎(上野廣小路元黒門町老番地)版 七行・一〇丁(本文)本 「明治十一寅年八月再版」とあり。竹

内道敬蔵本

10、坂川平四郎(上野廣小路元黒門町老番地)版 七行・一〇丁(本文)本 竹内道敬蔵本

11、坂川平四郎(下谷區谷中清水町老番地)版 七行・一〇丁(本文)本 竹内道敬蔵本

12、坂川平四郎(東京市下谷區谷中清水町老番地)版 七行・一〇丁(本文)本 架蔵本

13、玉沢屋新七(名古屋長善町廣小路角)版 七行・九丁(本文)本 上野学園日本音楽資料室・架蔵本

14、玉沢屋新七版・若林芳造（大阪市西區北堀江御池通り二丁目十番地）蔵版 七行・九丁（本文）本 架蔵本
 〈下巻〉

- 1、伊賀屋勘右衛門（新和泉町北□□）版 七行・一〇丁（本文）本 「竹貫写」上野学園日本音楽資料室蔵本
 - 2、伊賀屋勘右衛門（住所判読不能）版 七行・九丁（本文）本 上野学園日本音楽資料室蔵本
 - 3、版元不明 七行・九丁（本文）本 竹内道敬蔵本
 - 4、版元不明 七行・九丁（本文）本 竹内道敬蔵本
 - 5、芳野屋勝五郎（南傳馬町卷丁目）・萬屋吉蔵（同町）版 七行・九丁（本文）本 上野学園日本音楽資料室蔵本
 - 6、伊賀屋勘右衛門原板・坂川平四郎（人形町通松嶋町）版 七行・九丁（本文）本 架蔵本
 - 7、坂川平四郎（人形町通松嶋町）版 七行・九丁（本文）本 「天明四辰年十一月／明治十一年八月再版 坂川板」とあり。 東京芸術大学・竹内道敬・架蔵本
 - 8、坂川平四郎（上野廣小路元黒門町老番地）版 七行・九丁（本文）本 「天明四辰年十一月／明治十一年八月再版 坂川板」とあり。 竹内道敬蔵本
 - 9、坂川平四郎（下谷區谷中清水町老番地）版 七行・九丁（本文）本 竹内道敬蔵本
 - 10、坂川平四郎（東京市下谷區谷中清水町老番地）版 七行・九丁（本文）本 架蔵本
 - 11、玉沢屋新七（名古屋長者町廣小路角）版 七行・九丁（本文）本 上野学園日本音楽資料室・架蔵本
 - 12、玉沢屋新七版・若林芳造（大阪市西區北堀江御池通り二丁目十番地）蔵版 七行・九丁（本文）本 架蔵本
- 〈上下合綴〉
- 1、版元不明 七行・十九丁（本文）本 東京大学教養学部黒木文庫蔵本
 - 2、版元不明 七行・十九丁（本文）本 〈上巻〉2、〈下巻〉1の合綴か。 上田市立図書館花月文庫蔵本

3、伊賀屋勘右衛門原板・坂川平四郎（人形町通松嶋町）版 七行・一九丁（本文）本 〈上巻〉5、〈下巻〉は同版なし。下巻4・6と酷似しているが、別版。

4、坂川平四郎（下谷區谷中清水町老番地）版 七行・十九丁（本文）本 〈上巻〉10、〈下巻〉7の合綴 上野学園日本音楽資料室蔵本

5、版元不明 六行・二四丁（本文）本 第一丁目に「番組ノ一 おかめ色直肩毛氈 ノ一 八景の内水売ノ一 積恋雪関扉」とあり、「色直肩毛氈」「水売の夕照」と合綴。版外「二ノ七」より「積恋雪関扉」 上田図書館花月文庫蔵本

〈書き本〉

- 1、上巻、一一行・二丁の抜書本、下巻七行・九丁の板本の写し 『関の扉上下』『忍夜恋曲者』『恩愛瞋関守』『巽八景』『後の月酒宴鳴台』『老まつ』『忍夜恋曲者』の七曲合綴 末尾に「明治十六年二月二十四被調えノ小石川中むらたか」とある。 東京芸術大学蔵本
 - 2、下巻のみ 五行・二三丁 沢田春書写 架蔵本
- の通りである。

(111)

諸本の内、玉沢屋版と書き本は後で検討することにして、伊賀屋版と坂川版は、版が異なっているにもかかわらず、形態・内容が共通しているので、まずこれらの諸本について考察する。

これらの内、末尾に刊記のあるものは、常磐津宗家直伝の正本であることを示す識語と太夫三味線連名がある。上巻1・2および下巻1・2の識語は、

右常磐津一流太夫直傳之正本者私方ヨリ外ニ決而無御座候仍而太夫自筆を取而節章句を正し（印）如此印形を顯し令開版者也御求御覽被遊可被下候以上

とある。上巻4・5・6・8・9・10・11と下巻6・7・8、合綴2・3は右の識語と同文であるが、仮名は片仮名書きである。また、太夫三味線方連名は、上巻1・2では、

同政太夫

常磐津造酒太夫

三弦 鳥羽屋里長

常磐津文字太夫

同 里桂

常磐津兼太夫

三弦 岸澤古式部

上 岸澤九藏

て 岸澤惣吉

う 岸澤芦吉

し 岸澤吉藏

となっている。この太夫三味線方で「関の扉」を語った記録は見出せないが、天明七年二月、兼太夫が二代目文字太夫となり、同年八月大和太夫が兼太夫となって以後、右の四太夫による浄瑠璃の記録は多い。また、三味線方では、寛政三年十一月の河原崎座の浄瑠璃を最後に鳥羽屋里長が富本にもどり、その弟子達は故澤姓に改めたが、初代の弟子里桂は寛政七年鳥羽屋姓に戻り、同八年十一月以後二代目里長となった。しかし、同一〇年正月を限りに富本にもどってしまった。また、寛政七年十一月二代目式佐が古式部となっているので、右の連名は寛政八年十一月以後、同一〇年正月以前ということになる（以上「常磐種」による）。ちなみに、里桂・九藏・惣吉・芦吉・吉藏の名もこの頃の「常磐種」には見えない。

また、上巻4・5・8・9・10・11および下巻6・7・8、合綴2・3の太夫三味線方連名もほとんど1と同じである。ただ、上調子の連名順が「九藏」と「惣吉」が入れ替わっているのと、最後に鳥羽屋兵助が加わっていることが違うだけである。さらに下巻2・5は「九藏」がなく、上巻7はさらに兵助もない外は同じである。下巻1は上巻1の太夫に仲太夫を加え、三味線方は上調子が「鳥羽屋里夕」一人となっていることが他と違う点である。しかし、兵助も仲太夫も里夕も寛政期の記録には現われる名である。

ところで、この三種の連名は他の伊賀屋版常磐津稽古本の刊記にも二〇例余り拾うことができるので、これは、実際の上巻の記録というより、寛政九年頃からの常磐津節の正本や稽古本の出版に際して、常磐津の一典型の連名として稽古本に付けられたものと思われる。特に、「関の扉」の稽古本にはかなり長期間に亘って付けられているが、勿論、この太夫三味線方連名は、「関の扉」上演記録とは直接関わりはない。したがって、これから「関の扉」の上演や出版を直接論ずることはできないが、寛政九年の「関の扉」再演時に近い頃の常磐津節の連名を、典型として示す刊記を持った稽古本が作られていたということは、この頃の常磐津節の隆盛を示すものであり、「関の扉」の再演もこうした常磐津節の流行と無関係ではなかったと想像される。

ところで、上巻6の太夫三味線方連名は、

同喜美太夫

同谷壽太夫

常磐津小文字太夫

同眞砂太夫

常磐津文字太夫

三弦 岸澤式佐

常磐津組太夫

同文字八

常磐津吾妻太夫

上調子岸澤三藏

となつてゐる。これもこの通りの上演記録は見出せないが、天保八(一八三七)年小文字太夫が四代目文字太夫を襲名し、その養子が小文字太夫を名乗つて二名が並存し、また、この時期、組太夫・吾妻太夫・真砂太夫・式佐・文字八・三藏・三八も活躍した時期の連名と考へられる。したがつて、これは、天保・弘化・嘉永頃の常磐津の連名であるから、この頃作られた刊記ということになり、他のものとは出版事情を異にしている。

各諸本の出版時期を考へてみると、伊賀屋版は出版年次を示す刊記を持つものがないので、内容を検討して類推するしかないが、下巻6および合綴2の刊記に、「いがや勘右衛門原板」人形町通松嶋町さか川平四郎板」とあるので、坂川版は伊賀屋版を引き継いだものであり、坂川版より伊賀屋版の方が先行したものであることが知られる。また、坂川版には「明治〇〇年再版」といつた年号のあるものがあり、明治以後の出版が多い。そこで、まず伊賀屋版から検討してみる。

上巻について、伊賀屋版を比較すると、写真に見る如く、上巻6・7を除いて酷似している。上巻1はやや字配を異にするが、上巻2・5は全く字配も同じである。また、版外も表に示した如くて、上巻2・5は同じである。ところで、上巻1は、台詞の部分に「仲」「門」「きく」または「菊」と文頭に小さく入れてある(写真上1八丁表裏)。これは初演の配役である仲藏・門之助・菊之丞を示すものであり、初演時の台帳か正本の姿を伝えていると見てよいのではなからうか。上巻2以下も、この注記はあるが、2より3、3より4・5と注記箇所が減少している(写真上2・5一・八丁表)。また、ルビ・濁点も2・3・4・5と順次減少しており(写真上2・5八丁表裏)、上巻は1が一番古く、2・3・4・5の順で出版されたと思われる。しかも、字形・字配の一致から見ると、2・5は前の版を利用した被影で作られたのであろう。各版とも詞章などに違いはなく、その上、各版とも相当刷の悪いものが現存するので、どの版も版木が摩滅するほど刷を重ねていたものと思われ、内容の変更で版を重ねたのではなく、版木が摩滅したため

新しい版を起こしたと推察される。ちなみに、3・4・5などは全く同じ丁もあるが、この部分は同版で、違う部分だけが彫り直されたものであろう。また、版元の住所が1・2では「大傳馬町」であるが、4は「神田鍛冶町」であり、この間に伊賀屋が転居したことが知られる。ところで、上巻6は内題・字配とも他の諸本とは異なり、台詞の注記も「関兵へ」「関」「宗貞」「宗」「小町」「小」とあつて役名となっている(写真)。前述した刊記の連名といい、この本は他の諸本とは出版事情を異にしたと思われるが、版元の住所は「神田鍛冶町」で4と同じであるから、伊賀屋が同所に居た時には二種の「関の扉」の稽古本を出版していたことになる。ただ、6は7と同版であるので、これは芳野屋・萬屋でも出版されていた。7の刊記は、連名は前述した如く6以外のものに近いが、直伝を示す刊記がないので、元は伊賀屋で起こされて、その後芳野屋及び萬屋に版權が移つたとみるべきであらう。一方、5は住所の部分が埋め木で消してあるので、伊賀屋がさらに他所へ移つてからの版なのであろう。

また、下巻について見ると、下巻1は上巻1と同様に「竹賀写」とあり、台詞の文頭に「仲」「門」「きく」または「菊」とある(写真)ので、上巻1と同時期に起こされた版であらう。但し、上巻1の版元住所は「大傳馬町二丁目」であるのに対して、下巻1は「新和泉町北」 とあつて異なっている。上巻1の住所は明らかに埋め木による改変が窺われるので、元は、伊賀屋が新和泉町にあつた時の版で、上巻1は伊賀屋が大傳馬町に移つてからの刷と見るべきであらう。下巻2は1と近いが、字配と版外が異なっており別版である(写真及び表)。下巻3は2と字配、版外とも同じだが、台詞の注記が減少している(写真)。下巻3・4は刊記がなく伊賀屋版かどうか判然としないが、2と酷似しているので、伊賀屋版と見てよいであらう。ただ、4は七・八丁の版外だけに枠が付いていること、台詞の文頭の注記が「お」「女」となっている点に違いがある(写真)。後述するように、坂川版は版外に枠があるので、あるいは6の如く、伊賀屋原板で坂川に移され、七・八丁のみそこで改版されたものかもしれない。ただ現在の坂川のどの版の七・八丁とも同版ではない(写真下1・6・7)。これらから見ると、下巻は1・2・3・4の順に、上巻同様、需要に

応じて版を重ねたものと考えられる。また、下巻5は芳野屋版であるが、版外・字配とも1・4とは異なっており、台詞の注記は「関兵へ」「関」「宗」「むね」「墨」となっていて(写真二、上巻6・7と同じである。したがって、下巻5は上巻6と同時に作られた版で、その後、上・下巻とも芳野屋と萬屋に版權が移ったのであろう。

次に、合綴本を見ると、伊賀屋版と記されたものはないが、2の上下はそれぞれ上巻2と下巻1と同版と思われるので伊賀屋版であろう。また、1は上巻部が上巻2・下巻部が下巻1と酷似している。ただ、版外の枠の有無・内題の書体に違いがあり(写真三、同版ではないが、勿論、伊賀屋の版が前述した六例で全てではないので、これらも伊賀屋の版の一つと見てよいであろう。

ところで、上巻1の上野学園日本音楽資料室蔵本(上野本)の表紙見返しには「文政九歳八月十八日／関のと松三郎同亀治 まびら松三郎 同おもと おつま八良兵衛亀次 同おとわ／花車忠太殿／同おとは殿 あつまやつこ松三郎同亀次殿 いなかみこ伊惣次 立本権次殿」とあり、末尾には「助三郎／源吉／お助／孝次」「常盤津文字□□／門弟 色太夫／長唄松永忠五良／杵屋正次良」と書き込まれている。また、下巻1の上野本の表紙見返しにも「維時文政九丙戌歳／惣若初／ときはす小文字太夫丈助殿／きねや助藏殿／同源吉殿／をどり師匠藤兵衛様／もち竹／民次殿／民次／□□師匠」とある。両本に共通する「源吉」が同一人物かは知る由もないが、書体や書き込みの状態から見てこの二本は同一時のものであろう。この二本は文政九年八月一八日の常磐津・長唄・踊りのおさらい会か何かに使われたものと思われる。この書入は、この頃常磐津・長唄・踊りを同時にする機会があったことを示す資料としても興味深い。ともあれ、これによって、この二本の出版がそれ以前であったことが明らかとなる。しかし、この上巻は「大傳馬町」で出版されたものであり、前述の如く、それ以前に新和泉町ですでに出版されていたと思われるので、「関の扉」の稽古本の出版は、もう少し遅れることができるであろう。あるいは、諸本の太夫三味線方連名の示す時代がその初版の時期であったとも考えられよう。

このように見えてくると、「関の扉」の伊賀屋版諸本は、初演の台本が正本を元にして、寛政一〇年頃から稽古本が作られ、需要に応じて次々と版を重ねたものと考えられる。それは上巻下巻合綴されて出版されたこともあったが、多くは別々に出されたようである。そして、版が摩滅する度に新しい版に改められた時には部分的であった。したがって、上巻・下巻の改版も同時ではなかったであろう。また、上巻6・7と下巻5から、何らかの事情を異にした稽古本が、別に作られていたことも知られた。現存の伊賀屋版は冊数も版の種類も上巻の方が多い。現存の状態だけで判断するのは、慎重にせねばならないが、江戸においては、上巻の方が好んで語られた傾向があったかもしれない。

(四)

次いで、坂川版についてみる。まず、合綴3および下巻6の刊記には、前述の如く、「いがや勘右衛門原板」とあり、これらは伊賀屋から版を引き継いで出版したものと思われるが、合綴2の上巻部が上巻5と同版である以外は、伊賀屋諸版と酷似しているがどの版とも一致しない。合綴3の下巻部と下巻6も同版ではない。したがって、坂川が伊賀屋から譲られた版本をそのまま使用して出版していたとは限らないようである。これも版木の傷みに応じて、被彫によって改めたためではなからうか。これらは「正本版元江戸」とあるので江戸期の出版と考えられるが、「日本書誌学大系」一四の「近世書林板元總覽」の坂川平四郎の項には「万延元年十二月創業。」とあるので、坂川は、幕末期から伊賀屋の出版を引き継いだものと思われる。幕末以後の伊賀屋の出版がないので、伊賀屋は坂川に版權を譲るとともに廃業したのであろう。

上巻8は「明治式乙丑年六月再版」の刊記を持つが、字配・版外とも5の伊賀屋版と酷似している(写真上5・8)。僅かに内題の書体の違い、第一〇丁の版外の「了」がないなどの点に相違が認められるのみである。上巻9・10は字配・版外ともほとんど同じ(写真)だが、10には出版年次を示す刊記はない。10と11は同版と思われるが、版元の

住所が前者は「上野廣小路元黒門町」、後者が「下谷區谷中清水町」とそれぞれ異なっている。12は8・9・10・11とは少し字配を異にする(写真)他、版元住所が「東京市下谷區谷中清水町」とあるので、東京に市政が敷かれてからのものである。下巻7・8が上巻9と同様「明治十一年八月」の版。字配・版外は下巻4の伊賀屋版に近い(写真)。但し、版元住所は、下巻8は上巻9と同じ「上野廣小路元黒門町」だが、下巻7は「人形町通松鳴町」である。坂川の住所は上巻8の如く明治初年頃までは「人形町通松鳴町」であったようであるので、下巻7の方が古い。明治一年の再版の時もここであつたが、その後、上野廣小路黒門町に移つたので、刊記のみ変えて同じ版を使つていたのである。それを改版したのが上巻10で、さらに上巻11は坂川が下谷區谷中清水町に移つたので刊記のみ変えたものといふことになる。また、下巻9は7・8と酷似しているが、刊記がなく、版元住所は「下谷區谷中清水町」であるので、上巻11と同じ頃の出版と思われる。合綴4は下巻部分がこれと酷似しており(写真)、合綴4の上巻部分は上巻10であり、版元の住所は「下谷區谷中清水町」であるので、同じ頃上下合綴の形で出版されたものである。また、下巻10は昭和二年の版で諸本中最も新しい。

以上、見てきた伊賀屋及び坂川版・芳野屋版の諸本は全て、全く詞章に違いがない。坂川版・芳野屋版は、それぞれ上下両巻とも伊賀屋版を引き継いだものだが、前述したように初版の出版をみると、その出版から坂川の版までは百年ほどを経ている。その間、「関の扉」は江戸・明治を通じて、古い姿をそのまま伝えてきたのである。明治期に九代目団十郎によって、下巻の聊話に改変が加えられているが、昭和二年版の下巻10にもその跡は伝えられていない。しかし、現在流布している「定本常磐津全集」所収のものは九代目団十郎の改変後のものであり、近年はこの改変の詞章が一般に受け入れられている。

この他に、現存する「関の扉」の版本には玉沢屋本(写真上13・下11)がある。これは名古屋玉沢屋の出版になるが、上下巻ともに絵表紙で、嘉永六年一月の大坂中の芝居の折の役者名が書かれている。この本の出版時期はわからないが、表紙の連名から見ると、初代式治の時代である。「演芸画報」昭和二(一九二七)年五月の一九頁に「関の扉」大坂けいこ本として載せるものと玉沢屋版の下巻の絵は全く同じであるので、玉沢屋版はこの大坂版を移したものであるかもしれない。しかし、大坂けいこ本の実物は未見なので、断言はできない。内容を伊賀屋・坂川版と比較すると、まず上巻は、関兵衛が、宗貞と小町の割符をめぐる絡みの部分、上巻1では七丁目裏五行目の「サアそれできまつたといふものだ」から八丁目裏二行目「手ばやくとれば」までの代りに「ヤアコリヤこれわりふ」となっており、また、八丁目裏五行目「中／＼にははじめより」から同七行目「人のおもかけ／＼」までの部分が玉沢屋本にはない。また、下巻では1の七丁目裏二行目「なア身はいろ／＼のなりかたち」から八丁目裏一行目「どうでもかへらふ」までの部分が欠けている。この他にも一文節程度の異同は数箇所ある。このように玉沢屋本は、江戸版より上下それぞれ一丁程が抜かれたものだが、この部分が省略された理由は明らかではない。くどい部分を省略して短縮を図つたのである。後に、改版の行なわれた形跡はないが、絵表紙でないものも作られ、さらにそれが、大坂の若林芳造からも出版されている。これらを含めて、現在上巻が三本、下巻が一〇本知られ、下巻の方が多く、伊賀屋や坂川版の状況とは逆である。名古屋では下巻の方が人気が高くよく語られたといふことである。

書き本の1下巻と2はそれぞれ伊賀屋あるいは坂川版(厳密にどの版かは確定できない)と玉沢屋版の写しである。また、1の上巻は抜書であり、いずれも諸本としてはあまり重要なものではない。

(五)

以上、「関の扉」の諸本を検討してきたが、一曲の稽古本に版が上・下巻それぞれに一〇種以上伝わっていると云うことは驚くべきことである。これは「関の扉」がいかによく語られてきたかを示すとともに、常磐津節を稽古する人がいかに多かったかということをも示していよう。しかも、一時期に偏ることなく、各時期を通じて改版が続けられ

ていたのであるから、この作品の人気、あるいは常磐津節の人気は、一時的なものでなく、永続的なものであったことを裏付けているのである。また一方、江戸後期にはこうした常磐津などの稽古本の出版が、いかに盛んであったということも窺い知られるのである。

ところで、現存の稽古本では文政九年前までしか通れないが、前述のように、『関の扉』稽古本の出版は、刊記などから寛政一〇年頃を考へてもよきであろうことを知った。この時期は市川男女蔵によって、『関の扉』が再演された直後であり、また、二代目文字太夫の活躍期で常磐津節の隆盛期であったから、『関の扉』の人気が高まって、稽古本の出版が要請されたのであろう。この頃の太夫・三味線方による連名を刊記に持つ稽古本が、他にも相当あることを述べたが、これらもこの時期に始めて出版され、その後、需要に応じて版を重ねたのかもしれない。本論に示した『関の扉』ほどの諸本の種類・量を持つものは他にないが、かなりの改版の跡の窺われる作品は多いので、この時期の常磐津の人気を程を知ることができる。『関の扉』はその最高の作品として、素浄瑠璃あるいは舞踊曲として頻繁に取り上げられ、語り続けられたのである。

出版は、幕末を境に伊賀屋から坂川に移ったが、詞章を変えることなく、近年まで初演の姿を伝えてきた。明治の團十郎の改変も版本上には影響が見えない。上演の度に改変が加えられたり、一部分が失われたりすることの多い歌舞伎舞踊曲において、『関の扉』諸本が全く変化せず伝えられていることは興味深い。この曲が構成・詞章ともよく完成された作品であり、初演あるいは再演以来、常に人気を保ち続けたため、改作の余地がなかったこともあるだろうが、團十郎の改変が版本に現れていないことを考えると、上演時と版本の間に差のあったことも窺われよう。素浄瑠璃や舞踊曲としては上演の度ごとに抜差しが行われたであろうが、それらは手元の本に手を入れればすむ。詞章の変更などはある程度これで済ませてきたのであろう。曲節については、三味線譜などを付したものが少ないので、詳細はわからない。僅かに曲節を示す注記があるが、例えば上巻八丁目の「三下り」が版を重ねるて行くうちに「二下り」「一上

り」「二上り」と変化している(写真上巻各八丁目)。しかし、これも直接に三味線の手の変化を示すものではなく、改版時の誤りによるとみるべきで、実際の演奏とは関わりがないようである。

『関の扉』の他にも、『戻駕』や『山姥』のように天明期から再演を繰返されたものや、『釣女』や『角兵衛』のように比較的新しく作られた曲だが、人気を博し多数の正本・稽古本を伝えるものもある。今後、こうしたものについても検討を加えることによって、常磐津節の正本・稽古本の出版事情を知るとともに、常磐津節が、歌舞伎音楽としてだけでなく、素浄瑠璃や舞踊曲としての江戸から明治期において、どのように流布・伝承されたかを明らかにできるのではないかと考えている。

注一、『関の扉』の内容的検討は、本節第二項参照。

注二、『関の扉』の刊記と類似した刊記を持つ稽古本の外題を一応次に挙げておく。

『一の谷嫩軍記組討の段』、『色懺悔野邊花道下』、『近頃戀世語』、『色進子浮名夜櫻上』、『榎重拾羅衣上』、『同下』、『富ヶ岡屏風八景』、『高麗菊浮名色入上』、『あた仇枕夢玉鉾』、『桜浮名籠夜』、『其常磐津仇兼言』、『巫山伏千早経言』、『三津朝床敷顔触下』、『戻駕色相問』、『紅葉傘意図荷敷色木下』、『八百萬園生梅枝』、『其扇屋浮名戀風上下』、『四天王大江山入』など。

注三、伊賀屋勘右衛門の動向については、第四章第二節に詳しく述べた。

Handwritten text in a cursive script, likely a list of words or a passage.

八丁集

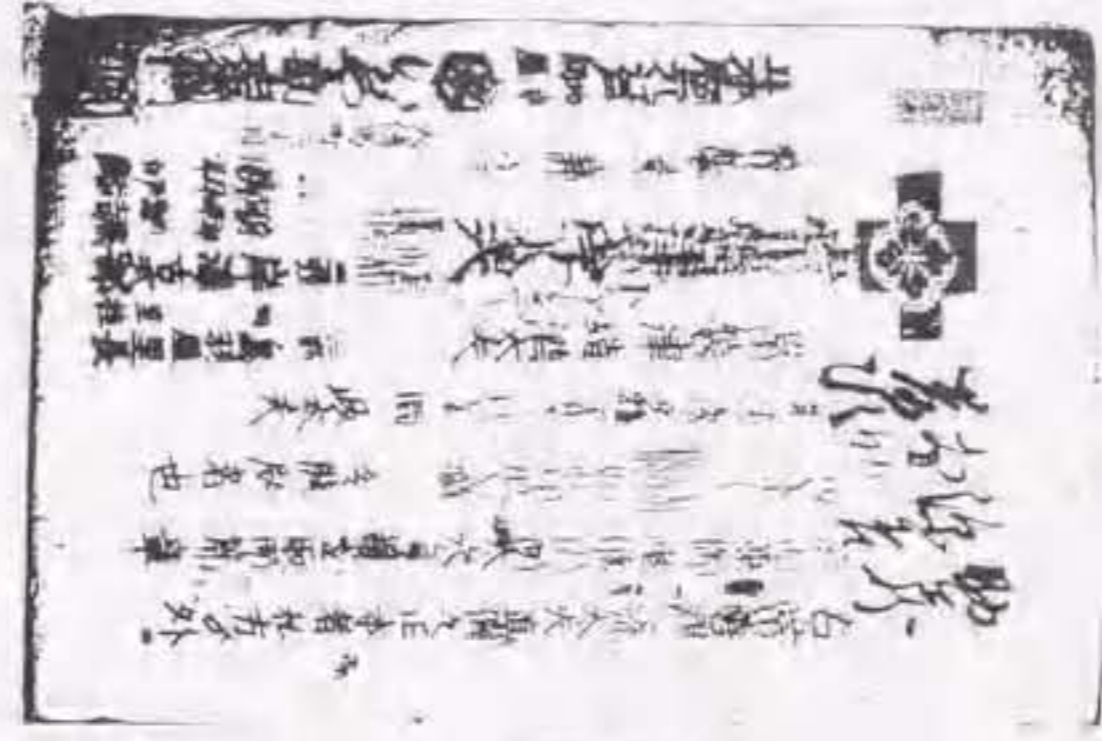
Handwritten text in a cursive script, likely a list of words or a passage.

八丁集

Handwritten text in a cursive script, likely a list of words or a passage.

一丁表

七



刊記

Handwritten text in a cursive script, likely a list of words or a passage.

八丁集

Handwritten text in a cursive script, likely a list of words or a passage.

一丁表

上卷寫真

十

Handwritten text in French cursive script, first column on page 163.

六丁表

Handwritten text in French cursive script, second column on page 163.

六丁表

Handwritten text in French cursive script, third column on page 163.

一丁表

Handwritten signature and date at the bottom of the third column on page 163.

Handwritten text in French cursive script, first column on page 162.

六丁表

Handwritten text in French cursive script, second column on page 162.

六丁表

Handwritten text in French cursive script, third column on page 162.

一丁表

Handwritten signature and date at the bottom of the third column on page 162.

京都の発展の歴史を記す。この頃、京都は政治の中心地として栄え、文化も盛んになった。天皇の御所もここにあり、多くの貴族や僧侶がここに集った。その結果、京都は「都」として知られるようになった。

八丁巻

この頃、京都の町並みは整然としていた。寺社仏閣が立ち並び、美しい庭園が数多くあった。また、多くの文化人がここに集り、文学や芸術の発展に貢献した。京都は、その文化の中心地として知られるようになった。

八丁巻

この頃、京都の町並みは整然としていた。寺社仏閣が立ち並び、美しい庭園が数多くあった。また、多くの文化人がここに集り、文学や芸術の発展に貢献した。京都は、その文化の中心地として知られるようになった。

一丁巻

上

京都の発展の歴史を記す。この頃、京都は政治の中心地として栄え、文化も盛んになった。天皇の御所もここにあり、多くの貴族や僧侶がここに集った。その結果、京都は「都」として知られるようになった。

刊記

この頃、京都の町並みは整然としていた。寺社仏閣が立ち並び、美しい庭園が数多くあった。また、多くの文化人がここに集り、文学や芸術の発展に貢献した。京都は、その文化の中心地として知られるようになった。

八丁巻

この頃、京都の町並みは整然としていた。寺社仏閣が立ち並び、美しい庭園が数多くあった。また、多くの文化人がここに集り、文学や芸術の発展に貢献した。京都は、その文化の中心地として知られるようになった。

一丁巻

上

六丁書

Handwritten text in six columns, top section.

六丁書

Handwritten text in six columns, middle section.

一丁書

Handwritten text in six columns, bottom section.

七

六丁書

Handwritten text in six columns, top section.

六丁書

Handwritten text in six columns, middle section.

一丁書

Handwritten text in six columns, bottom section.

七

七丁書

Handwritten text in a cursive style, consisting of approximately 10 lines of characters.

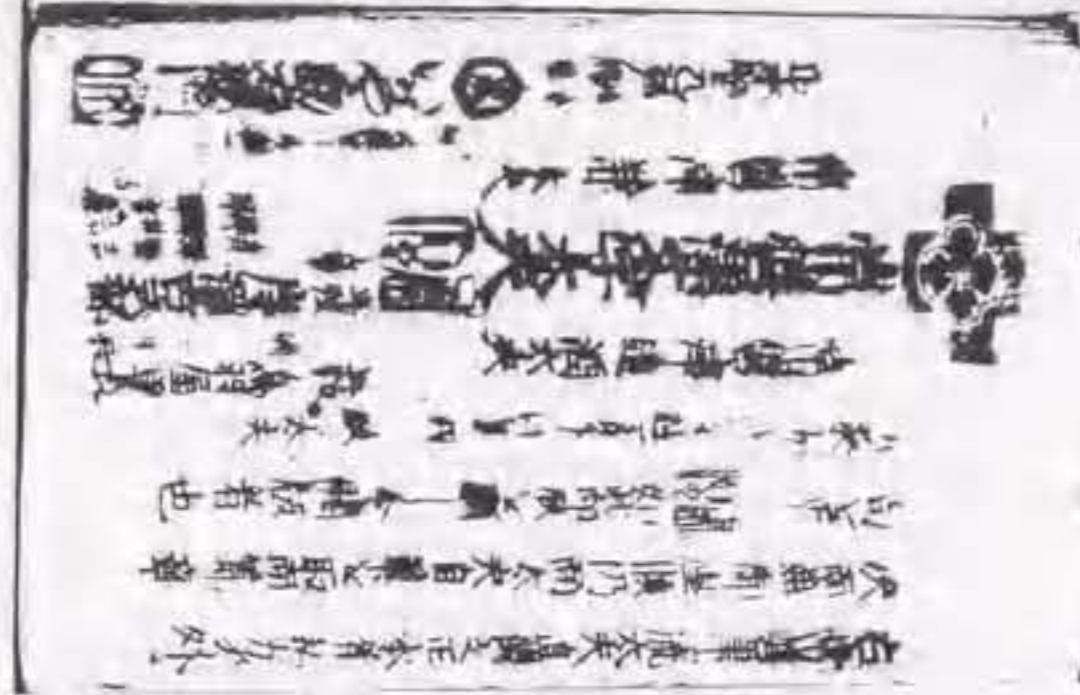
七丁書

Handwritten text in a cursive style, consisting of approximately 10 lines of characters.

七丁書

Handwritten text in a cursive style, consisting of approximately 10 lines of characters.

七丁書



刊記

Handwritten text in a cursive style, consisting of approximately 10 lines of characters.

七丁書

Handwritten text in a cursive style, consisting of approximately 10 lines of characters.

七丁書

Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

七丁表

Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

七丁表

Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

一丁表

五

Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

七丁表

Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

七丁表


Handwritten text in vertical columns, likely a list or record.

一丁表

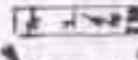
五

常盤津正本版元印房有兼 坂川平四郎 田園


 常盤津造酒太夫
 常盤津文字太夫
 常盤津兼太夫
 政太夫
鳥羽屋長 同里挂
 三度 岸澤吉式部
 三度 上 岸澤吉
 四度 岸澤九雄
 鳥羽屋兵吉藏

右常盤津一流太夫並傳之正本者私方十外決而無御座
 仍而太夫並筆、取而即章句、正之、 如此印形、觀之
 今開版者也御未神覽被遊可被下候以上

刊記


 常盤津造酒太夫
 常盤津文字太夫
 常盤津兼太夫
 政太夫

七丁裏

常盤津造酒太夫
 常盤津文字太夫
 常盤津兼太夫
 政太夫

一丁裏

下 10

常盤津造酒太夫
 常盤津文字太夫
 常盤津兼太夫
 政太夫

一丁裏



下 11

表 紙

下
八丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose.

上
六丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose.

上
一丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose. Includes a signature at the bottom: 聖德太子御製 聖德太子御製 聖德太子御製.

下
八丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose.

上
六丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose.

上
一丁集

Handwritten text in cursive style, likely a collection of poems or prose. Includes a signature at the bottom: 聖德太子御製 聖德太子御製 聖德太子御製.

聖德太子御製

下 七丁裏

Handwritten musical notation on page 187, bottom section.

上 八丁裏

Handwritten musical notation on page 187, middle section.

上 一丁裏

Handwritten musical notation on page 187, top section.

刊記 (Publication Record) section with a seal and vertical text.

刊記

下 七丁裏

Handwritten musical notation on page 186, middle section.

上 一丁裏

Handwritten musical notation on page 186, top section.

6 10	5	4	3	2	1	(下巻)	9 13	8	6・7	3 5	2	1	(上巻)
関の戸下老	つもる恋下老	関の戸下老 関の扉下九了 関の扉下九了	関の戸下老 関の扉下九了	判読不能	関の戸下老	関の戸下老	せきのと上老	つもる恋上老	つもる恋上老	つもる恋上老	つもる恋上老	せきのと上老	せきのと上老
関の戸下九了	つもる恋下九了	関の戸下老七 七丁・八丁のみ梓有	関の扉下九了		関の戸下九了	関の戸下九了	せきのと上十了	つもる恋上十了	つもる恋上十了	つもる恋上十了	つもる恋上十了	せきのと上十了	せきのと上十了
					せきのと下二								

版外一覽

※各図版中、版の相違を見るのに、社章十文字図所に○印を付した

十丁裏

十丁裏

九丁裏

九丁裏

二、『積恋雪関扉』考

宝暦から天明期にかけては、初代常磐津文字太夫・二代目常磐津文字太夫（二代目常磐津兼太夫）が活躍し、常磐津節は隆盛を極めた。この時期には常磐津節の大曲が次々と作られ、その中には、後世まで常磐津節の代表作とされてきた作品も多い。本章では、こうした作品の中でも、最大の人気を保ってきた『積恋雪関扉』を採り上げ、常磐津曲の特色を考察しておきたいと思う。

(一)

『積恋雪関扉』（以下『関の扉』と略す）は、天明四（一七八四）年十一月江戸桐座の顔見世狂言『重重人重小町桜』の二番目大切所作事として初演された。「常磐種」（東京芸術大学蔵）によると、

天明四辰霜月

積恋雪関扉 桐座

劇神仙著述

常磐津造酒太夫

三弦 鳥羽屋里長

常磐津兼太夫

同 里桂

常磐津大和太夫

始テ

重重人重小町桜

上てうし同 露吉

重重人重小町桜

市川門之助

第二大切

瀬川菊之丞

中村 仲蔵

とある。「近世邦楽年表」には「露吉」の所が「蘆吉」となっているが、役割番付の連名も「常磐種」と同じであるから、「露吉」が正しいであろう。作者は劇神仙宝田寿来。因みに、『重重人重小町桜』の立作者は初代瀬川如阜（瀬川菊之丞兄）で、宝田寿来は二枚目であった。瀧美清太郎氏によれば、作曲は鳥羽屋里長、振付は西川扇蔵ということであるが、この根拠は明らかではない。作曲については、初代鳥羽屋里長と二代目岸沢式佐が三弦を弾いているので、両者の合作かもしれない。振付は瀧美氏に従えば、二代目西川扇蔵である。配役は、関兵衛実は大伴黒主が初代中村仲蔵、良岑宗貞が二代目市川門之助、小町姫と墨染が三代目瀬川菊之丞であった。初日は役割番付に拠れば、天明四年十一月十五日とあるが、天明五年正月刊の役者評判記「役者年始状」には「十一月三日より」とある。この狂言の評判は「役者初艶貞」によっても知られるが、これの中村仲蔵条などには、『重重人重小町桜』は「倭花小町五文字」を焼き直したもので、趣向が重なっているなど、あまり評判が良くなかったにも拘わらず大入りであったのは偏に大切の『積恋雪関扉』のお蔭であったと記されている。

さて、『関の扉』は上下二巻仕立てである。その構成を登場人物を念頭に置いて見てみると、上の巻では、良岑宗貞が逢坂山の関所近くに庵を結んで住居をしている。その逢坂の関の関守関兵衛は、実は天下を狙う大悪人大伴黒主である。この関に小町が訪れ、小町は偶然恋人の宗貞と再会する。また、関兵衛が小町とからむ間に落とした割符と、関所の土中から見つかった大伴家の重宝八声の名鏡により、小町・宗貞は関兵衛の素性を疑い始める（この段階では兩人とも関兵衛の実体を知らない）。下の巻では、宗貞・関兵衛・小町桜の精墨染が登場する。小町は登場せず、宗貞も関兵衛の生酔の件以前に登場するのみで、下の巻全体から見ると僅かの間である。墨染は、宗貞の弟安貞とかつて契を結んだことのある小町桜の精魂で、安貞は宗貞の身代りとなって死んだことが、墨染の台詞によって示される。関兵

衛は天下掌握の謀反を企む大伴黒主として正体を現わし、その斧で小町桜を伐ろうとして墨染と立ち回りとなり、トド勝負がつかないまま幕となる。

このように本曲の構成は、上の巻を宗貞と小町の恋物語とし、下の巻を墨染と黒主の争いとし、上・下巻それぞれに異質な男女の組合せを配しているのである。この構成は、本曲が二番目大切でもあり、それまでの「重重人重小町桜」の複雑な筋立てを観客にわかり易く整理し、物語の終局に向おうとする意図が働いているのであろう。猶、重重人重小町桜は、「評釈名曲選」の高野辰之氏の「積恋雪関扉（関扉）」によると、

この当時の役割番付を見ると、この狂言は四番続きで、浄瑠璃の場は第二番目の終に出ることになっている。第三番目になって在行平や御台所も表われ劇は別な方面に展開し、第四番目に至ってすべてが解決を告げて大伴黒主等一味の者が亡びるということになっているが、浄瑠璃の場までで、第三第四は演じなかつたかも知れないようである。（国立劇場上演資料集148）

と述べられている。江戸歌舞伎の役割番付は四番続きが基本の形式であり、普通は二番目あたりまでしか上演しなかつたようであるから、高野氏の御推察通りであろう。したがって、本曲は「重重人重小町桜」の締めくくりとして位置付けられていたということになる。本曲は現行においても、上下巻を通して上演すれば二時間を上回るもので、独立した舞踊曲としても大曲であるが、初演時には、一日の芝居の最終幕として、狂言全体を統括する役割を担って仕組まれたのであるから、狂言の展開に占める位置も小さくなかつたと思われる。

(11)

右のように、「関の扉」は「重重人重小町桜」において、重要な位置を占めていたと思われるので、ここで「重重人重小町桜」全体の構成を見ておこうと思う。

「重重人重小町桜」は現在台帳が伝わっていないので、詳細な内容はわからない。しかし、この時の役割番付、また、この狂言の評判を記した天明五年刊の役者評判記「役者初艶貞」（上中下）、「役者年始状」（江戸の部）や「関の扉」に基づいて作られた合巻「小野の小町劇場化粧」などがある。さらに、これらを基にしてその筋立てを類推した幸堂得知氏の「関扉の昔狂言」（『新小説』明治三十七年二月号）や、これをもとにした高野辰之氏の「評釈名曲選」（大正三三年刊）の「関の扉」の「狂言場割」などの諸説があり、これらを資料として、服部幸雄氏が「演劇界」昭和四三年二月号の「古狂言発掘」に、原作の姿を詳細に掘り起こしておられるので、それを参考に、ここでは「関の扉」との関わりを中心にする筋の展開を見ていくことにする。

本狂言の主な役人替名は、伴健岑が嵐音人、船頭藤藏実は大伴黒主・卜部良実・奈落婆に中村仲藏、小野篁・秦大膳武虎に大谷広次、良岑の宗貞・安貞に市川門之助、小町姫・墨染に瀬川菊之丞、文屋の秋津・橘逸勢の亡霊に尾上松助、大筆八郎に市川高麗藏、良実妻蓬生に小佐川常世などであった。

さて、本狂言は、前述した評判記にも指摘されていたように、明和八（一七七二）年中村座の顔見世狂言「倭花小野五文字」に類似したところの多いものであった。「倭花小野五文字」も台帳が現存しない作品であり、詳細な比較はできないが、明和九年正月刊の評判記「役者万年曆」などによれば、宗貞、小町、黒主、般若五郎などといった登場人物、寂莫僧都の法力による大伴山主の蘇生、宗貞女房松木が実は吉野の桜の精であったなどの筋が知られる。これらは、「重重人重小町桜」の筋と共通した所が多く、本狂言が「倭花小野五文字」の影響を直接受けてなったのは確かであろう。本狂言構成の概略は服部氏の、

要するに御位争い（筆者注、これは近松門左衛門の「惟喬惟仁御位争」及びその続編「井筒業平河内通」の世界を指す）を背景に惟喬方の謀叛を扱い、しかし、惟喬は背後に置いて登場せず、大伴黒主をいわゆる国崩しの悪人に仕立ててこれに小町・宗貞・墨染・安貞とをかみ合せて構成した……（前記同書）

という要約に尽きているが、もう少し登場人物がわかるように、各場とその場における主要な役を記すと次の如くである。

- 一番目三立目の口 瀬戸明神社前の場
- 伴健岑・船頭瀧蔵
- 同 三立目の口 浜辺の場
- 小野篁・船頭瀧蔵
- 同 三立目の奥 嵯峨野古墳発掘の場
- 伴健岑・寂莫僧都・橘逸勢の霊
- 同 三立目の奥 古寺の場
- 橘逸勢の霊・般若五郎
- 同 四立目 清水花見の場
- 伴健岑・墨染・安貞
- 同 五立目 小野良実館の場
- 同 小野良実・小町・伴健岑・良実妻蓬生、後半に『仲蔵狂乱』の場
- 五立目 同奥庭の場
- 小野良実・良実妻蓬生・秦大膳武虎
- 二番目序幕 大坂寺町灸点屋の場
- 灸点屋姑奈落婆・山井養仙
- 同 同家離家安貞住居の場

- 同 安貞・墨染 寺町裏墓地の場
- 同 奈落婆 以前の灸点屋の場
- 同 灸点屋娘および実は文徳天皇第三皇子貞躬の君・婿長右衛門実は小野篁・奈落婆
- 同 以前の安貞住居の場
- 同 墨染・安貞・小野篁
- 同 大詰 浄瑠璃所作事
- 同 良岑・小町・関兵衛実は大伴黒主・墨染実は小町桜精魂

(三)

さて、『重人重小町桜』は服部氏の言うように、六歌仙の世界に御位争いの世界を結びつけたものだが、御位争いを軸とする国崩しの謀叛譚が主筋となっていて、小町など六歌仙の逸話は趣向として仕組まれている。それに対して、大切所作事にあたる『関の扉』は小町・宗貞・黒主と六歌仙の三人を前面に出したものとなっている。この三人の登場人物を中心に、本狂言における『関の扉』の位置を検討する。

まず、小町は、前項で示した如く、一番目五立目で初めて登場するが、天明五(一七八五)年正月刊の役者評判記「役者初艶貞」(東京芸術大学図書館蔵)の瀬川菊之丞の条に、

〔頭取……五たてめは小町ひめ御入とよばせやつし衣裳にたすきみづしのわざをさせる花道より中女がたのこらすつきつねよあとよりの出よし〕通おひめ様がみづしのわざをする趣向は上るり本に有やうだせへ狂言好いろいろか

もあらふかるかうならではうつらぬ仕内よい／＼健筆にひきとめられくらやみまきれ花道へにけゆくまで小町は、
役なし只うつくしい……(傍点筆者)

とあるように、八雲の皇子の意に従わぬ故のやつし姿で水仕の業をさせられている場のみである。本狂言における小町の役柄は「関の扉」の部分を除けばそれほど重いものではない。このことは、「役者年始状」(東京芸術大学図書館蔵)の瀬川菊之丞の丞にも、

「關取……小の、小町にて八雲の皇子の心に随かはぬ故水仕の業を三付られ米ときなどせらる、所よし……」

とあるところからも知られる。五立目では美しきゆえに水仕の業をさせられることになった美女のやつし姿をみせて、八雲の皇子一派の所業の理不尽さを強調するが、この趣向には、小栗伝承における照手姫の姿が投影しているようである。

小町が宗貞と恋仲であったことは、二番目序幕で、奈落婆が安貞・墨染夫婦を宗貞・小町と見誤る件があり、ここで僅かに臭わされているが、評判記による限りでは、狂言の中では、大切以前には直接これを表現した場面はなかったらしい。或いは、宗貞と小町が恋仲であるという設定は本狂言がその嚆矢であるので、両者の関係を大切まで明らかにせず、「関の扉」こそそれを、小町・宗貞二人の告白によって知らせ、その意外性によって観客を驚かさうという趣向だったのかもしれない。小町の相手を深草の少将ではなく、宗貞とするのは、伝説上の深草の少将は、実は宗貞のことであるという俗説を背景として生れた物であろう。本狂言では、墨染と安貞、小町と宗貞という二組の恋が描かれている。しかし、墨染と安貞の恋については、一番目四立目以後、何度か印象深く描かれているのに対して、小町と宗貞の恋は、前述の如く、五立目で八雲の皇子の横恋慕を拒否した小町の苦難が描かれるだけで「関の扉」まで描かれていない。墨染と安貞はこの作品で創造された人物で、實在の者ではない。安貞は宗貞の弟、墨染は一番目ではその安貞が馴染む傾城であるが実は小町の姉(これは「古今集」に小町の姉の歌があるのに導かれての創造かもしれない)

い、二番目では小町桜の精魂となつている。これについては、「歌舞伎年表」には、

二番目の清水寺の花見。安貞と傾城墨染、宗貞と小町姫の色もようあり(筆者注。宗貞・安貞、及び小町・墨染はそれぞれ二役一人であることや評判記の記載から見ると、今まで述べてきたように、本場は安貞と墨染の恋が主に描かれ、宗貞と小町の恋模様は描かれなかつたと思われるので、この記述にはやや問題がある)。墨染は追手に囲まれて死す。かねて安貞に助けられし桜の精が、墨染に化けて契る。

とある。小町桜の精が墨染の身代りとなつて安貞との恋を継続するのであるが、小町桜はまた、小町の身代りにこの桜が切られるという話があるように、小町の身代りとしての存在でもあった。一方、安貞が流れ矢に当って傷つく件は、直接には「百夜小町」の初段で、深草の少将が黒主・鬼風兄弟の討ち入りに際して、矢に当って倒れる趣向を取り込んだものかもしれないが、「重々人重小町桜」では、これによって安貞は足腰の立たぬ身となり、隠れ家に押寄せた捕り手のために深傷を負って自害するのである。安貞と墨染の悲恋物語は、植物の精魂譚を取込んだ複雑な展開を見せながら、墨染さらに安貞も死ぬことによつて、大詰前で終焉を迎え、大詰「関の扉」では変つて、宗貞と小町の物語となるのである。さらに、この「関の扉」において、墨染は霊力をもつて、安貞は自らの血で記した片袖の文字によつて、悪を暴く力となるのであつて、墨染と安貞の犠牲の上に正義が再興されるのである。したがつて、この二人は小町と宗貞の肩代り、或いは姿を変えた存在なのであつて、「関の扉」において、本性としての小町と宗貞が姿を現わすという展開と言えよう。

次に、黒主であるが、これも小町・宗貞同様、一番目三立目の口に船頭瀬藏として登場して以後、大切の「関の扉」まで姿を見せない。一番目三立目の口で健寄が謀反の企みを打明けの口を聞く瀬藏の態度は、只者でない不敵な物言いであつて、不気味な感じを抱かせるに充分である。この冒頭の感じが、その後の登場人物の口から少しずつ確かなものとなつていき、大詰「関の扉」で関守関兵衛として登場し、下の巻で一氣に大悪人としての正体を表す。国崩し

して登場する。本作品もその延長上にある。中世においては、謡曲『卒都婆小町』などに見られるように、「玉造小町 莊衰書」を背景に老醜を扱ったものが多いのに対して、歌舞伎や浄瑠璃での小町は、若さと美貌が強調された小野家の姫君であって、中世の小町伝承とはかなり異質な人物像となっている。さらに、中世の小町伝承では、遊女であって、恋多き女、恋固き女とされ、その罪深き人生が強調されるのだが、歌舞伎・浄瑠璃作品では、純情一途に一人の恋人を慕う深窓の姫君である。こうした人物像の変化は、宗教的厭世観が支配し、罪と贖罪を強調する心的世界に注目した謡曲と、現実の生き様に興味を示し、事件の劇的展開を描こうとする歌舞伎・浄瑠璃作品の違いであろうか。

さて、その小町の恋の相手は、本狂言では良岑宗貞であるが、この設定は本曲が初めてである。それまでの作品ではいつも深草の少将であった。これは謡曲『通小町』以来、小町に百夜通いしたのが深草の少将とされてきたのが、近世では恋人と位置付けられるようになったのである。そうした概念を一変させて六歌仙の一人僧正遍昭の俗形良岑宗貞をもってきた所に、本作の新鮮な設定があった。本狂言には、深草の少将もそれまでの小町物にはしばしば登場していた在原業平も登場しない。小町物では、六歌仙を利用して人物設定するのは通例だが、業平のように恋と美貌で知られた人物でなく、僧形のイメージの強い人物を恋人に設定し、観客の意表を突いたのである。しかし、小町の恋人が出家する設定は、すでに宝暦三（一七五三）年一月の『冠鏡和黒主』で深草の少将が出家して空海となる趣向に見られ、本作はそれと、深草の少将宗貞説によって作り出されたものである。僧正遍昭自体は、本作品以前すでに『百夜小町』に登場し、喜撰法師と力を合せて黒主・鬼風兄弟を滅ぼしているが、そこでは僧形の遍昭であり、六歌仙の常識の範疇での利用と言えよう。宗貞としての登場は、本狂言のもとになった『倭花小野五文字』に見え、本狂言はそれを受継いでいるのであるが、『倭花小野五文字』では小町の恋人ではない。小町と宗貞を恋仲とする趣向は、『関の扉』に続く小町物作品『去程恋重荷』（文政二年一月中村座初演）に引継がれ、そこではさらに、宗貞ゆえに小町にその思慕の念を拒絶された深草の少将が、亡霊となって小町を悩ますという展開になっている。これについ

の大悪人が何時どのような形で現れるかは、本狂言の展開において大きな関心であり、それが大切まで登場しないと、いう構成は、劇の魅力を最期まで張詰めたものとして持続させたであろう。その上、『関の扉』における関兵衛から黒主への変身は、ヤボで不粋な恋の邪魔者から謀叛を企む大悪人となるのであり、観客の意表を突くに充分であったに違いない。そして、桜の精墨染と黒主の対決は、安貞との悲恋や、大宅高取から小町の身代りとして小町桜の名木が伐られることになった話を聞いた墨染が、盡力をもって悪に立向かい、黒主の本性を暴き出すという展開であるが、前述の如く、墨染は小町の身代りであるから、これは、小町が黒主と対決し、悪を暴き出したのと同じ事なのである。小町と黒主の関係は、謡曲『草紙洗小町』以来、陰謀を暴く者と暴かれる者である。

このように見てみると、『重人重小町桜』の一番目・二番目の筋立ては、ほとんど大詰の『関の扉』に向けて集約されるように作られており、主要な筋の展開は『関の扉』に至って初めて全貌が明かとなるよう仕組まれている。『関の扉』は所謂六歌仙の三人が活躍するのであって、六歌仙の世界のクライマックスといつてよい。したがって、この『関の扉』は、本狂言に付加された舞踊劇という性格のものではなく、狂言のクライマックスを担う重要な一幕だったのである。

(四)

本狂言は、いわゆる小町物と総称される小町伝承を素材に取込んで仕組まれた作品である。小町は六歌仙の一人であり、歌舞伎・浄瑠璃では小町物は六歌仙の世界として扱われているが、『重人重小町桜』のもとになった作品とされる『倭花小野五文字』は勿論、先行する小町物作品の趣向を充分取込みつつ成った作品と思われる。こうした先行演劇の小町物作品との関係を見ておきたい。

まず、小町像については、歌舞伎・浄瑠璃を通じてそれほど大きな変化は見られない。和歌の上手な美しい姫君と

ては別項で詳細に検討するが、謡曲『通小町』や『卒都婆小町』に描かれた少将の姿を利用し、それに謡曲『恋重荷』『殺鼓』の老人の姿を重ねて、小町をめぐる恋模様をさらに別の伝承世界と結びつけて、新たな世界を作り出している。

さて、小町物において、一貫して悪人として登場するのが黒主である。古くは謡曲『草紙洗小町』の黒主。ここでは悪かな小悪人といったところで、烏滸な滑稽味さえ持っている。こうした謡曲の人物像を受けて古浄瑠璃では『七小町』（山本角太夫正本 延宝五年八月刊）、歌舞伎では近松門左衛門の『百夜小町』（元禄一〇年京都都方太夫座初演）や初代市川団十郎の『成田山分身不動』（元禄一六年四月森田座初演）、また、浄瑠璃では紀海音の『小野小町都年玉』（享保三年か四年正月初演）等で、小町に横恋慕する敵役として登場している。即ち、黒主は小町物の中で徐々に悪人として成長していき、本狂言に至って国崩しの大悪人になってその頂点に達したのである。六歌仙の世界が御位争いの世界と結びつけて描かれるようになって、主筋が位奪取の謀叛譚となったことが、黒主の悪人としての役割を大きく変化させることとなったのである。歌舞伎や浄瑠璃作品においては、筋の展開も登場人物の設定も先行の作品のそれを継承しつつ、その上に立っていかに変容させて作品の独自性を作り出すかが、新作の創造の要点である。黒主については、悪の要素を継承しながら、悪の質を変容させて新たな作品へと展開させていったのである。猶、黒主が悪として扱われるのは、服部氏の御指摘のように、その名「黒」から想像される「黒」の持つ闇のイメージと深く関わっているのである。

この黒主を初め、歌舞伎・浄瑠璃の小町物の展開では、いつも小町の美貌に迷い、恋慕して嫌われる人物が登場する。『小野小町都年玉』の花照宣、『去程恋重荷』の深草の少将もこの系列の人物である。本狂言の八雲の皇子はすでに竹田出雲の『七小町』でも同様な設定となっている。中世以来の拒む女としての小町像が変形したものと思われるが、非道な人物の小町への強引な横恋慕を介して、皇位をめぐる謀叛譚と小町をめぐる恋物語を一体化していったと

ころに、歌舞伎・浄瑠璃における小町物の筋立ての特徴があるといえよう。

また、墨染は安貞とともに本狂言で創造された登場人物であるが、前項で見た如く、宗貞の弟安貞の恋人傾城墨染は、実は小町の姉、この人物の死後は小町桜の精が墨染になり代ったのである。墨染の名は、『古今集』哀傷巻に見える、太政大臣藤原基経の死を嘆いて上野岑雄の詠んだ歌、

ふかくさののべの桜し心あらばことしばかりはすみそめにさけ

によって、草木にもあわれを知る心があり、深草の桜が墨染色に咲いたという伝承があり（宝物集など）、それが墨染桜と呼ばれたが、本作の設定はその故事に拠っているのである。さらに、『関の扉』の上の巻の宗貞の台詞に、

コレ此所は先帝のみさ・きゆへうつしおいたる御あいじゆのあの桜。ひじやうのものは云いながら。ほうぎよを悲しむあまりにやうす墨色にさきたるを。そなたの歌のとくによつてさかりの色をましたれば小町桜と云いつ

たふ……

とあって、ここでは先帝の崩御を悲しんで薄墨色に咲いたことになっており、また、それが小町の歌によって色を取り戻した経緯を持っていた。これは明らかに『成田山分身不動』『元禄歌舞伎傑作集』所収の絵入狂言本による「二番目『和国之玄宗』で小町が、

待つ花に霞や関の戸のくらしほのかに照らせ国の桜木

の歌を詠み、それを葉平がもって大内山の桜の木の下に立寄ると、三月二〇日になっても開かなかつた桜が一度に開いたという件を踏まえている。この話は『成田山分身不動』では草紙洗と結び付けられて、前述の小町の歌を古歌（万葉集）にあるとした大伴黒主の訴えが、黒主の持参した万葉集の小町の歌と同じ歌を記した箇所を洗うと、それが消えてしまうので、謾言であると判明、黒主は官位を剥奪され、内裏追放に処せられる。さらに、小町が歌を詠んだのは、黒主の妻右近の内侍が歌を詠んでも桜の花を咲かせることができなかつた後であり、歌争いで小町は右近に勝つたの

である。そこで、黒主は、

かく某辱取りしも桜ゆま……

と述べて、桜の大木を捻切ってしまう。この件も、「関の扉」で関兵衛が小町桜を伐ってしまおうとするところに踏まえられているのである。さらに、「関の扉」という題それ自体が、前述の「待つ花に」の詠にある「関の戸」によっており、桜木が天下を照らし出すことを暗示していると考えられる。「重人重小町桜」では和歌の威徳譚は墨染桜の伝承と結び付けられているが、桜はまた、小町の歌で花がもとの色となった所から小町桜と呼ばれ、小町と墨染は一体の存在とされている。「成田山分身不動」では、桜は小町と黒主の争いの一材料に過ぎなかったのに、本狂言では、桜は物語を展開させる重要な素材となっているのである。小町のイメージは「古今集」の、

花の色はうつりにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに

以来、桜と深い関わりを持ってきたが、「重人重小町桜」はその面を強調して構成されており、「関の扉」はそのクワイマックスとなっているのである。

このように、本狂言は、「倭花小野五文字」の作り直しとは言うものの、先行の小町物作品を巧みに利用しながら、それを変形し独自の展開を工夫しているのである。特に大詰の「関の扉」においては、模倣と創造の均衡をうまく保って、小町物世界を再生していると言えよう。

(五)

ところで、「関の扉」は、「役者年始状」などの資料が伝えるように初演以来大当たりであったのだが、今まで見てきた如く、その巧みな筋立てが緊張ある作品世界を形成していた点にあったことは確かであろう。しかし、そのみではなく、曲節の多彩さも作品を魅力あるものにしていただと思われ。現存の節をそのまま初演時のものとして考えるわけにはいかないが、初演の節は素浄瑠璃として伝わったという(渥美清太郎「関の扉」手記「演芸画報一九二七・五」)。現在のものを見ても、例えば、上の巻には箏歌、下の巻には生酔や道具屋節、投節などがあり、墨染の出の部分には精霊を感じさせるような節が工夫されているなどすぐれたものとなっている。詞章と関わりのある節はそれほど変えられないであろうから、初演当時から多彩な節付がなされていたのである。また、その節を語った常磐津兼太夫の語り口の巧みさも成功の一因であろう。さらに、初演の振りには仲蔵の志賀山流に残ったという(渥美清太郎前掲論文)から、西川扇蔵の振り付けもまた魅力あるものであったのだろう。

このように、「関の扉」は詞章・曲節・振りともによく工夫された作品で、小町物作品の中でも一つの頂点を極めていたものといえよう。ともあれ、顔見世狂言の通例として、「重人重小町桜」はその後再演されなかったが、大詰の「関の扉」だけは、寛政九(一七九七)年六月再演されたのを初め、現在まで上演され続け、現在も人気を保ち続けているのである。

注一、「舞踊講座「関の扉」と顔見世舞踊」(演芸画報一九二七・六)。

注二、深草の少将を良峯宗貞とする説は、例えは、本居内連「小野小町考」などに見える。

注三、本節第四項。

注四、服部幸雄氏「境界の色 歌舞伎の「黒」についての覚え書」(『色』別冊「色」一九八二・六)。

三、歌舞伎・浄瑠璃の小町物

小野小町に関する伝承は、中古・中世・近世を通じて、文学・芸能に広く採り入れられてきた。芸能においては、

能にさまざまな小町伝承が採り上げられたが、その影響のもとに歌舞伎・浄瑠璃・歌謡などの諸分野に多くの小町物作品が作られた。「積恋雪関扉」はその中でも現代まで最も人気を保ち続けてきた作品である。本項では、歌舞伎・浄瑠璃の小町物作品を検討し、近世に於ける小町説話の受容の状況を知ると共に、小町物芸能作品における「積恋雪関扉」の位置を明らかにしておきたいと思う。

(一)

まず、近世の小町物に大きな影響を与えたのは、何と云っても謡曲の小町物作品であるので、歌舞伎・浄瑠璃作品を検討する前に、これら謡曲作品に触れておく。

小町物の謡曲には、「通小町」「卒都婆小町」「関寺小町」「草紙洗小町」「鶺鴒小町」「富士見小町」「清水小町」「山本小町」「高安小町」「雲林院小町」などがある。「通小町」「卒都婆小町」は世阿弥以前からあった最も古い能(但し、現存の物は世阿弥の改作が加えられている)。「関寺小町」「草紙洗小町」は世阿弥の時代に作られた曲。「雲林院小町」は中世の成立。「富士見小町」は中世末か近世初頭の作。「清水小町」「山本小町」は近世に入ってから作られた曲。「高安小町」は成立時代不明である。これらのうち、「通小町」「卒都婆小町」「関寺小町」「草紙洗小町」「鶺鴒小町」の五曲は現行曲、他は廃曲であるが、近世には「通小町」「卒都婆小町」「関寺小町」「草紙洗小町」「鶺鴒小町」「清水小町」「山本小町」(この曲の変りに「雨乞小町」を入れる場合もある)の七曲を七小町といい、歌舞伎・浄瑠璃の小町物の多くはこの七小町を念頭に作られている。したがって、この七曲を中心に見ていきたいと思う。

さて、これらの作品は、いずれも小野小町が主役(シテ)であることは言うまでもないが、その小町は一〇曲中七曲が老いた小町(内二曲は小町の霊)である。他の三曲(「草紙洗小町」「富士見小町」「高安小町」)の内、七小町に数えられているのは「草紙洗小町」のみである。このような老女物ともいっべき小町の描き方は、中世の小町伝承を象徴し

ている。しかし、小野小町については「古今集」にある詠以外、何も知ることはできないのであって、この中世の小町伝承はなんら実像とは関わっていない。

これは、「古今集」にある小町の詠、

花の色は移りにけりないたづらに我が身世にふるながめせしみに

の持つイメージと、平安後期の成立と思われる「玉造小町仕衰書」に書かれた女の生涯が小野小町のそれと誤解されたことによって、広がった小町像であった。ここでは若く美しく華やかであった過去と、老い衰えて零落し醜悪さらす現在が強調され、世の無常の如実な例として語られているのである。能はシテの一人芝居などと言われるように、シテが自分の思いをワキに語るのが典型的な形であり、現在の因果として過去が問題とされるのである。したがって、小町が老醜を晒して彷徨うのは、過去に傲慢に恋人たちをあしらって苦しめてきた結果の贖いでもある。「通小町」(現行では「卒都婆小町」にもある)に登場する深草の少将の百夜通いは、こうした伝承の結晶したものである。よからう。ちなみに、男が恋しい女に百夜通い続ける百夜通いの話は平安後期からあるが、小町と深草の少将の話としては現在のところ謡曲以前には遇れない。一方、歌舞伎・浄瑠璃作品では、若く美しい小町ばかりが登場し、謡曲の状況とは対象的だが、歌舞伎・浄瑠璃は過去を語る物語ではないからである。深草の少将の百夜通いも最も典型的な小町の恋物語として扱われ、小町伝承の意味そのものも大きく変形していったことが窺われる。

ところで、謡曲のなかでも「草紙洗小町」は性格を異にしている。若い小町が登場し、大伴黒主と歌争いをするのである。六歌仙の一人として知られた小町に相応しい話だが、シテとワキの絡みの多い謡曲としては劇性の高い作品であり、この作品は近世演劇にも好んで採り入れられた。歌人小町と敵役黒主は近世の小町物の主要な素材となった。特に、黒主はこの「草紙洗小町」では、「万葉集」に小町の歌を書入れて小町を陥れようとするが、すぐその悪計は見破られて改心するという烏合な小悪人であるが、歌舞伎・浄瑠璃ではこの悪が次第に成長し、「積恋雪関扉」では国崩

しの大悪人となっている。これには、服部幸雄氏が指摘されているような「黒」という名に対するイメージが関わっているであろう。また、歌人としての小町の話は謡曲でも「関寺小町」「鶺鴒小町」など多くの曲で逸話が入れられているが、歌舞伎・浄瑠璃には「雨乞小町」の伝承が最もよく利用されている。これはさらに、小町が咲かない桜を咲かせたという「成田山分身不動」の話に発展していったようである。

また、小町の出自は勿論全くわからないのであるが、中世においては、出羽の郡司小野良実の娘というのがもっとも知られた説で、謡曲もこれに拠っているが、歌舞伎・浄瑠璃では、これをそのまま引き継いでいる。さらに、「清水小町」「山本小町」に語られている業平の玉津嶋明神参詣の話や「富士見小町」の小町の東下りの話には、「伊勢物語」や業平伝承の影響が窺われる。小町と業平が結び付けられるのは、「伊勢物語」の古注釈では多く見ることができ、六歌仙と貫之や葦をいっしょに絡ませてしまふ歌舞伎・浄瑠璃世界では、謡曲を持出すまでもなく、当り前の発想であろうが、小町の玉津嶋参詣譚などは謡曲の逸話の利用であろう。但し、歌舞伎や浄瑠璃では小町の恋の相手は、深草の少将（種に良岑宗貞）であって業平でないが、謡曲にも業平を小町の恋の相手とする作品はない。この点は、古注釈の世界とは異なった一面を示している。

このように歌舞伎・浄瑠璃の小町の描き方は謡曲のそれとはかなり異なっているが、そこに利用された逸話の殆どが謡曲七小町に拠っているのである。中世の小町伝承が「古今集」を読みつつ変形したように、謡曲を採り込みながら、近世演劇の方法に合せて変形を加えていったのである。

(一)

さて、歌舞伎・浄瑠璃における小町物作品を見ると、初期のものとしては「松平大和守日記」に見える狂言や操り浄瑠璃の間狂言に、「小町」(万治二年一〇月二一日条の外記浄瑠璃の間、寛文三年正月七日条の堺町都日向大夫芝居)、「小町

物くるい」(万治三年五月一九日条の外記浄瑠璃の間、寛文二年九月二三日条の筑後掾の浄瑠璃の間、寛文七年七月二八日条の狂言)、「関寺小町」(寛文九年八月二六日条の狂言、延宝四年正月一七日条の狂言、延宝七年九月二九日条の狂言、元禄四年八月二二日条ののるま主人形)、「三井寺しかた小町」(寛文一二年一月二日条の狂言)、「しかた小町」(元禄八年閏五月二二日条の狂言)などの曲の上演が確認されるが、内容はよくわからない。ただ、「関寺小町」は「舞曲扇林」の「舞の心業の事付り恋並二狂乱」の項に、

右にいふまじす屋吉兵衛狂乱こと上手にて、中にも関寺小町得ものにて有しが、拍子をつよく踏、かるくど所作をなせり。有人の云、「百とせの狂女がかほど達者には有まじ。狂らんればこゝろはさも有べし、五体はこれほど達者には有まじき」と申されき、勿論也。工夫たらぬなるべし。

とあるので、これは謡曲「関寺小町」をもとに狂乱の老女の所作が見せ場の曲であったと思われる。また、「小町物狂」もおそらく老女の狂乱であろう。あるいは謡曲「卒都婆小町」の後場のように、深草の少将の霊が乗移った狂乱であったかもしれない。

古浄瑠璃においては、延宝五(一六七七)年八月刊の山本角太夫正本「七小町」³⁾が知られる。この曲は、阪口弘之氏も述べているように、三段目までが小町と黒主の歌争い、四・五段が小町と少将の恋物語となっているが、前半と後半の繋がり薄く、所謂「七小町」を次々となつないで一曲とした単純なものである。しかし、ここに描かれた小町は若く美しい小町であって、中世世界とは一線を画している。また、この曲によって、すでに延宝年間には七小町の意識が成立していたことが知られるし、この後の小町物作品が、殆ど七小町を小町・黒主の争いと少将・小町の恋物語として採り込んでいるのであるから、後世への影響は大きい作品と言ふことができよう。

続狂言では、元禄一〇(一六九七)年の近松門左衛門作「百夜小町」⁴⁾が古いようである。これは、深草の少将の百夜通いや小町黒主の歌争いなど、謡曲から伝えられた逸話をお家騒動で繋いで一貫性を持たせた作品で、登場人物には

六歌仙や古今集の人物を利用している。惟喬親王が登場するが、最後には即位してしまうのであり、御位争いの世界とは異質である。天明五年正月刊の役者評判記「役者初艶白」(東京芸術大学図書館蔵)の尾上松助条にも、

せうこんの法のこと小町の世界へいれたる河内がよひといふ上るり近松が妙作

とあり、御位争いの典型的趣向である招魂譚、また御位争いと小町伝承を結び付けたのは近松門左衛門だとしているのである。御位争いの世界は宇治加賀掾正本の「惟喬惟仁御位譚」の影響下に作られた物が多く、近松門左衛門が享保五年に書いた「井筒業平河内通」もこれの続編的作品である。しかし、招魂譚はともかく、小町は両作には登場しないのであって、近松門左衛門においては、御位争いの世界と小町の伝承はまだ結びついていなかったと思われる。しかし、小町伝承とは別の主筋を設けている点、黒主が小町に横恋慕しお家騒動の悪計に一味するなど、小町伝承を近世的に変形している点が見られ、以後の小町物の作品の方向を諮詢しているのである。

一方、江戸では元禄一六(一七〇三)年四月二日より森田座で上演された「成田山分身不動」がある。これは、三升屋兵庫即ち、初代市川團十郎の作で、小町と黒主の歌争いを中心に、謡曲「松風」「昭君」「草紙洗小町」「一角仙人」「通小町」「綾の鼓」「天鼓」「隅田川」「関寺小町」などの趣向をふんだんに利用して、六歌仙の世界を描いたものであった。したがって、小町や六歌仙を描いているといっても、石川五右衛門の釜煎りの趣向や鳴神の趣向、さらに、少将の百夜通いが業平を伴ってのもので、二人の間には男色関係も匂わされていたり、少将が小町に通って行くと、小町が蟻螂と寝ているなどの異様な場面があるなど、歌舞伎らしい怨霊事、濡れ事、荒事が仕組まれていて、中世からの小町伝承とはかなりイメージの異なったものとなっている。また、この趣向で注目されるのは、小町が三月二〇日を過ぎて花の咲かない内裏の桜を歌を詠じて咲かせた話がある。これは、それ以前に廻れない逸話であり、「積恋雪関扉」の小町桜の由来譚に利用されているものである。

(111)

さて、「七小町」や「百夜小町」「成田山分身不動」に続く浄瑠璃や歌舞伎の小町物作品は多いが、天明四(一七八四)年十一月の「積恋雪関扉」以前の物を「歌舞伎年表」と「義太夫年表」によって拾ってみると、

宝永四(一七〇七)年一月江戸市村座「鉢木大鑑」

正徳元(一七二一)年夏江戸市村座「通小町」

同年 一月江戸森田座「紅梅百夜車」

正徳四(一七二四)年以前正月大坂豊竹座「小野小町都年玉」(義太夫節、紀海音作)

享保元(一七二六)年二月江戸市村座「万歳女鉢木」

享保二(一七二七)年一月京早雲座「鸚鵡返百年狐」

享保三(一七二八)年一月大坂嵐座「草紙洗小町浮草」

享保六(一七三一)年四の替り京都万太夫座「大伴黒主花見車」

享保七(一七三二)年秋京八重桐座「けいせい七小町」

享保八(一七三三)年京瀬川座「大和歌五穀色紙」(小野小町八百五十年忌、宇治さつま正本の改作)

享保一三(一七八八)年四月大坂竹本座「七小町」(義太夫節、竹田出雲作)

享保一七(一七三二)年江戸森田座「七小町七伊呂波」

享保一八(一七三三)年江戸中村座「未君伊呂波小町」

享保二〇(一七三五)年夏京富士郎座「小町」の狂言

同年 一月江戸市村座「混源七小町」

まず、大坂豊竹座で上演された紀海音作の義太夫節『小野小町都年玉』を見る。これは、祐田善雄氏によれば、正徳三年ないしは四年の正月の上演という。この作品は、少将と小町の出会いから結ばれるまでが作品の主筋をなす恋物語で、これに、黒主の積恋懸や東宮花照宮への入内話、小野家の執権五大三郎の妹卯の葉の前殺害譚などが絡む。小町と少将をハッピーエンドにしようとする展開は、小町の世界を中世とは全く異なった華やかな明るいものと解した表われといつてよからう。こうした展開のために、百夜通いは小町が母の十三回忌の百日御経に籠ったため、将来を保証された試練として描いていたり、卯の葉の前殺害の濡れ衣が草紙洗いの趣向(但し、この場合は殺害現場に落ちていた歌を万葉集に書込んで、黒主に自分の歌だと白状させるのである。)でたちまち解決したり、花照宮の入内の要請に二人して出奔したが、卯の葉の前の亡霊の出現で許されてしまうというように、難題は簡単に解消してしまうように仕組まれていて、全体に明るい雰囲気になった作品である。正月興行ということが関係しているのであろう。小町伝承

(四)

瑠璃の『小野小町都年玉』と『七小町』(竹田出雲作)、歌舞伎の『冠鏡和黒主』『重重人重小町桜』である。歌舞伎の二作品はいずれも台帳が伝わっていないので、役者評判記他を参考に考察するが、それぞれ『芥川紅葉棚』『積恋雪関扉』を浄瑠璃所作事として持ち、これについては詞章があるので、これを中心に見てゆく。

また、『積恋雪関扉』以後の作品についても、多少見て置きたいので、台帳の伝わっている寛政元(一七八九)年一月中村座上演の『小町村芝居正月』、その浄瑠璃所作事『去程恋重荷』が『積恋雪関扉』の影響を強く受けていると思われる文政二(一八一九)年一月中村座上演の『花艶和黒主』を採り上げる。さらに、歌舞伎・浄瑠璃作品ではないが、『積恋雪関扉』と深い関係を持つ作品であるので、橋本徳瓶作の合巻『小野の小町劇場化粧』(文化七年刊)にも言及したいと思う。

元文二(一七三七)年二月京都万太夫座『葛城大君百夜車』
寛延元(一七四八)年八月大坂嵐喜代十郎座『傾城七小町』
宝暦三(一七五三)年一月江戸市村座『冠鏡和黒主』
宝暦五(一七五五)年一月江戸森田座『大伴黒主東帯笠』
宝暦七(一七五七)年九月京沢村座『大伴黒主百夜車』
宝暦七(一七五七)年二月大坂竹本座『昔男春日野小町』(義太夫節)
宝暦八(一七五八)年江戸中村座『錦木栄小町』
宝暦一(一七六一)年秋江戸中村座『追善七小町』
宝暦二(一七六二)年江戸市村座『競歌栄小町』
同年
三月大坂中山文七座『婦髪歌仙桜』
明和二(一七六五)年七月江戸市村座『女夫星逢夜小町』
明和五(一七六八)年正月江戸森田座『都鳥東小町』
明和八(一七七二)年一月江戸中村座『倭花小野五文字』
安永二(一七七三)年四月大坂中村座『身替諷小町文章』
安永五(一七七六)年一月江戸市村座『姿花雪黒主』
天明元(一七八一)年二月江戸中村座『色里通小町會我』
天明四(一七八四)年一月江戸桐座『重重人重小町桜』

などがあるが、その多くは台帳が伝わっていないので、作品の詳細はわからない。また、作品数も多いので、以下では内容を知ることができるもので、特色の著しいものを採り上げて検討を加えることにする。採り上げる作品は、浄

は百夜通い・草紙洗い・雨乞・関寺小町などほとんど網羅されているが、前述した草紙洗いの如く、かなりの変形が加えられて、各場面の趣向として利用されている場合が多いのである。

続いて、享保一三年四月大坂竹本座で初演された竹田出雲作の「七小町」を見る。この作品も、小町と少将の恋物語が基底となっているが、主筋として仁明天皇の時世に先帝の御子八雲の皇子が皇位奪取を狙う謀叛譚が仕込まれて、海音の作品より複雑な筋立てとなっている。小町伝承と謀叛譚を結びつけたのはこの作品が最初であるが、お家騒動を絡ませた「百夜小町」、入内を強いて小町・少将を窮地に落とす「小野小町都年玉」、そして六歌仙と御位争いの世界の結びつきなどの影響でなつたのであろう。また、本作では、小町の継母お蘭の方が登場し、これが実は少将の実母で、小町と少将が、義理の仲とは言え兄妹となつて、二人の恋の傷害となるという継母譚が絡んでいたり、八雲の皇子と謀叛を企むのは黒主の父山主で、黒主はその父の悪業に苦心しているなど、人物の設定もそれまでの作品からさらに一捻りされているのである。小町伝承はますます場面の趣向として利用されている場合が多くなり、例えば、草紙洗いで盗作の濡れ衣を晴す趣向が最後まで行なわれなかったり、雨乞も歌の効用と言ひ切れぬものにしていたり、伝承の本質はすっかり解体されてしまっているのである。

宝暦三年、堺越二三次は上方から江戸に戻つて、「京土産」として市村座の顔見世に「冠鏡和黒主」を書いた。これには、一番目四立目に道行所作事として常磐津「芥川紅葉榊」が仕込まれた。前章で述べたように、これは以後の江戸歌舞伎に浄瑠璃所作事の一幕を持ち込む形式を定着させた画期的なものであった。この作品は台帳が残っていないので、内容に不明な点が多いが、宝暦四年正月刊の「役者懐相性」(歌舞伎評判記集成所収)の記事を参考にすると、主筋は惟喬親王の皇位奪取譚であつたらしい。所謂御位争いと小町伝承を組合せた作品ということになる。以後の小町物作品は殆どこの設定を受継いでゆくことになる。現存している「芥川紅葉榊」は、小町と少将が行方の知れない惟仁親王を捜して道行し、見つけられないのを悲観して死のうとするところを通り懸りの茶光りの夫婦が止めに入る。

この夫婦は、実は参州善通寺の四天王のうち、持国天と増長天であつたというものである。この時小町を演じた中村糸太郎の「役者懐相性」の評に、

顔見せは小町の役少将に惚て深草へ百夜かよひし道にて、まかなくの歌のたんざくを落してかなしみ、是も恋ゆへと猶も少将をしたふ折ふし、雨乞の歌の上の句に心をいたため、琴をしらべ心をすます折からに、物ぐさ太郎にほれられて物語の内琴のわれしを見て、ことほりや日の本なればりもしつと、歌の上の句れんぞくして嬉しく、猶も物ぐさと心をあはす段、次に山主かたくみにて、まがなくの歌を古歌とのなんたいを調、次にこれひと親王の御行衛おはつかなしとて、少将と一所に芥川へ行く迄

とある。したがって、道行までの間に百夜通いや雨乞の趣向があつたことが知られるが、百夜通いは、本作では少将が通うのではなく、小町が通う趣向であつたらしい。ここで歌を落とす、草紙洗いの趣向に続いていく展開だつたらしい。また、本作には物草太郎が登場したが、これについては、同じく市村羽左衛門の条に、

顔見せ本名記の貫之なれ共、物ぐさ太郎とかへ名して、小町を恋したい、橘紫の門と尋来り、小町をくどき本心をあかし、次に取りはづして琴をふみわり、大友黒主と改め、これ高の悪をいましめ、これ仁を位に付申さんと別れ、次に天下の巻科人にして妹しのぶが首を打、次にこれ仁の御首給はる上使に來り、豊若が首を贖物とかてんし、頼風が忠義をかんずる仕内大でけく。

とあるので、物草太郎は実は貫之で、さらに黒主と改名したことがわかる。黒主は悪に味方した体で、正義に腐心しているという設定であつた。謀叛人はやはり、父山主であつたらしい。したがって、小町への横恋慕も本心ではなかつたのである。琴を割る趣向は後に「積恋雪関扉」の関兵衛が琴を割ると密書が出てくる趣向に利用されたものである。さらに、小町少将の道行の後については、少将役の市村龜藏の条に、

次に小町もろ共あこめの薄を見て、なり平の歌をきんじ、次に小町薄を切れれば、我髪しせんと落髪しける故是

はと思ふ折から、一つの心火飛来ると思へば忽ち絶し其内に入唐渡天して文殊の浄土にいたり、真言の奥義をきはめ、本心に成て、繫念無量劫の悟をひらき、是より空海あじやりと改め、小町を離縁して別れ入段とあって、あこめの薄の趣向で、少将が空海となってしまうのである。

道行の部分では、芥川を背負って渡り、巖に隠れるのは「伊勢物語」の逃避行を意識したものであるとともに、桂川物に通じた趣向である。また、道行の男女に道中からむ人物の売り立てのせりふやおかしみは所作を楽しませる工夫であろう。このように、本作品は「実話」とか「改め」とかいった展開が多く、筋立てが複雑を極めていたようだが、この部分は複雑な筋立ての中に粗込みながら、流れを小休止して、若い男女やそれに絡む者の所作を見せて変化を図るべく作られており、作品の一部を構成しつつも、ある程度の独立性が保たれていた。

さて、天明四（一七五四）年一月江戸桐座の顔見世で上演された『重人重小町桜』は、天明五年正月刊の評判記『役者初艶貞』の中村仲蔵・市川門之助の条にも指摘されているように、明和八（一七七二）年中村座の顔見世で上演された『倭花小野五文字』と類似点の多い作品で、それに対する非難もあったが、大当りであった。これは、二番目大詰に演じられた常磐津浄瑠璃『積恋雪関扉』が特に評判を呼んだためであったという。『積恋雪関扉』は宝田寿米の作、二代目岸沢式佐と鳥羽屋里長の作曲、常磐津兼太夫、後の二代目常磐津文字太夫の語り、西川扇蔵の振付であった。兼太夫の語り口は当時人気を博しており、この成功はそれに負うところも大きかったであろうが、その後も常磐津節の大曲として最も人気があり、現在まで上演が繰返されていることを考えると、作詞・作曲・振付ともによくきた傑作であったからであろう。『重人重小町桜』については、台帳は残っていないが、服部幸雄氏がその概要の復元を試みておられる¹⁰⁾。これによると、本狂言も「御位争い」の世界に六歌仙・小町伝承を結びつけたものだが、狂言の中には惟喬も惟仁も登場しない。惟喬の替りに悪逆を行なうのは八雲の皇子であり、巷間に匿われているのは文徳天皇の第三皇子貞朝であるが、これは惟仁に替る存在と見ることができ、さらに、この八雲の皇子さえも実際には

舞台上に登場していないのであって、御位争いは作品を一貫して支配する世界であるが、具体的な展開は、悪の張本人大伴黒主一派と良岑宗貞と小野小町一派の攻防を描いている。この筋立ては、『倭花小野五文字』（これも台帳が現存しないので、詳細はわからない）にかなり類似したものであったらしい。しかし、この作品では、黒主・宗貞・小町は本編ではほとんど活躍せず、さらにその周辺の人物とでもいうべき伴健岑や文屋秋津・奈落婆、墨染・安貞や小町の親小野良実夫婦などが活躍し、黒主・宗貞・小町の三人の有り様は随所に仄めかされるばかりである。そして、大詰の『積恋雪関扉』に至って、この三人の直接対決が描かれて幕という展開である。こうした作品の展開からみても、本作品は大詰の『積恋雪関扉』の部分にクライマックスがあり、それ以前は主要人物も活躍せず、あまり相互の緊密性を持たない場の繋がりばかりであり、評判が『積恋雪関扉』に集中したのも尤もなことであった。小町物という点に注目して見ると、卒都婆伝承や草紙洗いなどの小町伝承の趣向は随所に挿入されているが、小町から離れた場を利用して入る場合が多く、あるいは、長年、小町の相手とされてきた深草の少将ではなく、宗貞が相手となっているなど、中世の小町伝承からますます変形している。また、本作において注目されるのは、小町と桜に纏わる伝承を強調している点である。これは、『古今集』の「花の色は移りにけりないづらに我が身よにふるながめせしまに」の詠などによって導かれる小町の桜に関わるイメージを背景に、『倭花小野五文字』で登場した桜の精の趣向を取込み、さらに、『成田山分身不動』の、小町が春になっても咲かない桜を詠歌によって咲かせた話を、先帝受樹の桜がその崩御を悲しんで墨染色に咲いたのを小町の詠によって盛り出した話に變形し、墨染桜の伝承と結びつけているが、これによって、本作には華やかで怪しげなイメージが付加されている。特に、大詰の『積恋雪関扉』では、大雪の逢坂の関に小町桜が時ならぬ花を咲かせており、その木の空からその精墨染が登場し、黒主の正体を暴くというように、このイメージを効果的に生かして夢幻の舞台が構成されたのである。

このように、『重人重小町桜』は、『倭花小野五文字』を踏襲した部分の多い作品とはいえないものの、小町と桜の伝

承を描くことと、小町諒は恋愛中心の物語から脱皮し、御位争い譚も、大話の所作事「積恋雪閑扉」を中心に、華やかな夢幻譚に変形したと言えよう。

続いて、寛政元年一月中村座上演の顔見世狂言である「小町村芝居正月」¹²について見る。立作者は初代松田治助であった。これは主筋はやはり御位争いだが、序幕が「関寺小町の段清水小町の段」・二幕目「草紙洗小町の場」・浄瑠璃「通ひ小町の段」・三幕目「あふむ小町の場雨乞ひ小町の場」・四幕目「卒都婆小町之場」となっており、各幕に七小町の趣向が主筋に対する横糸の如く配されている。勿論、惟喬惟仁の御位争いだが、惟喬を咬して位を争わせているのが黒主で、実は二人の皇子の争いに乗じて黒主自らが位を奪おうと企んでいるというのが、本作の展開である。黒主が惟喬を擁立の陰謀の主どころか、自らの即位を望む大謀叛人となつて、ますます悪としての黒主が強調されている。しかし、結末は深草少将の縁の者と黒主一派とが三種の神器の一つ村雲の宝剣を奪い合っている場面である。御位争いの決着も黒主の陰謀の末路も明瞭にはなつておらず、末尾は中途半端である。小町の伝承については、詞章が伝わっていない浄瑠璃の部分はわからないが、他の六つの七小町の趣向は、例えば、関寺小町や卒都婆小町については本作では、関寺近くに住む老婆は小町のかわりに関寺大刀自としたり、草紙洗小町については、草紙をあらうても入筆の文字が消えず、逆に水をかけると文字の浮び上がる手紙によつて、黒主の陰謀が暴露されたり、自在に変形されている。いずれも本来の七小町の趣向を元にもう一趣向加えた形で新奇さを狙つたものようである。また、小町自身の扱いは、草紙洗の歌や、深草の少将を慕い惟喬親王の恋慕を拒否しているなどのことは、小町自身が登場するのではなく他者の言葉や行為によつて示し、雨乞歌を詠む件と惟喬親王の恋慕を拒否したのが自らの出自の卑しさを思つてのことと告白し、それでも入内を強要され日挽き歌を唄わされる場面のみ登場する。美しい姫のふしめな姿や苦悩する姿で観客の同情を誘おうという趣向であるが、これは先行作品で描かれてきた小町の逸話は既知のこととして利用し、さらに新しい趣向を加えて、七小町の場合同様、本作の独自の新鮮さを出そうとしたもの

であろう。また、本作では、小町詠として知られた歌を小町をめぐる事件の展開に自在に利用している。これらは、例えば、「古今集」の「わびぬれば身を浮き草の根をたえて誘ふ水あらばいなむとぞ思ふ」の歌を書いた短冊が、小町の深草の少将への恋の証拠となるなど、歌の原作とは全く異なつた時元で解釈・利用したものであった。中世の小町伝承において小町の詠は自在に創作されたり、曲解されたりしていたが、謡曲などでは内面の表出として理解されたものが多かった。ところが、歌舞伎や浄瑠璃では本作の如く、歌も具象的面が強調され、新しい趣向の一つとして、事件の展開の複雑さ意外さを求める道具として利用されたのである。

このように、「小町村芝居正月」は七小町をそっくり取込んだり、小町詠をふんだんに利用したりして仕込まれてはいるが、それらの一つ一つが近世、あるいは歌舞伎世界に合うよう形を変えられているのである。

「小町村芝居正月」は浄瑠璃所作事の部分のみが失われたが、文政二年一月中村座上演の「花艶和黑主」は逆にその浄瑠璃所作事「去程恋重荷」だけは稽古本が現存している。「花艶和黑主」も「歌舞伎年代記続編」やこの時の評判記によれば、黒主を中心に展開する御位争いを主筋に、小町伝承を趣向として利用した作品のようである。「去程恋重荷」はその一番目四立目に演じられたものであるが、現行の曲ではない。これについては次章で詳述するので、ここでは簡単に触れておく。この曲は、小町と深草の少将のクセツの上巻と深草焼丸太郎が競馬の所作をしながら小町を狙う下巻より成る。前半が貴人と貴女の口説き、後半が世話話から本性暴露という本曲の構成は、全く「積恋雪閑扉」のそれを受継いだものといつてよい。ここに登場する深草の少将は既に死んでしまつていて亡霊である。その死は、小町のあいそづかしによるらしいことが窺われて、謡曲「恋重荷」「綾鼓」の老人の死が少将の造形に利用され、「通小町」や「卒都婆小町」の少将像とはズレを生じている。ただ、この場合、小町が少将を拒絶するのは、小町には既に宗直という言葉交わした者がいたからで、少将の苦悩も謡曲「恋重荷」「綾鼓」の老人のそれとも全く異質で、庶民でも理解し得る人間関係の中で説明されている。本曲では栗栖の小野の里の小町桜の下が舞台であるが、これは

『積恋雪関扉』の逢坂山の小町桜の下を受けたもので、関三十郎の大江の秀勝が桜の下で酒を呑んでいる件や、下巻で坂東三津五郎の深草焼丸太郎が競馬の所作をするのは、『積恋雪関扉』の黒主の影響を強く受けている。深草焼丸太郎の競馬の所作は、惟喬惟仁が競馬によって位を争ったという曾我物語などに見える逸話を念頭におく趣向だが、本曲は大話の『積恋雪関扉』とは違って、一番目四立目の所作事であるから、その後には話を展開させていくのに主筋と関わる所作を用いたほうが、次の場との関連が保てたからであろう。その一方で、引き立てられていく小町のその後の成行きがわからないなど、一曲としての統一性・独立性は弱くなっている。本曲が『積恋雪関扉』と違って、独立した舞踊曲として現在まで残らなかったのはこの辺りとも関わりがある。

最後に、歌舞伎・浄瑠璃作品ではないが、橋本徳瓶作の合巻「小野の小町劇場化粧」(文化七年刊)は、『積恋雪関扉』の流行によって作られた合巻であるので、これに触れておく。但し、これについても次章で改めて触れるので、ここでは簡単に触れるにとどめたい。この作品は、『積恋雪関扉』に基づいて作られた作品であるので、主筋は勿論御位争いであるが、結末が謀叛人惟喬親王・大伴黒主が敗死するという勧善懲惡思想の徹底された形に仕立てられている。また、登場人物について見ると、小町の恋人は深草の四位の少将宗貞という深草の少将と良峯宗貞を合せたような名で登場する。これは、深草の少将伝承と『積恋雪関扉』の良峯宗貞の役割を合体させようとしたものであるが、深草の少将は実は良峯宗貞であるという俗説を背景として成ったのであろう。この少将と小町は、小町の父小野良実の任国出羽国湯沢山の桜狩で出会った後、紆余曲折を経て逢坂山の関所で再会する。そして悪が減じた後兩人は結ばれすべて目出たしで終わっている。『積恋雪関扉』の結末は、墨染桜の精と黒主の引張りの見得で終わっており、黒主打倒は完全には描かれてはいない。このように描き切らない形で後日談を生む要素を残して終わるのは、歌舞伎の所作の結末としては、しばしば用いられる方法であった。舞台作品としては、この形で見得を切つて終わった方が舞台の華やかさや緊張感が保てるということもあろうが、文学作品としてはこうした形では結末がつけられないという形

態の問題もあつて、本作品では悪が減び少将小町が結ばれるという終局感の強い結末となつたということも考えられよう。

(五)

歌舞伎・浄瑠璃の小町物を検討してきたが、ここでその変遷を纏めておく。近世演劇に取込まれた小町伝承は、今まで見てきたように、古浄瑠璃「七小町」以来、謡曲作品に基づく所謂「七小町」に描かれたものであった。謡曲では、できるだけ無駄を排した作劇であるのに対して、なるべく多くの趣向を取込んで複雑化して見せようとする傾向があつた。さらに、一つの作品が作られるとその作品の趣向を利用しつつ、さらに新奇な趣向を求めてより複雑に奇抜に変化していった。これは、歌舞伎・浄瑠璃が謡曲に比べて筋の展開の面白さによって作品を見せようとすることに比重を置くものであつたので、謡曲より複雑でスケールの大きい筋立てを必要としたからである。しかし、小町説話はそれぞれに興味深い趣向を持っているが、いずれも謡曲に基づくもので、複雑な筋立ての作品とはなりにくい。一方、小町は六歌仙の一人であり、六歌仙の世界は御位争いと結びついて歌舞伎や浄瑠璃では描かれたので、御位争いを主筋とし小町伝承を各場面の趣向として仕組む形が竹田出雲「七小町」以来定着した。

さて、近世小町物の源流である謡曲と比較する時、謡曲の小町物はほとんどが老女の小町であつたのに、歌舞伎・浄瑠璃ではすべて若く美しい小町が描かれている。これは、一つには、謡曲の背景となつた中世的無常観とは異なり歌舞伎・浄瑠璃に要求されたものは、眼前の華やかさ華麗さや面白さであつたこと、見た目の華やかさを売物とした歌舞伎にとっては、老女は主役としては相応しくないと考えられたためであろう。それに、謡曲ではシテは面を付けて演技し、表現も非常に象徴的である。即ち、老女役でも面を用い、華麗な衣裳を付けて演じること、美化され老醜はリアルには感じられない。それに比して歌舞伎では素顔に化粧をして老いを表し、演じ方も台詞が主であるから、

老醜がそのまま観客に見せられることになり、醜さが強調されてしまうので、老女の主役は歓迎されなかったであろう。また、もう一つには、謡曲は原則としてはシテが自らの過去を語る形であるのに対して、歌舞伎や浄瑠璃は現在を舞台に再現して見せるものであるから、小町自身も若い姿で登場し、事件の渦中におかれていることになるのである。

浄瑠璃・歌舞伎作品が採り入れた謡曲の趣向のうち、最も多いのは「草紙洗」である。次いで「百夜通」の趣向、さらに「雨乞」の趣向が多く使われている。これは、「草紙洗」が最も華やかで変化に富み、筋の展開を主とする浄瑠璃や歌舞伎には馴染みしやすい趣向であったからであろう。草紙を洗う所作、その前後の草紙の変化の妙で観客を驚嘆させることができ、さらに、登場人物を善悪にわけ示しやすく、御位争いを善悪で描こうとする主筋の中に組込み易いものであったからである。また、雨乞は鳴神などによって馴染みのあるものであり、小町の「雨乞」の趣向も浄瑠璃や歌舞伎には採り込みやすかったであろう。「百夜通」の趣向は小町伝承では最も知られたもので、小町を取上げるからには無視できないものであったろう。しかし、この趣向は中世伝承の世界では小町の傲慢さを示す逸話として語られ、その結果老いてその罪を贖わねばならなくなったとされたもので、そのままでは若く美しい姫君の話には似つかわしくない。そこで、多くの場合、二人の関係を愛情な恋とし、外的障害によって百夜通わねばならなくなったとし、さらに最期には、その恋も成就させてしまった作品も多い。また、この二人の恋物語は、単に一場面の趣向として利用して終わることのできる趣向ではないので、横恋慕する悪玉を登場させ、それとの攻防を仕組まれて主筋に組込まれた。さらに、御位争いと結びつく横恋慕の人物が准齋親王や八雲皇子となり、小町と御位争いの世界は一体となった。また、深草の少将は伝承中の人物で、御位争いや六歌仙と結びつく、その位置付けがしにくい。あるいは、深草の少将は実は宗貞といった俗説も手伝って、小町の恋人は「積恋雪関扉」から良峯宗貞に代り、さらには深草の少将はそれでも小町を慕う人物とされたりして、「百夜通」の趣向というより小町の恋物語という面が強調されている。

この他の七小町の趣向も繰返し歌舞伎や浄瑠璃に利用されたが、「辛都婆小町」や「関寺小町」のように老女のイメージの強いものは、若い小町には合わないもので、辛都婆に腰を掛ける趣向や問答の趣向、関寺附近にすむ老婆の登場など、全く別の人物や場面に利用された。

以上、歌舞伎・浄瑠璃の小町物作品を検討してきたが、本稿では触れることができなかつた作品に変化舞踊がある。これは大切所作事として仕組まれ、六歌仙を次々と踊り分けるものだが、ここでも小町が登場している。この場合は、業平小町を組合せており、七小町の趣向とは異なつたものようである。いずれにしても、若く美しい小町像については近世を通じて全く変わってはいない。中国の楊貴妃と並び称されるのが常識であつた近世において、また、前述したような歌舞伎の特性の上からも、小町は美人でなければならなかつたのである。

このように、小町の趣向は歌舞伎や浄瑠璃世界、あるいはそれぞれの作品の筋立てに合うように変形されつつ、江戸時代を通じて繰り返し歌舞伎や浄瑠璃の人気の趣向として取上げ続けられたのである。

注一、片桐洋一「小野小町道跡」(一九七五・七 笠間書院)

注二、服部幸雄「辺界の色 歌舞伎の『黒』」についての覚え書(三三三)別冊「色」(一九八二・六)

注三、「早稲田大学蔵資料影印叢書浄瑠璃集二」所収のものを用いた。

注四、「山本角大夫の初期語り物考」(国語と国文学一九七七・六)

注五、「近松全集」(岩波書店版)第一五巻所収のものを用いた。また、初演時期については、鈴木光保「大名なぐさみ曾我」の興行時期について——『百夜小町』三の替説を疑う(名古屋大学国語国文学一九八三・七)によつた。

注六、この作品は台帳が伝わっていないので、絵入り狂言本(元禄歌舞伎傑作集上)所収)によつた。

- 注七、「紀海音全集二」所収のものを用いた。
 注八、祐田善雄「紀海音の著作年代考証とその作品傾向」(国語国文一九三六・七)及び「紀海音全集二」解説。
 注九、東京都立中央図書館蔵「浄瑠璃せりふ」所収の正本を用いた。
 注一〇、本節第二項参照。
 注一一、服部幸雄「古狂言発掘 重重大小町桜」(演劇界一九六八・一二)
 注一二、「歌舞伎脚本傑作集 第五卷」(春陽堂刊)所収のものを用いたが、四立目の浄瑠璃は伝わっていない。
 注一三、本節第四項参照。
 注一四、本節第五項参照。

四、『去程恋重荷』考

小野小町に関する説話を素材とした芸能作品は、能・浄瑠璃・歌舞伎・長唄などの諸分野にわたって広く存在する。これは小野小町に対する関心の深さを示すものであるが、その扱いは、各時代・各分野において種々異なっている。しかしながら、これらの作品は相互に影響し合いながら、中世から近世にかけての芸能の中で、小町物として一つの共通した世界を持っている。したがって、これらを小町物として総合的に捉え、芸能史の中で位置付ける事は必要であるが、いまだ、個々の作品分析も進んでいないのが現状である。そこで、本稿では常磐津の小町物の一作品を採り上げて考察し、小町物研究の一助としたい。常磐津の主な小町物は、年代順に、宝暦三(一七五三)年一月市村座の顔見世興行「冠競和黑主」の一番目所作事「芥川紅葉榎」、天明四(一七八四)年十一月桐座の顔見世「重重大小町桜」の二番目大詰所作事「積恋雪閑扉」、文政二(一八一九)年一月中村座顔見世「花艶和黑主」の一番目四立目所作事「去程恋重荷」などがある。これらの三曲のうち最も新しい「去程恋重荷」を採り上げるが、これは先行作品の

影響を見ることによって、小町物の流れを捉えることができるからである。

(一)

『去程恋重荷』は、二代目桜田治助の作詞、作曲は四代目岸沢式佐である。「歌舞伎年代記続編」には、顔見せ中村座「花艶和黑主」大江の太郎秀勝に良峯の宗貞、島原のおろせ駕又介実は孔雀三郎、ゆかんばかい弥八実は紀の名虎一子開田丸武熊、三十郎、玉造小式娘浮草玉造小町後に惟喬親王(暫受)実表茶屋下女お留、島原げいこおくれ、秦大膳妹雪の戸、并天長屋のお坂実は橋逸成娘袖の香、糸三郎、高安民部照光、寂莫僧都、良実後室小野刀自(坂東又十郎改中村)十蔵、五大三郎妹鶴の羽、茶屋女おしま、荒川藏人妻矢橋、甚吉、岩倉玄蕃、足輕軍平、三津右衛門、班鶴太郎(中受)、馬士の八、左大弁雲連、広右衛門、安達八郎、(中うけ)犬引九郎次、路次番達摩吉、甚六、黒主妹敷妙、生駒主水妻いははた、龜三郎、東宮之介と下部志賀平、大筆八郎、養助、五位之介安貞、七三郎、馬士どつこの駄六、伴の左衛門強宗、青葉うり長崎千蔵実は勘ヶ由次友、為十郎、小のの小町、般若五郎妹八重菊、小原女おしつ敷島屋の七町太夫、神泉苑の善女龍神、綿つみお玉実は大江の音人娘はつ花、菊之丞、五代三郎照政、あんま闇市、深草焼丸太郎、実は深草少将の亡霊、大伴の黒主、小野の世話役惣五郎実は伴のよし雄、三津五郎、縣左馬頭と荒巻耳四郎、惟喬親王、船頭伝吉、伝九郎、四立目上るり「去程恋重荷」菊之丞、三十郎、糸三郎、三津五郎、常磐津兼太夫、同秀太夫、同鳴戸太夫勤る。

とある。また、「歌舞伎年表」第六巻には、

○十一月朔日より、中村座、「花艶和黑主」。作者、治助、兵七、此助。大江太郎、孔雀三郎、名虎子岡田丸、葉平四役(三十郎)小町姫、島原げい子お兼(糸三郎)小原女おしづ、敷島、七町太夫(菊之丞)五代三郎、深草焼の商人丸太郎(三津五郎)。

とある。両書により役人替名に相違が見られるが、注意すべきは関三十郎の役で、「年代記」では「宗貞」とあるところ。「年表」では「業平」となっている点である。本作品の台帳は未発見で、その登場人物を知ることとはできないが、本稿で論じようとする「去程恋重荷」には「宗貞」の名が見え、また、「年代記」によると、登場人物に、宗貞の弟と目される「五位之介安貞」があるので、これは「宗貞」が正しいのであって「業平」は誤りと思われる。

次に、初演時の地方であるが、「常磐種」によれば、

文政二（乙卯）霜月二日

去程恋重荷 中村座 桜田左交述

ワキ

シテ 常磐津兼太夫 同佐賀太夫 三 岸 澤 式 佐

同都弥太夫 上てうし 岸澤仲助

常磐津文字太夫 同古佐太夫 一日替り 岸澤松蔵

同豊和太夫

ワキ 常磐津秀太夫 同 氏太夫 弦 岸 澤 右和佐

とある。この時の文字太夫は三代目、兼太夫は四代目である。「年代記続編」によると、文字太夫の名はなく、代りに鳴戸（鳴門）太夫となっている。番付を用いた「近世邦楽年表」は「常磐種」と同じである。三代目文字太夫は、この一月には河原崎座にも出演するなど、この頃盛んに活躍していたが、その過労がたたってか、翌一二月には享年二十八歳で急死してしまう。したがって、この相違は、三代目文字太夫が何かの理由（病氣など）で中村座の舞台を休場したため、タテを兼太夫が勤め、ワキに鳴戸太夫を加えたものを「年代記続編」の方は伝えているためであろう。猶、本曲の振付は、「常磐種」によると、「市山七十郎、藤間大助、藤間勘助」である。以上が本曲の概要である。次に、

本曲の全詞章を翻刻する。

(一)

『去程恋重荷』は、東京都立中央図書館特別文庫（東京詰料）所蔵本と竹内道敬氏蔵本の二本が知られているが、両本は同板で稽古本として出版されたものと思われる。本稿は都立中央図書館蔵本を用いて全詞章を翻刻する。猶、本書の主な書誌は次の通りである。

整版本上下二巻一冊。寸法、縦二〇・七釐、横一四・五釐。題簽（書き題簽）左肩。外題・内題共に『去程恋重荷』。版外「恋重荷上（下）巻一六」「葉山文庫」旧蔵。袋綴。墨付一二丁（上下各六丁）。一面七行、一行二二字前後。字高一七・九釐。刊記はないが、いがや版の稽古本と思われる。

翻 刻

去程恋重荷

常磐津文字太夫直傳
作者 櫻田 治助述

扱も其比いともかしきき勅を受和哥の一首に雨こひも

何をたねとてさまぐに心栗栖のおの、里小町桜の

かへり咲へ菊之丞三十郎桑三郎出へ、色見へてうつくしい共ことばには路考いわれぬ玉つ

鳴そとをり姫のながれとて思ひをよせるかたをなみ引文車の
つなでなはへ引れて今年も重年の大江の太郎秀かつが

ちらされてくるりくるり〜迷ひ車かも、よぐさ小町
 ごせんのすみ給ふまがきのもとにぞつき給ふ 〔三ツ〕いかに 上2ウ
 ぞや小町殿百夜のかづをたがへじと少将こそは来りし
 ぞやとくこ、明てまみへてたべ 〔きく〕イヤ申少将さまも、よかよはせ
 給はゞとは恋のてにはのへんじのなぞ〜も、よのかづは
 みつる共どふぞ此恋ふつりと 〔三ツ〕そんならこれ迄も、夜
 が内かよひつめても我恋は 〔きく〕にくしと思ふてたまはるな
 おさらばでござります 〔云すて行を少将は其ま、内へ
 はしり入袖をひかへて 〔三ツ〕小町殿 〔そりやきこへぬぞや〕上3オ
 貫之が古今の序にもつよからぬはおふななればと
 書しにはたがひし君が心やな風もいとはず雨のよは養の
 しづくに袖ぬれて木幡の里に馬はあれ共かちほだし
 道見へぬ迄したふ身を情ないぞとよりそへば 〔小町は
 なんといらへさへなぎさの船のこがる、とあるはおなこの
 身の冥加 〔其誠有お心をうつりにけりないたづらも
 たゞ神くを中立に 〔かけしちかひはせふ事もなき御ゑん〕上3ウ
 ぞとあきらめてたばせ給へと立のくをひかふる中へ
 秀勝が 〔エ、やばらしいコリヤどふじや先へなじみのきやく人が
 さしてゐるゆへことはりをきかずにせびとは少将かだいの

顔もほんのり林間に酒のさの字は三十郎のさの字のめや 上1オ
 〔久米三も盃に花のふり袖雪の戸がまねるとなしにしき
 ゑはたれがかきつのあいきやうを受つおさへつ引かけた二人が
 肩に白張もふるきをもつて新しき姫もはちらふやく
 廻り 〔三十郎〕時にモシ小町様には此お庭まで文車をお引なされ
 たはどふした事でござりまする 〔菊之丞〕さいのふ一首の哥に雨乞
 せよと此度の勅詠種く〜の哥書くりかへせど今に心
 に浮まぬゆへ盛の花にめでもせばとこ、へ来た 上1ウ
 のじやはいのふ 〔久米〕そふして見れば文車の御本のはしにお文が
 だいぶ見へまするがお詠じなされたお哥でも 〔きく〕なんのい
 のふ此お文せつな心はおうれしけれど良峯の宗貞様と誓し
 中ゆへ封じも切らず此ま、おかへし申さんため 〔三十〕モシ〜夫では男に
 はちをか、せるといふ物それよりこつそり火にくべておしまひ
 なされませ 〔くめ〕それ〜さいはひこ、に林間の紅葉ならで 上2オ
 焚すてし 〔三十〕此火にちやつとやきすて、と其儘文を打入れは
 〔下もへにくゆる思ひは深草の 〔三津五郎出〕さればにや 〔せうく〕は
 も、よかよへと夕月の 〔かさ〕にふる雪つもる雪恋の重荷
 と打かたげ涙のつら、とけしなき 〔夜ごと〕のかづも九十
 九夜うれしの今宵とまつかひもあらしの木の葉吹

針医者をややよんでくるまでもない丁度幸ひアレむかふへ
 こいつはよくした物だはへ 〔三ツ五郎出〕杖が手をひく町々小路 〔あつち
 のはしからこつちのはしまで 〔あんまけんびき 〔どつこい
 こゝに水たまり 〔ぐるりとまはつて大のうへびつくりがつくり
 扱もほしさよ金と目の玉 〔三ツ〕コレ／＼お坊待つてゐる／＼どふぞ
 りやうじが頼みたい 〔くめ〕大かたこなさんお針もなるでござん 上5ウ
 せふな 〔三ツ〕何お針かへはりなら打ばりひねりばりつり針
 かけ針小刀針あかへの生針おのぞみならはり一道の
 其外に 〔三味なら持てきたさのさ 〔琴が名人こきう
 がござれこへが名音弁天のてんと上手は師匠殿 〔こち
 らはなんにもしらぬが仏 〔見ぬが持まへあんまけんびき
 〔くめ〕はんにきのかるい座頭殿せんならおはりは 〔三ツ〕ちつとばかり
 やらかしますかそふしてどなたでござります 〔三ツ〕是成 上6オ
 女中のおしやくゆへ 〔三ツ〕へエお女中様かへそれならはりより
 〔ねむたからすをこそくりおこし明のエイ／＼明のたいこにナア
 はの字を付て 〔ハリヤ／＼ 〔合〕夕べちかよるやつはナ〔合〕り／＼り／＼〔合〕おやつ
 のたいこまさかな有がたがらすきやくがらす 〔エ、どうよくやと
 姫のそば 〔きく〕ヤア／＼そふいふお顔は 〔三ツ〕少持様 〔三ツ〕きたれや小町と
 忿怒の形相さ、へる二人をはらひのけ 〔亡霊ふしぎの〕上6ウ

御むりを結わたたねモシちよつとこちらを三ツ扇お見立
 かへてわつさりと 〔御きげん吉原はんだはらしつばり根松に
 やぶかうじあすうらしろのやくそくは有がたいでは有まいか
 サアエ 〔サアマ雪の戸も共／＼にあなたの様に一すじなおきに〕上4オ
 そまぬかしらね共ふるい小町のせうがにも梅にうぐひす
 梅をばすて、となりあるきの桃の花しまんがいな〔合〕
 実のならぬ木は花からと仇なこすへにねぐらはとんと
 色のせかいじやないかいな 〔イザマおかへりといきむれば 〔いや
 とよ我は仇ならず命をかけし恋のはし 〔三ツ〕エ、うらめしい
 〔きく〕其おうらみはさる事ながら迎もまかせぬうきこひち
 それ／＼帝様より給はりし忘れ草の此名香一炷くゆらせ 上4ウ
 我ゆへにけがれしおきよめてと云つ、香炉にくゆ
 らせてさし出し給へば打わなき 〔あらつれなの小町
 姫御身にか、り我こそは此あかつきの霜ときへ今は
 うき世に亡魂のいつか思ひをはらさてやと 〔いふこゑ
 ばかり其すがた香の煙ともろ共にきへて跡なき亡霊
 にアツと玉ぎる小町姫人／＼これはと立寄て 〔三ツ〕姫君さまア／＼
 〔久米〕申しお心をしつかりとおしやくてござりまするか 〔三ツ〕御持病の 上5オ
 おしやくならお薬よりはお針がちか道どれちよつとせつしやが

ござる小町姫奪ひとつてさし上よと左馬頭国澄
 よりおくりこされし此みつ書アノ雪の戸めが見かちつちやア」下2オ
 手のびにしては置れない折を見合せアノ小町まつ夫
 まではどれマア一ぶくいたそふか 〔菊之丞出〕「小はらめのいつにはかはる
 其品もやはりつむりへのつしのし へはしこはいらんせん
 かいなアはしりはへじよ夜にや抱ねの横樋はへれん木
 せつかいかはんかいにやア 〔三ツ五郎出〕「身有世有に五ツ六ツ七ツ子ども
 あいてにございくすやつはくエ へ口元も赤いあね様ひつ
 たりとソレ取くんだ角力取よんや猿犬猫も有 〔其にやアくも〕下2ウ
 所がらはしりかはんせんかいにやア横つちはへ へヲツトあぶなし鼻よりも
 商物をすでのことみちん我等にかまはずとマア行給へ へそんならば
 へごめん へ十めん行きさに打連立て歩くる 〔三ツ十〕「ヤイくわいらは二人ながら
 商人だかおの、館の此庭先何しにこ、へはうせたのだ へきくへハイくわあたしや
 小原女小町様の双紙洗にはしりも入らふし雨乞には天ちくへ
 はしごもおかけなされふと夫で商に参りましたわいなア
 〔三津〕「私は御らんの通の深草焼此月は周の正月お福引でも有」下3オ
 ならば景物に賣ふと夫でかついで参りました 〔三ツ十〕「ム、そんならわいら
 は夫婦だな扱はてい主が色事でもとコリヤ男の番に付歩く
 のかコレ其はん人はよくき、やれ へ色のさはりはやりてはんかんならず

がう通に心付たるいぜんの名香かうろに一柱たちくく
 かたちはきへてうせにけり 〔三ツ十〕「ハテおそろしい念慮のさま へ上了下始
 へくめくまづ姫君には御寝所にてしばしの間お心を へきくくそんなら
 わらは、おくの間へ へいざとす、めに小町姫一間の内へぞ
 入にける へくめく何と人の思ひといふ物はこわい物しやござんせ
 ぬか 〔三ツ十〕「ム、そんなら雪の戸にも人の思ひといふ事をしつて
 ゐるか へくめくそりやしらいでどうせうぞいな へそんなら」下1オ
 日ごろおれがいふ事ちよつとこ、らで雪の戸とだき付
 秀勝つきのくるはづみにおちたるあやしきみつしよ
 へくめく秀勝殿へ国澄より 〔三ツ十〕「ヤアそれを へほんに男のくせとしていつか
 二世もと云かはしおもしろいこと有ながら又わたしをもだまし
 てそしてよその女中とわらをとほエ、にくらしい其文を へイヤ
 其手は桑名の焼給うまく身共をやらふとはさす
 がおおやの子ちやつびい へそれ見やしやんせ其やうな」下1ウ
 うはき思は、さ、船にのせて梶を枕にねてこがりよく
 と手をとれば 〔三ツ十〕「おもはせぶりを其しかけ大江の太郎はのみ
 こまぬ へくめくそんならわたしやおくへ往て 〔三ツ十〕「しんじつ雪の戸
 へくめく秀勝さん待てゐるぞへ へ心をのこし雪の戸はおくの
 一間へ入にけり秀勝あたり見廻して 〔三ツ十〕「これ尊親王の徳て

事は 〔三ツ〕へすでに競馬は治世の術神天もつて武を
 おこなふ 〔三ツ〕へこれを競馬の始とす 〔三ツ〕へ埒の内にくらぶる
 馬の勝負は乗入人のむちの打から 〔きく〕へきそい
 馬共二ツには 〔くめ〕へまでつがひ共 〔二人〕へいふとかや 〔三ツ〕へシテのる
 人のしやうぞくも馬も二やうに分たるは 〔夫ぞ
 あかきは神に取黒きをあくまにたとへつ、地みち〕下5オ
 三べんのり七へんおきめの地道が二へんにしてこれ
 十二月をかたどつたり 〔三ツ〕へすは呼鼓を打時は 〔三ツ〕へ両馬
 ならべてむちをあて 〔馬手つがひつがひはな
 れぬ中へ〕は思ひ大ぶさそめたづな乗出す色の
 かほもみち二世のしるしをせうぶの木ながれのかち
 のうれしさはハイシイどふいふゑんじやいな 〔はなぐ〕し
 〔立まふ内に商人がけしきぼうたる其有様おくを〕下5ウ
 めがけて立上る 〔三ツ〕へさてこそしれ者 〔三人〕へ此ていは
 〔夫人シ界のはかなさはゆふべをまたぬあさがほ
 のさいてしほみて又こゝに少将こそはきたりしなり
 〔三ツ〕へヤアしうねんぶかい青公家殿サアすみやかに 〔三人〕へ立
 ざるまいか 〔三ツ〕へびろうなひつぶめかくまで思ひを
 かけたる小町おもひをはらさでおくべきか

やいのは 〔あすのばん夜ばんなばんしやうぎばん鼻はかんばん
 めはこはんこせんはかけばんもみじゆばんさりとほめいわくせんばんな
 馬屋のべつたう豆のばんさアへ〕わたしたそつちのばん 〔持て
 来なさいかたて風ほうかむりまがきにのぞく仇ことにあいづ〕下3ウ
 がのこすくせつには 〔すかほくしままへだれたすきぬしの
 おそばではりしこと 〔きいて心もうはぞうりか、りしだいの
 仇付がしやくとはちつとむしがよいわたしやおまへの女房ぎで
 ねんがあいたらひや酒やめて 〔こけなおなこの一心はこわか
 らふじやないかいな 〔サアこれからは小はら女のすがたも
 ふりもかる井沢そこのおどりが 〔三ツ三ツ〕へ見たいなく〕 〔あさま山
 からとんで出るからすは 〔どふしたく〕 〔勒もたすにかをく〕と 〔ヨイヤサア〕下4オ
 〔しつちやかもつちやか紙子のまへだれぬぐとい
 もんだぞ 〔合〕へアノヤおひ分升がたのちや屋では 〔とふ
 したく〕 〔ほろとないたを思ひ出す 〔ヨイヤコレサナ〕へくどいた色めと
 そば切なんぞはのひちやいかないそふたそとつこい 〔おも
 しろやへ〕 〔三かへ〕へハ…… 〔三ツ〕へツイウかへとちやうしにのつてマア
 色あらそひはこれですんだかいますまぬは御位
 あらそひ 〔三ツ〕へそれも角力と競馬にて事納つたと〕下4ウ
 いふうはさ 〔三ツ〕へム、其訳しつた二人の者シテ其競馬と云

深草の少将の登場する最も古い資料であるが、夢幻能であるので、シテである小町もそのツレである深草の少将も成仏できずに苦しむ亡霊として登場し、ワキである僧の供養によって成仏を遂げる。ここでは深草の少将の百夜通いは小町少将の生きていた過去のこととして語られているが、深草の少将が死んだ経緯は語られていない。同じく深草の少将の百夜通いの伝承を取り入れている『卒都婆小町』では、小町は老醜をさらす姿で登場し、これに深草の少将の怨念がとり憑いて小町を狂わせている。深草の少将が亡くなった経緯については、

……百夜までと通ひ行て、九十九夜になりたり、あら苦し目まひや、胸苦しやと悲しみて、ひと夜を待たで死したりし、深草の少将……

とあつて、あと一夜を残して成仏できない思いで死んだのである。恋の病とでもいうべきものと言つてよかろう。謡曲作品では、深草の少将の百夜通いを成就できずに死んだ苦しみだけが語られ、小町の他の恋は問題ではない。しかし、近世の浄瑠璃・歌舞伎作品においては、むしろ小町と深草の少将を恋人と設定したものが多く、前項でみておいたように、近松門左衛門の『百夜小町』などでは、深草の少将の百夜通いは少将が黒主に殺されることによつて悲恋に終っているが、正徳三、四（一七二二、三）年『小野小町都年玉』の頃になると、最後は両者が結ばれる設定が多くなる。近世においては小町と深草の少将を一組の恋人と見る意識が強くなつたこと、浄瑠璃や歌舞伎では内面の表現より事件の展開を描こうとするので、恋の苦しみより百夜通いを他の事件と関わらせて展開させた方が扱い易かつたことによるのであろうし、さらに、顔見世などでは結末を「めでたしめでたし」で終る志向が強かつたことなどによつて、このように変化していったのであろう。

ところが本曲では、小町には他に恋を誓つた相手がいて、深草の少将の恋はそのために破れたのである。本書第二丁表の四行目に、

……良峯の宗貞様と誓し中ゆへ……

「三十」ハ「こしやくな事を」ハ「魂はめいとへおもむけどはくは」下6才
 此途にとゞまつて身はうつせみのからころも
 きつ、なれにしも、夜のくるまちごくのせめは
 火のくるまかしやくのほのふれつくと我人の
 ためつらければ人又我にむくひのつみ思ひしら
 せん小町姫引立ゆかんと、へなをもうらみは
 つきせなきはまのまさこやまつの葉の
 其常磐津のかたりぐさ文字にいくよかのこるらんく、下6ウ
 （上の巻は第七丁表の二行目「……うせにけり」まで。あとは下の巻となる。）

(三)

本曲構成の中心は小野小町と深草の少将とのクゼツである。これに大江太郎秀勝と秦大膳妹雪の戸、小原女おしづがからんでいる。この構成においてまず注目すべきは、小町の相手役となる深草の少将が既に死んでしまつていて、亡霊となつてゐることであり、しかも、その亡霊になつた原因が、小町に愛想を尽かされたことによるらしいことである。本曲では、その原因は明確にされていないが、『歌舞伎年代記続編』の役人替名に「あんま關市、深草焼丸太郎、実は深草少将の亡霊」とあるところ（亡霊でない深草少将は役人替名には見当たらない）から、本作品では深草の少将は亡霊としてのみ登場したと思われる。また、本曲に他の原因（例えば人手にかかつて殺されたなどを暗示する詞もないので、右のように考えられるのである）

深草の少将が亡霊となつて現われる作品は、古いものでは、謡曲の『通小町』、『卒都婆小町』がある。『通小町』は

とあるように、小町は良峯宗貞と二世を替った中であつた。宗貞を小町の恋人とするのは、『積恋雪関扉』が最初であつた。これは深草の少将が実は良峯宗貞のことであるという風説から発想されたものであらう。但し、『積恋雪関扉』には深草の少将は登場しない。『積恋雪関扉』は顔見世所作事の傑作で、初演時から大評判をとり、その後も繰返し再演されていたものである。本曲も同じ常磐津曲であり、この『積恋雪関扉』の影響を受けつつ、宗貞と深草の少将を別人物として両方登場させ、さらにそれまでの類型を破って目新しさを狙う一方、深草の少将が恋の妄執によって小町にとり憑くという謡曲以来の形を復活してもいるのである。そこにさらに「恋重荷」の題の如く、謡曲「恋重荷」の老人の逃げ得ない恋の苦しみを重ねて、深草の少将の恋の怨念を具体的な形で強調している。

(四)

本曲は、亡霊が姿を変えていろいろの所作をしながら小町に近付き、怒みを晴そうとするが、見破られて消える。この構成は、常磐津の『積恋雪関扉』に並ぶ大曲である『蜘蛛絲梓弦』の構成と類似している。明和二(一七六五)年一月市村座顔見世に、金井三笑作『降積花二代源氏』の一番目の話に上演された『蜘蛛絲梓弦』は上下二巻から成り、坂田公時・碓氷貞光が病気の源頼光を守護しているところへ、土蜘蛛の精が、切禿・仙台座頭(上の巻)・山伏(下の巻)に次々と姿を変えて頼光を狙いにくる。最期は土蜘蛛が正体を現わして迫るが、二人の家来と下の巻では梓巫女も加わり、これを撃退するという構成である。

また、この『蜘蛛絲梓弦』を遊里趣味で統一し、合理的な筋立てで改作したものに、『去程恋重荷』の作者二代目桜田治助の師匠に当る初代桜田治助の『巫山伏千早経言』がある。この方が本曲には時期的にも近い。この曲も上下二巻仕立てで、坂田公時と下部季武が病気の頼光を守護しているところへ土蜘蛛の精が梓巫女(上巻)・山伏(下巻)と姿を変えて現われ、頼光を殺そうとするが、頼光も加えて三人で正体を現わした土蜘蛛を退治するという構成で、『蜘蛛

絲梓弦』と酷似しており、内容・構成ともに前作を模したものであつた。

この二曲と『去程恋重荷』を比較してみる。まず、登場人物をそれぞれ対応するように表にすると、

『去程恋重荷』	『蜘蛛絲梓弦』(『巫山伏千早経言』)
小野小町	源頼光
大江太郎秀勝	坂田公時
雪の戸	碓氷貞光(下部季武)
深草の少将の亡霊	土蜘蛛の精

となる。また、『去程恋重荷』の「小原女おしづ」は、『蜘蛛絲梓弦』の「梓巫女」に対応する。しかし、『蜘蛛絲梓弦』の場合、「梓巫女」は明らかに土蜘蛛を退治する側だが、「小原女おしづ」は少将の亡霊と夫婦という設定であり、その役柄が、亡霊なのか或いは亡霊でないとしても少将の側の人物なのかは明確ではない。この「小原女おしづ」以外に両者の役柄は完全に対応している。

『去程恋重荷』では、上巻では深草の少将が本性で出て小町に色よい返事を迫るが、小町はまだ亡霊とは気付いていない。また、次にあんま蘭市の場合も同様であるが、いづれも帝から賜わった忘れ草の名香を焚くことにより、それが亡霊であると気付く。同時に亡霊はその名香で追払われる。一方、『蜘蛛絲梓弦』では、切禿や仙台座頭(『巫山伏千早経言』では梓巫女)の怪しい振る舞いで、公時や貞光(『巫山伏千早経言』では季武)がそれと気付いて土蜘蛛の精を追払う経緯で骨組は同じである。ただ、『去程恋重荷』で名香を焚くという趣向は、登場人物に合せた王朝趣味である。また、近松門左衛門の『傾城反魂香』に代表される、所謂反魂香説話をも念頭に置いたものである。しかし、深草の少将の登場には浅間の趣向が使われ、少将の九十九通の文を焼く煙につれて現われるのであつて、趣向が重なった感があるのは否めない。さらに、下巻で再び現われた深草の少将の亡霊が秀勝に妨げられるも、『蜘蛛絲梓弦』で

とあるので、本曲は惟喬惟仁御位諍譚が主筋として描かれていたことが知られる。御位諍譚が歌舞伎・浄瑠璃に採り込まれたのは、「惟喬惟仁位諍」及びその後日譚的作品である近松門左衛門の「井筒業平河内通」であった。惟喬親王の役柄については、近松門左衛門は二通りに描いている。極初期の「百夜小町」では善人として扱われ、即位までしている。一方、「惟喬惟仁位諍」では外祖父の紀名虎の謀叛に担ぎ出された形で悪に加担するが最後には出家しており、謀叛の張本人としては描かれていない。しかし、その後日譚的性格の「井筒業平河内通」になると、惟喬は惟仁（清和天皇）に対して謀叛を企む大悪人として描かれ、最後には惟仁方により捕えられてしまふのである。これ以後、惟喬の御位奪取の陰謀は、浄瑠璃・歌舞伎の代表的素材となった。さらに、前項で検討したように、この御位諍の世界は小町伝承と結びつけて仕組まれたので、惟喬はしばしば小町に横恋慕する悪皇子として登場したのである。本曲は「花艶和黑主」の台本が伝存しないので、芝居の詳細は判らないが、この狂言の評判記や先の詞章から推して、惟喬は位を狙う大悪人として扱われているようであり、典型的な御位諍の世界を描いたものであったらしい。また、「花艶和黑主」の役名に「孔雀三郎」があるので、安永四（一七七五）年の「暖伊勢物語」（これも惟喬を御位を狙う大悪人とする）の影響も受けていると考えられる。さらに、皇位継承が競馬と角力によって決着したというのは、「曾我物語」などの御位諍説話に語られた趣向であり、「惟喬惟仁位諍」（競馬）や「井筒業平河内通」（角力）にも採り入れられたものであった。さらに、このほか、登場人物を見ると、紀海音の「小野小町都年玉」、竹田出雲「七小町」と共通

蜘蛛の精が公時・貞光に退けられるのと同じ趣向である。細部においても、本曲では上巻で、あんま闇市が登場し滑稽な詞章による振りがあるが、これも「蜘蛛絲梓弦」の上巻で、仙台座頭が登場し東北説りの詞章で戯けた振りを示すのと同じである。また、本曲下巻で、深草焼丸太郎が競馬の所作をしながら小町の座敷を窺うが、「蜘蛛絲梓弦」でも上巻で、切禿が赤貝馬の所作をしながら頼光の寝所を窺う件がある。「蜘蛛絲梓弦」の仙台座頭と切禿の赤貝馬の所作は初演時に大好評を博し、それ故「蜘蛛絲梓弦」は以後も上巻が圧倒的に多く上演されているので、本曲でも二代目桜田治助がその趣向を採り入れて仕組んだものと考えられる。

このように、本曲の構成・趣向には、「蜘蛛絲梓弦」のそれが利用されていることが窺われる。「巫山伏千早経言」もまた、類似した構成をとった作品であり、これも念頭にあったかもしれない。「巫山伏千早経言」は二代目桜田治助には師匠の作であり、「蜘蛛絲梓弦」はその師匠が強い影響を受けた大先輩金井三笑の作であった。その上、いずれも大評判・大当りをとった作品であったから、二代目桜田治助はこの二曲の設定を借りることで当りをねらったのである。

(五)

また、本曲において、小町に懸想する人物を見ると、惟喬（尊）親王が登場する。本曲下巻二丁表に、大江秀勝の言葉として、

これ尊親王の惣てござる小町姫……

とある。小町に対して横恋慕する親王として惟喬の名が明確にされるのは、「小町村芝居正月」（寛政元年初演、初代桜田治助作）からで、本曲はそれを受けていると思われる。これ以前は惟喬に擬えた八雲の皇子（「重重大重小町姫」）、「七小町」などや花照宮（「小野小町都年玉」）などが小町に懸想する人物として登場するが、惟喬とはなっていない。また、

同下巻第四丁裏から第五丁表にかけての秀勝と深草焼丸太郎のやりとりは、

〈三十〉

「……いまだすまぬは御位あらそひ

〈三十一〉

「それも角力と競馬にて事納つたといふはさ

とあるので、本曲は惟喬惟仁御位諍譚が主筋として描かれていたことが知られる。御位諍譚が歌舞伎・浄瑠璃に採り込まれたのは、「惟喬惟仁位諍」及びその後日譚的作品である近松門左衛門の「井筒業平河内通」であった。惟喬親王の役柄については、近松門左衛門は二通りに描いている。極初期の「百夜小町」では善人として扱われ、即位までしている。一方、「惟喬惟仁位諍」では外祖父の紀名虎の謀叛に担ぎ出された形で悪に加担するが最後には出家しており、謀叛の張本人としては描かれていない。しかし、その後日譚的性格の「井筒業平河内通」になると、惟喬は惟仁（清和天皇）に対して謀叛を企む大悪人として描かれ、最後には惟仁方により捕えられてしまふのである。これ以後、惟喬の御位奪取の陰謀は、浄瑠璃・歌舞伎の代表的素材となった。さらに、前項で検討したように、この御位諍の世界は小町伝承と結びつけて仕組まれたので、惟喬はしばしば小町に横恋慕する悪皇子として登場したのである。

本曲は「花艶和黑主」の台本が伝存しないので、芝居の詳細は判らないが、この狂言の評判記や先の詞章から推して、惟喬は位を狙う大悪人として扱われているようであり、典型的な御位諍の世界を描いたものであったらしい。また、「花艶和黑主」の役名に「孔雀三郎」があるので、安永四（一七七五）年の「暖伊勢物語」（これも惟喬を御位を狙う大悪人とする）の影響も受けていると考えられる。さらに、皇位継承が競馬と角力によって決着したというのは、「曾我物語」などの御位諍説話に語られた趣向であり、「惟喬惟仁位諍」（競馬）や「井筒業平河内通」（角力）にも採り入れられたものであった。さらに、このほか、登場人物を見ると、紀海音の「小野小町都年玉」、竹田出雲「七小町」と共通

する名が多く、近松以後の御位諱の世界をよく引継いだものであることがわかるが、中でも、『重重人重小町桜』は、良峯の宗貞・五位之介安貞の兄弟・寂英僧都・大筆八郎・般若五郎など、一致する者が多く、影響の大きさを窺うことができる。秦大膳妹雪の戸は寛政元一七八九年の『小町村芝居正月』で初めて登場し、それを引継いだものではないが、この名はもともと『積恋雪関扉』から考案されたものであろう。

ところで、小町物の浄瑠璃・歌舞伎に、小町に横恋慕する人物として、しばしば大伴黒主が登場するが、本曲では黒主は登場しないし、黒主に言及した詞章もない。しかし、評判記や『歌舞伎年代記統編』などによれば、本狂言では黒主は三津五郎が演じ、御位諱も黒主を軸に展開したらしい。黒主は謡曲『草紙洗』以来、小町物では悪を受持ってきたが、御位諱の世界と結びつくと、小町に横恋慕したり歌を盗んだりする小悪人から、『重重人重小町桜』の如く、国崩しの大悪人に成長した。これは、小町もまた、親王から恋慕される存在として、御位諱譚に組入れられた経緯とも表裏をなしている。したがって、本曲でも小町に恋慕するのは惟喬であって、黒主ではなかったであろう。但し、本曲はそうした御位諱譚の本筋より、中世以来語られてきた深草の少将の小町への恋の執心に焦点をおいて浄瑠璃所作事としての独立性を確保しようとしているのである。

(六)

次に、外題の『去程恋重荷』の意を検討しておきたい。まず、『去程』はこのままよれば「さるほど(に)」となり、その表すところは「去れば去るほど」即ち「小町から遠ざかれば遠ざかるほど、小町に対する想いが重荷となる」の意である。と同時に、「さればにや」の「さ」の示す内容は、深草の少将の小町との恋が小町によって拒否されたことであろう。つまり「去程」は「小町との恋に破れ、自分は死んでしまったが、このように小町から離れば離れるほど……」の意となるであろう。

『恋重荷』には同外題の謡曲がある。本曲の外題はこの謡曲に拠ることは明白であるが、内容から見ると、『恋重荷』と同主題でこれに先行する『綾鼓』により近いものとなっている。『綾鼓』『恋重荷』ともに、想いを懸けた女御に愚弄された卑しい老人の怨念を主題としている。『綾鼓』では愚弄されたと知った老人が池に身を投げ、死霊となって女御にとり憑き祟りをなすところで終わっている。一方、『恋重荷』では背負った重荷に耐えきれず息絶えた老人が怨念となって女御に祟ろうとするも、亡き跡を弔われた結果善霊(女御の守護神)となってしまうのである。本曲は、小町の小町の薄情を怨んでいるばかりであるから、怨霊の善化を結末とした『恋重荷』より、出来ぬ難題を与えられて愚弄されたと知った怨みで、「鳴るものか鳴るものか打ちて見給へ」と女御を責め苛む『綾鼓』のシテに近い。しかし、本曲の題は『恋重荷』であるし、謡曲においても『綾鼓』より『恋重荷』の方が知られた曲であったから、本曲は直接にはやはり『恋重荷』を念頭に仕組まれたものであろう。ただ、悪霊が善化する展開より、悪霊はあくまで悪霊として祟りを成す展開の方が、化政期の歌舞伎のあり方であったため、古い形の『綾鼓』とかえって類似することになったのではなからうか。

歌舞伎・浄瑠璃の小町物は、謡曲の所謂「七小町」に基づいているのであるから、謡曲の影響を強く受けているのは当然かもしれないが、本曲は特にこの傾向が強い。題に『恋重荷』と付け、『恋重荷』の趣向を採り入れたのは今見してきた通りであるが、その他、上巻の小町が文庫に多くの手紙を乗せてくる件(上巻第二下表)で、小町はこれら深草の少将から出された手紙を封も切らずにそのまま返すことを述べるが、これは謡曲『卒都婆小町』の、

いや小町といふ人は、あまりに色が深うて、あなたの玉章(ごなたの文、かき昏れて降る五月雨の、虚言なりとも一度の返事もなうて……)

の部分を探り入れたものと思われるし、また、本曲第一下裏に、

さいのふ一首の野に雨乞せよと此度の勅……
とあるのは、言うまでもなく『雨乞小町』の趣向である。さらに、本曲第三丁裏の、

……雨のよは蓑のしづくに袖ぬれて木囀の里に馬はあれ共がちはだし……

の部分は『通小町』を採り入れている。また、本曲下巻で小原女おしづが登場する（下第二丁裏）が、小原女という趣向も『通小町』で前ツレが市原野に住居する女として登場する点から仕組まれたものかもしれない。

(七)

本曲は今まで見てきた如く、全体の構成を『蜘蛛絲梓弦』の手法に倣い、小町と深草の少将の口説を中心据え、さらに惟喬・惟仁御位諍の世界を背景にするなど、先行作品において形成された類型的構成を踏襲して作られている。七小町の世界を始め、謡曲作品の趣向もふんだんに採り入れているが、最も大きな影響を受けたのは、常磐津の小町物で大当り大評判をとり、独立曲としても繰返し上演されてきた『積恋雪関扉』と師匠の初代桜田治助の作品である。『小町村芝居正月』などである。その一方で、小町は少将の他に恋人を持ち、徹底的に少将の恋慕を拒み、少将の怨みをかけて、その亡霊に祟られるという新しい展開も見られ、伝統の系譜に立ちながら時代の風潮をよく反映した作品ともなっている。

しかし、『去程恋重荷』を含む『花艶和黒主』の興行について、『歌舞伎年代記続編』『歌舞伎年表』ともに役人替名を載せるばかりでその評判については触れていない。これは、本曲がもう一つ人気を得られなかったことを示しているのではなからうか。この顔見世興行の時は、同じ時に玉川座で四世鶴屋南北らの手になる小町物『七小町樽雨乞』（八百屋お七と七小町をいませにしたものである。）が上演されており、或いは双方で観客動員を分け合った可能性もあるが、やはりもう一つ盛り上がらなかったであろう。

本曲は、前述したように、小町物の作劇に『蜘蛛絲梓弦』の構成を用いるという手法をとっていた。二代目桜田治助はもともと変化物を得意とした作者である。『蜘蛛絲梓弦』は変化物の傑作であり、作者も二代目治助の師匠筋に当る金井三笑であったから、この作品に注目してその構成を自作に採り込んだのであろうが、二代目治助の頃には、『蜘蛛絲梓弦』は既に過去のものになりつつあった。前述の如く、初演時には大当りであったのだが、初代桜田治助の頃にはすでに再演されながらも、赤貝馬の所作などの部分を除いて不評であり、それに代って、遊里趣味をふんだんに盛り込んで『蜘蛛絲梓弦』を改作した『巫山伏千早経言』の方が観客には歓迎されていた。したがって、『巫山伏千早経言』よりも『蜘蛛絲梓弦』の影響をより強く受けていた本曲は、やや時代遅れの作品であったかもしれない。

ところで、曲節については、現在節が残っておらず、それを窺い知るべくもないが、『積恋雪関扉』のように、関兵衛の生酔の出に使われている道具屋節とか、墨染との廓話で使われている投げ節などといった特色ある節の使用も見られないので、全体的に単調で変化の少ない節ではなかったかと考えられる。このように、本曲は伝統を踏まえつつも目新しい設定を加えて工夫を凝らしたのだが、構成の方法が古かったり、曲節が単調であったりするなど、作品の創作態度が徹底しておらず、中途半端に終わってしまい当りが得られなかったものと思われる。しかし、こうした不満足な一面はあったとしても、先行小町物の趣向をほとんど採り込んでおり、小町物作品の集大成的一面を持つものであったといえることはできよう。

注一、小町物の展開については本節第三項参照。

注二、『積恋雪関扉』については、第三章第二項に述べた。

注三、『巫山伏千早経言』については、第四節第一項参照。

注四、本節第三項参照。

五、「小野小町劇場化粧」考

『積恋雪関扉』は天明四(一七八四)年一月江戸桐座で初演され大当りをとったが、その後もしばしば上演され、今日に至っている。江戸時代において、歌舞伎作品が再演されることはほとんどなく、本作品を二番目大詰所作事とする『重々人重小町桜』も初演のみで終っている。にもかかわらず、『積恋雪関扉』のみが再三再四上演されていることは、この作品が観客を動員する魅力を持っていたことにはかならない。服部幸雄氏が「古狂言発掘 重々人重小町桜」(『演劇界』一九六八・二二)で述べられているように、劇神仙宝田寿来の詞章、初代鳥羽屋里長と二代目岸沢式佐の作曲、二代目西川扇蔵の振付が優れていたためであろう。さらには、初演時における初代中村仲蔵(関兵衛)・二代目市川門之助(宗貞)・三代目潮川菊之丞(小野小町・墨染)の演技が優れていたことも好評の一因であったと思われる。このような次第で、『積恋雪関扉』は幕末に至るまでに二五回も上演されている。このように上演が繰返される中で、その人気を背景に、『積恋雪関扉』を素材とする合巻「小野の小町劇場化粧」が出版されるに至った。本稿では、この合巻を検討し、浄瑠璃・歌舞伎作品の小町説話受容の状況と本合巻の関係を見ておきたい。本作品は合巻ではあるが、『積恋雪関扉』を基にした作品であるから、『積恋雪関扉』の系列に属する小町物と言ってよからうから、敢えて浄瑠璃・歌舞伎作品における小町説話受容史の中で捉えておこうと思うのである。

(一)

前にも述べたが、『積恋雪関扉』は初演以後しばしば再演されている。「小野の小町劇場化粧」は、後に詳述するが、文化七(一八一〇)年正月の刊行である。この頃までの主な『積恋雪関扉』の再演記録、及びこれに基づく作品の上演

記録を拾ってみると、次のようになる。

①寛政九(一七九七)年六月 桐座

『太平記忠臣講釈』二番目大切

②享和三(一八〇三)年七月 市村座

『太平記忠臣講釈』二番目『五大力恋誠』大切所作事

③文化八(一八一二)一月 森田座

『江戸紫流石勇気』二番目大切所作事

④文化一二(一八一五)二月 市村座

『増補富士見西行』二番目大切所作事

但し、本作品の外題は、『歌舞伎年表』、『歌舞妓年代記続編』では『御存江戸絵風流』、『常盤種』では『戻駕雪関扉』とある。

⑤文化一四(一八一七)十一月 森田座

『御晶眞掃洛為朝』二番目大切所作事

以上の他に、寛政一二(一八〇〇)年間四月の京早雲長太夫座、文化五(一八〇八)四月の大阪荒木与次兵衛座、文化一〇(一八一三)六月の名古屋若宮芝居など、上方などでも上演されている。

これらのうち、右の江戸の大歌舞伎の興行状況を見ると、①については『歌舞妓年代記』に、

少将に伝九郎。桜の精喜代太郎。関兵衛実は黒主男女蔵。大人大当也。

とある。②については、同年代記に、

市村座七月二五日より夏狂言の跡へ『小町どくら』一幕出す。良峯の宗貞に沢村源之助。小野小町と小町桜の精二役

瀬川路之助。関守関兵衛実は大友黒主に男女蔵。浄るり「積恋雪関扉」常磐津喜代太夫。同長門太夫。同和歌太夫相勤る。何れも大でき。

とあり、「歌舞伎年表」には、

此狂言大当り。依て益狂言延引いたし、七月中興行大手柄也。

とある。③については、「歌舞伎年表」に、

二番目、「戻駕籠」。常磐津兼太夫。女駕籠かき(半四郎、富十郎)。是に「関の扉」を取組み、関兵衛本名黒主(幸四郎)。殊の外大当り。

小文字太夫病氣につき、兼太夫、喜代太夫にてつとめ、殊の外評よく、兼太夫へ門弟中より織二本たつる。

中山富三郎の小町さくららの精、大出来大評判。

とあり、「歌舞伎年代記統編」には、

常磐津連中山かつに幸四郎、半四郎と富三郎にて女戻駕籠のもやう大出来なり。

とある。これは、「積恋雪関扉」に「女戻駕籠」の趣向を加味したものであった。④については、「歌舞伎年表」に、

此狂言中、二月中旬より半四郎病氣にて引込、代りに木挽町より衆三郎飛入いたし勤。衆三郎、多門兩人、末々路考、杜若とならんとの評判なりし。

とある。この上演もまた、前述の場合同様、「積恋雪関扉」に「女戻駕籠」の趣向を加えたもので、「常磐種」の外題の方はそれを如実に表している。⑤については、「歌舞伎年表」に、

評判は相応なれど、何分不入につき、十一月下旬休む。

とある。本興行の不入は、同年表によると、顔見世に予定していた役者が集らなかったためであった。

以上、五度の「関の扉」「積恋雪関扉」及びそれに基づく作品を総称する「興行は④⑤を除いて、いずれも大当り大評

判であった。④⑤の場合は、いずれも予定の役者が出演しなかったということが、不評の原因であったらしいので、この浄瑠璃の人氣が下落したということではなかったろう。④で入りが悪かったにもかかわらず、僅か二年後に再び「関の扉」を採り上げているのは、「関の扉」に不動の人氣があったことを物語っている。

元来、「積恋雪関扉」は上下二巻仕立ての浄瑠璃で、上巻は小町と宗貞の恋物語、下巻は墨染と黒主との争いを中心に描いているが、下巻の大話では、墨染と黒主との争いから両者の引張りの見得で幕となるもので、詞章の面からもその結末は明確ではない。結局、その結末は不明なのである。それに対して、「積恋雪関扉」の人氣が高まり、前述のように上演が繰返されてくると、その後の結末を観客が求めるようになったのであろう。その要求を満たすべく、作られたのが「小野の小町劇場化粧」であった。

(一)

「小野の小町劇場化粧」は文化七(一八一〇)年正月に出版されている。「国書総目録」によると別称「今昔小町譚」とあり、所蔵者は「慶大・東北大狩野・尾崎久弥」とある。今回は旧尾崎久弥氏所蔵(現蓬左文庫蔵)本を調査閲覧し、慶応大学、狩野文庫本はそれぞれ石川了氏、野家啓一氏に御教示をいただいた。

さて、「小野の小町劇場化粧」の作者は橋本徳瓶、版元は文亀堂、画工は歌川豊国である。表紙寸法は縦一八・一横、横二二・六釐で、前編三冊後編三冊の合計六冊からなっている。柱刻には「小町」とある。慶応大学本、狩野文庫本は「小野の小町劇場化粧」の外題であるが、蓬左文庫本二種は前編の序題に、「今昔小町譚」とあり、後編の外題に「小町譚」とある。刷りの具合や匡郭・挿画の線・広告などからみて、おそらく狩野文庫本が最も古く、次いで慶応大学本、蓬左文庫本の順に出版されたのではないかと思われる。狩野文庫本は前編、後編のそれぞれ巻末及び後編表紙見返しに、伊賀屋勘右衛門版の出版広告があるが、慶応大学本にはそれらは全くなく、後編の表紙も欠落している。

また、狩野文庫本の前編表紙には「前編三きつ」とあるが、慶応大学本には「全部六冊」とあり、六冊分合綴してある。したがって、慶応大学本は狩野文庫本の再版本で、狩野文庫本の前編表紙だけを被影にし、同じく後編の表紙は省略したのである。版元は両書とも文龜堂であるが、両書の体裁の違いから慶応大学本については疑問が残る。他は両書とも全く同じである。

次に、蓬左文庫本は、狩野文庫本と同様、前編・後編に別れているにもかかわらず、それぞれの表紙絵が全く異なる。即ち、狩野文庫本は、前編表紙に馬に乗った小町、その手綱をひく宗貞、それに関兵衛を描いているのに対し、蓬左文庫本は関兵衛一人のみを描き、同じく狩野文庫本の後編表紙は斧を担いだ関兵衛実は大伴黒主と簀笠をつけた墨染の精を描いているが、蓬左文庫本は墨染のみを描いている。また、蓬左文庫本前編表紙見返しには「大日本国郡全図」前二冊の広告があり、同文庫の一本にはその広告の左下に「尾陽東壁堂藏板」とある。後編裏表紙見返しにも永楽屋の出版と思われる本の広告もあり、これは名古屋で出版されたものかと思われる。前編巻之一第一丁裏と第二丁表に跨がる見開きの挿絵は、狩野文庫と同じ構図ではあるが、絵は似て非なるものである。これ以外は狩野文庫本と同じであって、慶応大学本も蓬左文庫本も、これらについては同じ板木を用いたのではないかと考えられる。蓬左文庫本は刊年を知る手掛りはあまりないが、文政の初年頃から名古屋では常盤津節が盛んになりつつあったから、そうした状況と関わりがあったかもしれない。

このように、諸本の状況を見ると、江戸での『積恋雪関扉』の人氣は、「小野の小町劇場化粧」を出版し、再版まで行なうことができるほど高いものであったこと、さらには、名古屋においても名古屋版が出版されるほど地方にまで『積恋雪関扉』の人氣が浸透していたことが窺われる。

以上簡潔に「小野の小町劇場化粧」の出版状況と書誌を記したが、狩野文庫本が原本と思われるので、以下の考察には同文庫本を用いることにする。

(三)

「小野の小町劇場化粧」の見返しは、桜をあしらった二重飾り枠に小野小町像を描き、その上に、

関の戸の錦をうつす小野、小まち劇化粧 六冊

とあり、第一丁表にも、京山の序文として、

徳瓶主人関の戸の曲本に小野小町が穴を鑿新意のふしはかせを加へて常盤津の板元いがやのあるじに与ふ作と筆耕のひきがたり其才三味せんの一をうつで番附の万をしるべし如在の如の字もなき作に序せよと請れてせんかたなく榊の調子を合て前弾をひく事しかり

山東京山識 印

とある。また、巻之一第四丁裏を上とし、第五丁表を下とする見開きには、「清水小町の見え」として、墨染桜の精魂と大伴黒主の争いを描き、三重枠で囲み、枠外に、

こゝにあらず図は天明四辰年桐長桐座において元祖中村仲藏瀬川路孝（今の仙女）初めて関の戸の狂言興行のときのがはなり其歌川豊国一見のまゝを因して好古の君子の一覽にそなふ

とあり、巻之二第一丁（前編第六丁表）には、

関扉浄瑠璃の濫觴
関の戸の狂言は天明の始江戸桐長桐座にて元祖中村仲藏瀬川路孝へ今の仙女。故入市川門之助はじめて相つとめ大詰にいたりて浄瑠璃あり狂言作者劇神仙これをのべて積恋雪関扉となづく常盤津文字太夫同造酒太夫同兼太夫節はかせをくだして是を興行するに古今まれなる大当なり尚其浄瑠璃世上に流布し大におこなはれ今にいたりても常盤津節第一の曲とすと云々

とある。

また、本作品は、『積恋雪関扉』の詞章を第二七丁表から第二八丁表にかけて、上下巻ともほとんど前文をそのまま取入れており、この点からも本作品と『積恋雪関扉』の関わりの深さを知ることができる。ただ、『積恋雪関扉』の下の巻大詰で大伴黒主が自ら天下を望む者であることを明らかにする件のみは、本作品では、惟喬親王に与する者だと改められている。これは、次の筋立てに述べるように、本作品が惟喬親王の位奪取譚となっているからである。

これらにより本曲が『積恋雪関扉』を素材とし、それを増補改訂したものであることは明らかである。したがって、当然のことながら、『積恋雪関扉』を所作事とする狂言『重人重小町桜』全体をも素材として利用している。

さて、本書の概要を登場人物や筋立てから検討したい。まず、この物語に登場する主な人物は次の通りである。

- 小野好実娘小野小町
- 深草四位少将良岑宗貞
- 宗貞第五位之助安貞
- 撞木町の傾城墨染太夫後に墨染桜の精魂
- 清和天皇（惟仁親王）
- 北面の武士五大三郎
- 同 般若五郎
- 同 孔雀三郎
- 同 大筆八郎
- 逢坂山の関守関兵衛実は大伴黒主
- 大伴黒主父大伴山風の亡霊
- 紀名虎

惟喬親王

荒牧耳四郎

土器売つくまば、実は安貞母

これらのうち、小町から大筆八郎までが天皇方であり、大伴黒主から耳四郎までが惟喬親王方である。つくまばは安貞が実の子と知れてから改心するので、初めは惟喬方、後には天皇方ということになる。

小野好実是他作品では「良実」と書き「好実」とは書かない。但し、好実本人は本作品には登場しない。深草四位少将良岑宗貞は、深草四位の少将と良岑宗貞とが合成された名前となっている。また、本物語には名前でのみ登場する宗貞・安貞の父親、深草の宗安なる人物がいるが、これも宗貞・安貞両者の名前を一字ずつとって合成した命名である。これら二・三の相違を除けば、右に掲げた登場人物はいずれも『積恋雪関扉』をはじめとする先行作品に登場している者ばかりである。

筋立てを見ると、本作品は、小町と少将宗貞、墨染と安貞の二つの恋物語、及び惟喬親王の位争いを二本の柱としている。小町と少将の恋物語は全編を通じて描かれており、冒頭の出会いから始まって最終丁で結ばれることになる。この間、小町に横恋慕する惟喬親王とその一派の手によってしばしば危険に晒されるが、安貞・墨染をはじめとする周囲の人々によって、その都度難を避けることができるのである。一方、安貞・墨染の恋は、宗貞のはからいによって結ばれるものの、宗貞・小町の身代りとなって惟喬方に殺され、悲劇に終る。もう一つの柱である位争いは、すでに惟喬親王は帝位について清和天皇となつて後の話となっており、これを追い落とそうとする惟喬親王の謀叛として描いているのである。この陰謀に加担するのが、紀名虎・大伴山主（亡霊）・黒主・耳四郎で、特に山主は惟喬親王の招魂法によって転生してこの世に戻つて来るのである。この位争いも一時は惟喬が清和天皇を追放し帝位につくが、結局は惟喬方が敗れ、めでたしめでたしの結末となる。

ことは否定できない。さらに、「重重人重小町桜」では、撞木町の傾城墨染がいつ小町桜の精魂に変わったのか、何故安貞・墨染は仮住居をしているのかといった経緯が明瞭ではない。それに対して、本作品では、安貞は墨染太夫に通いつめ、それを讒言された結果、勅勤をこうむるが、兄宗貞の援助で墨染を身請けし、油小路に仮住居する。そこで、小町と宗貞が惟喬方に狙われていることを知り、宗貞に知らせようとするが、勅勤の身故思い留まり、その代り安貞は宗貞に、墨染は小町にやつして敵と戦い、安貞は矢疵を負い、墨染は捕えられる。墨染は小町として惟喬親王に渡されるが、惟喬を拒絶して殺され、亡魂となって安貞を助け、次いで黒主と争ううち、小町と宗貞を黒主の手から逃れさせ、黒主・惟喬の運命が既につきたと行って消え失せるのである。このように、本作品は「重重人重小町桜」より合理的に筋が整えられている。あるいはまた、安貞が腹の足に自分の片袖を付けて宗貞の許へ飛ばすところは、もともとは蘇武の故事によるのでろうが、「重重人重小町桜」が「二子乗舟」と血書するのみであるのに、本作品では惟喬方の悪行を詳しく血書してあるとか、本作品の末尾では、惟喬親王一味の悪が暴かれ、完全に敗北するところまで描くなど、筋はわかり易くなっている。しかし全体に説明的になり過ぎて、刺性が削がれていることは否定できない。また、本作品は、悪が完全に滅び、善が勝利するという顛末が明瞭に示されて、所謂勧善懲悪の思想が強調されている。「積恋雪関扉」の末尾は黒主と墨染の引張りの見得で終っているが、「積恋雪関扉」の人氣と共に両者の争いに決着を付け、悪の滅びを確認したいという観客の要求が、本作品を生み出したとも言えるのではないか。大詰、争いに敗れた惟喬親王が腹を切るうとするのを、天皇方が止めて、天子の兄故改心すればそれで赦すとするあたりは、善方の温情をいやが上にも強調しているのである。

さらに、惟喬親王が謀叛の行動にでた時期を、本作品では貞観一五年二月のはじめとはっきり示すが、これによって話に現実感を加えているのである。こうした有り方は、本作品が読物であり、場面で区切られたドラマを見せる芝居ではないので、惟喬親王を陰謀の中心に据えて、位争いという史的事件の後日の顛末を合理的に筋を通して描こう

(四)

前項で見たように、本作品は「積恋雪関扉」を土台として書かれており、この「積恋雪関扉」を大詰所作事とする「重重人重小町桜」をも念頭に書かれているが、本作品は両者とはかなりの違いがある。「重重人重小町桜」が位争いを主筋としながら、八雲皇子を前面に出し、惟喬親王を直接作品の中に登場させず、さらに国崩しの陰謀の張本人を大伴黒主とし、陰謀の全貌は背後の不穏に漂っているのみで、最後まで明かとならない。これは小町に纏わる話についても同様で、小町と宗貞の恋も周囲から窺わせるばかりで、大詰の「積恋雪関扉」まで直接に描かれることはない。その結末も明らかにはされない。「重重人重小町桜」はこのように、物語を動かしている世界を背後に感じさせながら、一幕一幕を作り上げ、その背後への興味・関心によって観客を引きつけていく描き方となっていた。

ところが、本作品では、直接惟喬親王の謀叛譚を描いている。しかも、本作品はすでに惟仁親王が帝位について位争いに一応の決着がついた後のことであり、位争いの後日譚の性格である。惟喬親王が歌舞伎・浄瑠璃に採り上げられたのは「惟喬惟仁御位譚」に始まるが、惟喬親王が謀叛の張本人として描かれたのは、「惟喬惟仁御位譚」の後日譚「井筒業平河内通」である。近松門左衛門の「井筒業平河内通」も位にある惟仁親王を追い落として、惟喬親王が位を奪おうと企む話であり、本作品のこの設定はこれを参考にしたものかもしれない。また、惟喬親王の陰謀を前面に出した結果、大伴黒主はそれに加担する者とされ、「積恋雪関扉」のように国崩しの張本人とが描かれていない。したがって、黒主の役割は「積恋雪関扉」より後退したものとなったのである。

また、小町に纏わる話は、「重重人重小町桜」をほとんどそのまま採り込んで、位争いの後日譚にはめ込まれている。しかし、小町と宗貞が結ばれる結末とし、両者の結末を描かなかった「重重人重小町桜」の後日まで描いた形になっている。こうした結末は、本作品を「重重人重小町桜」に比べると陳腐でスケールの小さいものにしてしまった

としたことによるのであろう。

(五)

細部を見ると、まず小町については、「ほつたん」で、

……小まちはたとへにもひきことにも美人かづにもる、事なく鄙にそだちてひなびずおさなきときより諸芸につ
うじことさら歌道にひいでたるにぞ……

とあり、美人で和歌に優れた女性として紹介されている。小町の若く美しい時期を扱うのは、近世の浄瑠璃・歌舞伎作品の常套であるが、本作品では歌人としての見せ場はない。「草紙洗」や「雨乞小町」の趣向を採り入れて小町の歌徳を見せる多く先行作品とは対照的であるが、これは「重重人重小町桜」の小町の描き方を引継いでいるからである。ただ、本書巻之一には、見開きに挿絵四点を載せ、それぞれ順に「做草紙洗小町ノ図」「雨乞小町の見え」「做通小町卒都婆小町ノ図」「清水小町の見え」とあって、世に知られた七小町の趣向の挿絵によって小町のイメージを象徴している。しかし、老を強調する「関寺小町」などは省いて、美人であること、歌人である面だけを見せている。小町のイメージはこの挿絵に任せ、文章の部分は事件の展開のみを描いているが、これは読物作品ならではの方法と言えよう。小町の恋人を良峯宗貞とするのも「重重人重小町桜」を引継いだものであるが、本作品では深草の少将と宗貞を同一人物としている点が特徴的である。これは、当時あった深草の少将は良峯宗貞であるという俗説をそのまま採り込んだものだが、すでに、「重重人重小町桜」に小町の恋人として宗貞を配した時にこのイメージはあり、本作品はそのイメージを具体化しただけではなからうか。また、少将と小町の出会いは、湯沢山の桜狩とするが、これは紀海音の「小野小町都年玉」で、二人が小塩山の桜狩で出会う趣向を採り込んだものと思われる。五大三郎の活躍も「小野小町都年玉」から趣向を借りたものであろう。「小野小町都年玉」の五大三郎は小野家の執権で、小町の難儀を

助けるのであるが、本作品では北面の武士で、惟喬が御所に攻め入った時、清和天皇を守護して大和へ移したり、惟喬親王の許に白拍子を送り込んで惟喬征伐の切っ掛けを作ったりして、小町方の知将としての役割は共通しているのである。

一方、本作品では黒主の父大伴山風は惟喬親王によって蘇生され、惟喬親王の陰謀を助けるが、これは「倭花小野五文字」で寂莫僧都の法力で蘇生した大伴山主を採り込んだものであろう。「倭花小野五文字」は「重重人重小町桜」の基になった作品であるから、「小野の小町劇場化粧」がその影響を受けるのは尤もなことであろう。位争いを素材とする芝居においては、「井筒葉平河内通」以来、望みを果せず怨みを残して死んだ者を蘇生させる趣向が使われおり、これもそれを引継いでいると言えよう。その他、惟喬方で安貞に矢疵を負わせ、小町のなりすました墨染を連れ去る悪人、荒巻耳四郎も「重重人重小町桜」には見出せない。この人物は、竹田出雲「七小町」に見え、ここでは小町の家臣として小町の雨乞いを成功させるため、寂莫僧都がとじ込めた龍王解放に尽力しているので、本作品では名のみが利用されたものと言えよう。しかし、つくまばばは、実は安貞の母と知って改心するという設定であるから、「重重人重小町桜」の奈落姿の翻案である。

このように、本作品は「積恋雪関扉」を基に書かれたものである。随所にそれ以前の位争いと小町を素材とした作品の趣向を、変形しながら採り込んでいるが、筋を通すことに重点が置かれているため、趣向の面白さは減退しているように思われる。

(六)

以上、先行作品と比較しながら本作品の特色を検討してきたが、前項で述べたように、「重重人重小町桜」「積恋雪関扉」の内容を中心に、位争い・小町物語作品の趣向を採り込んで、位争いの後日譚として物語化したものである。場

面の独立性が高い芝居から筋の通った合理的話として描き直すことに重きが置かれたので、説明的になり過ぎた作品である点は否定できないが、わかり易い平易な内容で、かえって大衆には受け入れ易いものであったかもしれない。また、この頃になると、堅固であった封建体制にも歪みが生じ、社会に不安が広がり始めた時期であったから、勧善懲悪によって安堵感を与える筋立てが歓迎され、人気の『積恋雪隠扉』も勧善懲悪に明瞭な結末が要求されて作られたのが、本作品であったと考えられるのである。

注一、拙著『幕末明治名古屋常磐津史』序章参照。
注二、本節第二項参照。

第四節 常磐津節と桜田治助

一、『巫山伏千早経言』考

(一)

……此人文字太夫浄るりにて、当りをとらるゝ事得もの故に、浄るり作あまたあり、今専浄るりにて、一幕づゝもたせるは、此人より起る、其上名題の風流、割書の名人、趣向至つてあらたなる事を好む、作意一流なり。これは『役者全書』巻之下にある塚越二三評で、「此人」とはいうまでもなく塚越二三のことである。江戸歌舞伎においては、早くから舞踊が取り入れられていたが、常磐津成立以前は、ほとんど長唄（江戸長唄）によるものであった。常磐津成立以後は、それまでの浄瑠璃にはなかった間拍子の正確さをもって、所作事の音楽として歌舞伎に多く取り入れられることとなった。そして、その形式を確立したのが塚越二三であったと言えよう。

塚越二三に続く常磐津作者として、金井三笑と桜田治助（初代）が挙げられる。金井三笑は藤本斗文と塚越二三の影響を受け、また、桜田治助は、塚越二三の門と伝えられており、いずれも先人の作風を受け継ぎ発展させている。本稿では、初代桜田治助の作品『巫山伏千早経言』を取り上げ、金井三笑の『蜘蛛糸梓弦』と比較しながら、寛政期の常磐津について考察する。

(二)

『蜘蛛糸梓弦』も『巫山伏千早経言』も所謂『蜘蛛の糸』と呼ばれる素材に基づく作品である。『蜘蛛の糸』物につ

「雲」が語られているが、これは、『稚結蜘蛛糸』が上の巻、『来宵月浮雲』が下の巻になっており、双方で一つの「蜘蛛の糸」となるものであった。この作者については、役割番付には秋馬岱・仲喜市・梅田利助・山田平三・常盤井其堂とあるが、『歌舞伎年表』には「名は出さねど三笑作也と評判記ニアリ」と注記がついている。前作『蜘蛛糸梓弦』に続き、金井三笑が手掛けたものなのであろう。三代目大谷広次の金時、市川団三郎の貞光、初代尾上民蔵の樹花女、初代尾上菊五郎の渡辺綱、九代目市村羽左衛門の頼光、鬼同丸、土蜘蛛の精で演じられ、「不入なりしも、羽左衛門切禿にて、馬貝の所作ハ大評判」(『歌舞伎年表』)、「土蜘蛛の精霊羽左衛門にて、馬貝、医者、大工の所作有、大詰の化現評判なり」(『歌舞伎年代記』)、「土蜘蛛之精に而羽左衛門変化の所作事、番匠藪医切禿馬貝をふむ大当り」(『江戸芝居年代記』)とあって、『蜘蛛糸梓弦』以来の羽左衛門の変化舞踊に人氣が高かったことがわかる。この時の浄瑠璃は、上が豊名賀志妻太夫、下が富士岡若太夫で、三味線は、上が佐々木古流、下が佐々木幸八であった。豊名賀・富士岡とも初代常磐津文字太夫から独立した一派であるが、富本などのように一流を起すに至らずに終わったものであり、常磐津の一派と考えてよいと思われる。天明二(一七八二年)二月には、『蜘蛛糸梓弦』が九代目羽左衛門の土蜘蛛によって再演されているが、「一向不入」(『歌舞伎年表』)であった。この時の浄瑠璃は豊名賀造酒太夫、三味線は佐々木長春である。

次いで、天明四年(一八一四年)一月森田座の顔見世「曙神峯天女嫁入」(作者中村重助他四人)の切狂言「信太今様館」の附りとして、『蜘蛛糸幼稚問答』がやはり九代目羽左衛門の切禿・座頭・土蜘蛛、三代目市川八百蔵の綱、小太郎の金時、八代目森田勘弥の貞光、三代目佐野川市松の季武で演じられている。「不入に付十一月廿九日切休」(『江戸芝居年代記』)となつてしまつたが、その時の浄瑠璃は、常磐津芳太夫・ワキ同大和太夫・同須賀太夫、三味線は岸沢九蔵・同金蔵であった。

寛政に入つて、三(一七九二年)一月中村座の顔見世「二代源氏押強弓」の浄瑠璃所作事で語られたのが、本稿で

いては、その原典は謡曲「土蜘蛛」に求められるが、これは「平家物語」剣の巻の説話を脚色したものである。「土蜘蛛」の説話は、古くは「日本書紀」巻第三「神武天皇」の己未年の条に見られる。そこでは、高尾張邑の土蜘蛛を皇軍が殺した話が載せられているが、単にそれだけで変化物とはされていない。したがって、直接には尾代本「平家物語」の剣の巻上下のうち、上巻にある頼光とその四天王による土蜘蛛退治の話が典拠になつていられると思われる。歌舞伎浄瑠璃で、現在行なわれているような「蜘蛛の糸」物の原形は、近松門左衛門の「関八州繫馬」(享保九(一七二四)年正月竹本座初演)に求められるであらう。

ここで、常磐津の「蜘蛛の糸」物について整理しておく。常磐津で最初に作られた「蜘蛛の糸」物は、明和二(一七七六)年十一月の市村座顔見世で金井三笑作「降積花」二代源氏」の詰に上演された「蜘蛛糸梓弦」である。これは、役割番付によれば、

ワキ同志妻太夫 三 ワキ同 古流
常磐津文字太夫 佐々木 市蔵

ワキ同造酒太夫 弦 ワキ同 市之丞

の連名で、九代目市村羽左衛門の土蜘蛛の精、三代目大谷広次の公時、沢村喜十郎(四代目沢村長十郎)の貞光、三代目芳沢崎之助(四代目芳沢あやめ)のあづさ巫女で大当りをとり、その後も再演が繰り返されて現在に伝わっている。九代目羽左衛門は踊りの名手として知られた役者であり、金井三笑の詞章、文字太夫の浄瑠璃とあいまって成功を収めたのであろう。これによって、常磐津における「蜘蛛の糸」物の形態は整い、以後の作品は全てこの作品の影響下に成立したのである。

これ以後の常磐津による「蜘蛛の糸」物をその初演時代順に挙げる。まず、安永元(一七七二)十一月の市村座顔見世「江戸容儀曳綱坂」(『江戸芝居年代記』は「江戸容儀幾綱坂」とある)の一番目浄瑠璃として「稚結蜘蛛糸」(『来宵月浮

取り上げる『巫山伏千早経言』であった。これについては後述する。続いて、寛政六年一月には桐座の顔見世『男山御江戸盤石』の一番目四立目浄瑠璃で『忍恋雀色時』が語られた。この時の浄瑠璃は二代目常磐津兼太夫、三味線故沢里慶で語られ、三代目八百蔵の切禿・仙台座頭・馬具の所作であったが、土蜘蛛は登場せず、単に『蜘蛛の糸』の趣向を取り入れたものに過ぎない。この興行は『三座一の大当り』(歌舞伎年表)、大評判何れも役者揃大入大当り也(歌舞伎年代記)、『切禿の所作、後に仙台座頭、仙台上るり大当り』(江戸芝居年代記)であった。

天保八(一八三七)年一月中村座の顔見世『勸善懲惡四天王鎮護』では、一番目六立目に、『来宵蜘蛛糸』が四代目文字太夫の浄瑠璃、五代目岸沢式佐の三味線で語られている。この時の作者は、三代目桜田治助・田川正助・玉巻久二・中村ト一・松島祐二・西川蝶二・松島てうふ等であり、初代沢村訥升の頼光、六代目市川高麗蔵の貞光、四代目坂東三津五郎の渡辺綱、四代目市川八百蔵の季武、中村芝十郎の公時、初代岩井紫若の葛城山蜘蛛の精、三代目岩井余三郎の禿、五代目松本幸四郎の將軍太郎良門で演じられ、『大づめ土蜘蛛にて良門幸四郎四天王蜘蛛退治の見へ何れも花々敷大出来也』(歌舞伎年代記続編)ということであった。同じものが、元治元(一八六四)年一月の守田座『双蝶色成曙』の第二番目大切に上演されている。

江戸時代を通じて上演された常磐津の『蜘蛛の糸』物は以上の通りである。この他にも、大薩摩・長唄・富本・清元に『蜘蛛の糸』物があるが、これらは、概してどの興行も好評だったようで、変化物の中でも人気の素材であったことが窺われよう。

(三)

『蜘蛛糸梓弦』は一連の常磐津の『蜘蛛の糸』物の濫觴であり、以後の『蜘蛛の糸』物はこの改作と言われている。寛政三年一月中村座での『巫山伏千早経言』もその一つである。したがって、両作品の構成は酷似しており、趣向、

詞章、節付の面でも、『巫山伏千早経言』が『蜘蛛糸梓弦』から受け継いでいる部分は多い。こうした点を両者を比較しながら見てみようと思う。

作者については、『蜘蛛糸梓弦』が金井三笑、『巫山伏千早経言』が初代桜田治助である。三笑の作風は『一休斗文の風をよくのみこみ、それゆへ斗文の狂言を取組む、事多し。狂言を広く取組といへども、口々のやく、り、納る所功者なり。誠に近世豪傑の才子ともいふべし』(『役者全書』巻之下)と言われる如く、斗文の影響を強く受けているが、この他、津打次兵衛や同時代の塚越二三次の影響も指摘されている。『蜘蛛糸梓弦』を書いたのは、作者三五歳の時であり、立作者となつてから六年目のことであった。そして、『通人向きで淡泊な味を持つ』かわりに、『花やかさに乏しい欠陥も認められた』(『新版日本文学史近世II』至文堂刊)と評されているが、一方、大道具を改善して『道具華、書割華、遠見の景色の打返しなどを作つて、見物をおどろかした』(『日本演劇全史』)ということもあり、趣向に通じた人でもあった。

治助の作風は『一休菜陽の余風ありて、作意よく、名題割書など、当時の氣に合、珍重く』(『役者全書』巻之下)とあるように、塚越二三次の門下として二三次の作風を受け継ぎ、また、三笑の影響も受けている。それらに自らの工夫を加え、独自の作風を展開している。『二三次・三笑のこころ、大衆に向かぬというふうな欠陥は指摘されない。二三次に欠けていたほなやかさを備え、目先の面白さで氣をとることを専一として人気に投じ』(『新版日本文学史近世II』)ていたのであり、時代狂言、世話狂言双方に、また、舞踊劇にすぐれた才能を示している。『巫山伏千早経言』を書いたのは治助五八歳の時であった。

以上のような三笑・治助、それぞれの作風を踏まえながら、両作品について検討する。猶、ここで使用した本文は次の各本に拠っている。

『蜘蛛糸梓弦』上(東京芸術大学蔵)

一冊。縦二一・三横、横一五横。題簽中央。墨付二三丁。一面六行。伊賀屋勘右衛門版。俗に青本と称される楕古本。上の巻のみ。文字譜あり。

『蜘蛛糸梓弦』上下（東京芸術大学蔵）

写本。上下二巻、一冊。縦二一・八横、横一五・二横。題簽なく、表面に直書。墨付三二丁。一面六行。文字譜あり。

『蜘蛛糸梓弦』活字本

『日本歌謡集成』巻一〇近世編、第六常磐種所収、「徳川文芸類聚」第九巻俗曲上所収、「日本音曲全集」常磐津全集所収

『巫山伏千早経言』上（架蔵）下（東京大学教養学部黒木文庫蔵）

上下二巻、二冊。縦二一・三横、横一四・七横。題簽上下ともに脱落。墨付、七丁（上）、八丁（下）。一面七行（上下とも）。伊賀屋勘右衛門版。上下とも青本。文字譜なし。

まず、構成の面から見てみよう。『蜘蛛糸梓弦』は周知の作品であるが、『巫山伏千早経言』はほとんど知られていない。そこで、ここに『巫山伏千早経言』の粗筋を記しておく。

（上の巻）公時と季武が病気の頼光を守護しているところへ、梓巫女に身をやつした土蜘蛛の精が現われる。梓巫女を化生と知らない公時は、頼光の酒の相手をと梓巫女に頼む。そのあと公時は、自分の生れ話をし、続いて巫女が葱売の所作を入れた在所話をする。次に手鞠歌から頼光との恋模様となり、巫女のクドキとなる。そして、手踊りからスキを伺って頼光に立ち掛かり殺そうとするが、季武に見咎められて忽ちのうちに姿を消す。

（下の巻）同じ頼光の御所に、山伏が錫杖を振り立ててやって来る。山伏は道楽院と名乗り、頼光の病気の加持祈禱に来たという。最前、怪しいことがあったので、季武は油断なく相手を見て、祈禱なら三井寺か延暦寺に頼むからと

山伏を追い返そうとする。山伏もここで追い返されてはと、役の行者の子孫を軽くするなど反論する。このような季武と山伏とのやりとりから、兩人による吉原と吉野との比較話になる。そして、靡話になり、その間に山伏になった土蜘蛛は頼光の寝所へ入ろうとするが、季武に見咎められて、咄嗟の思いつきで俄の狂言を取り入れた飛団子の所作をする。そうこうするうちに、源氏の重宝膝丸のために、遂に土蜘蛛の精が正体を現わす。今はすでに、この騒ぎを聞き付けた頼光、公時も加わり、季武共々土蜘蛛を退治し、膝丸を蜘蛛切丸と号ける。

さて、『蜘蛛糸梓弦』と『巫山伏千早経言』はいずれも上下二段仕立てであるが、登場人物について両作品を比較すると、少し異同が見られる。『蜘蛛糸梓弦』では、

切禿

仙台座頭 九代目市村羽左衛門

山伏

土蜘蛛

公時 三代目大谷広次

貞光 沢村喜十郎（四代目沢村長十郎）

あづき巫女 三代目芳沢崎之助（四代目芳沢あやめ）

であり、『巫山伏千早経言』では、

梓巫女

山伏 四代目森田勘弥

土蜘蛛

公時 二代目中村助五郎

も結局二番煎じの感が拭えないと考えたからであらうか。

ところで、『蜘蛛糸梓弦』の仙台座頭事件は、東北方言で語る浄瑠璃の物珍しさが受けていたのであり、また、この座頭の前に切禿が登場して、貞光や公時と聊話をする件があるので、構成上から見ると同じ様な形態の繰り返しになっている。また、この浄瑠璃の内容は鴻門の会での奨諭の件であった。これを、『巫山伏千早経言』と比較して見ると、切禿と座頭を捨てた代りに、梓巫女の役柄を『巫山伏千早経言』では大きく改めて使っている。梓巫女は、『蜘蛛糸梓弦』では土蜘蛛を退治するために、唐土から渡って来た楊由基の娘梨花女が梓巫女に姿をやつしているのに対し、『巫山伏千早経言』は、土蜘蛛の精が小原女の小蝶という梓巫女に姿をやつしているのである。小蝶という名は、謡曲の『土蜘蛛』（この場合は「胡蝶」である）、近松の『関八州繫馬』にも登場する。特に『関八州繫馬』では、小蝶の怨念が土蜘蛛の精となって現われているので、治助はこの近松の趣向を取り入れて梓巫女の件を仕組んだのであろう。善悪いずれにしても、梓弓を弾いて生霊や死霊を口寄せする梓巫女は、変化物には似つかわしい神秘的な人物であった。これによって治助は、『蜘蛛糸梓弦』の前半の繰り返しのくどさを避け、さらにその上、華やかで洗練された雰囲気を持たせようとしたのではないかと思われる。即ち、仙台座頭を雇ったことで、東北地方の匂いと中国の戦いの話という硬さを除き、それに代えて、梓巫女の女らしい所作や恋模様を仕組んでいるのである。

下の巻は、双方とも土蜘蛛の精が山伏となって登場している。問題は、『蜘蛛糸梓弦』では山伏は梓巫女とのやりとりで終始しているのに対し、『巫山伏千早経言』では公時と季武と山伏とのやりとりになっている点である。『蜘蛛糸梓弦』のように、突如として唐土から渡ってきた梓巫女が登場すれば、唐突の感を免れない。それに比べて、『巫山伏千早経言』では梓巫女を変化とし、それを取り逃した後、同じ頼光の御所へ二んとは山伏に姿を変えた土蜘蛛の精が登場するというわけで、筋立としてはこの方が合理的である。しかし、両方とも山伏の自坊を道楽院とするなど、下の巻は共通する部分が多く、上の巻に比べあまり改変が施されていない。前半に人気の集った『蜘蛛糸梓弦』の仕

季武

三代目市川高麗藏（五代目松本幸四郎）

頼光

三代目佐野川市松（初代市川龍五郎）

となつている。『蜘蛛糸梓弦』には貞光が登場するが、『巫山伏千早経言』では登場せず、代りに季武と頼光が登場している。前者では、頼光は病気のために奥の一間に臥せており、そこを変化が窺うという設定であるから、頼光は登場しない。ところが、後者は、上の巻では病気であるはずの頼光がそこへ尋ねてきた梓巫女に酒の相手させるという設定で、頼光の病はあまり強調されていない。また、下の巻では、頼光が奥の一間で臥せている所を変化の山伏が窺うという設定で、初めは頼光は登場せず、大詰の蜘蛛退治の場面で公時と共に登場する。治助の場合、天明元年一月中村座の顔見世『四天王宿直着綿』の第一番目三立目の所作事『我育子恋の合槌』（長唄の『蜘蛛の糸』物）でも、頼光が登場させて土蜘蛛と変化を絡ませており、頼光が登場させることが一つの特徴となっている。『蜘蛛糸梓弦』が家臣のみで土蜘蛛を処理していたのに対し、治助は主君を登場させ、君臣共々で妖怪を退治する形になっている。ここに、三笑と治助との趣向の違いが見られるが、家臣のみより主君の登場で、土蜘蛛の一人舞台であったものが頼光対土蜘蛛の対立に焦点が移り、舞台が華やかになっているのである。

また、『蜘蛛糸梓弦』では土蜘蛛が切禿・仙台座頭・山伏の三種に化けて登場するが、『巫山伏千早経言』では梓巫女と山伏だけである。言うまでもなく、前者では、切禿の赤貝馬の所作と座頭の東北方言による仙台浄瑠璃が大評判を博したのである。現在も『蜘蛛糸梓弦』は下の巻がほとんど行なわれず、上の巻のみが繰り返し上演されるのも、それ故である。ところが、治助は、『蜘蛛糸梓弦』を改作する時、この切禿と仙台座頭という人気の趣向を取り込まなかった。『巫山伏千早経言』では、土蜘蛛の変化を上巻でも梓巫女一つにし、見せ所の所作も上の巻に惹き、下の巻の飛団子の所作を仕組んで、全体に見所を均等にし、変化の少ない曲としている。切禿と仙台座頭の趣向はあまりに初演の印象が強すぎて、改作した作品に馴染まないと考えたのであろうか、或いは、たとえどんな上手な役者が演じて

「わしが在所は京のいなかのかたほとり八瀬やおはらや産生の里の詞章は『法界坊』にある葱売の所作と同じである。この葱売の趣向が作り出されたのは、宝暦二二（一七六二）年二月、中村座の『曾我最負二本（日本）桜』の浄瑠璃所作事『垣衣草千鳥紋目』（歌舞伎年表）では「紋付」である。作者は金井三笑、浄瑠璃は初代常磐津文字大夫で、「是しのお売ふた面のはじめ」（江戸芝居年代記）であった。但し、「江戸時代音楽通解」によれば、この葱売の詞章・曲節は、宝暦二一年一月大坂竹本座で上演された二歩軒・近松半二・北窓後一・竹本三郎兵衛・三好松洛合作の「古戦場鐘懸の松」から、そっくりとったものということである。猶、「近世邦楽年表」によれば、宝暦二二年正月市村座（座付作者は堀越三三）で『籬の垣衣草』（長唄）を上演したとある。これは「垣衣草千鳥紋目」よりも一カ月早い興行であるが、この時の番付にはこの曲についての記述は見当らない。宝暦二二年以後の葱売の所作は、安永四（一七七五）年二月、中村座の初代河竹新七作『垣衣恋写絵』（常磐津）、安永八年二月、森田座の『垣衣恋写絵』の再演、天明四年大坂藤川菊松（角）座の三代目市川團藏追善所作事『垣衣恋写絵』などがあり、さらに、天明五年正月、中村座『初花鏡曾我』の一番目六立目浄瑠璃『忍恋柳桂男』（富本）に、葱売の所作が演じられている。この時の作者が、桜田治助・増山金八・音専助であったから、この時すでに治助は葱売の所作を取り入れている。「巫山伏千早経言」のこの部分は、何によったか明らかではないが、遅くともこれより前の葱売を利用

組みを『巫山伏千早経言』では上下の巻に均等に見所が配されるように改変を試みたので、どうしても改作の中心が前半に集中したのであろう。

また、『巫山伏千早経言』では、公時・季武それぞれが物語全体に亘って活躍を見せており、上の巻では、公時が出生活をするなどの所作があるが、『蜘蛛糸梓弦』にはこのような家臣の一人踊りはなく、禿・座頭との問答でのみ公時・貞光が関わっている。これも劇構成の上での大きな違いで、『巫山伏千早経言』の方は家臣にも活躍の場を設け、ここでも土蜘蛛中心の所作事から登場人物の全員の活躍するものに改められているのである。

このように見ると、『蜘蛛糸梓弦』は上の巻で禿と座頭を登場させ、禿の可愛らしさに座頭の滑稽さを配し、その対照的な面白さを狙うとともに、それらが妖怪の化生である故に、その可愛らしさ・滑稽さによって、かえった凄味が一段と増す効果をも持っている。下の巻では、梓巫女と山伏という、どちらも神秘的な世界へ通じる力を持った者を配して、それぞれの祈禱くらべから恋模様のカドキに移り、色事により梓巫女を誑かそうとするといった、上の巻とは対照的な色事を取り入れて粹な感じを盛り上げている。このような構成に対して、『巫山伏千早経言』では、上の巻で梓巫女と頼光との色模様を描き、下の巻では山伏と季武による廓話を描いて、上下ともに色っぽい華やかな印象で統一されており、多彩で荒唐な作品から合理的で粹な作品へと改められたことがわかる。

(四)

次に、詞章について検討する。「巫山伏千早経言」の上の巻冒頭のオキの、

「やんもしろや荒神のおまへを見れば松うへてこかねの井戸に水も湧出松もろ共に内も御はん昌すへはん昌の千代の御かくら

は『蜘蛛糸梓弦』下の巻にも、全く同じ詞章（但し、『蜘蛛糸梓弦』では「内も」が「内ぞ」とある。）が見られる。これは、巫女の清めの文句として、治助もそのまま取り入れたと思われる。また、公時が自分の出生の経緯を語るところで、

「……親ににぬ子は鬼ころし助五郎八の茶碗酒……」

とある。これは、五郎八茶碗とあるべきところを、「助五郎八」と公時の役者二代目中村助五郎の名前を折り込んだもので、このような洒落が随所に見られる。

梓巫女が在所話を述べる件、

「わしが在所は京のいなかのかたほとり八瀬やおはらや産生の里

という如くである。吉野を吉原に見立てる趣向は、粹で華やかな曲を目指した改曲の眼目とも言える部分である。山伏の無骨な印象の部分もこの趣向で粹なものに変換しようとした。この軼話からクドキとなり、調子に乗った季武が山伏に抱きつくが、その手を振り離して山伏は頼光の寝所めがけてかけ出す。そこを季武に引き止められ、咎められて、俄かの飛団子の所作となる。

「……大和だんごのおそづきはやづき……ふたり中かよふ」「つくべいか」「……やれもさうやれやれさてな

この「やれもさうやれやれさてな」は、「嘗味尽」に「飛団子 享保年間於江戸初売。其哥云。咲た桜にヤレなせ 駒繋ぐ、駒が勇めばヤレ花の散る云々。拍子云、ヤレ猛者オヤヤレ性根目性根目云々」(日本国語大辞典一四)とびだんご(の項)とあるように、飛団子を売り歩く行商人が、その歌の合の手として入れた言葉である。後に清元の「玉兎月影勝」(文政三へ一八二〇)年九月中村座)にも取り入れられている。当時の流行の行商の物真似であった。

この後、季武に遂に本性を見顕わされ、

「わがせこがくべき宵なりさ、がにの蜘蛛のふるまいかねてやはしるわれはこれかつらき山にとしをふる土ぐもの 精魂なり

と名乗り正体を現わす。この部分は「蜘蛛糸梓弦」の趣向をそのまま取り入れている。

『巫山伏千早経言』の詞章を全般に渡って検討してきたが、本作品の詞章は、原作である『蜘蛛糸梓弦』の詞章を利用しては勿論あるが、概ね、雅俗折衷文のような形態で独自に書かれたものと言ってよい。和歌や俗語、先行浄瑠璃の引用をふんだんに使い、洒落・掛詞・縁語などの修辭技巧も多く見受けられる。場面によってはリズム感のある詞章を入れるなど、その場面その場面に応じた作詞法が行なわれ、さらには、飛団子の売り立て文句など、流行のものをも適宜取り込んで、当意即妙な詞章となっているのである。

(五)

これまで、構成・趣向・詞章の面から『巫山伏千早経言』について考察してきたが、この作品の初演時の地方連名は、役割番付によれば、

常磐津造酒太夫	三弦	鳥羽屋里長
常磐津文字太夫	上てうし	同 里桂
常磐津兼太夫	三弦	岸沢 式佐
	上てうし	鳥羽屋里夕

とある。東京芸術大学蔵の「常磐種」では、浄瑠璃ではこれに常磐津政太夫が加わり、三味線では鳥羽屋里夕の代りに、上調子で鳥羽屋里十が入っている。ともあれ、この文字太夫・造酒太夫・兼太夫は二代目である。豊名賀・富士岡と分裂した常磐津が、富士岡若太夫の死去、二代目豊名賀造酒太夫の常磐津復帰により、再統一され発展期に入ったのが、天明・寛政期であった。この波に乗って、この文字太夫・造酒太夫・兼太夫の浄瑠璃、鳥羽屋里長・岸沢式佐の三味線で大当りをとったのが、天明四年一月桐座『積恋雪関扉』、天明五年一月桐座『四天王大江山入』であり、天明八年一月中村座『戻駕色相肩』であった。この組合せでの活躍は寛政三年一月まで続いたが、寛政四年正月には鳥羽屋里長が富本に走り破門となって、全盛期が崩れている。したがって、『巫山伏千早経言』は同じ時に河原崎座で上演された「色是当紅葉幣帛」とともに、この黄金期の最後の作品と言うことになる。初演時の節付は現存本に文字譜が全くなく不明という他ないが、魅力的な語りとなっていたであろう。

立方は前述したように、四代目森田勘弥の梓巫女・山伏・土蜘蛛、三代目中村助五郎の公時、三代目市川高麗蔵(五代目松本幸四郎)の季武、三代目佐野川市松(初代市川荒五郎)の頼光であったが、「森田かん弥土蜘蛛の精、神子山伏

頼みたい事か有 へそのお頼みとはへ へなんとかゝる旦那の御酒のおあいてになつてはくれまいか へそりやありかたふござります へハア我君様へ申上まするよい御酒のお(1ウ)肴が参りましたお詞をくたしおかれませふ へ成程これにて聞は其女子は小原女の小蝶とやら苦しうない程に是へ参つてよかるふサア(2ウ)これへ(3ウ)有かたふござりますいやしひひなのあつさみこおはづかしうござりまするト哀しやくする へハア其様にもぢ(4ウ)するは此公時かこわいかコレ此顔の赤のは生れつきたは へそんならアノおまへさんのおか、さんかへ へおらかか、様は足柄山の山うばたよ へエ、(5ウ)これよくき、やれ へ母の胎内けやふつてひよつくり(6ウ)ひよつくりらひよつと生れて伊豆の国産所もうふやも山なれは取あけば(7ウ)に事をかきうふゆのかけんをしそないゆで上られて赤子からまぐらのかはりに四方の赤親ににぬ子は鬼ころし助五郎八の茶碗酒乳ばなれからのほうたらはなみたいていの事かいな へハア、公時あじをやるはサア(8ウ)これからはあつさみこそもじの在所ばなしがき、たい(9ウ)へなる程お咄し申ませふか御らんの通りの小原みこ八瀬や小原や芹生の里山より山をぬ(10ウ)くり申すればわたしもやつぱり山うばさんも同じ事でござんすわいな へ其朝夕にめぐりし所を へそんならおはなし申ませふか所望しや(11ウ)へよしあし引の山めぐりめぐり(12ウ)て盃のかけはつかしき小原巫女秋はさやけきそらながら籠の清水いかにして月住かたへと山めぐり賤かよふなるいやしき身にも況やしやかうはもたねども匂ふてくるはたき物ちやうりやうふりやうるりよはひるりやう小原木(13ウ)かはい(14ウ)の小原木かをる炭かまのけむりは(15ウ)朝三暮四のいとなむわさも里なれてわしが在所は京のいなかのかたほとり八瀬やおはらや芹生の里姫二世の身でつまからけしのふかはんせんかいな(16ウ)しのぶ忍ぶとすれど日かつふる雪を薪におりそへて彼売炭の翁まで冬をまつこそやさしけれ年たちかへる山めぐり春は稍になくかともちし初音のけふの鶯はまことに床しくさむらひけるは、か、なんぞもぞうにばらをでつかくしてまつちやらこや(17ウ)聲に若水いわみ(18ウ)三月一ははねつくりつくり(19ウ)二月三四月四ツよしある其とのぶりに五ツいつかとあふせをまでと六ツ結はぬゑにしをうらみ七ツなき名のたつのもつらく八ツやつれて九ツ恋にこがれ(20ウ)てものや

評ばんよし(歌舞妓年代記)とあるように、森田勘弥の変化舞踊が当たつたようだ。寛政四年正月刊の「役者名所図会」によると、勘弥は「巻軸上々吉」、高麗藏は「上々吉」、助五郎は「上々吉」、市松は「上々吉」で、いずれも上位の位付けて演技巧者であった。

このように、地方・立方ともに技巧者・人気者が集っていたので、桜田治助の詞章と共によく纏まった作品となつていたことだろうと思われる。

注一、環越二三次と常盤津節については、第二章第一節参照。

注二、歌舞伎の「蜘蛛の糸」物については、岩佐慎一「江戸豊後浄瑠璃史」(くろしお出版)に詳細な論述がある。

注三、これについては、第一章第三節参照。

『巫山伏千早経言』翻刻

巫山伏千早経言

柳井隣左文述

へやんもしろや荒神のおまへを見れば松うへてこかねの井戸に水も湧出松もろ共に内も御はん昌すへはん昌の千代の御かくらしよていも仇な恋風にうき立くもの行衛さへたれに何せし心共末白衣と木綿纏ひらりほうしに紅うつろいて色には目立もみちわけ結ふの神を取あへす千早振袖かはゆらしぬれてねよとて思ふは思ふはにそふ時雨のおちはさら(21ウ)さつと風の二日の(22ウ)一オ一月のあつさみこ身にねき事のあれはにやこ、もよるへとひかれくる公時見るよりしたりテモうつくしいふり袖姿季武お見やれ へ成程うつくしい者たコレ(23ウ)姉さんそもしはとこからこ、へきて名はなんといひなさるへ へアイわたしや小蝶と申まする小原巫女でござんすわいななんと小原みこたそんならちつと

るかこでゆかふか松にしよかどちらへしてももどかしく色にはつれも邪魔になりコレ大雪のふるにもかまはずきて見ればエ、あちしやのく、それはとわれらがおふさぎならさらばこれからかへりませふ、コレまつたそりやマア何のことしやいな初会をじみのるつ、けもわたしやおまへをきやく人とはんにおもはぬ心からこれ此よふにねまきにも」

「5ウ）半そりかけてきて見せて女房きどりがにくひかへおけの有たけしつくしてみしかき文もおのづからわらる紙で書ようになりか、さんの名やと、さんのかいめうまでを打明ていふたわしが心ねはわかつてるしやないかいなさりとては後生でござんすおがみんすこはばからしくいだきつく、ふりはなしていつさんにかくを目がけてかけゆくを季武引とめコリヤどこへ行のだ、サアこれは、これとは、サアこれも、6オ）にはかの思ひつき此手水ばちを白にして大和だんこのおそづきはやづき相手になつてつきはなにかとうだ、成程これはよい思ひつきさいはいありあふ此まさかり、われらもしやくじやう梓にしてふたり中よふ、つくべいか、今の世の中に中立いらぬしつちくはつちくつきぎせるやれもさうやれやれされてなきさみたばこが仲人するとなりのかみさんやきも、6ウ）ちやよしなよ中みてそこつけおやもさそふだに、しな者めはつとり者め大和だんこと世にひろきとんとつきねつつぱりこふた手んばいはうぶり、ずんばいはうあやしと見るより季武はもり奉りしひざ丸にて切てか、れはかいく、りはらへば飛行の通刀自在験者とみへしは其ま、に八臂異形の姿をあらはしはつたとにらんで立たるはおそろしくも又すさまじし、7オ）さいぜんよりあやしきやつと思ふたにたがはず異形のかたちをあらはせしか此ひざ丸のふとくをもつて立所に命をた、んが何ゆへ来つてしやうげをなすぞしさいをかたれ何と、わがせこかくべき宵なりき、がにの蜘蛛のふるまいかたねてやはしるおれはこれかつらき山にとしをふる土ぐもの精魂なり魔界になさんと思ふゆへ頼光を悩して命を取んとしやうげをなせしに、7ウ）源氏の重宝ひざ丸のふとくにおそれわれと形をあらはせしかエ、口おしやなアひるます季武大おん上やア天孫附属の天子の威光源氏の功にくはへ給へばたとへ蜘蛛のあみをばり五百機たつる鉄なり此此名刃の太刀風になき立、なきはらひうきめをみせんと切てか、ればふしき

んないけむづかしいことをとふしておれがしる物だ、そんならお身様は山伏の事は、夢助孫左衛門さ、シテ又おぬしや何をしつてゐる、おれがしつてゐるのは女郎かいそこで名を道楽院さ、そんなら其女郎かいのこんたんを、2ウ）はなしてきかせるきはないか、あるとも、さらばそれから打つろいでそれへまいつてはなそふか、コリヤおもしろからふはへ、コレき、やれたま、大みねからくまのへかけてゆかふとおもつてかの吉野までゆく、と江戸のよしはらのさくらをおもひ出して、あしもあるかれぬやつさ、ハテにた事もある物だおれも又江戸のよし原へいつてもとかくありかたい大みね山上の事を思ひ出して、3オ）富士をみてもかつらき山を思ひ出しつくはをみても金剛山を思ひ出すかはつた事も有物しやないか、成程コレ吉原に朝日の弥陀があればよしのにもみるくぼさつ、待乳山の聖天有は岩谷の聖天よしのくづ有は吉原とうふ何でもよしのと吉原はあんまりのいた中しやないよ、そんならおれもいつてきかそふ吉原に袖の梅有は大峰にたら助五丁、3ウ）町あれば六坊有大峰と吉原もまんざらでもないしやないか、そんなら何と吉野を吉原にして、ちんどう仕らふか、コリヤおもしろいわれらも大峰を吉原にして、一ふしんもつて参らうか、こつちもまけずに、せんせい遊び、色のこんたん、おもはくの仕打を大峰、よし原になぞらへて、相手になつて、咄すべいか、先われらから多武のみね金の御嶽まきそめてくるわの道を、4オ）ふみ分し抑役の小角は山より山へ通ふさて吉原を大みねにたとへてひかば屏風立錦の夜被の岩屋にこもり間夫やてれんの前鬼後鬼二人かぶろの児留め、千本のさくらさき初て日本堤は日本が花七曲坂衣紋坂子守の宮の花盛吉野も春の中の町、なれしつとめのうき事は難行苦行こけ達のぞめきは見せの観岩、しかもおしよくは蔵王ごんげん、4ウ）よるのちぎりは一言主、一の坂より丈六堂登詰たる其日には口をきこよりおくのみん、夜も引四のかねかけに行者がへりの四ツ手がこ、やつさこれはさおさ、流のすへは何せ山、みのお通りは逆の峯、けいしやも俄す、かけやはらい清め四大の天王なり、去程に少将は小姓の小町にほれこんで通ひ車も深くさの露は諸本の親也としやかも日ことのはにもつれぬ此身の浅ましや内のおやちや、5オ）母の目を忍ぶのさとへといそぎけ

やたちまちめいどうしてにはの梢のさらさら池の水音とうとう大地かへつて「おさか」のほり高天推ておつると見ゆれば炎たりんくほうたり一間のうちより頼光公きん時も共立出たまひたとへ蜘蛛のしやうげをなす共其鏡のとくをもつて此兩人がすたしくにしてくれん立さるまいやおんできたいさんく「エ、めんどうな頼光来れ「やどつこい蜘蛛の糸をかけまくも源氏の武功ははやち風たちまちたいちの御つるきをくも切丸と号しもめでたかりけるためし世

二、『帯文桂川水』考

お半長右衛門の事件を扱った浄瑠璃・歌舞伎は多いが、「歌舞伎年表」によれば、享保一三（一七二八）一〇月大坂角の芝居（嵐三十郎座）で『桂川妹背仇浪』が上演されているのが、最も古いものであろう。しかし、この事件は土田氏の御考証に拠って、宝暦一（一七六二）年四月二二日のこと知られるので、『桂川妹背仇浪』の上演時期は再検討を要する。実際にこの事件を取り上げた最初の作品は、宝暦一（一七六二）年五月一八日より豊竹座で上演の浄瑠璃『おはつ徳兵衛曾根崎模様』であった。但し、江戸においては、滝沢馬琴の「異聞雑稿」が、お半長右衛門の情死は「天明に至りて江戸歌舞伎狂言作者桜田治助が狂言に作りなししより里巷の婦女も知らざるはなし」と言うように、天明元（一七八一）年市村座の『道行瀬川の仇浪』が最初である。この年二月二日（『歌舞伎年表』「江戸芝居年代記」による）、「歌舞伎年代記」では四月二五日からの「劇場花万代會我」（作者初代桜田治助）の二番目が三月節句（『歌舞伎年表』「江戸芝居年代記」による）、「歌舞伎年代記」近世邦楽年表では四月二五日、役割番付には四月二一日とするものと四月二五日とするものがある。より三日替りとなり、初日は「おおなつ清十郎」道行比翼の菊蝶、二日目は「おおちよ半兵衛」道行垣根の結綿、三日目が「おおはん長右衛門」道行瀬川の仇浪（いずれも富本節）で上演された。この興行は、「古今の大当り」

（江戸芝居年代記）、「何れも古今の大入大当り。秋まで続く」（『歌舞伎年代記』、というほどであった。役割番付によつて、「おおはん長右衛門」道行瀬川の仇浪」は市村座の七月興行の「室町殿栄華舞台」の二番目まで続けられたことが確認できる。この三曲の道行物はいずれも初代桜田治助の手になるものであり、天明六年正月刊の「役者大極図」大坂の巻の松本幸四郎の条に、

二番目帯屋長右衛門心中狂言三日替りは桜田が趣向に甚だ沙汰よく……

とあるように（この評は天明五年一〇月大坂堀江芝居の『桂川』についてのもの）、作者の卓越した趣向が、大当りの一因であった。これに続いて、同じ桜田治助によって作られたのが常磐津『帯文桂川水』である。本稿は、この『帯文桂川水』を中心として、初代桜田治助の浄瑠璃作品の作風について検討を加えようとするものである。

(一)

『帯文桂川水』は寛政八（一七九六）年一月一五日より江戸都座の「振分變青柳會我」（作者初代桜田治助ら）の二番目に上演された常磐津による浄瑠璃道行である。「歌舞伎年表」には、

第二番目世話狂言二日替り、初日道行「帯文桂川水」。お半（兼三郎）帯屋長右衛門（八百蔵）お半母おいし（京四郎）長右衛門女房おきぬ、辻君おそで（のしほ）片岡幸左衛門（仁左衛門）非人冷酒ノこん（仲蔵）片岡幸之進、あんま□助（筆者注、役割番付によると「あんま米市」、後述の正本によると「座頭米市」とある）、夜そば売宗兵衛（彦三郎）、後日道行「浮借吾妻森」、刀屋半七（田十郎）芸子お花（兼三郎）同鶴吉（万菊）同おしゆん（のしほ）……
看売伝兵衛（八百蔵）。

とある。後日（二日目）道行の『浮借吾妻森』（江戸芝居年代記）は『浮借吾妻森』は、おしゆん伝兵衛にお花半七をか

明元年市村座の『劇場花万代會我』の二番目道行の上演法に倣ったもので、初代桜田治助得意の手法であった。

常磐津のお半長右衛門物はこれより以前に、寛政六(一七九四)年七月の河原崎座「二本松陸奥生長」の浄瑠璃『桂川月思出』がある。通称「古お半」と呼ばれ、作者増山金八、半四郎のお半、彦三郎の長右衛門で、「常磐津文字太夫連中相勤大でき」(歌舞妓年代記)ということであった。『帯文桂川水』はそのような実績を踏まえて成立したのである。この興行についての評判は「歌舞伎年表」「歌舞妓年代記」などには見られない。ただ、二日替りのことについて、これらの書が詳しく述べていること、しかし、二日替りの興行が一月しか続いていることなどを考えると、この作品は上演方法としては注目すべきものではあったが、興行としては大当りとは言えなかったようだ。

この時の出演の地方の顔ぶれは、「常磐種」によると、太夫はいずれも、

同 政太夫

常磐津文字太夫

同 若狭太夫

同 左名太夫

であったが、三味線方は『帯文桂川水』が、

三 鳥羽屋里桂

同 万蔵

弦 岸沢古式部

上てうし同 吉蔵

であり、『浮借吾妻森』が、

三 鳥羽屋里桂

同 万蔵

弦 岸沢古式部

上てうし同 声吉

であった。文字太夫は初代兼太夫の二代目文字太夫で、古式部は三代目(二代目式佐)、里桂は前名故沢里桂、後の二代目鳥羽屋里長(寛政八年一月襲名、前年寛政七年八月には鳥羽屋里慶と改名)である。³⁾節付については「老の敷言」には、常磐津の三味線方であった初代鳥羽屋里長が寛政四年正月富本節に移った後は、

二代目隠居文中(筆者注 二代目文字太夫)妻の文字菊といへる者常磐津上りの節附せしと故若太夫(筆者注 三代目若太夫)の咄に聞り。夜の鶴。八十八夜(筆者注 『八十八夜恨較箱』)。帯文のお半。など置浄るり宮園ふし又惣嫁の出へ壬生をつかひ米市の花みちのうち。夜は何時かうはのそらなどおもしろしまた忠信道行の内……節は奇々妙々なり又所作立など紋切形を残したり此末はしらす今時の婦人には見あたらす市蔵(筆者注 初代文字太夫三味線方佐々木市蔵)里長(筆者注 初代鳥羽屋里長)もはだしなり

とある。これによると『帯文桂川水』は文字菊の作曲ということになるが、二代目文字太夫が隠居し、文中と改名したのは寛政十一年六月であること、故若太夫は前名を和歌太夫といい、その名が初めて地方に登場するのは文化一四(一八一七)年森田座の『積恋雪閑扉』であって、『帯文桂川水』の成立はそれより二年前であることなどを考えると、「老の敷言」の記事は信じ難い。したがって、この曲の節付は二代目文字太夫の三味線方三代目岸沢古式部であったと考えられる。以上が、『帯文桂川水』の初演時の概要である。

(一)

次に、『帯文桂川水』の諸本について見ておく。『帯文桂川水』は現在、正本・稽古本・玉沢屋本⁴⁾・菱屋本などの七種が伝わっている。まず、それらの書誌を掲げる。

甲 正本（東京大学教養学部国文学研究室黒木文庫蔵）上下二巻二冊。

寸法、縦二二・二種、横一五種、丁数、「上」一丁半、「下」一丁（各々表紙半丁を除く）。一面二一行、一行三六字前後。字高一八・二種。縦二四・八種、横一八・二種の紙で裏打ちしてある。版元、高砂町南新道いかや勘右衛門。外題・内題共に「（初日道行）帯文桂川水」（下の内題はない）。表紙絵は、上は桂川の瀬をお半を背負って進む長右衛門を描き、下は辻君・夜そば売・座頭の三人を描いている。地方連名は上下共同して、「常磐種」にある若狭太夫はなく、三味線方は里桂・万蔵・古式部・吉蔵である。作者名は桜田治助の「治」は「次」を使っている。刊記はないが、巻末に朱筆の書入れて「寛政八年正月」とあるように、初演時に刊行されたものと考えられる。

乙 稽古本（竹内道敬氏蔵 黒木文庫蔵）活字本は「日本歌謡集成」巻一〇「近世編」所収。

寸法、縦二〇・四種、横一四・四種。合綴本。丁数、八丁（表紙はない、竹内氏蔵本は末尾に刊記一丁を付す）。一面七行、一行二一字前後。字高一七・七種。版元は竹内氏蔵本によって、神田鍋町西横町いかや勘右衛門。内題「（初日道行）帯文桂川水」。内題下に「常磐津文字太夫直伝」「作者 桜田治助述」とある。版外に「おはん壹（一八丁）」とある。初版は不明であるが、神田鍋町西横町に伊賀屋勘右衛門がいたのは、天保九（一八三八）年から嘉永元（一八四九）年であるので、この時期に出版されていたものであることは確かである。

丙 稽古本（竹内道敬氏蔵 上田市立図書館花月文庫蔵 架蔵）

内容及び、字配り・用字など体裁も乙と全く同じで、僅かに、第一丁の版外が「おはん一」とある他、ルビなどが乙よりやや少ない。したがって、これは乙に被せ彫したものである。架蔵の刊記に浄瑠璃連名「常磐津文字太夫・常磐津兼太夫・常磐津政太夫・常磐津左名太夫・同若狭太夫」と三味線方として「三弦鳥羽屋里桂・同万蔵・三弦岸沢古式部・上てうし同吉蔵・同九蔵」の名があり、「いかや勘右衛門」とある。さらに、竹内本・花月文庫本の表紙に「帯文桂川水」「常磐津文字太夫直伝」「正本所坂川平四郎」とあるので、この版は初め伊賀屋で出版

され、後に坂川平四郎に譲られたものと考えられる。

丁 稽古本（上野学園日本音楽資料室蔵）

内容及び、字配り・用字など体裁も乙と全く同じで、僅かに、ルビなどが乙、さらに丙より少ない。したがって、これは乙ないしは丙に被せ彫したものである。刊記はなく、版元・刊年ともに不明だが、おそらく丙より後のものと思われる。

戊 稽古本（上野学園日本音楽資料室蔵）

内容は全く乙・丙・丁と同じで、僅かに、字配り・用字・ルビなどが乙、さらに丙・丁と僅かに異なる。版外は「帯文壹（一八丁）」刊記はなく、版元・刊年ともに不明だが、おそらく丙より後のものと思われる。

己 玉沢屋版正本（架蔵）

寸法、縦二二・二種、横一六・二種。丁数、五丁（表紙半丁を除く）。一面六行、一行一六字前後。字高一八・五種。版元、名古屋長者町広小路上ル玉沢屋新七。外題「お半長右衛門」、内題「帯文桂川水」。表紙子持梓、寸法縦一六・五種、横一二・四種。表紙絵は甲の上巻と酷似しているが、甲はお半が顔を背けているのに対して、丙ではお半長右衛門が向合っている。地方連名は、

常磐津紅葉太夫

三絃 佐々木市蔵

常磐津組太夫

上てうし 岸沢式治

庚 菱屋版稽古本（架蔵）

寸法、縦二〇種、横一四・三種。丁数、八丁（表紙二丁を除く）。一面七行、一行二一字前後。字高一八・〇種。内容及び、字配り・用字など体裁も乙と全く同じ。したがって、これは乙に被せ彫したものである。版元は名古屋

板元菱屋金兵衛。表紙は文字表紙で、「初日道行」帯文桂川水」とあり、次の地方連名がある。

常磐津吾妻太夫

三 岸沢式佐

常磐津兼太夫

岸沢松藏

常磐津組太夫

弦 岸沢仲助

常磐津千歳太夫

となつてゐる。刊記はないが、玉沢屋本同様、組太夫の名があるので、連名を信する限り、本書の刊行はやはり弘化三年以前ということになる。

これら七種の内、乙・丙・丁・戊・庚の五種は内容が同じであるが、甲と己は詞章が部分的に異なつてゐる。そこで、内容の同じ五種は乙によつて代表させ、甲と乙、己の三種を比較し違いを明らかにしておきたい。これらの異同を明瞭にするために、台詞など全てを持つ乙の詞章をまず次に翻刻する。

お半

帯文桂川水

長右衛門

常磐津文字太夫直伝

作者 桜田治助述

「月のかつらの川水にへ合。うき名をながすうたかたのへ合。あわと命をしなのやの。おはんをせなに長右衛門。へ御池どをりもかけすだき柳のばをよこに見」て。いそげばなこりおしこうち。つまにも別かねの。ねもなみだふくみて。あめぞふるほり川すきてやうくと。せなをおるせば取りなりも。まだふり袖のほらくと。」「(一オ)あと

やさきなる。おくれがみ。くしげはそこよみぶ村を」にしへむかへば長ふく寺。のちの世でらしたまはれと。」「ねがひをかけてやみをゆく梅津の小ばしわたれ共ゑんのあさせか水かれて。嶽も今はなきつくし。」「男心をかこつにぞ。ほんに思へばきのふけふちいさい」ときから。へ合。おまへにたかれ手ならひせいといはしやんして。」「お手ほんかいてもらふたる。いろのいろはおしせうさんへ合。」「(一ウ)それから思ひ染ゆかた。いせのもどりにあいやとの。」「石部とやらの木まくらが。かたいおまへとにいまくら。そひねの夢をさませとや。其馬士ぶしにおこされて。」「(一上リ)へかさはてる。紅の紐恋をすかに袖くもるナアエ雨。の土山ぬれてぬるナアエ。へ合。心のたけをむすはれて七条村に行なやむ。」「(八百)へコレおはん道。もいふ通り此長右衛門は。大せつなる刀をうしなひそののみならず大おんうけし。」「(二オ)幸之進様の御子恵幸左衛門殿を手にかけたれば。おれこそ死ねばならぬ身のうへそなたはあとに。ながらへてわがなき跡をとふてたも。」「たのむと。ばかり云さしてあととはなみだにこへうるむきいて。おはんはさしうつむいて。なんにもいはずふりそでの。」「袂かざしてかほのぞき。これいナアへ合。長右衛門さん。としも。ゆかいではづかしい此はら帯はどふせふへととのこもた。」「(二ウ)いてや。うんでながらへるよとはそりやどうよくな。わたしや死んでもおまへより。いとしい者があるかいな。はれたがいんくはかんにんして一しよにころして下きんせとつゆの命をませがきのきへも。入たきふせい。なり。へおはんがなげきいちらしく長右衛門も胸せまり。其心ねのふびんさに。なみだのふちにそこるなく。」「ともにしづまんいさこなたへとたかひに手に手を。」「(三オ)取りかはし。ゆかんとすれば人かけのもし。おつてかと身をしのびし。かしこにかくれる。へのは彦三郎出。へそふか。くとゆふ。げせふ。せ。なき程の流の身ごさをか。へてねとこ。かかわるつとめがつらいと。しよんがへ。へさまは三夜の三日。月様上青にちらりと手ぬぐいにべにのついたを見たばかり。はづかしい事若はしのよるのちぎりも。あだまくら。あくるわびしきしやうばいはわれらも。」「(三ウ)にたかよたかそばやみがうれうてつき夜が。にくいテモ。よいこなにひかされて松ばらすちを。」「通り着しのびて跡から生そぼうり打つれ立てたはれ。くる。へのはほく

むなぐら引つかみふりまはされて米市は「ヤ〜〜」とふするのじや。へのしほ〜どふするとは米市さん其やうに。ひぞりなさんす事は「ごんせんわなしが心を和ぬか」何ぞの様にそりやマア「何の事じやいな初にあふ」たは六月の巳まちのぼんの蚊にくはれごんの「ひさへつちのとのべん天さんがおなかうどふうふに」なつたかおのれやれあんまならふてかたもみ「アオ」へけんひきすへてやりもしやう手ひきにも成さか「やきもくちがかりおながやのかみさんたち」のあいそうにすい付たばこの付さしも心で詫「してのむはいな。エ、じれつたによ。またわたしをば」つとめする身と思はんすか。ほんの女房じやないかいかなとなくふりしても目は。見へず。涙はうその川ばたて手ぬぐひぬらすばかりなり。米市わつと「アウ」泣出しエ、それ程までにしんじつなをなにはらか「た、れうかかんにんしやと手でさぐり〜ひやうし取〜」きげんとる。二三下り〜へじたいそれがしは左女牛座頭杖を月夜も「心のやみよ色にあを逆かつらの里をそ、つたさまが」琵琶たんべいならべれつく〜ひつひいてもかなな〜さむべい座とうのぼう。ハ、ハ、ハ、わらびに心解あふて「手を取ところを杖ひつばりつゆのふとんにくさ」(8オ)まくら夜たかのねぐらやもとめゆく「合」折こそ「よしとこかけより一人は立出身づくろひ」(兼)へ長右衛門「さんへ八百へお半」(ち)は夜あけになるかねも一人かうへむじやうかんかく「はよいかと長右衛門おはんも」ともに手にさわる石をひらふてそでたもと「思ひにしづむ牛が潮や氷が洲にきへのこる」うきなばかりを命ぞとかふきの種とや。成ぬらん(8ウ)

まず、甲と比較すると、右の文中の「〜」で括った部分は甲にはない。その部分のすぐ後の「たのむとばかり」(二丁表三行目)、「なんの事じやいな」(四丁裏七行目)、「何の事じやいな」(七丁表四行目)の頭に「へせりふあり」の一文が付けてあり、その部分に台詞があるが、それを省略してあるという意である。この部分は確かに乙では三箇所とも台詞になつてゐる。これらからすると、甲はこの台詞を省略したということになるが、このように主要な台詞部分を省

「なんとこんやはさむいじやないかいなア」(彦三)「こうさむく」なければにうめんやそばはうれませぬおぬしたちも「こんな所に立てゐたらさぞ寒からふの」へのしほ〜さむいも「つらいもつとめでごんすはいのふ」(彦)「成ほどしかし勤と」(イオ)いふ内にも鳴原のけいせいとはちがふて文を書ふ「でもない三味せんをひかふでもなしほんにきらくな」身のうへでこんすのふ「へのしほ」(イエ)「其様にもないものじや」はいなア(彦)「夫でもどの様な物にでも身を任せるがおぬし達のせうばいでごんせぬかそばよりやすい」しろ物一せんふるまふきはなしか「のしほ」(アレ)またいナアそりや「マア」なんの事じやいなうらみな事をいほしやんす。野(イウ)かせぎの身も立きみといへば歌にもよむはいな「夜たかといへばにしきゑに哥麿さんの筆の文」いろにあふ夜は恋のやみ夜風身にしむつとめの「まこと女の情はある物をあそばしやんせと奇そふ」てひつはる袖をもちはなし。へイヤ其手ではまいるまい「此そばうりのあきんどをぶつかけのめしてくはふでの」いろも鴨そばない物をおかぐらそばではやしかけ一入そばの「(5オ)坂東を。あじな心にしなのそば。手もりをくわぬ」其内に思ひてそばきりこんばんはなんばんうとんにう「めんや惣兵衛手ばやくうりために紐かは付てにな」(イ行)へよね市と名はたち花のゆかり逆昔の「袖も香ににはふ」へあんまけんひき〜捻り捻りかけ「夜は何時かうはのぞら。四ツつか過て九ツと東寺の塔も。水やくしいしにけつまづいてかつくりこ」(5ウ)そつくりこ大道つづくつるのかづ千本通りを「恵方共あき手の方共しらふが仏酒に目のなき」うかれざとこのぼうかく〜なはてをとをりける」へおそではそれと見るよりも。ヤア米市さんじやないかいなあいたかつたとはかりにて。いだき付は突放し。エ、よるまいぞ〜イヤおいてくんな。イヤおきやあんがんな」さいよ。此ころきけば。アノ夜そばうりの惣兵衛と「(6オ)やらにあしを付けるけなの。エ、はらの立。ア、いつぞや」であつたはい。此米市にあいたいとて。おづらや〜。ゐたではないか。それ其時は此よね市が夕ぎりもどきでりやうしてナそれ。はりとおんまでやう〜と。エ、それ程にまで思ふてゐたではないか。そんな」水くさいやつにか、つてゐふよりさらばわれらは「かへりましよ〜とゆかんとすればつゑ引留やにはに」(6ウ)

初演時の形態を伝える甲本をもとに構成の特徴を見て行く。「初代」二代三代 桜田治助舞踊作品概観(高橋直一氏)「国劇研究」所収)を参考に、本作品の構成を簡条書にすると、

- (1) 二人の道行
- (2) 二人の回想・述懐
- (3) 心中決意
- (4) 本筋とはほとんど関係のない挿話

以上のような異同が諸本間において見られる。甲は正本であり、初演時の形態を最もよく示している。乙は最も長い詞章であるが、甲にせりふ部分などを加えたもの、己は中途の詞章までしかないが、後補部分を持つものということになる。

(三)

くのは正本では普通のことである。これは、台詞は立方の方に属するものであり、正本は主として地方が使用するものであるということによるのであろう。その台詞が乙と同一であったかどうかは確認はできないが、同じであったと見るべきであらう。ところが、この他に、例えば五丁表五行目からの「イヤ其手では……くはふでの」とか、六丁表四行目からの「ヤア米市さんじやないかいなあいたかつた」とか、六丁表六行目「エ、よるまいぞく……わづらふてゐたではないか」などの台詞部分があるが、これらは甲でも省略されていない。一方、八丁裏一行目「折こそよしと……お半」は甲にない部分であるが、この内、「折こそ……身づくろひ」の部分は地の文である。おそらくこれは、正本刊行後に補われた部分だからであらう。この増補が初演時のものか、再演以後のものかは判断できないが、乙も初演時の役者名が記されているので、おそらく演出上の理由(例えば一人が身替いをするのに要する時間を作る為など)か何かで、かなり早い時期に補われたものと考えられる。また、甲では六丁表四行目「おそではそれと……」からが下の巻となっている。その他、細かい異同は、一丁表六行目「やうく」と「やうく」に、二丁表五行目「七条村にぞ」の「ぞ」がなく、同裏六行目「長右衛門さん」が「長右衛門様」、三丁表四行目「ませがきの」が「ませがきに」、同裏三行目「ねとこが」が「ねとこころが」、六丁裏四行目「りやうじしてナ」の「ナ」がなく、八丁表二行目「た、れうか」が「立たりやうか」となっている。

次の己との比較であるが、二丁表四行目「雨の土山ぬれてぬるナアエ」と「心のたけを」の間に左の詞章が入っている。

伊勢にうじはし外くらに内宮八十まつしやにみやすめおすきおたまがあいのやまからしきさん
りさん若戸さんにはみちつくりふたみがうらからあさまやまあふむせきいそべびくにんたがだいく神ぐらにこ
れもふしなげさんせ

これは伊勢参宮の名物ともなり、明治期まで続いた「お杉お玉」が客に銭を投げさせようとして歌った唄である。曲

となる。即ち、(1)は「三丁裏五行目」「……かこつに」「……まごご、桂川への地名(御池通、柳の馬場、押小路、堀川、王生村、長福寺、梅津の小ぼし)を詞章に読み込んでいるが、先行の富本及びその元となった正伝や宮園節の場所と比較すると、本作は独自の場所が多い。但し、結局ほとんど同じ道筋をたどったことにはなるようである。また、ここに、「ほり川すきてやうく」と。せなをおるせば」とあるが、このお半長右衛門物では、正本の絵などには、長右衛門はお半を背負って川を渡る姿が必ず用いられ、この型が重要な要素となっている。これは、「十王経」によって広まっていた「女が三途川を渡る時は、最初の男が背負っていく」という俗信によったもので、お半と長右衛門の有り様を象徴的に示していた。

(2)は(1)のあとより三丁表六行目の「行なやむ」までであるが、この部分でお半長右衛門二人の関係が明かされ、それまでの作品では四十近い(三八歳)長右衛門と一四歳のお半というように、年齢を明らかにして、この心中の異様さを強調していたが、本作品では、親子程の年齢差を視わせるだけに留めている。また、四行目からは鈴鹿馬子唄の替唄であるが、前述の如く、己では「伊勢にうはし……」の俗謡を更に挿入している。(3)は同じく三丁裏二行目「……かこにかくれるる」までである。甲には省略されているが、三丁表六行目から同裏三行目までの長右衛門のせりふでこの場面だけ観る観客にも、なぜ長右衛門が死のうとしているかがわかる。長右衛門が人を殺したという設定は、「曾根崎模様」のものであるが、その後、「桂川連理の柵」などには用いられなかった趣向である。本作ではこれを復活したことになる。お半にもなぜ長右衛門との心中を決意したかを語らせているが、お半の伊勢参りの掃りの宿に長右衛門が来合せた一夜の間違いで、お半が妊娠したことが、決定的要因となっている。これは正伝節以来の趣向である。(5)は八丁裏一行目から終りまでで、云々までもなく心中の決行である。この場合、石を重りとして川に入るのであるが、短刀で女を刺殺して自分は首を吊るといった近松門左衛門の「心中天の網島」の方法などと

比べると、あっさりしたものになっている。これは心中という形だけが問題であって、近松のように死に方、死ぬ場面在意義を持たせるような語りとなっていないからである。

この(1)(2)(3)(5)の形は心中道行の一般的形態であり、本曲の本筋である。しかし、本作品は(3)と(5)の間に(4)を加えている。詞章で示すならば、(4)は「三丁裏二行目」「彦三郎のしほ出」そうかくとから八丁裏二行目「……もとめゆく」までであるが、数量的に見ると(4)が全体の六割強であり、本作品構成の特色の一つとなっている。(4)のもう一つの特徴は、(1)(2)(3)(5)とほとんど関連を持たないことである。(4)の部分をそっくり抜き出しても本筋には何等の影響も与えない。即ち、三丁表七行目の「互に手に手を取りかはし」から八丁裏二行目「長右衛門さん……」に続けられ、それで本筋は纏まってしまっているのである。一説に夜鷹・座頭が二人からむとするものがあるが、詞章を見ればわかる如く、少しも絡んではいない。ここを除いて続けた方が観客に与える印象もすっきりとしたものであり、お半長右衛門の心理状態を素直に伝えることができる。にもかかわらず、このように本筋に関わらない(4)が長大な部分を占めているのは何故か。これについて考察を加えてみたい。

(1)(2)(3)で二人の心中が決定的なものとなったところで(4)になり、本筋とは何等関係を持たない三人が出て、夜そば売と夜鷹、座頭と夜鷹の粋な絡み合いとなる。構成の面からみれば、ここで気分を変え、観客の緊張を一時ほぐすこととなる。観客に心の余裕を持たせて、新たな感激へと導くための手法とも見る事はできるが、さらに、極言すれば、心中その物を直視するより、蕎麦売りや夜鷹、座頭などとともに、心中の男女も夜の河原の一つの風景として収めてしまう、江戸の粋な表現とも考えられるのではないか。この挿話は、心中の暗い悲しい雰囲気とは逆の、賑やかでも好色的でさえある。この頃から、次第に変化舞踊が盛んとなっていたが、この対照的な挿話を挟む事で、変化舞踊のような変化に富んだ所作事にしようとしたのであろう。挿話の三人の行為が派手であればあるほど、その効果は大きいものとなるのである。しかし、この部分はそれだけではなく、そのような雰囲気の中にも、

それぞれ生業の厳しさ、生きていくための苦しさを二人の詞章の端々に匂わせている。それは心中を決意するに至った二人の生き方に対する批判とも、さらには、それ故これら三人は意識していないが、心中を思いとどまらせようとする忠告の意を含ませているとも言えよう。

こうした一連の展開の内に異質な部分を設け方法は、例えば『仮名手本忠臣蔵』三段目、七段目の鷺坂伴内を中心とする演出などが在る。作品の単調化を避けて、変化に富んだ舞台を作り、悲劇的な道行も洒落た雰囲気の中で捉えようという江戸の粋な精神なのである。『桂川連理柵』を初め、それまでのお半長右衛門物の先行作品は、心中に至るまでほとんど余計な筋のない構成になっている。この作品では、心中を語る部分は、先行作品に比べると簡略なものにして、ここで(4)を入れて独自の作品世界を作っているのである。

この(4)の構成にはもう一つの要素が考えられる。それは、(4)の部分を演じた坂東彦三郎と中村のしほの存在である。坂東彦三郎は三代目で、寛政八(一七九六)年正月刊の評判記「役者御吉慶」の「立役の部」によると、上々吉に上り、三都を通じて和実の名人と言われ、独自の芸風をたてた人である。また、五代目若井半四郎、七代目市川團十郎、三代目関三十郎、四代目中村歌右衛門らとならぶ舞踊の名手でもあった。中村のしほ(野塩)の方は二代目で、「役者御吉慶」の「女形の部」で上々吉に上っている。容姿に優れており、また所作事にも活躍した人であった。両名とも前年の都座の顔見世で初代治助らの作による『掃花雪義経』に、彦三郎は梶原源太、のしほは静御前の役で出演し人気を博している。両者とも名実ともにすぐれた役者で人気も高かったため、できるだけ多く出演させて観客サービスを図るのが、興行的には望ましかった。そこで、(1)-(2)-(3)-(5)の筋に敢えて(4)を挿入して、両名の出演の場を作ったとも考えられるのである。うがった見方をするなら、この両名のようにせひ(4)を演じさせたい役者がいなければ、或いは上演時間を短縮したければ、(4)を切り離して(1)-(2)-(3)-(5)で上演できるように作ったのかもしれない。

以上を纏めるならば、(4)は、彦三郎のしほという人気役者を生かして使って、変化に富んだ江戸風の所作事曲を目指して挿入されたものと見ることが出来る。その場合で出来るだけ本筋に無理がなく、しかも種々の場合にうまく調節できるような形にすることを第一に、その上に、心中場面を効果的にするような形に作ることを心掛けて仕組まれたと思われる。これによって、上方の発したこの素材が江戸に定着して、理詰めの芝居ではない、遊びの部分が重視される粋な作品へと変換されたのである。

猶、己については、その上演記録は未だ見出せない。己は甲(乙)の三丁裏二行目「……かくれぬる」で終わっている。これだけでは中途半端である。架蔵玉沢屋正本に脱丁があるかとも考えられるが、架蔵の三冊とも同じであるので、それはあり得ない。玉沢屋本には、この道行の他に六行本一四丁(含表紙)の「桂川帯屋のだん」(内題「番文桂川水」というものがある。これは、版外に「帯屋」とあるように、「桂川連理柵」の下の巻「帯屋の段」を常磐津に改作したもので、その最後に、

おはんじやないか 長右衛門様 サおじやと打連て桂川へと急行

とあり、これから己に続いて行くことがわかる。この「帯屋のだん」は他に見出すことができないので、恐らくは名古屋で作られ、上演された曲であろう。その道行として己が作られたと思われるので、中途で終っては困るのであるが、憶測を言うならば、甲と同様に己を上巻とし、それに続く下の巻を意図していたのであったが、何等かの事情で下の巻は作られずに終り、上の巻、即ち己だけが伝えられたと考えられる。

(四)

右のように見て来ると、(4)だけを取り出してそのまま別の浄瑠璃作品として独立させることも可能である。歌舞伎や浄瑠璃においては、大序(一段・上巻)から大詰(五段・下巻)までを通して上演する場合の他、一幕或いは一場だ

けに限って上演する場合がある。後者の場合、その幕(場)は全体の中から取り出されたものではあるが、一種の独立した作品としてみることもできる。このようなことは歌舞伎・浄瑠璃においてはよく行なわれていることであるが、さらに、一段の中から一部を取り出して独立した作品として扱う場合もしばしば見受けられる。

例えば、名古屋で文久二(一八六二)年頃成立した「夕涼み」がそれである。文化一〇(一八二二)年三月森田座での四世鶴屋南北作の「於染久松色読取」の大切浄瑠璃に二代目桜田治助作詞・四代目岸沢古式部作曲の「心中盟の噂」が上演されたが、これを文久年間(一八六一―一八六四)に三代目瀬川如昇が改作し、四代目古式部が素浄瑠璃として節を付け直し「初恋千種の濡事」上下二巻とした。上の巻は「お染久松土手場」、下の巻は「お光物狂の段」で、下の巻は久松と結ばれなかった寺島村のお光が、お染と駆け落ちした許嫁の久松を恋するあまり狂乱してしまふ場であり、そこに船頭長吉と矢場女お竹をからませ、二人の仲のよさを描くことにより、お光の哀れさをいっそう強く印象付けている。しかし、初代岸沢式治と初代西川鯉三郎は、この下の巻から長吉とお竹の色模様の部分だけをそっくり抜き出して、「夕涼み」という独立した作品に仕立てたのである¹⁰⁾。これは、本作品同様、抜き出された部分が本筋から逸脱した独立性の高い部分であった。歌舞伎・浄瑠璃はこのように独立性の高い場の集会的性格が強いので、こうした手法が可能なのである。しかし、一歩進めて、文学を見渡すと「源氏物語」や「伊勢物語」をはじめとして、近世の仮名草子・浮世草子などに至るまで、各巻々や各段が半ば独立した形を取っているものが多く、また、そのみを取り出して一つの作品として通用することが多い。したがって、このような作品の特徴は、日本文学・芸能の伝統的なものとも言えるのである。このように見てくると、本作品も(4)のみを取り出して、実際に上演した可能性もあろう。本作品もこうした伝統的方法に立つものであることは確かだが、それまでのお半長右衛門物と違って(4)のような独立性の高い部分を内包し、しかも、この(4)が作品の中で最も大きな部分を占めているということは、本作品が筋よりも踊りによる情緒の表現を見せるものに変化していることを示しているように。

(五)

続いて、本作品を他の主要なお半長右衛門道行と比較してみよう。

豊後系浄瑠璃の一連のお半長右衛門道行の原点とも言えるものは、宝暦二二(一七六三)年刊行の「春富士正伝創始の正伝節の道行集」に取められている「桂川恋の柵 道行うき名の入物」であるが、これは、お半長右衛門物の最初の作品「曾根崎模様」の六冊目を元に作られたものである。それを取り入れたのが、明和六(一七六九)以前成立の宮園(重八)節「藤の柱川」¹¹⁾である。これらを初めとして、本作品の前には八曲ばかりあるが、ここでは江戸で最初に仕組まれたものとして「道行瀬川の仇浪」(前述)を取り上げることにする。これは、本作品と同じ作者でありながら、構成・内容に大きな違いがある。

この作品の構成・詞章などは、基本的には宮園の「桂川恋の柵」から採っているが、冒頭も、宮園節の、

しらたまか、何ぞと人のとがめなば、つゆとこたへてきへなましものを思ひのこひころもそれはむかしのあくた川。これは桂の川水にうき名を流すうたかたの

の詞章に手を入れたものであるが、まず、

入るかたを西と定めんなつの霜
という発句を始め、続いて、

消えてゆく身を何ぞと問はば露と答へて珠数のたまそれはふりにし芥川……

と「伊勢物語」第六段を利用した宮園節の趣向で、二人の悲劇的行く末を暗示し、そして、

これは桂の川水にうき名を流す二人づれ

で道行となる。これは、三代目菊之丞のお半、四代目幸四郎の長右衛門で、道行から二人の述懐、心中の決意、心中

へと続く構成となっている。「瀬川ぼろし」に「おはん菊之丞長右衛門幸四郎」道行瀬川の仇浪へ浄るり豊前太夫三日共勤古今大入肥前座にても此狂言をかりて路孝似かほの人形にて藤井弥市遣ひ豊前太夫出語り閏五月十三日初日にて是も大入市村座にては表に札を出す寛永年中より芝居始り百四拾余年の内古今稀成大入と記す五月閏ありて六月三日迄大入秋狂言にもおはん長右衛門残り白井権八と二日替り上るり豊前太夫とあるように、これは瀬川菊之丞の女舞を見せるところに眼目があったと思われる。勿論、「帯文桂川水」の(4)に当る部分はない。(2)に当る部分の全体に対する割合は、詞章の長さを基準にすると、「瀬川の仇浪」の三割に対し、「帯文桂川水」は一割弱、(3)については同じく前者四割五分に対し、後者は一割六分となっており、「瀬川の仇浪」では、これら(2)(3)の部分に力が入れていることが判る。但し、「瀬川の仇浪」では「帯文桂川水」の二丁表六行目から同裏三行目にあるような長右衛門自害の理由は何等述べられていない。これは正伝節を初め、義太夫「桂川連理櫓」も同様である。この形だと、お半長右衛門の一夜の情事とその結果お半が妊娠してしまったことだけが、強調されることとなって、お半の気持に心中の主因があつて、長右衛門はそれに従う格好となる。これでは、長右衛門が死ぬには動機付けが弱い。「帯文桂川水」はそうした面を補填すべく前記の長右衛門のせりふを入れたと思われる。また、(4)に当る部分がないのは、「帯文桂川水」を書いた時のように特に活躍させるべき役者も見当らなかつたし、また、上方の心中道行の形が強く残っていたからであろう。このように、「瀬川の仇浪」は初めてお半長右衛門を江戸へ持込んだ作品であつたが、宮節の影響を脱した独自の域に達したものは言い難く、また、道行物の日替り所作事ということもあつて、「帯文桂川水」に比較して、独自性は出しにくかつたのもあろう。

次に、「帯文桂川水」より後の作品についてみてみる。後世の主要な作品には二代目桜田治助作の清元「おはん長右衛門」道行思案余が挙げられる。これは、文政二(一八一九)年正月村座の「曾我様妹背門松」(「歌舞伎年表」による。「歌舞伎年代記統編」には「曾我様妹背門松」の大切浄瑠璃で、三代目坂東三津五郎の長右衛門、岩井松之助の)

お半、二代目関三十郎の座頭歌市であつた。

この曲は「帯文桂川水」同様、正伝節の「桂川恋の櫓」の影響は直接にはあまり受けていない。構成は「帯文桂川水」と似ており、その(1)(2)(3)(4)(5)全てに相当する部分からなっている。したがって、この曲は「帯文桂川水」の影響を全面的に受けて成立したと言えよう。しかし、それぞれの構成要素の全体に対する割合は、(2)が二割強、(3)が一割五分、(4)が四割強である。また、この曲の最大の特徴は、他のお半長右衛門道行作品が京都を舞台としているのに対して、江戸を舞台としていることである。さて、冒頭を、

うき名をながす川水もかつらにあらぬあやせ川……

で始め、舞台が江戸であることを示し、

お半をせなに長右衛門……

でお半長右衛門の出となる。道行の部分(1)に当る()が終ると、

ほんに思へば昨日今日まだ三味線の手ほどきもお前にならひそれからがお師匠さんへいくた流琴やぶんこの文句にも……

と二人の回想・述懐(2)の部分になる。「瀬川の仇浪」や「帯文桂川水」では二人の出会いが手習いの手ほどきをしたこととなっているが、この曲では三味線の手ほどきとある。これは、子女が稽古事として琴や三味線を習うことが一般化してきたためであろうが、手習いでは硬い感じがするので、琴・三味線の稽古に改めて、粋な感じを出そうとしたのではなからうか。また、かつて豊後節が禁止になった時、その表向き理由は、詞章や語り口が駆け落ちや心中を勧め風俗を乱すものであるからということであつたが、これから心中に向う二人にとって、そのきつかけが三味線や豊後節の稽古であるとした、この曲の構想はそうした豊後節についての経緯を念頭においてのものであろう。統

以上、「帯文桂川水」を種々の角度から検討してきた。この作品は構成の面では、一般の心中道行の形を踏襲しているが、他のお半長右衛門道行物と比較しても、独立性の高いく纏まった作品といえることができる。「桂川恋の罫」以来の先行作品の影響を受けてはいるが、(4)の挿話の部分に大きな特色が在り、独自の世界を形成しているのである。これについて、黒木勘蔵氏は「上方の道行の江戸化すると共に、心中道行の真剣味が次第に滑稽化されて頼麿味を加えられて来るやうになった一例」(守鶴憲治編「国劇研究」所収高橋宣一論文「櫻田治助舞踊作品概観」引用)とされている。確かに、本作品は上方の道行の江戸化したものではあるが、本作品の場合、心中道行という行為自体は少しも滑稽化されていない。夜鷹・夜そば売・座頭の三人の件を入れることで、上方の心中道行とは異なった江戸風の心中浄瑠璃を作りあげているのであって、滑稽・頼麿と片付けるべきではないと思う。さらに、初めてお半長右衛門物が江戸に持込まれた「瀬川の仇浪」が、まだ上方の匂いの強いものであったのに対して、本作品は(4)を仕組むことで江戸らしい作品となり、以後江戸で作られたお半長右衛門物にも大きな影響を与えたのである。

初演時の(4)の部分で演じたのは、夜そば売と座頭に彦三郎、夜鷹にのしほであったが、二人は年齢もほとんど同じ(彦三郎が四十五歳上)で、位付も上々吉と同じ、人気・役者としての技量もほとんど同じであったので、これら両名に同程度の役を演じさせるように(4)は作られたものであった。こうした作劇法は役者優先の手法ということもできるが、本作品では、役者の人気を配慮した挿話的部分を仕組みながらも、作品本来の意図を崩すことなく、却ってそれを効果的に利用して、江戸らしい作品に仕上げているのである。したがって、これは、上方作品に江戸情緒を加え、江戸庶民に馴染みやすい雰囲気を持たせる一方で、人気役者を生かして使うという積極的效果を狙った仕組でもあったのである。このような観客や興行主・役者の意向を十分採り入れながら、独自の作品世界を作り上げるの

コレお半道々もいふとふり……

と(3)に当る部分となるが、これは富本と同じで刀の紛失云々の言葉はない。この曲は前述の「瀬川の仇浪」と違って、頭初から独立して演じられたと思われるので、お半長右衛門の密通事件から心中に至る点だけが扱われている。また、(4)の部分は「帯文桂川水」と違って登場するのは座頭だけで、長右衛門から歌市に話しかける形になっており、物蔭で三人の通り過ぎるのを待つという「帯文桂川水」の場合とは、異なった経緯となって、本筋と関わりを持っていて、二人を心中道行と直感した歌市が一度は忠告して引き止めようとしたが、関わり合いになるのを嫌って逃げ出すのである。この曲では、座頭は滑稽味のある役柄で、深刻な二人に対し陽気に絡む。しかし、この二人にしても、長右衛門がお半の頼を直したいと座頭に声をかけるのであり、座頭の言葉にも浮いた台詞が多く、軽妙洒脱な雰囲気強く、「帯文桂川水」よりさらに、心中の深刻さは軽減されている。「帯文桂川水」に比べてこの部分が短く、「帯文桂川水」の(4)が全体の六割を占めるのに、この曲では四割である。座頭の絡みも軽いが、これは全体がたっぶり演じられるというより、軽い気分で江戸の粋を出そうとしたからではなからうか。また、この曲に座頭を登場させたのは、勿論「帯文桂川水」の形態を継いだものだが、本作品で座頭歌市を演じた二代目関三十郎は和実の名人(日本演劇全史)と言われた人で、文化一四二八(一七二一年正月刊の「役者名物合」の「立役の部」で上々吉に上っている)で、「帯文桂川水」の場合に倣って、三十郎の出演を仕組んで観客の期待に答えようとしたからでもあろう。

このように見てくると、この作品は上方種であるお半長右衛門物を、江戸に馴染むべくかなりの改作を施した作品と言ふことになる。しかも、この改作は、座頭の登場など、「帯文桂川水」の影響を大いに受けたものであった。ただ、本作品では、「帯文桂川水」の(2)(3)と(4)に当る部分を、量的にも均衡のとれた状態に作り、筋の上でも一貫したものにして、全体を軽い纏まりのよい作品にしていると言えよう。

(六)

が、初代桜田治助の作劇の特色だったといえるのではなからうか。

『帯文桂川水』は上演回数も多く、「常磐種」によると初演の他、幕末までに文政八（一八二五）年市村座、天保五（一八三四）年名古屋清寿院芝居、同年結城座、天保七（一八三六）年中村座と四度も上演されているが、これはこの作品が演者にも観客にも魅力あるものであったことを示している。

このような作劇のあり方は、初代桜田治助から弟子の四世鶴屋南北に受け継がれ、役者を生かしながら作者が自分の意図するものを作品に表現する形は、見事に開花するのである。したがって、今日まで言われてきている所謂桜田風と称される初代桜田治助の作風について、もう一度検討する必要がある。

注一、土田衛「桂川連理樹」の実説とその成立（愛媛大学紀要人文科学九巻一号）

注二、土田氏の御考証によれば、この事件は情死か否か不明だが、滝沢馬琴の「異聞雑稿」の「長半情死実説」をはじめ、ほとんどが実は殺人事件とし、また、事件の起きた時期も「異聞雑稿」が安永年中のこととし、「江戸時代音楽通解」は宝暦二年、関根只誠の「情死録」は宝暦九年のこととするなど、諸説が流れていた。

注三、岩沙博一「江戸豊後浄瑠璃史」（一九六八、くろしお出版）参照。

注四、幕末から明治にかけて名古屋で常磐津を中心に正本・稽古本を出版した版元。同時に岸沢式治として常磐津を教えていた。拙著「幕末明治名古屋常磐津史」（一九八〇、名古屋市教育委員会）参照。

注五、長右衛門がお半を背負って川を渡っている絵は、安永元年五月一二日よりの大坂中の芝居の切狂言「おはん長右衛門桂川」（作者並木正三）から見える。この絵の構図は絵入り「伊勢物語」（慶長二三刊）の「芥川」の段の絵に基づくものと思われる。

注六、守藤憲治編「国劇研究」（一九四二、甲鳥書林）所収の高橋宣一「桜田治助舞踊作品概観」参照。

注七、本筋から（４）を切り離すと、お半長右衛門の道行曲として成立つことを端的に示しているのは、天保元（一八三〇）年八月四日からの市村座の二番目「新織帯屋注文」の浄瑠璃道行「おはん長右衛門」月友桂川浪である。これは、三升

屋三三治が「帯文桂川水」から（４）の部分省き、残りの詞章はほとんどそのまま利用したもので、二代目清元延寿太夫が節付けした。小品として纏まっております。初演時は「清元連中相助大当り」（歌舞妓年代記続編）であった。

注八、三代目坂東彦三郎については、拙稿「伊勢歌舞伎考―坂東彦三郎と「伊勢音頭恋寝刃」」（伊勢千束屋歌舞伎資料図録一九八八・三）に詳しく記した。

注九、注二拙著参照。

注一〇、「初恋千種の濡事」については、第三章第二節にもう少し詳細に述べた。

注一一、注三参照。

三、豊後系浄瑠璃のお半長右衛門

(一)

三笑亭可楽の「江戸自慢」（文政六年刊、近世文芸叢書六）に、

江戸にて浄るりと言は豊後にて、上方の浄るりを義大夫と云う

とあるように、竹本義太夫が創始した義大夫節は、人形芝居と結びついて大坂を主に活躍した。それに対して、豊後系浄瑠璃は、江戸において、歌舞伎と結びついて所作事音楽として発達した。しかし、これら江戸豊後系浄瑠璃は、都一中の弟子宮古路国大夫のち豊後掾が京において創始した豊後節から派生したものであった。江戸へ下った豊後掾が市村座で「睦月連理樹」を語ったのを頂点に圧倒的人気を博したところに、江戸での豊後節の流行は端を発して

河東上下外記袴半太羽織に義太夫股引豊後かはいや丸襟

と歌われたように、浄瑠璃の各流は、それぞれに独自の表現形態を持っていたが、中でも豊後節は、もっとも官能的で刺戟的なものであった。こうした有り様に危険を感じた幕府によって、江戸での豊後節は短期間で禁止されてしまったが、豊後節の系統を引く常磐津節・新内節・富本節・清元節などが成立した。これらの豊後系浄瑠璃は、主に歌舞伎と深い関わりを持ち、所作事の地として発達してきた。

ところで、人形芝居と歌舞伎とは相互に密接な関係を持っていたが、特に劇的には人形芝居の方が早く発達を遂げたので、歌舞伎が人形芝居作品を取り込むことがしばしばであった。すべてが義太夫浄瑠璃によって語られる人形芝居と、役者によって演じられる歌舞伎とは異質な演劇であるから、かなりの改作が施されるのは当然であった。床浄瑠璃の部分には義太夫節がそのまま利用されたが、所作事に移された景事の部分は豊後系浄瑠璃に作り替えられることが多かった。この場合、人形浄瑠璃作品の影響を残しつつ、それぞれの浄瑠璃に相応しい所作事作品が新たに創作された。

さらに、こうした浄瑠璃作品は、人形芝居においても所作事浄瑠璃においても、その後改作されたものや新たに書き変えられた作品が多くあり、同じ素材を扱う作品が浄瑠璃諸流に各種生み出された。こうした同一素材の浄瑠璃作品を比較すると、浄瑠璃諸流や上演の時代を反映した特色を窺うことができると思われる。そこで、「お半長」として人気を博した義太夫節「桂川連理欄」をはじめ、桂川心中を扱った浄瑠璃作品を取上げて比較してみたいと思う。

(一)

さて、桂川心中は土田衛氏の御考察に詳しいように、宝暦一(一七六一)年四月、京において、一四歳の信濃屋の

娘お半と三八歳の隣家帯屋長右衛門が桂川で水死したという事件を、心中事件と解して素材としたものである。

桂川心中を最初に取上げたのは、宝暦一(一七六一)年五月一八日大坂豊竹座で上演された「おはつ徳兵衛曾根崎模様」であった。番付に、

むかしなにはのうはさは ちよろうは十九おとこは二十五 いくだまのしのびであいにうきなをのこすつゆの天神

いまみやこのうわさは むすめは十四おとこは三十八 いせまいりのはつこひにうきなをながすかづら川の心中とあるように、元禄一六(一七〇三)年大当たりをとった「曾根崎心中」に、その時噂の桂川事件を組込んだものであった。これは一〇冊仕立ての作品で、その五・六・七冊に桂川心中が仕組まれている。その後、宝暦一三年・明和七(一七七〇)年・安永元(一七七二)年にもこの心中が義太夫節に仕組まれているが、いずれも「曾根崎模様」の一部を流用したものであったという。さらに、歌舞伎でも、明和六年五月京都中村松代座「桂川血汐丸太橋」、安永元年五月二日より大坂中の芝居「近江源氏講釈」の切狂言「おはん長右衛門桂川」(作者並木正三)で桂川心中が仕組まれている。いずれも「曾根崎模様」の影響が強い作品であったようだ。特に、後者は「曾根崎模様」の五・六・七の三冊を独立させて歌舞伎にうつしたものであった。「曾根崎模様」は当時かなりの評判を呼んだ作品であったのだろう。続いて、安永五年一〇月一五日より大坂北堀江の豊竹此吉座で、菅野助作の「桂川連理欄」が上演されている。桂川心中のみを取上げて上下二巻とした作品である。人物の設定や筋立などほとんど「曾根崎模様」のそれを踏襲しているが、幸左衛門殺害の件には触れず、お半長右衛門の伊勢参りでの情事とそれを妬む手代長吉の刀のすり替え、長右衛門の継母と弟の店乗っ取りの奸計に話を集中させている。さらに、この作品には心中道行がなく、心中そのものよりお半長右衛門をめぐる人間模様を語ることに主眼が置かれていたと思われる。この浄瑠璃は大当りし、冒頭に述べたように「お半長」と呼ばれて、その後長く人気を保って、桂川心中物の決定版となった。天明四(一七八四)年五月に

は大坂嵐座で歌舞伎にも移されている。このように、義太夫節の語りは、心中道行のように叙情的語りより叙事的語りを中心とし、劇性の高いものであったことが知られるのである。

(三)

一方、豊後節では、宝暦一三年刊の正伝節段物集「春富士都錦」に、「柳馬場帯屋の段 曾根崎模様」「桂川恋の柵 道行うき名の入物」という桂川心中を扱った曲が収められている。前者は「曾根崎模様」の五冊部分がほとんどそのまま、後者は「曾根崎模様」の六冊目の詞章が前後に使用されている。おそらく、事件を即時的に取込んだ「曾根崎模様」が当たったので、春富士正伝が早速それの心中部分のみを取り上げ、改作を施して自派の語り物としたのである。正伝は、二代目宮古路蘭八と共に、宮古路豊後掾の上方での弟子宮古路蘭八門人であり、宮園節・正伝節は上方で生まれた豊後系浄瑠璃であるが、この派の曲には、義太夫節の詞章を利用した曲が多いのである。しかし、「曾根崎模様」の詞章と正伝節の詞章を比べると、例えば、伊勢参りの帰りの一夜の契りにしても、

行道すからわすられぬ去年の参宮の道ぐさに、関のお地蔵は親よりもまししや似合の。つまつちどうたふ馬子の歌のふし。下向の宿の坂の下つる手枕のかりねして、あいの土山雨よりもぬれたどふしと水口のある口が縁の端かたい石部の。お前迄今此やうに成はつる事とはしらす跡の月アノ清水のふたいから飛んで命の有たのは願ひのかなふ印じやと悦んでゐたものが、不義な恋した報か罪か。観音様の御罰か。(「曾根崎模様」)

年もいかいで着かしい。此腹帯はどふせうえ。殿御を先へ拵へて身二つになり大胆な徒ら者ちやと悪性を不心中なと人様が。笑はんしても大事ないがそりや可愛のじやない憎いのじや。小さい時からお前を遭し。祇園参りや北野様。物見見物跡追うて手を引かれたり負はれたり。裸人形を無理いうて買うて貰うた替の。賺したらして甘やかし。可愛がられた親達より。人が尊ねりや長さんがたんといいと言ふた時やんがて女夫にならんしよと。

乳母や丁稚に嘲られて、何も言はず俯いて、羞かしかつた下心外に殿御は持つまいと、思ひの種の伊勢参り。抱かれて寝たり斯うなつて遠慮なさは先の世で。縁を結ぶの神さんが。よもや龜相じや有るまいし。定まり事と諦めて一所に死んで下さんせ。(正伝節)

とあつて、「曾根崎模様」では、不義な恋の罪という点が強調されているが、正伝節では、お半の幼い時から長右衛門に可愛がってもらった出来事、そして伊勢参りの折の過ちで妊娠してしまい、今は死ぬ以外に道がない、というお半の嘆きが、重要な詞章となっている。三八と一四という不釣り合いな心中に、少女のあどけなさや生々しい女の一面を対照的に強調して、聴衆の好奇心を誘ったのであろう。正伝節は、心中を挑発したと非難された豊後節の流れを引く浄瑠璃なのである。

続いて、明和六年三月刊の宮園節段物集「宮園花扇子」及び安永二年刊の「宮園鸚鵡石」には、「臆のかつら川」が収められている。これはその後宮園節の人気曲として定着したものであるが、安永四年秋刊の「宮園都の春」では内題が「桂川恋のしがらみ」とあり、現存正本のほとんどにも「桂川恋の柵」とあるように、詞章は正伝節の「桂川恋の柵」とほとんど同じである。「春富士都錦」と同じ年に作られた宮園節の段物集「宮園集都大全」にはこの曲は見えないので、正伝節で語られていたものを宮園鸚鵡軒が自派に取り入れたものであろう。正伝節と宮園節では冒頭が、

月影の。流る。方へ行く我を。若しや誰そと問ふならば。露と答へて消えなまじ。(正伝節)

しらたまか。何ぞと人のとがめなば。つゆとこたへてさへなましものを思ひのこひころも。(宮園節)

と異なっている。他、「恋は心のほかとはいへどいふもののゑんが思ひか思ひがまんかいな。ああ何がなんじややら。いだきつくづくかほとかはおとこもとかふなみだのふち」という二箇所の増補があるだけである。この二箇所は語り手の難し言葉が草紙地的な詞章で、よりリズムカルな雰囲気を作っていると言えよう。一方、正伝節は冒頭の詞章に「行く我を」とあるように、登場人物により一層付いた形で語られているように思われる。前については、どれほど詳しく

く記されているか疑問があるので、あまり踏込めないが、「ギン」と記された節が正伝節にはほとんど見られないのに、宮園節には一二箇所に付けられている。また、「ハル」「カン」という節も宮園節のみに見える。「浄瑠璃道之枝折」によると、「ギン」「ハル」は鼻にかけて出す音であり、「カン」は高い音であり、甲高く感情を強調した語りではなかつたかと思われる。

さて、江戸豊後浄瑠璃系の作品では、天明元(一七八一)年四月二十五日よりの市村座「劇場花万代會我」の二番目所作事に、富本節で「おなつ清十郎道行比翼の菊蝶」「おちよ半兵衛道行垣根の結綿」と共に「おはん長右衛門道行瀬川の仇浪」を日替に上演した(番付)のが最初であった。これは、二代目富本豊前太夫の語りで空前の大当りをとり、七月まで続演され、さらに人形芝居の肥前座でも上演された。作者は桜田治助であったが、詞章は宮園節のそれを基に、お半の妊娠に至る口説きを増やして、「火かけかすかに三筋町」と「コレお半。こ、は三条あた道」の間に入れている。前二作品に比べると、お半の心情を語る部分が多くなり、一途に死へ向う少女の悲しさがさらに強調されている。これは一つには、お半を演じた瀬川菊之丞の女舞を見せる所に眼目があったことに拠っているのであり、所作事曲としての性格を示している。また、節も宮園節同様、「ギン」「ハル」「カン」と記された箇所が多く、高揚した調子の語りであったことが窺われ、情に強く訴えるものであったと考えられる。

常磐津節の作品は、寛政八(一七九六)年正月二十五日よりの都座「振分髪青柳曾我」二番目に、「帯文桂川水」が上演されている。作者はこれも桜田治助で、二代目常磐津文字太夫の語りで「浮借吾妻森」と日替で演じられたものであった。あきらかに、前述の富本節での趣向を用いたものであったが、本曲の詞章は、富本節のそれを多少は用いているが、ほとんど独自のものとなっている。注目されるのは、本筋の心中の語りを簡略にして、道行の途中で出くわした人影に「おつてかと身をしのびしはし。かしこにかくれる」といった形ではめ込まれた挿話は、桂川心中とは全く無関係に、夜蕎麦売と夜鷹と座頭の出会いの「コマを語っている点である。この部分が曲中で最も長く、心中の

悲しき・深刻さはかなり捨象されて、遊びの心が重視されており、理詰め展開ではなくなっている。こうした方法は、「心中翌の噂」など、常磐津節作品にはしばしば見られるものであるが、高揚した心中途上に、第三者を登場させるのは、劇的展開より多様な所作を見せることを重視しているからである。

続いて、文政二(一八一九)年正月の中村座「曾我模様妹背門松」には、清元節で「道行思案余」が語られている。作者は二代目桜田治助だが、初代清元延寿太夫の最盛期の作品で、清元節の特徴をよく出したものと思われる。この作品は、京桂川の事件であったものを江戸に移して綾瀬川での心中としている。また、本曲にも座頭の入れ事があった。常磐津節同様の遊び心が感じられる。さらに、例えば、

その江の島へゆきのしたあのいしべやでうとマアかたいお前にあい宿も弁天さんの引あはせ始めてこわいはずかしいあとで嬉しい枕してそれから旅の夢見草さても見事なおつづら馬よふとんかさねてあとづけ付てお江戸のはりのナアエ三度笠ナアエ島さんこんさん中のりさんやてかんせほうらんせ知らぬ伊勢路を道もせも

のように、軽妙な詞章になっており、心中の語りといっても、洒脱な雰囲気を出そうとしているのである。江戸も後半期になると、もともとは京の事件でも江戸風の粋な情緒の語りが求められたのであろう。天保五年に作られた常磐津節曲「帯文川傍柳」も、舞台を江戸に移した作品であった。

新内節の曲としては、「桂川恋散柳」があるが、本曲の作者や初演時については明らかではない。新内節は豊後藩の弟子、宮古路加賀太夫が創始した流派だが、あまり劇場出演はせず、座敷浄瑠璃や流しの形で演奏していたので、上演記録が非常に少ないのである。さらに、本曲も詞章は宮園節「桂川恋の櫛」をほとんどそのまま使用しており、節の指定も宮園節のものと酷似している。このように、新内節は豊後節や宮園節の詞章を使つたものが多く、節も豊後節の官能的な面を最もよく引継いだ浄瑠璃ではなかつたかと思われる。

このように僅か一素材の検討からも、豊後系浄瑠璃は、事件の顛末を語るのではなく、道行など事件の高揚した部

分だけを語ったものであったこと、また、宮園節や正伝節など上方のものは、義太夫の詞章をそのまま利用するなど、義太夫節の影響の強いものであったが、江戸豊後系浄瑠璃は、歌舞伎所作事地として独自の形を形成し、さらに、時代と共に江戸情緒を吸収して、軽妙な粋を表現する浄瑠璃となったことが窺われるのである。

注一、岩沙慎一『江戸豊後浄瑠璃史』(くろしお出版)

注二、岩沙氏注一論文、本書第一章第一節「豊後掾から文字太夫へ」参照。

注三、土田衛「桂川連理橋」の実説とその成立」(愛媛大学紀要人文科学九卷一号)

注四、注三に同じ。

注五、「歌舞伎年表」には、享保一三(一七二八)年一〇月二日より大坂角の芝居(嵐三十郎座)の切狂言に「桂川妹背仇浪」が上演されているとあるが、桂川心中が宝暦一一年頃と考えられるので、これは誤伝。また、「大歌舞伎外題年鑑」には明和六年九月大坂大西芝居の切狂言に「桂川仇白浪」の上演を記すが根拠がない。

注六、宮園節の簿物正本としては「竹内道敬寄託文庫目録(その一)宮古路節の部」(一九八九・一〇 国立音楽大学付属図書館)に七種挙げられているが、全て内題は「桂川恋の橋」である。

注六、「瀬川ぼやし」によると、「おなつ、おちよ、おはん三役瀬川菊之丞、清十郎市川門之助、半兵衛坂東三津五郎、長右衛門松本幸四郎、浄瑠璃豊前太夫三日共勤め古今稀なる大入。肥前座にても此狂言を借りて路考似顔の人形にて藤井弥市遣ひ、豊前太夫出語、閏五月一三日初日にて大入。市村座にて表に札を出し、寛永年中より百四十余年の内、古今稀成大入、秋狂言にもおはん長右衛門残り白井権八と二日替りに興行す。」とあって、その評判のほどが知られる。市村座番付にも、七月二〇日よりの「室町殿栄花舞台」でも、「おはん長右衛門道行瀬川の仇浪」は「を連理の橋」と日替で上演されたことがわかる。

注七、第二章第四節二「帯文桂川水」考」に詳しい分析をした。

第三章 常磐津節幕末明治の動向

第一節 幕末明治名士十口屋常磐津史

分だけを語ったものであったこと、また、宮園節や正伝節など上方のものは、義太夫の詞章をそのまま利用するなど、義太夫節の影響の強いものであったが、江戸豊後系浄瑠璃は、歌舞伎所作事地として独自の形を形成し、さらに、時代と共に江戸情緒を吸収して、軽妙な粋を表現する浄瑠璃となったことが窺われるのである。

注一、岩沙慎一『江戸豊後浄瑠璃史』(くろしお出版)

注二、岩沙氏注一論文、本著第一章第一節「豊後掇から文字太夫へ」参照。

注三、土田衛「桂川連理橋」の実説とその成立」(愛媛大学紀要人文科学九卷一号)

注四、注三に同じ。

注五、「歌舞伎年表」には、享保一三(一七二八)年一〇月二日より大坂角の芝居(嵐三十郎座)の切狂言に「桂川妹背仇浪」が上演されているとあるが、桂川心中が宝暦一一年頃と考えられるので、これは誤伝。また、「大歌舞伎外題年鑑」には明和六年九月大坂大西芝居の切狂言に「桂川仇白浪」の上演を記すが根拠がない。

注六、宮園節の簿物正本としては「竹内道敬寄託文庫目録(その一)宮古路節の部」(一九八九・一〇 国立音楽大学付属図書館)に七種挙げられているが、全て内題は「桂川恋の橋」である。

注六、「瀬川ぼやし」によると、「おなつ、おちよ、おはん三役瀬川菊之丞、清十郎市川門之助、半兵衛坂東三津五郎、長右衛門松本幸四郎、浄瑠璃豊前太夫三日共勤め古今稀なる大入。肥前座にても此狂言を借りて路考似顔の人形にて藤井弥市遣ひ、豊前太夫出語、閏五月一三日初日にて大入。市村座にて表に札を出し、寛永年中より百四十余年の内、古今稀成大入、秋狂言にもおはん長右衛門残り白井権八と二日替りに興行す。」とあって、その評判のほどが知られる。市村座番付にも、七月二〇日よりの「室町殿栄花舞台」でも、「おはん長右衛門道行瀬川の仇浪」は「を連理の橋」と日替で上演されたことがわかる。

注七、第二章第四節二「帯文桂川水」考」に詳しい分析をした。

第三章 常磐津節幕末明治の動向

第一節 幕末明治名士口屋常磐津史



八景
玉沢屋本(表紙)
(名古屋市蓬左文庫蔵)



開化西洋事分書
玉沢屋本(表紙)



(名古屋市蓬左文庫蔵)



常磐津式春海像

序 玉沢屋以前

一、名古屋と常磐津節

名古屋と常磐津節とのつながりは、古く享保年間まで溯ることが出来る。享保十八年の十一月下旬に、名古屋城下關八幡社（現在名古屋市中区正木三丁目にある）で心中未遂事件が起った。始末町（町名改称で現在は不在が中区橋二丁目あたりにあった）花村屋の遊女小さんと日置（現在堀川西で中村区と中川区とが接するあたり）の豊屋喜八が此処で心中を図ったのである。この心中未遂事件はたちまちのうちに名古屋で大評判となった。この評判に目を付けたのが、当時名古屋に滞在していた豊後節の祖宮古路豊後縁である。豊後縁は早速これを心中浄瑠璃に仕立てあげた。新作心中浄瑠璃上演の成否の鍵はそのニュース性にあると言っても過言ではない。豊後縁はこの新作浄瑠璃を、まだ巷の興奮の冷めていない享保十九年正月、黄金薬師（現在中区錦三丁目にある浄土宗円輪寺）で上演した。外題を『睦月連理燈』という。この時の有様は当時の名古屋について随筆体で記した「三勢相見記」に詳しい。それによると、

その比（筆者注 享保十九年正月）堤町黄金薬師に、此心中を連理の玉樽という浄瑠璃、宮古路豊後出がたり、中村久米太郎、染五郎専子とも任言、真最中の時しなれば、物見だけなる老若男

新愛知（昭和七年五月二十一日付）
第一回 渡越をどり

巨勢の金岡の
悲しき戀を描く
新曲戀の詩匠

三曲
心三曲

男女演劇士外傳
相怒者数右玉門
天中野方子

日本

女、弥が上へ重り、名さへ広小路もせま小路になりて、東西の往來も群集にてありける。……

とあり、豊後縁のこの正月興行は大当りであった。豊後縁の成功の原因は、心中未遂事件のショックがまだ人々の記憶に生々しかったこと、豊後縁の官能的な語り口により、観客に心中の悲劇を十分に感じさせたことなどであろう。また、この二人の行為に対して驚くべき寛大な刑（通常の心中未遂事件において二人共に生き残った場合は、三日間の晒のあと非人に落されるのであったが、喜八の場合は、三日間の晒といっても一日目は午前八時頃から昼少し前まで、二日目は約二時間くらい、三日目はほんの少しの間晒されたに過ぎず、その上このあとすぐに親元に帰され、万事事なくすまされたという。）が執行されたのは、享保十九年二月のことであり、豊後縁の浄瑠璃興行はそれ以前であることから、人々の心中に対する悲憤は弥が上にも高められていた。しかも、享保八年の大岡越前守により出された新作心中浄瑠璃・歌舞伎禁止令を破って『睦月連理燈』が上演できたのは、時の藩主徳川宗春の解放的政策があったからである。人々が新作心中浄瑠璃に飢えていたことも見逃せまい。

豊後縁はこの大当りに自信を得て、同享保十九年江戸へ下り、九月に真屋町河岸の播磨という小芝居で『睦月連理燈』を語った。この時も名古屋興行同様大当りをとっている。これらの興行実績をふ

また上で、翌享保二十年七月に江戸中村庵でこの曲を上演、「目次大節の淨るりの文句入れての当り」(後者福若志)、「豊後ぶしにて珍らしく、大入大当なり」(歌舞妓年代記)という成功を納め、以後豊後節は華樂的な流行をし、「一世を風靡した」(ちなみに、江戸での興行の時は宮古文字太夫(後の常磐津文字太夫)がこの曲を語っているが、名古屋で文字太夫が語った資料は無い。或いは名古屋では出演しなかったのかも知れない)。

しかし、豊後節はあまりにも急速に普及し、流行したために、遂に幕府の禁止するところとなり、元文四年豊後節は江戸から姿を消した。これについては、江戸在来の浄瑠璃派(響えは一中館、河東節等)が豊後節に圧倒されるのを恐れて、幕府に働きかけたためであったらしい。

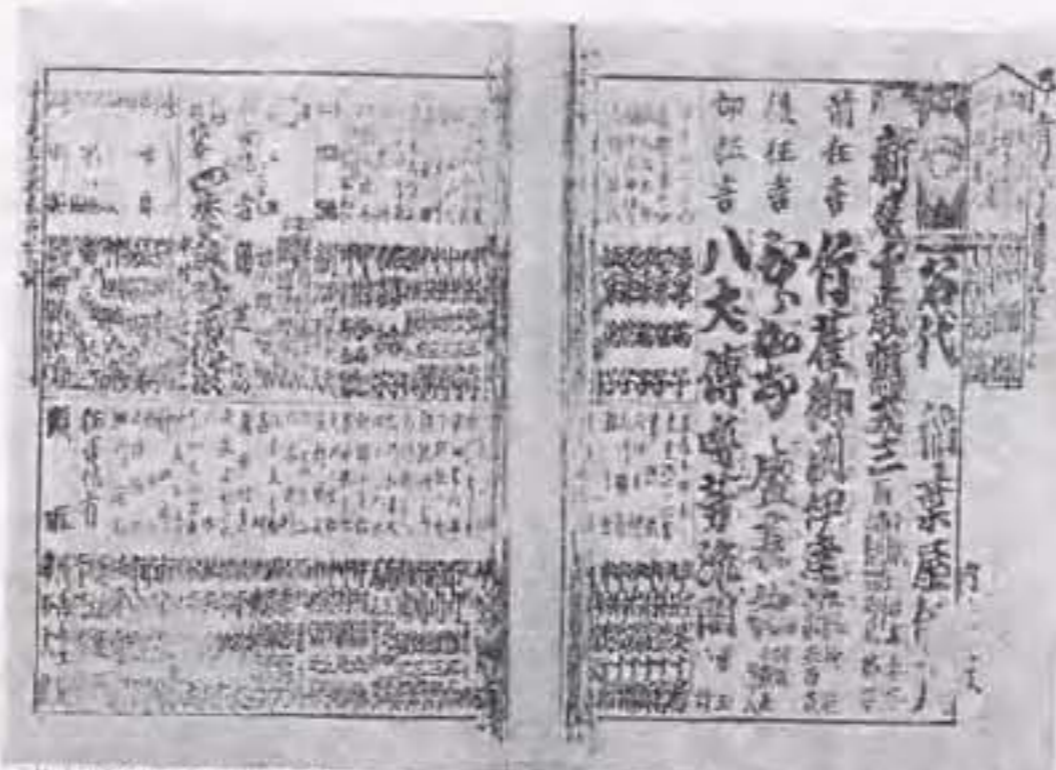
豊後節の弟子の中で主だったものうち、初め高弟で後に弟子となつた宮古路文字太夫は延享四年、豊後節に自分の工夫を加えて常磐津節を確立した。豊後節からは、この他新内節の元となつた富士松節や嵐八節などが生まれ、常磐津節からは富本節が、富本節からは清元節が生まれたことを考える時、豊後節の邦楽史上における存在意義は極めて大きなものがある。しかも、その豊後節発原のもととなつた新作心中浄瑠璃『陸月連理梅』が、名古屋の心中未遂事件を題材とし、名古屋で作詞・作曲され、初演されたこと、またそれが大出菜・大当りをとつたことは、常磐津節を含めて、豊後節と名古屋との縁の浅からざることを認めないわけにはいかない。このよりな点から、浄瑠璃史上名古屋の果たした役割、即ち宗春の果たした役割は実に大きく、藝名名古屋の基礎を築いた宗春の功績の中でも、最も大きなものであった。

して常磐津豊後大縁となる」と共に来名して、清寿院(現在磨寺名古屋市中区大須二丁目)の境内で八月頃まで興行をしている。その間、この年が四代目式佐の十三回忌に当たっていたので、三月十六日より追善のために『節句遊恋の手習』(五代目式佐作曲。天保四年五月、五代目岸沢式佐の藝名披露曲として発表された)を上演した。この頃より名古屋で常磐津節が再び流行しつづつたようであり、小田切登江の「名陽見聞圖会」の天保五年三月晦日の条にも「又此地にて豊後を習ふ若き者或は感等此門弟となるも少からずとかやされは聞行人も本などを持行ておのれも小舟でうたひ聞居るなど珍らしき事也けり」とあり、また小寺玉屋の「見世物雑志」には、清寿院、若宮八幡宮(現在名古屋市中区第三丁目)などにおいて、しばしば常磐津の興行が行われていたことが記録されている。

ところで、一体、名古屋でいつごろから常磐津節が行われ始めたのであろうか。小嶋桑山人事竹内大真氏の「常磐津と名古屋」(『内編』一)、「紙魚」(第九号)によると、「直接名古屋に常磐津の種」がもたらされた「草創時代」については、「確たる記録が皆無いため明確に年代を言明するわけにはいかないが、『文政の初年頃、或は文化に携って居るかも知れない……当時の名古屋は、追々常磐津に対する理解も出来かけて居た』ということである。文政年間になると、芝居興行の回数もふよを始め、東西の名優も数々と来名し、名古屋の藝能界は再び活況を呈しはじめた。また、四代目式佐も前述のように、文政五年に名古屋で死別している。従って、竹内大真氏の言われる如く、この頃常磐津も流行しはじめたと考えてよいと思われよう。

一、常磐津節の流行

元文四年正月宗春が失脚すると同時に、藩政は質素簡約を旨とした八代将軍吉宗の改革に従って改められ、歌舞音曲や遊藝なども一切禁止されたこともあって、邦楽活動についてはしばらくの間は目立った動きはなかつたようである。やがて文政三年(一八三二)三月の河原崎盛演了の後、四代目岸沢式佐は四代目常磐津兼大夫、初代岸



清寿院芝居番付「巳ノ五月二十八日より」(早稲田大学図書館蔵)

三、初代岸沢式寿

名古屋では、天保初めから五沢屋(第一章参照)一門による活躍が始まりつづつた。五沢屋の祖初代岸沢式治は、天保五年に名古屋の劇場に初登場し、以後式治から式寿へ、式寿から式春へと改名を繰り返して、明治十二年に歿するまでその活動は続いている。しかし、現存する三種の番付によると、この五沢屋の式治(式寿)以前に、五沢屋とは別の岸沢式寿の存在が考えられるのである。今この三種の番付を甲・乙・丙としてその概要を見てみよう。

梶原源太	嵐 雷枝
犬村角太郎	嵐 雷枝
佐々木六角	中村秀靄
堀ノ内蔵人	中村秀靄

とあるもので、名代は朝野屋伊八、大夫本は書かれていない。出し物は右から順に次の如くになっている。

- 新進披露式三 市川花柳
- 三番里 坂東橋子
- 前任首 竹藪柳伊達 五百尺
- 後任首 ちらがな盛哉記 千段物
- 切任首 八代目常磐津兼 八段行

大六切 四季詠鳴尾仇浪

この時の常磐津の地方連名は、

ウキ 常磐津三輪大夫

常 盤 津 政 太 夫

ウキ 常磐津伊尾大夫

三枝 岸 沢 秀 助

上 七 十 七 岸 沢 式 寿

とある。この時の主な出演者は、右の五名のほか、中村歌三郎、

中村なるを、中村菱十郎、坂東秀東らで、総勢十五名である。

乙 早稲田大学図書館蔵。枠外右肩に「巳の六月吉日より清寿院芝

居にて」とあり、名代は福葉屋伊八、太夫本は福葉屋首治郎であ

る。出し物は右側から順に、

前狂言 四ッ目結願渡禱 著 五万圓

申狂言 加賀見山田錦絵 二 彩色入

切狂言 女達五鳳金 上 中下

大六切 四季詠鳴尾仇浪

再作事

とあり、常磐津の地方連名は、

常 盤 津 三 輪 大 夫 三 枝

常 盤 津 政 太 夫 岸 沢 秀 助

常 盤 津 伊 尾 大 夫 岸 沢 式 寿

とあるが、「歌舞伎年代記続編」では、

大納言兵衛・小菊(われ)

とあるが、「歌舞伎年代記続編」では、

大納言兵衛 鶴藏

とある。これについてはいづれとも確証できないが、ともかく弘化

二年五月は江戸にいて、名古屋にはいなかったことになる。

次に、安政四年巳年を見てみると、五月に鶴藏は中村座の『若樹

権見八郎』に出演、「山名ややりておかや」を勤めている。従っ

て、この年も鶴藏は名古屋には滞在していない。天保四年以前の巳

の年は、文政四年(一八三二)であるが、「手前味噌」によれば、三月

は江戸に居り、六月は甲州へ行っているのと、同書の文政十二年の

となつてゐる。主な出演者は、坂東橋子、嵐置枝、香妻田子、中

村なるを、嵐寛子、中村かるも、坂東のしほ、中山来助らで、総

勢十五名である。

丙 御園座演劇図書館蔵。枠外右肩に、「辰の正月吉日より大須芝

居」とあり、名代は「両名代和泉屋相模様」である。出し物は、

前狂言 接合 駈路 龍 五 鉢 三 鉢

後狂言 鏡伊勢物語 三の口切

切狂言 嫁入 借田 妻 住家の役

とある。常磐津の地方連名は、

太 夫 常 盤 津 桐 大 夫

ウキ 同 久 女 太 夫

三 枝 岸 沢 式 寿

となつてゐる。主な出演者は嵐馬太郎、市川市治郎、坂東新三郎

坂東雛三郎、嵐額之助、嵐寿之助らで、総勢十五名である。

これら甲、乙、丙の三点の内、甲と乙は巳年の上演番付であり、

丙は辰年の上演番付である。問題は、この巳・辰の両年が何年であ

るかということである。

甲について、その役者のうち注目すべきは、佐々木六角と堀之内

蔵人を演じている中村秀鶴である。秀鶴は中村仲蔵の俳名である

が、幕末の仲蔵といえは、三代目仲蔵である。三代目仲蔵の自叙伝

「手前味噌」や「歌舞伎年代記続編」「歌舞伎年表」等によれば、

文政十二年三月二十一日神田佐久間町より出火した火事によって、

江戸三座(この時は中村座・市村座・河原崎座)が類焼している。

これによって、中央の役者が地方芝居へ出稼に出かけることになっ

た。尤も、劇場の方は市村座が八月一日より、河原崎座が九月一日

より、中村座が十一月十七日より、それぞれ興行を始めたのである

が、これを機にしばらく地方廻りを勤める役者も現われた。三代目

仲蔵(以後は特に断らない限りは三代目である)は、そういう役者

の一人であった。仲蔵が三代目を襲名したのは慶応元年(一八六五)十

月であるから、それまでは中村鶴藏(初代)か或いは中村秀鶴と名

乗っていたと考えられる。

ところで、甲以外で、巳の年に鶴藏が名古屋に滞在した資料を調

べてみると、確かに名古屋に滞在したという記録は見出せない。

「手前味噌」にも幕末の巳の年に名古屋に滞在した記事はない。幕

末の巳年は、天保四年(一八三三)、弘化二年(一八四一)、安政四年(一八五三)

があるが、この内、弘化二年巳年の五月は、鶴藏は中村座に出勤

し、「若樹山崎女庭訓」に出演している。ただし「手前味噌」と

「歌舞伎年代記続編」とでは、鶴藏の役名が異なる。

「手前味噌」では、

中納言兵衛・小菊(われ)

とあるが、「歌舞伎年代記続編」では、

大納言兵衛 鶴藏

とある。これについてはいづれとも確証できないが、ともかく弘化

二年五月は江戸にいて、名古屋にはいなかったことになる。

次に、安政四年巳年を見てみると、五月に鶴藏は中村座の『若樹

権見八郎』に出演、「山名ややりておかや」を勤めている。従っ

て、この年も鶴藏は名古屋には滞在していない。天保四年以前の巳

の年は、文政四年(一八三二)であるが、「手前味噌」によれば、三月

は江戸に居り、六月は甲州へ行っているのと、同書の文政十二年の

ことからは、鶴藏は名古屋に滞在していたと考え

折、母が、

……役者は一遍上方へ行かねば修業が出来ぬとは、誰の話に聞い

てもさういへば、行くがよからう……

と言っていることから、鶴藏は、文政十二年にはじめて大坂へ出か

けたことがわかるので、文政四年はまだ江戸にいたことになる。従

って、これらによる限りでは、中村秀鶴(鶴藏)の巳の年の名古屋

滞在は、天保四年でしかあり得ないことになる。

ここで、天保四年前後の鶴藏の動きを見てみよう。「手前味噌」

によると、天保三年(一八三二)正月、大坂で、名古屋の芝居への出演

が決まり、同月六日大坂を立って、十日に名古屋に着き、同月二十

七日からの清寿院芝居に出演したとある。なお、小寺玉晃の「見世

られる。従って、秀齋（鶴藏）に関する限りでは、甲の巳の年は天保四年ということになる。

また、甲にある上演作品の中で、その成立が、天保年間と関連すると考えられるものに、『八代伝説芳流閣』がある。これは配役を見ると、大村角太郎、犬飼環八、大田小文字等とあり、滝沢馬琴の『南総里見八犬伝』の歌舞伎化であることがわかる。原作は、文化十一年（一八〇四）から天保十二年（一八四一）に至る二十八年間をかけて作られたもので、九十八巻百六冊にのぼる大著である。『演劇百科大事典』一區立劇場上演台本集5の『南総里見八犬伝』の脚題等によると、これの最初の歌舞伎化は天保五年（一八三〇）十月の大坂若大夫芝居での『金花山雪隠』で、脚色されたのは『里見落城』より『対手楼』までということである。天保七年（一八三二）正月には、大坂中の芝居で、西沢一鳳の作による『花魁若八郎』が上演されており、これも『里見落城』から『対手楼』までであった。一方、江戸では天保七年四月に森田座で、『八代伝説芳流閣』が上演されているが、大坂、江戸いずれの場合も、原作の初編から、第六編までの脚色が中心となっているようである。これらによれば、『八代伝』の歌舞伎は天保五年以前には存在しなかったことになる。ところが、甲の外題にある『芳流閣』の格闘に関する記述は、原作では第三・四編にあり、第三編の刊行は文政二年（一八一〇）、第四編は文政三年である。従って、これを歌舞伎化しようとしたら、天保五年以前でも可能であるので、天保四年に名古屋で、『八代伝』の歌舞伎が行われた可能性は十分考えられる。

三番目に常磐津の地方連名の面から考えてみる。ここで注意すべきは、立大夫の常磐津政大夫と立三味線の岸沢寿助である。幕末に

おける常磐津政大夫は、東京芸術大学蔵の『常磐種 宝之巻』によれば、文政九年（一八二六）六月十五日の条にはじめて見出される。これ以前に政大夫の名が見られるのは、同書『地之巻』の天明七年（一八二七）正月から、寛政九年（一七九七）三月までであるので、甲の政大夫は二代目であろう。同書、文政九年六月の条は、
文政九年六月十五日

映此花写絵 新編七ヶ軒 板田左交述

ふり付 志本五郎一

常磐津小文字大夫

三 岸沢市蔵

常磐津和歌大夫

岸沢扇蔵

常磐津 政大夫

岸沢八五郎

常磐津 駒大夫

岸沢万吉

同 壽名大夫

同 兼八

常磐津 繁大夫

須賀太夫

とある。以後、政大夫は二代目小文字大夫のワキ（三枚目）を勤めることになる。

『常磐種 宝之巻』によれば、天保四年六月四日に江戸中橋木屋忠左衛門方で、四代目兼大夫の二代目松壽齋名披露の会が催され、小文字大夫や若大夫（政大夫より上位の大夫で、小文字大夫の二枚目を和歌大夫の名で勤めていたが、天保三年五月に三代目若大夫と改名）、政大夫より下位の千歳大夫、男女太夫等が出演しているが、政大夫は出演していない。続いて、同年同月十八日からは江戸両国中村屋平吉方で、岸沢仲助の五代目岸沢式佐襲名の名開き（襲名の

性を否定することはできない。

岸沢寿助の名は、岸沢の方では、仲助に次で重いものであるが、『常磐種』によれば、天保四年十一月の中村座の『千束の錦木』の上調子に初めてその名が見られる。以後、嘉永三年正月まで見られるが、すべて上調子を勤めており、立三味線は一度もない。しかし、地方芝居へ出演し、立三味線を弾くことはよくあることであり、江戸で舞台を勤める寸前に名古屋で、鶴藏の出るような芝居の地方に、立三味線を勤めることはあり得ることである。

また、名代の稲葉屋伊八なる人物については、甲以外の番付にも、天保五年から幕末に至るまで、頼算に清寿院芝居の名代となっているので、天保四年に清寿院で名代となったことは十分考えられる。

以上のように、甲は、役者の秀齋（鶴藏）の動静を中心として、出し物、太夫、三味線方、名代といった面から考えた場合、天保四年の巳の年である可能性が強いと思われる。

続いて、乙について考えてみる。この場合、年月日が、「巳の六月吉日」とあり、場所は甲と同じ清寿院である。大切所作事も、常磐津の地方も（内海太夫を除いて）甲と同じで、出演役者十五名のうち、坂東橋子、嵐露霞、香妻四子、中村なるを、中村凌十郎、坂東浦右衛門、松本錦次、市川花村の八人が甲と一致する。また、『手前味噌』に、

波畑（筆者注、名古屋）去年まで御使約にて、芝居出来ざりしが、漸々今年（筆者注、天保三年）は御免になり一處の役者は十五人と有り……

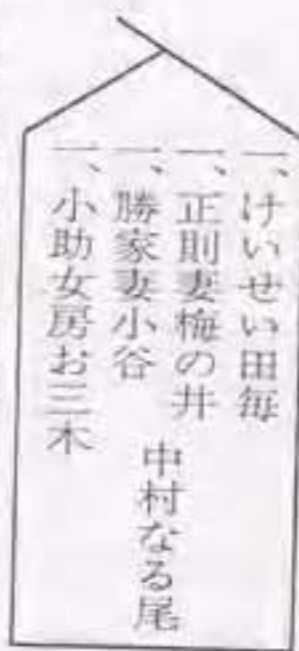
という部分がある。これは天保三年春、名古屋へ鶴藏を呼んだ頭取

時期は文政八年十一月）が行われ、小文字大夫、若大夫、男女太夫等が出演しているが、政大夫はこれにも出演していない。このような重要な祝儀の会に、当時、小文字大夫のワキを勤めるような主要な位置にいた政大夫が出演しないというようなことは普通では考えられない。政大夫と小文字大夫、松壽齋、三佐等との間に不都合なことがあったという記録もないところから、この時の政大夫不出演の理由は他にあると思われる。そこで考えられるのは、名古屋出演である。この時、名古屋清寿院芝居に出演していたとすれば、その興行は五月二十八日からであるので、六月四日の二代目松壽齋襲名披露には勿論のこと、六月十八日の五代目式佐の名開きにも出演できないと思われる。このように考えれば、甲の巳の年は、天保四年の可能性大である。尤も『常磐種 宝之巻』によれば、政大夫は天保四年二月の中村座『別駕色相扇』に出演中、病気になる、駒大夫と交代したとのことであるから、五月・六月頃は、或いは病気がまだ癒えていたのかもしれない。そうだとすれば、ずい分長い患いということになる。

また、弘化二年には、政大夫は正月・九月に中村座、三月・十一月に市村座、四月に河原崎座と、出演を重ねており、五月・六月は江戸三座に出演していない（常磐種 宝之巻）。なお、この政大夫は、前記政大夫とは別人で、三代目政大夫と思われる。というのは、天保五年九月から天保十五年七月にかけての約十年間どこにも政大夫の名が見られないからである。安政四年の五月・六月も、政大夫の名は『近世形楽年表』等に見られない（『常磐種』は嘉永三年六月までしか記述がない）。従って、政大夫について見た場合、甲の巳の年は、弘化二年、安政四年も考えられるが天保四年の可能性

山下秀次郎のところへ鶴蔵が初めて行った時の、秀次郎の話であるが、十五名というのは、この記述に合うものである。尤も、出演者のうち、中山来助は、「見世物雑志」によると、天保四年六月十三日からの若宮芝居に出演している。同書では「廿九日切」とある。天保四年六月は小の月であるから、二十九日で終りであり、従って、中山来助が六月吉日からの清寿院芝居へは出演できないことになる。しかし、この場合、この六月吉日が何日かは不明であるが、たとえ清寿院、若宮両芝居興行が重なっていても、両芝居で重複しているのは、中山来助一人であるので、両方掛け持ちで出演できないことはないと考えられる。このような点から、乙は甲と同時で、一月月遅れの興行と考えることはできよう。

ところで、ここに神外右肩にて、
於清寿院御境内芝居にて



弘化二年
乙巳十月吉日
より

とある番付がある。この時の出し物は、
鼓東ハ舞の奴服 新・手
指物ハ金の御幣 八万騎
であったが、出演者十七名のうち、中村なる尾、嵐寛子、中村夢十郎、中山来助、中村かるも、中村芝五郎、市川鮎十郎、坂東のしほの八名が乙と共通し、

は、天保三年辰の年に、数え年十五歳で馬太郎を名乗ってもよいと思われる。丙の辰の年は、勿論、弘化元年（天保十五年）でも、その可能性はある。ただし、安政三年を丙の辰の年とすることは、馬太郎の三五郎襲名から考えてあり得ない。このほか「両名代 和泉屋相模」については、文政元年既に大須芝居の名代になっており、天保・弘化と続いて、この名代となっているので、名代の点からは天保三年か、弘化元年かは判別できない。その他、地方や狂言作者の面からも、この判別は不可能であると思われる。従って、丙の「辰の年」が天保三年であるか、弘化元年であるかの可能性は、五分五分であると考えられる。

さて、これら甲・乙・丙の地方の三味線方に、すべて、「岸沢式寿」の名がある。甲・乙が天保三年であるならば、この式寿は明らかに玉沢屋の式寿とは別人である。玉沢屋の岸沢式寿が、改名前の名、式治で、名古屋の舞台に初めて登場するのは、天保五年三月十九日からの大須芝居からである（第一章参照）。

ところで、甲・乙が弘化二年で、丙が弘化元年という可能性もある。この場合についても考えねばならないが、後で述べるように初代式治は、嘉永元年八月二十八日以前には、少なくとも式寿を名乗っていなかったと思われ、甲・乙・丙の年代が、それぞれ天保四年・天保三年・弘化二年・弘化元年の如何にかかわらず、これらの番付の岸沢式寿は、玉沢屋の岸沢式寿とは別人と考えらる。

名代 福葉屋伊 八
大夫本 播磨屋音治郎

とあるのも乙と一致する。次に、義大夫の浄瑠璃方で、大夫の竹本角大夫、竹本三木大夫、及びそれぞれの三味線方の霧沢栄治、霧沢正造も乙と一致する（乙はもう一組ある）。また、狂言作者七名のうち、鶴芝居、近松歌女助、奈河泉助、正松哥奈介、鶴亀録、霧近助の六名が乙と一致する。また、同じ清寿院芝居の弘化二年巳十一月の番付においても、前述の弘化二年十月の清寿院芝居と同じ構成で、芝居が演じられている。従って、乙は役者、名代、大夫本、狂言作者等から見ると、弘化二年の二枚の番付と類似しているもので、乙の上演年は、弘化二年とも考えられるのである。

このように見てくると、乙の「巳の年」は天保四年・弘化二年の両方で考えられるが、出演者十五名ということと大切所作事が甲と同一である点、常磐津の大夫、三味線方等から考えて、天保四年の可能性が強いと思われる。

丙について見ると、この番付の中の、年代判定の資料となり得ると思われるのは、役者の嵐馬太郎くらいである。ここにいう嵐馬太郎は、弘化四年（一八〇三）に五代目三五郎を襲名、嘉永元年（一八二八）四代目三郎大五郎の養子となって、三樹源之助と改名した二代目嵐馬太郎であると考えられる。二代目馬太郎は、文政元年（一八二〇）の生まれで、尾上多見蔵の門に入って、尾上多幸蔵を名乗ったこともあったが、四代目三五郎の門に帰り、馬太郎を名乗ったということである。問題は、いつから馬太郎を名乗ったかということであるが、四代目嵐三五郎は天保八年（一八二七）六月二十九日に死亡しているので、遅くともこれ以前ということになる。従って、もし早ければ、

そこで問題になるのが、この式寿と玉沢屋式寿との関係である。これについては、現在までのところ、文献資料がほとんど無いので断定はできないが次の如く推定される。

甲・乙・丙から見ると、岸沢式寿という名前と番付の位置から、これは、おそらく岸沢式助の弟子、または弟子筋に当る人物であろうと思われる。家元制度においては、その奥儀を、一往極めた印として、免許状のほかに、その流派の姓と取立師匠の名、或いは家元の名の一字を与えることが行われている。この場合は、常磐津岸沢派の門弟で、岸沢の姓を貰うと共に、家元式佐の一字「式」と、師匠式助の一字「寿」を貰って、式寿としたと考えられる。このような名前つけ方からいって、式寿の名は格式があったと見てよからう。この式寿と、玉沢屋の式寿とは、同じ名前を名乗っているのであるから、相当近い関係にあったことは疑われる。初代式治は、江戸へ行き、長期に渡って積古のために家元のところに滞在した（常磐津と名古屋 内編一「紙魚 第九号」ということであるが、この時家元以外に直接いろいろと稽古をしてもらったのが、この式助、或いは式寿であったのではなからうか。いずれにしても、式治にとって、式助は師匠筋に当る人であったと思われる。後に式寿を襲名したのも、この時の縁によったのではないかと見られる。

第一 幕末の名古屋常磐津史

名古屋において、常磐津節が再び流行し始めた天保年間以後、名古屋常磐津界に、大きな位置を占めたのは、岸沢式治を中心とする玉沢屋一門である。初代岸沢式治は、常磐津節教授のかたわら、玉沢屋と号して、常磐津・富本・長唄の正本を出版したが、この号手にちなんで、式治一門のことを、名古屋ではふつう玉沢屋一門と呼んでいる。

幕末から明治・大正・昭和の初めにかけて、名古屋では、常磐津節が圧倒的勢力を持つことになり、当時、稽古事と言え、常磐津を習いに行く場合が多かった程であったが、初代岸沢式治以後、玉沢屋は、その隆盛の中心であって、恰も常磐津岸沢派の、名古屋における家元のような存在であった。この頃、名古屋での歌舞伎や舞踊会において、清元、富本など、他の豊後系浄瑠璃が上演される場合、ほとんど岸沢式治一門によって、常磐津に改作されて上演された。ちなみに、清元が名古屋へ入ったのは、明治の末年頃であった。或いは、初代西川三郎を家元とする名古屋西川流の当時の舞踊番敷のうち、常磐津は百五、長唄は十八、義太夫は三（名古屋市史、風俗編）で、常磐津が圧倒的に多い。こうしたことから、当時の玉沢屋一門の勢力が、いかに強かったかを容易に知ることが出来る。

本章では、天保五年頃（一八三四）、名古屋常磐津界に登場し、玉沢

屋の地位を確立した初代岸沢式治の動向を中心に述べる。

一、玉沢屋の確立と初代岸沢式治

1 初代岸沢式治の登場

さて、初代岸沢式治は、その名の示す通り常磐津岸沢派の人で、名古屋の「長者町小路上ル（現在名古屋市中区錦二丁目にあたり）」（玉沢屋版常磐津節正本表紙）に住み、常磐津を教える一方、同所で、「玉沢屋」と号して、常磐津を中心として、その他、清元・富本・長唄などの正本を出版した。ここから出版された正本が、所謂「玉沢屋本」である。猶、初代岸沢式治は、その本名を「新七」という。明治以後は「佐々新七」と名乗っている。

初代岸沢式治が、初めて登場するのは、天保五年（一八三四）三月十九日よりの大須芝居においてである。この時の外題は、

天保五年大須二
玉沢屋常磐津
其流行の
唱曲を
葵情筑紫半
目録
十三

であったが、この地方に、

豊後大夫 清元都大夫

三 弦 岸沢式治

とあって、清元都大夫の三味線を弾いている。地方芝居では、人手不足から、常磐津の三味線方が清元を弾いたり、長唄の三味線方が常磐津の三味線を弾いたりすることや、また逆の場合もよくあることであったが、この場合もそうした例であろう。現在のところ、これが「岸沢式治」の名に見える最初の文献であるが、続いて、小寺玉尾の「見世物雑誌」によると、同じく天保五年（一八三四）三月晦日よりの五代目岸沢式佐の名古屋御目見得興行の記録（序章二参照）に、式治の名が見える。

三月晦日より清寿院門内にて豊後浄瑠璃興行

(中略)

后月酒宴の島台 かけ
男女 常磐大夫 式 吉四郎
伊勢大夫 八五郎
松尾大夫 式 治

(中略)

積恋雪開扉
小文字大夫 八五郎
伊勢大夫 吉四郎
常磐大夫
小文字大夫 式 佐
男女 松尾大夫 式 治

(中略)

四月廿四日より二の替り前の二つ隔日に勤舞は其儘にて

夜勤舞の整

常磐大夫 吉四郎
松尾大夫 式 治

(中略)

其扇屋 小文字大夫 式 吉四郎
伊勢大夫 八五郎
吉田屋の段 男女 常磐大夫 式 治
常磐大夫

か南
け北

西天王大江山入
下の巻

小文字大夫 式 佐
伊勢大夫 四郎松
吉尾大夫 式 治

五月十六日より三の替り

千本桜 常磐大夫 柳 助
道行恋軍初音の旅 常磐大夫 式 治

(中略)

蜘蛛絲梓枝 男女 常磐大夫 式 佐
仙台上るりの段 常磐大夫 式 治

(中略)

七月廿四日より清寿院門内において豊後上り興行此度一向入なく暫之内に仕舞
これによれば、式治は大曲ばかり二度も岸沢派の家元式佐（五代目）のワキを勤めている他、何曲も出演しているのであるから、この頃既に、常磐津三味線方として、相当上位に位置していたと思われる。

しかし、これら以前の初代岸沢式治の勤舞については、今のところほとんどわからない。この二資料以前に、岸沢式治の名が文献に全く見られない点から見て、初代岸沢式治は、この頃より名古屋に常磐津演奏者として登場したのであろう。初代岸沢式治がもともと名古屋在住の人であったのか、或いは、他の地から名古屋に移って

来て活躍を始めたのか、或いは、名古屋の人であるが、江戸の式生のもとで常盤津を学び、帰郷して常盤津教授を行ったのかよくわかっていない。小須山山人事、竹内大真氏の「常盤津と名古屋 續 内編一」(「紙魚」第九号 昭和二年六月 所収)によると、「その頃(文政の頃)筆著は、長者町に玉澤屋新七といふ願子屋があつたが、「妻女が上頭や、踊りの心得のある人で(中略)夫婦そろひもそろつて大の騒虫であつた」。その後、「新七は(中略)柳和の門を叩き、お互いに常盤津の研究に励んだが、式治・柳和両者(合衆の上(中略)式治は)江戸の「常盤津家元(この場合、式治の家元のこと)筆著法」のところで、「猛烈な稽古をつんで」帰郷したということである。又、同「内編二」(「紙魚」第十号 昭和二年七月 所収)には、「元來式治は京都の産で、事情は知るによくないが夫婦で藝人として名古屋へ流れて来たものであるといふ説があります」とある。これらの記述については、葉山氏が何に拠つたかは全く不明であり、いずれについても確認できない。おそらくは、昭和二年当時の玉沢屋関係者の談話によつたものである。いずれにせよ、当時既に、初代岸沢式治に関する資料はかなり散佚して、正確な事はわからなくなつていたようである。

2 初代岸沢式治の生没年

ところで、初代岸沢式治は、天保五年、名古屋常盤津界に登場した頃、何歳であつたらうか。それを考えるには、次のような資料がある。

初代岸沢式治の菩提寺である真宗大谷派三龜山西願寺(現在名古屋市西区新道町二丁目二十六番地 堀田純孝住職)の過去帳の中に、



西願寺過去帳 表紙

るものがあり、その表には、

明治十四年七月庚戌

檀方過去帳

第貳號

とあり、裏には、

當時十八世現任職堀田純成

とある。この記載によれば、堀田純成師は、明治十四年七月には既に西願寺の第十八世住職となつていたことになるので、前記の「過去帳」の記載年代と合わせて考えると、馬場広為師は、少なくとも明治二年頃から、同十四年頃までは西願寺の住職であつたと推定される。従つて、「この「過去帳」は、当時の現任職自らの書いたものであつて、その記載は、信頼してよいと考えられる」。

この「過去帳」の明治十二年の項の第八丁裏(全体では第六十五丁裏)に、

初代岸沢式治の記録を見出すことができる。この過去帳は、大きさは縦二十九・二種、横二十・三種の大本で、装幀は袋綴(原綴)、墨付は八十五丁(遊紙無し)であり、一丁に平均六筆記載してある。その表紙には、

明治六年改
通 去 五

一月吉祥日

とあり、最終丁(第八十五丁)の表には、

明治六年酉年

富山現任廣爲代

とあり、更に裏表紙には、

改名古屋新道町

第一大區五小區五百七拾五番

西願寺現任

馬場廣爲代

とある。記載年代は、明治六年一月五日歿の人から、明治十五年三月七日歿の人までで、その間、十年である。最終丁、及び裏表紙にある「現任」及び「代」は、いずれも現任職のことを示すものであり、また、「名古屋市史 社寺編」によると、馬場広為師は西願寺の第十七代住職で、前代の第十六代住職馬場賢祐師は、明治二年三月に「入教」と記録されているので、当時、即ち明治六年頃より十五年頃までは、馬場広為師が西願寺の住職であつたと考えられる。この後、馬場広為師の後を第十八代住職堀田純成師が引き継ぐことになる。西願寺の所蔵過去帳のうち、昭和初期以前のもものは、前記一冊を含んで、七冊残存しているが、このほか表紙一枚のみが残つてい

名古屋下長者町百四十二番
西入 七月廿七日 佐々香次郎
父 新七

七十五年九月

とある。初代岸沢式治は、本名を「新七」と言い、ほとんど玉沢屋版常盤津正本の表紙、或いは内題下に「玉沢屋新七」と記されている。また、明治以後発行の玉沢屋版常盤津正本のいくつかには、「印刷兼発行者」として「佐々新七」とあるが、これによつて、明治になつてから、式治が佐々姓を名乗つたことが知られる。名古屋市中区役所の戸籍簿によれば、「佐々香次郎」の欄に、「前戸主亡親父佐々新七」とある。これらから見ると、前記「過去帳」の「新七」は、「玉沢屋新七」すなわち、初代岸沢式治であると断定できる。従つて、この「過去帳」の記載から、初代岸沢式治は、「明治十二年七月廿七日」に歿しており、その享年は「七十五歳と九ヵ月」、法名は「釋西入」であつたこと、及び、住居の地番は「名古屋



西願寺過去帳 第六十五丁裏

屋下長者町百四十二番」であったことがわかる。

初代岸沢式治の法名については、「常磐津と名古屋 内編五」(一紙頁一第十七号 昭和三年二月 所収)にも、「法名は釋西入僧」とあり、確かに「釋西入」であったことが確認される。「過去記」は「西入」とだけあるのは、習慣で過去帳に記入する場合、「釋」の字を省くからである。

更に、死没年代については、他の資料を見ると、「名古屋市史 風俗編」(大正四年八月発行)や、これを引く尾崎久弥氏の「文化財叢書第五十一号 名古屋三能史前編」(昭和四十六年三月五日発行)は、「明治五年九月七日歿」となっている。また、小原兼山人氏の「常磐津と名古屋 内編五」は、「明治三十二年九月廿九日」となっており、更に「市史」五年九月七日とあるは誤り」と註記がしてある。しかし、これらが何に拠ったのか確認できない。「名古屋市史」の場合は、参照した資料をその項の末尾にまとめて載せており、王沢屋については、「第十一節 常磐津師」の項で述べ、その参照資料として項末に、「名見聞開園會、佐々新七(二代目佐々新七、すなわち善次郎のこと)筆者注」及び加藤八重氏談話、免許状、香爐、演藝常磐津岸沢組合規約申合規約」を挙げている。しかし、「名見聞開園會」は江戸末期天保年間のものであり、また、前記の「免許状」や「番組」などに初代岸沢式治の死没年月日が入っていたという事は、ほとんど考えられないので、「佐々新七及び加藤八重氏談話」に拠ったのではないかと考えられる。また、「常磐津と名古屋」では、引用資料は必ずその資料名を記事の末尾に記入しているが、この初代岸沢式治の死没年月日についての資料名の記載はない。更に「市史」の記事を誤りであると指摘しているが、これにつ

ても、「過去記」以外に信頼できる資料はないので、「過去記」の記載に従って、「七十五歳と九ヶ月」であったと考えてよからう。これによって推算すると、初代式治の生年月日は、歿之年で計算して、文化元年(一八五〇)十月ということになる。また、初代式治が常磐津演奏者として名古屋に登場したと考えられる天保五年は、三十歳であったことになる。

ところで、初代式治の住居であるが、「過去記」では「名古屋下長者町百四十二番」とあるが、名古屋市中区役所の戸籍簿では、「愛知縣名古屋區下長者町百貳拾五番戸」となっている。その他、玉沢屋版常磐津師正本によると、「名古屋長者町百貳拾五番戸」とか、「名古屋長者町百貳拾五番戸」とか、「長者町八丁目」、「名古屋下長者町百四十二番五番戸」などとなっている。長者町が、その周辺の町の一部を合併して上と下に分かれた(長者町の一部と八百屋町の一部を解消して下長者町とする)のは、明治四年九月二十九日(愛知縣公報)のことであり、前述の玉沢屋版常磐津師正本の前の三つの住所は、長者町がまだ上下に分かれていない頃のものと思われる。また、明治十七年の名古屋區の地圖には、下長者町に丁目が付されているので、この頃には、すでに「下長者町四丁目」となっていたと考えられるが、「戸籍簿」や「過去記」には丁目は付されていないので、明治十二年にはまだ丁目は付されていないか、たまたまに記載された向の「下長者町四丁目百廿五番戸」とか、「戸籍簿」の「下長者町百貳拾五番戸」は、丁目の有無の違いだけであるから、同所であることがわかる。ところが、「過去記」は、「下長者町百四十二番」となっている。「戸籍簿」「正本」の「百貳拾五番戸」というのは、所謂「番戸」のことと、これは当

いての根拠となる資料も不明である。従って、これらもおそらく記録類を資料としないで、玉沢屋関係者の談話によったのであろう。

或いは、墓碑に拠ったということも考えられるが、墓碑は現在行方不明となっており、これも確認できない。西願寺現住職の堀田純孝師の話によれば、戦後の昭和三十年頃、墓碑を平和公園(現在名古屋千種区)に移す時、無縁仏になっていたものについては、一度確認の連絡を取り、連絡のないものは、すべて処分して、一つの墓碑にまとめたということなので、初代岸沢式治の墓も、現在同墓地にないとすると、この時処分されたのではないかと思われる。しかし、「常磐津と名古屋」が墓碑に拠ったのであれば、その旨を明記するであろうし、また、「過去記」の記載とも一致するはずであるので、それを資料とした可能性は低い。従って、初代岸沢式治の死没年に関する資料は、今のところ、西願寺の「過去記」以外には、信頼のおけるものはない。以上の事から、初代岸沢式治の死没年月日は「過去記」の記載通り「明治十二年七月二十七日」と考えられる。

また、初代岸沢式治の享年についても、「常磐津と名古屋 内編三」と、同「内編五」には、「八十二の高齢」で「天寿を全ふ」したとある。これは、「過去記」の「七十五年九月」と約七年の開きがある。「過去記」の記載方法は、ほとんど、この初代岸沢式治と同じ書き方で、その享年が「〇〇年〇〇ヶ月」のように入力されている。但し、初代式治の場合は、「七十五年九月」となっていて、「七十五年九月」とはなっていない。しかし、これも他のものと同様、「七十五年九月」の意ととってよからう。前記「常磐津と名古屋」は、この年齢についても、その典拠を明示してはおらず、やはり玉沢屋関係者の談話によると思われる。従って、享年につい



岸沢式治 (玉沢屋本)

時、町という単位で建築の登記をした順に付された番号のことであり、普通住居を示す「地番」とは基準を基にするものである。一方、「過去記」にある「百四十二番」は、恐らく「地番」の事と考えられるので、その表記は異なっている。両資料の信頼度の高さを考えてよからう。ただ、これらの外に、地番と番戸の関係を示す資料が全くないので、断言はできない。しかし、佐々善次郎が本籍地を変更したのは、明治三十九年のことと、それ以前に住居や本籍地を変更した記録はないから、初代式治以来同じ住所に住居したと見るべきであろう。ちなみに、正本にある「下長者町四丁目」は現在の名古屋市中区第二丁目十三番のあたりである。

以上見てきた如く、初代岸沢式治は、文化元年の生誕で、天保五年、三十歳の頃より、名古屋において、常磐津岸沢派の中心人物と

して、あるいは版元玉沢屋として活版を始め、明治十二年七月二十七日、七十五歳九ヶ月で死没したと考えられる。その住所は、名古屋下長者町百四十二番（百二十五番目）であった。

3 二代目岸沢式寿襲名

名古屋において活版を始めた初代岸沢式治は、やがて式寿を襲名し、更に式寿商と改名している。

まず初代岸沢式治が、岸沢式寿を襲名した時期を考えてみる。「名古屋市史 風俗編」の第三章「産業」の第十一節「常磐津節」の項に、玉沢屋所説の「常磐津規定唱歌」から抜粋した「定」なるものが載せてある。これについて、頭註では、「初代式壽齋に常磐津家元より與へたる詞館取締の委託免状」といつているが、これは、要するに、家元から師範に対して出された師範の義務について一種の注意書といったものである。この条文の末尾に、

天保十己亥年五月改
岸沢式壽どのへ

江戸豊後節元祖九代家元

常磐津文字大夫

行事

同 文 費

同

同 文 朝

とある。「九代家元」とあるのは、「元祖」を「伊藤出羽録」としたものであつて、「常磐津文字大夫」としては、四代目にあたるものである。一体、このような「定」といったものは、制定された



保名狂乱 (玉沢屋本)

とありし 岸沢式壽

とある。しかし「天保十二年云々」は、刊記ではなく、単にその初演年月を記したと思われるので、この頃、式壽と改名していたかどうかは明らかにはならない。

ところが、彦左文庫蔵（尾崎久松氏旧蔵）の番付によれば、「寅の四月吉日より若宮御社地」において、大切に「四季詠い歌」が、初代沢村清井によって翻じられている。この時の地方連名は、

常磐津三國大夫 三 佐々木八五郎
常磐津三木大夫 三 草次
常磐津紅葉大夫 彰 岸沢式治
常磐津佐々木大夫 彰 岸沢式治
常磐津佐の大夫 彰 岸沢式治

となつてゐる。「寅の四月」は、「見世物雑誌 巻之五」によつて、「天保十三年壬寅の四月」であることがわかる。従つて、この

り、改定されたりした場合は、直ちに門弟に伝えられるものであろう。もし、そうだとすると、「天保十己亥年五月改」とあるので、初代式治は、この天保十年頃には、すでに式寿を襲名していたことになる。しかし、この規定書が、いつ式寿に与えられたかという点とは記されていないので、必ずしも、天保十年頃に与えられたものとは断定できない。或いは、「名古屋市史」の頭註に言うように、式寿が名古屋の常磐津師範取締になったのを機に、後年、家元より与えられたとも考えられる。従つて、この資料だけでは、初代式治が式寿を襲名したのが、天保十年前とは言えない。ただ、四代目常磐津文字大夫の名で、この免状が与えられていることから、三代目小文字大夫が、四代目文字大夫を襲名したのが、天保八年正月であり、同じく初代常磐津豊後大掾を受領したのが、嘉永三年十二月であるので、この委託免状が式寿に与えられたのは、豊後大掾が四代目文字大夫を名乗っていた十四年間に限ることはできよう。

ところで、玉沢屋本『八重九重花交絵』（尾上多見蔵九変化）の『吉原茶屋廻り』の末尾に、

天保十二年辛丑七月狂言中村座

とある。同じく『八重九重花交絵』の中に、常磐津・長頭掛合で、『保名狂乱』というものがあり、この『保名狂乱』の正本（玉沢屋本であると思われるが、版元は記されていない）末尾にも、『吉原茶屋廻り』と同様の「天保十二年云々」という一文が書かれている。この『保名狂乱』の正本表紙の三味線方連名に、

三絃 佐々木市藏
同 市之助
同 秀八

番付による限りでは、天保十三年に初代式治はまだ改名していなかったことになる。猶、常磐津の「磐」が「盤」となっている点が注目される。

また、玉沢屋出版の正本の一つ『宮八景』（これは熱田神宮を中心とした「宮の宿」の地名を詠みこんで作られており、名古屋で作られた常磐津であると思われる）の末尾に、

子宝三番叟 常磐津紅葉大夫
宮八景 常磐津都佐大夫
老まつ 常磐津内海大夫
三絃 岸沢式治

弘化四年末季春

とある。正本の末尾にかかれたものであるが、「子宝」とか「老まつ」という、所謂、祝儀物のおめでたい曲のあるところから、刊記の弘化四年春と考え合わせて、おそらく、弘化四年の正月にどこかで演奏された折の記録ではないかと思われる。このように、正本に演奏記録を書き入れることは、玉沢屋本において、他にも見られる。例えば、「蘇太平記白石新」の表紙の見返しに、「午年新浄るり」と題して、「子宝」ほか四曲について、それぞれの大夫、三味線方連名を載せているが、これも何らかの演奏記録であろう。ところで、弘化四年春には、後述するように、二代目式治になる番次郎もまた妻子になつておらず、従つて、この式治は初代式治であるので、弘化四年にもまだ、岸沢式治は式寿を襲名していなかったよう

だ。次に、東京芸術大学蔵の「常磐津 宝之巻」（常磐津曲を年代順に配し、初演年月日、劇場、作者、大夫、三味線、役者、振付な

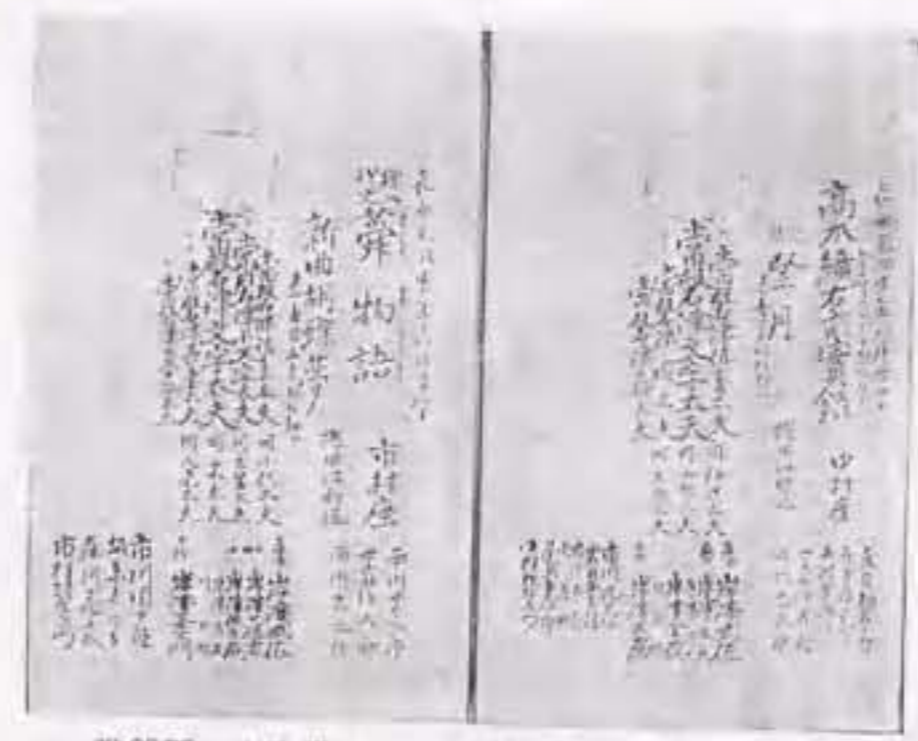
嘉永元年八月二十八日

新曲胡蝶夢
 市村座 西川芳次郎
 世家横大助
 西川己之助

常磐津佐喜太夫 三味線 岸澤式佐
 常磐津小文字太夫 同上 岸澤巴佐吉
 常磐津文字太夫 同上 岸澤巴佐吉
 常磐津晋妻太夫 同上 岸澤巴佐吉
 常磐津三登勢太夫 同上 岸澤巴佐吉

市川團十郎
 坂東しりか
 藤川花友
 市村羽左衛門

とある。これは、「歌舞伎年代記続編」「近世邦楽年表」によると、嘉永元年八月二十日からあり、團十郎のあそ次郎、しりかの六条の御息所の霊・御幸姫、花友の若紫の式部、羽左衛門の藤原藤で演じられ、「当狂言朝顔と合邦二つ敵打組合の狂言大に評よし」(歌舞伎年代記続編)の評判をとったものである。この時、上調子を弾いてる「岸沢式治」は、玉沢屋の式治で、江戸芝居に出動したものである。もし二代目式治とすると、二代目式治は、天保五年生れ



高水繪巻伝 (東京芸術大学図書館蔵)

常磐種 宝之巻
 第一によれば、
 弘化三年十一月
 市村座 藤見世
 『鶴龍丸以市榮
 院』(歌舞伎年
 代記続編)では
 『鶴龍丸船市榮
 院』の第一番目
 (歌舞伎年代記
 続編)では『涉
 舟……』の上調

子を勤めているが、御和もこれ一回のみである。因みに、この時の常磐津所作事は「大出来大当り」(歌舞伎年代記続編)であった。こうした名古屋常磐津演奏者の江戸大歌舞伎出演の状況、さらに、初代式治が、初めて芝居の地方を勤めたのが、前述の如く三十歳頃であったことを考え合わせると、やはり、これは二代目式治とは認め難い。従って、これは、初代式治が江戸大歌舞伎に出演した時の記録と考えられる。前述の如く、初代式治は、天保五年の五代目式治の興行の時に、この文字太夫(当時は小文字太夫)の三味線のワキや、上調子を勤めており、これとその後を踏まえての市村座出動と思われる。前述の御和の江戸出演が弘化三年であったから、初代式治よりも早かったことになるが、「常磐津と名古屋 内編一」(『紙魚』第九号)によれば、御和は、式治の先輩格に当る人であったということであるから、問題はなからう。このように見えてくると、嘉永元年八月二十八日までは、初代式治はまだ式舟を名乗

つていなかったことが知られる。さらに、玉沢屋正本の『六歌仙花彩』をみると、その地方連名は、
 常磐津常磐太夫 三味線 岸沢式治
 常磐津利喜太夫 上てうし 同 勝治
 同 嘉都太夫
 常磐津都佐太夫 三枝 岸沢式治
 同 浪花太夫 上てうし 同 勝治
 同 嘉都太夫
 とある。これらによれば、嘉永三年八月にもまだ初代式治は、式舟と改名していなかったと思われる。というのは、この式治を前の場合と同じように、二代目式治と考えると、この嘉永三年には十七歳であり、やはり、まだ芝居の立三味線を弾くことは無理であろうと考えられるからである。ただし、三代目常磐津文字太夫のように、数え年九歳で小文字太夫となり、十六歳で市村座に初出動した例もあるし、嘉永元年の場合と違って、これらの場合は地方芝居であるので、二代目と考えられない事はない。しかし、大夫ならば、十六歳でも立は勤まるであろうが、立三味線は困難であろう。さらに、上調子の岸沢勝治は、二代目式治の妻の古舟の姉で、当時、やはり、二十歳前であったと思われるので、たとえ、よい後見人がつい



六歌仙花彩 (玉沢屋本)

とある。これらによれば、嘉永三年八月にもまだ初代式治は、式舟と改名していなかったと思われる。というのは、この式治を前の場合と同じように、二代目式治と考えると、この嘉永三年には十七歳であり、やはり、まだ芝居の立三味線を弾くことは無理であろうと考えられるからである。ただし、三代目常磐津文字太夫のように、数え年九歳で小文字太夫となり、十六歳で市村座に初出動した例もあるし、嘉永元年の場合と違って、これらの場合は地方芝居であるので、二代目と考えられない事はない。しかし、大夫ならば、十六歳でも立は勤まるであろうが、立三味線は困難であろう。さらに、上調子の岸沢勝治は、二代目式治の妻の古舟の姉で、当時、やはり、二十歳前であったと思われるので、たとえ、よい後見人がつい

となっている。「辰の三月に」について考えてみると、この頃の辰年は、弘化元年、安政三年、明治元年があるが、中村福助は弘化元年には、三月朔日より江戸市村座に出演し（歌舞伎年代記編）、また明治元年には、二月八日より守田座に出演（続歌舞伎年代記）している。これら両年は、中村福助が名古屋に出演するとは考えられない（助高屋家の三代目中村福助は、明治元年三月に、三代目福助を襲名しており、この人も同じ三月に名古屋に出演するとは考えられない）。従って、この「辰の三月」は安政三年三月であろう。また、この番付は、裏面に別の番付が貼り合わせてあり、その番付には「辰五月吉日より清寿院芝居二の替り」とあって、『義経千本桜』『やの字結花行烈』『容疑出入漢』の外題があるが、これは、『歌舞伎年表』によれば、安政三年五月の清寿院芝居における番付であったことがわかる。さらに、安政三年六月に、福助は若宮芝居に出演しており（歌舞伎年表）、これらを考え合わせると、前述の「辰の三月」は、安政三年三月としてよいように思う。また、この中村福助は初代であったことになる。初代式治は、前項で考察した如く、嘉永三年に二代目式治を襲名しており、嘉永六年の番付にも式治となっており、この『那覇』の式治は二代目ということになる。従って、香次郎は、安政三年には既に、二代目岸次式治を襲名していたのである。香次郎の二代目式治襲名は、初代式治の養子となった弘化四年かとも考えられるが、初代式治の式治改名のところで述べたような事情が考えられ、当時はまだ初代が式治を名乗っていたと思われるので、香次郎が二十歳前後である嘉永末か、安政



高砂漁師 (玉沢屋本)



新高砂 (玉沢屋本)

初年頃ではなかったであろうか。

安政五年九月には、二代目式治の妻として岸次古寿満を入籍させ、元治元年には、初代式治は六十一歳の本封還りの年をむかえ、四月に、二代目式治に家督を相続させ、隠居の身分となっている。こうした身辺の変化を前に、二代目式治は、式治と名を変え、香次郎には、二代目式治を名乗らせたと考えてさしつかえなからう。玉沢屋本の『新高砂』の表紙には、

式治改岸次式治

とある。これは刊記を欠いているので、その時期を知ることはできないが、おそらく、この改名の所に作られたものである。

養子香次郎に家督を譲って、一往隠居の身になったとは言え、初代式治は、岸次式治として、その後も盛んに活躍を続けている。

こうして、初代岸次式治は、名古屋常磐津界に確固たる地位を築き、二代目式治、初代式治と改名して活躍し、一方では正本版元を営みながら、前述の如く明治十二年七月二十七日に、その生涯を閉じた。

二、初代式治の作曲活動

1 版元玉沢屋

すでに何度も述べた如く、初代式治は、版元として玉沢屋を開業した。現在残っている正本で、「一番古いものは、前述した『高八景』で、刊記に弘化四年春とあるのだから、この頃には、既に出版を行っていたと考えられる。刊記ではないが、前述の『八重九重花

姿絵』の『吉原茶屋廻り』の初演が、天保十二年であったところから、この玉沢屋正本は、おそらく、それとあまり間を置かないで出版されたと考えられ、式治が、名古屋で活躍を始めた時期、及び改名の時期とも考え合わせて、正本版元玉沢屋開業は、天保末から弘化初年頃であったらう。

玉沢屋は、常磐津・清元・富本・長唄などの正本を出版したが、特に常磐津については、当時常磐津家元であった曲の大部分と、玉沢屋関係者によって作られた新作の常磐津曲を出版した。「常磐津」と名古屋「内編三」（『紙魚』第十四号）によると、この版權によって、玉沢屋は、かなり裕福であったらしい。

2 玉沢屋版常磐津節正本

当時、名古屋で行われた常磐津曲の多くは、現在、玉沢屋版常磐津節正本として伝わっている。これら常磐津曲のうち、特に注目すべきものは、大きく分けて、

- A 名古屋で創作されたもの。
- B 本来は常磐津家元のものであったと思われるが、現在は名古屋にしか曲節が残っていないもの。
- C 同外題のものが、家元にあるものの、詞章曲節が部分的に異なり、名古屋独自のものをもつもの。

の三種類に大別でき、これらは合計約八十曲にのぼる。

玉沢屋版常磐津節正本は、後の出版のものを除いて、ほとんどが、表紙に外題、或いは俗称と、その浄瑠璃を代表する場面や、浄瑠璃に因んだ事物を描き、太夫、三味線方連名、その連名の上部に

常磐津家元、または岸沢家元の紋、玉沢屋新七という版元名などを明記している。また、この中で、振付師や節付師を記入しているものが多数ある。「節付」というのは、この場合、詞章に節と三味線の三を付けることで、節付師の明記してあるものは、その曲の作曲者として確認できる。節付のかわりに、その他、「調」という語を用いているものもあるが、それは、節付とほとんど同じ意味で用いられているものである。また、「節付」の意味で、「三味線」または「三絃」という語を用いる場合もあるが、これについては、「節付」の意味の場合と、そうでないものとを区別する必要がある。この場合、正本表紙の三味線方連名のところではなくて、その浄瑠璃を代表する場面、または、浄瑠璃に因みのある事物の描いてあるところに、「三絃（三絃・三味線）岸沢式治（式壽・式壽斎）」となっていることがほとんどで、場合によっては、「正本末尾に記してあること」もある。更に、巻末に刊記が記入してあるものがあるが、これはあまり多くはない。このほかに、作品の成立を考える資料として、正本表紙にある家元の紋、及び玉沢屋の紋と版元名の書き方がある。玉沢屋版正本の表紙において、大夫、三味線方連名の上に、常磐津の紋を入れたものと、岸沢の紋を入れたものが多数見られる。常磐津の紋である角木瓜（一般には中津木瓜といわれている）を入れたものは、大夫連名が常磐津姓である場合のみであり、大夫連名が岸沢姓のみの場合と、常磐津岸沢双方の姓のある場合（この場合、立浄瑠璃はもちろん岸沢姓であるが）には、岸沢の紋である十五枚笹（一枚には丸に十五枚笹といわれている）が用いられているものが多い。

十五枚笹になっているものうち、刊記のあるものは、次の三本



上巻 玉沢屋本 山雪宮本 茲木



下巻 玉沢屋本 山雪宮本 茲木



恋歌調懸置 (玉沢屋本)

『茲木曾山雪宮本』△宮本武蔵▽(上下)
 慶応四年閏四月出版
 『恋歌調懸置』△女夫狐▽(上下)
 慶応四年正月出版

また、『幕大平記白石新』の表紙の紋も十五枚笹になっているが、これには刊記がない。しかし、その表紙の見返しに、

岸澤式壽齋調
 岸澤古壽齋 三絃 岸澤古壽齋
 岸澤大壽 三絃 岸澤古壽齋
 岸澤喜久三 三絃 岸澤三輪八
 岸澤古壽齋 三絃 岸澤式治
 岸澤式治

三番 式三番 大安 岸澤八寿大夫 二上り 岸澤古壽齋
 千歳 式三番 松太夫 岸澤式太夫 三味線 岸澤式壽齋
 宮城野 新吉原二版 岸澤式太夫 二下り 岸澤扇寿
 志のふ 岸澤式壽齋 岸澤佐和太夫 二代目 岸澤式治
 岸澤式尾太夫 岸澤花玉
 十二段 松乃調 岸澤式太夫 本てうし 岸澤式壽齋
 岸澤八寿大夫 二上り 岸澤花玉
 西川鯉三郎 世襲人 岸澤尾頭大夫

『幕大平記白石新』の表紙の紋も十五枚笹になっているが、これには刊記がない。しかし、その表紙の見返しに、

午年新浄るり (玉沢屋本)



且前の名古屋帯 (玉沢屋本)

安政五年、明治三年の二つが考えられる。しかし、前項で述べた如く、初代式治の式壽齋改名は、文久二年と考えられるので、この「午年」は明治三年であろう。従って、『華太平記白石断』はこの頃出版されたことになる。猶、この「午年新浄るり」の五曲は、いずれも江戸で上演されたものばかりであるから、「岸沢式壽齋 調」というのは、従来あるものに、新たに曲節を付け直したということであろう。また、『式三番』の三味線方の「岸沢扇寿」というのは、「常磐津と名古屋 内編二」によると、初代式治の妻ということである。

次に、角木瓜になっているもので、刊記のある玉沢屋本のうち、明治二十七年までのものは、次の五本である。

- ① 『且前の名古屋帯』 安政五年九月出版
- ② 『染模倣妹背門松』 万延元年九月出版
- ③ 『山廻四季歌』 明治二十六年二月出版

『名本所増原実記』 明治二十七年二月出版

『岸前常磐津松島』 明治二十七年十月出版

このほか、前に述べた『八重九重花姿絵』も角木瓜であり、これは天保末頃の出版と考えられるものである。ここで気づくことは、玉沢屋本で十五枚巻を使用しているものは、慶応四年から明治六年までのものであり、この期間は、丁度常磐津と岸沢とが分裂していた時期に当たる。常磐津と岸沢とが最初に分裂したのは、万延元年から明治十五年までであり、また、岸沢式治はいちまでもなく、岸沢派の人であるので、この常磐津、岸沢分裂中に限って、正本に岸沢の紋である十五枚巻を用いたものであろう。従って、十五枚巻のものは常磐津、岸沢分裂中の出版であるといえよう。ただ『染模倣妹背門松』は、常磐津、岸沢分裂中（分裂は万延元年五月より始まる）である万延元年九月出版であるにもかかわらず、角木瓜を用いている。しかし、これについては資料もなく、よくわからないが、江戸と名古屋との距離を考えると、名古屋で常磐津、岸沢の分裂を知るのが遅く、既に出版してしまっていたためとか、或いは出版前に分裂を知ったが、既に版木に彫ってあったために、出版してしまつたという事であろう。いずれにしても、初代式治時代の玉沢屋本には、分裂前の角木瓜のついたものと、分裂の十五枚巻のついたものとがあり、二代目式治の時代は、分裂中の十五枚巻のものと、再統一後の角木瓜のものがあることになる。

次に、版元名の書き方（次頁図版参照）から、玉沢屋版の成立を考える。まず、版元名玉沢屋の名の上に、玉沢屋の紋のあるものがないものがある。そして、この紋は二種類あって、一つは片仮名の「キ」を菱形に四つならべた「キ四菱」（「キ」を四つならべて

長者町八丁目
玉沢屋新七 板元

常磐津正本元

玉沢屋新七 版

名古屋長者町
廣小路上ル
玉沢屋新七 板元

名古屋長者町
廣小路角
玉沢屋新七 板元

名古屋長者町
玉沢屋新七
廣小路角板元

名古屋市長者町
下長者町
玉沢屋新七
板元

板元 玉沢屋新七

- 「キ四」としたのは、「キ四」が岸沢の「岸」に通ずるからである（「キ」といわれるもの、もう一つは、玉沢屋の玉に因んだ「宝珠」の一）般にいう「光琳玉」を變形させたようなものである。また版元名の書き方も種々あるが、整理すると、大体次の六つに分けられる。
- ① 長者町八丁目 玉沢屋新七板
 - ② 名古屋長者町広小路上ル 玉沢屋新七板
 - ③ 名古屋長者町広小路角 板元玉沢屋新七
 - ④ 板元玉沢屋新七 玉沢屋新七
 - ⑤ 常磐津正本元 板元玉沢屋新七
 - ⑥ 名古屋市長者町四丁目 板元玉沢屋新七
- これらのうち、①②③④⑤には、玉沢屋の紋の入ったものはない。⑥のみにおいて、「キ四菱」の紋のあるもの、「宝珠」の紋のあるもの、及び紋のないものの三種がある。この⑥のうち、「キ四菱」の紋を入れたもので、刊記のあるものの中、一番古いものは安政五年九月出版の『且前の名古屋帯』であり、最も新しいものは、明治六年四月出版の『豊せんべっ』（下）である。そして、この「キ四菱」の紋のついたものの中には、『恋盛調懸篋』や、正本表



菅原傳授手習義
松王丸屋敷段下 (玉沢屋本)



染横模範背門松 (玉沢屋本)

紙の三味線連名に式舞齋と式治の両方の名が見える『菅原伝授手習義』松王丸屋敷段（上下）があるが、この『松王丸屋敷段』は十五枚の紋のついたものである。従って、②のうち「宝珠」の紋を入れたもので、刊記のあるものの中、最も古いものは、万延元年九月出版の『松原藤枝背門松』であり、最も新しいものは、慶応四年四月出版の『松木曾山雪宮本』（上下）であるが、この中には、二代目式治の妻の岸沢古舞齋の作曲と伝えられている『夜南角田の寄水』八たんまり（これも十五枚の紋が入っている）も入っている。従って、「キ四菱」の紋のあるものは、初代式治の頃のものと思われるが、「宝珠」の紋のあるものは、どちらかというところ少し新しいようである。

また、①②は「玉沢屋新七板」とあるが、この中で刊記の一番古いものは、弘化四年春刊の『宮八景』であり、あるいは、刊記はないが大保末の出版と考えられる『八重九重花姿絵』も、この書き方

以上の如く、玉沢屋版常盤津正本の諸観点からの特色を、その出版年代と共に検討したが、個々の作品については、作者別に別項で考察する。

3 初代式治の作品

初代式治は、すでに述べた如く、家元の常盤津曲を教授するのみでなく、多数の作曲や改作を行っている。本項では、これらの作品について述べる。

初代式治の作品は、前項で考察した玉沢屋本の諸観点、即ち、正本表紙の家元の紋、版元の書き方、及び紋、節付、あるいは太夫、三味線方連名などから知ることができよう。太夫、三味線方については、「常盤津」と名古屋、「内編四」（『紙魚』第十六号）、「一名古屋市史、真格編」などに知り、明治初期ごろまでの人として、岸沢式太夫、岸沢三都太夫、岸沢尾登吉（太夫の場合には尾頭太夫、別名花玉）、岸沢柳和（初代）などが掲げられ、二柱初演の年代が知られる。さらに、三代目岸沢式治の弟子で、現在知り得る限りでは、数少ない玉沢屋の直門の一人である常盤津文字登和に、三代目式治、及び古舞齋の常盤津で、文字登和の母に当る岸沢古舞齋から伝えられた話、一名古屋市史、真格編、「常盤津と名古屋」（『紙魚』第七、九、十、十四、十六、十七、十八号）などによって、初代岸沢式治（式舞齋）の作品をとらえてみると、次のようである。

△▽内は俗名を記す。

行 「節附」岸澤式舞齋」とあるもの

「松木曾山雪宮本」八巻本武蔵（上下）

「碁太平記白石断」（上下）



碁栗毛 (玉沢屋本)



碁太平記白石断 (玉沢屋本)

であって、明治以後のものには全く見られないものである。①②③の「板元玉沢屋新七」とあるものよりも古く、玉沢屋の極く初期の出版のものではないかと考えられる。また、①は「長者町八丁目」とあるが、第一章の2で述べたように長者町を二つに分け、隣接の町を加えて、上長者町、下長者町としたのが、明治四年九月であり、その後、それぞれに丁目が付付けられ、上長者町は一丁目から五丁目まで、下長者町は一丁目から四丁目までとされた。明治十七年の名古屋の地籍図には丁目が入っている。この頃には丁目が付付けられたことがわかる。従って、「長者町八丁目」というのは、明治四年以前のことであったと考えられ、これも初代式治の時の出版である。逆に、④は「下長者町四丁目」とあるので、明治十二年以後のものであり、二代目式治の時代のものであることになる。

「松葉毛」八段二番多八
 これは刊記がないが、大夫連名が「岸澤和佐大夫、式大夫、三都大夫」とあり、三味線方も「岸澤式江、岸澤尾登吉、岸澤三輪八」とある。「岸澤三輪八」というのは、前述の「午年新浄るり」のところで、名取披蓑をしている者であり、版元の紋も宝珠であるので、明治初年の頃のものと思われる。「田仁子」



田仁子 (玉沢屋本)

現存正本では、大夫連名の立浄珊瑚が「岸澤式壽齋」となっているのが、「常盤津と名古屋」によれば、当時の正本に「節附 岸澤式壽齋」となっていたようである。「徳新堂宣床」
 「常盤津と名古屋」によれば、正本に「節附 岸澤式壽齋」とあるとされているが、この正本未見。正本を写した書き本はある。前述「午年新浄るり」では、「岸澤式壽齋 調」となっている。

(一) 「岸澤式壽齋 調」とあるもの
 「子宝三番更」
 「式三番」
 「新吉原二階」
 「松乃調」
 「忠臣二度目清書」(上下)



忠臣二度目清書 (玉沢屋本)

刊記はないが、大夫連名に式大夫、三都大夫が、三味線方に尾登吉、式治(二代目)、三輪八の名が見られるので、明治初期のものと思われる。初演は寛政十年三月の江戸豊竹座ということであるので、これは式壽齋によって、節が付け直されたのであろう。
 「仮名手本忠臣蔵八段目」(上)
 これは、古永孝雄氏の「仮名手本」以外の種珊瑚(一)演劇

昇(昭和三十七年十一月臨時増刊号所収)によれば、明治十一年四月、大江橋の席で、「仮名手本忠臣蔵」の中で「山科」の前に竹本春千太夫が、「本蔵別荘の段」として語った、九段目の趣向を割った作である。「本蔵下屋敷の段」とほぼ同じ内容のものと思われる。刊記はないが、十五枚並の紋を用いていること、大夫連名に式大夫、三都大夫、三味線方に尾登吉、式壽齋(三代目)の名があること、義大夫の初演が明治十一年四月ということなどから、明治十一年末から十二年初めにかけて、式壽齋によって、新たに節付がなされたのであろう。「下」の方は刊記が明治二十七年六月とあり、節付師もなく、紋も角木瓜であるので、時期がかなり新しいようである。



仮名手本忠臣蔵八段目上の巻 (玉沢屋本)

「菅原傳授手習鑑 松王丸屋敷の段」(上下)
 刊記はないが、紋が十五枚並であり、大夫連名に式大夫、三



菅原傳授手習鑑 松王丸屋敷の段 上 (玉沢屋本)

(四) 「関取二代鑑 秋津嶋切腹の段」
 これは、現在のところ、正本は未見で、それを写した書き本があるだけである。表紙に「岸沢節一流」とあり、末尾に「明治九丙子二月吉原岸沢式壽齋調」とあるので、明治九年頃の式壽齋の作かと考えられる。
 「三絃 岸澤式治」とあるもの
 「宮八景」
 「三味線 岸澤式壽齋 調」とあるもの
 「寿末広」
 「三絃(三絃、三味線) 岸澤式壽齋」とあるもの
 「太陽層開化万歳」
 「絃 岸澤式壽齋」とあるが、太陽層から太陽層に改層にな

ったのは、明治六年（明治五年十二月三日を明治六年一月一日とした）からであり、しかも、この改暦の詔書が出されたのは、明治五年十一月九日であったので、これが作られたのは、おそらく明治六年はじめのことであると考えられる。題、「絃」とあるのは、「三絃」と同じ意と思われるので、これも式壽齋の節付になるものと見てよからう。



太陽曆 萬歳 (玉沢屋本)

『開化西洋事分書』

刊記は「明治七年戊戌年一月出版」となっており、作者は名古屋在住の文筆家である不二道家高根（大口高根）、挿付は初代西川鯉三郎であった。猶、正表紙は口絵写真にあるように、外題を旗の中にローマ字で書き入れ、その下にガス燈を、その右に電燈をあしらった斬新なものである。また、歌詞も、スピッチとかエーグリーメントとかいった英語をとり入れた西洋趣

味あふれる洒落たものとなっている。
『五人一座花の盃』八五人女



五人一座花の盃 (玉沢屋本)

刊記はないが、十五枚笹の紋を入れ、立浄瑠璃は式壽齋、立三味線は古壽満と、大夫、三味線方すべて玉沢屋一門となっている。同外題のものが、寛政九年江戸中村座で、常磐津兼大夫によって語られているが、それ以後、少なくとも明治初めまでの約五十年間には上演記録がない。従って、式壽齋によって、新たに節付されたものと考えられる。

『開化西洋事分書』

未見。「名古屋市史 風俗編」「常磐津と名古屋」に式壽齋の節とされている。

『新高砂』

大夫連名で立浄瑠璃「岸澤式壽齋」とあるもの
『豊せんべつ』(下)

(4) 明治六年刊で、十五枚笹の紋を入れ、大夫、三味線方すべて玉沢屋一門である。
三味線方連名で立三味線「岸澤式壽齋」とあるもの
『歌へすく』『繪波大津面』八藤娘座頭



歌へす歌へす繪波大津面 (玉沢屋本)

同外題のものが、安政九年九月から、江戸中村座の「福成屋 福成」の大切所竹亭として、初演元舞台で、三代目関三十三郎の五変化による演ぜられている。しかし、西川鯉三郎の挿付で、十五枚笹の紋を入れ、大夫、三味線方はすべて玉沢屋一門と考えているので、初代式壽齋の作と考えられる。

『大歌仙花影』
『繪波大津面』
『役名手木忠臣蔵 三夜目』の「お籠防平道行」とあるが、

現在は名古屋にしか残っていないものであり、初代式治の作といわれている。
『東土産浪越著言』



寄波情友衛 (玉沢屋本)



東土産浪越著言 (玉沢屋本)

なア、何れか、富士の白酒は昔
エヘン、コレ、また尻馬に出アがつ
たそれだからどんつくと言ふのだ
ヤハヤどんつくには困るゼア、情無
え、ア、おやけね事だ
ハ、斯つと路銀を拵へて困へ遣してエ
ものだ
ハ、それが一の奥の手だん、
事だと思ふよ、お主が事さ、
キヤアがれとんつくめ
ハ、何しろ初心の白酒屋に口開をし
と言ふのが此方が無理だ、己が口
開をして遣るベエか、イ、ハ、春は
屠蘇酒家毎に礼者も廻る千鳥足ヤツ
トセ、一踊見惚れてお花見を注で一
拳萬蒲酒狐頭人庄屋の日待ちにお江
戸藝者が弦く三味に、ハ、廻る日の春
に近いとて老木の梅の若やぎて、鏡し
ほらしや、葉ゆかしと待ち倦び
兼ねてさく時を懸ける當の来ては朝
寝を起しけるさりとては気短な今替
締めて行くわいなホウ法羅経とい人
さんぢや、ハ、サア、此度は白酒屋

さん早う聞きたいわいなア、
ならお好に任せエヘン、コレ、富士
の白酒は、ハ、つらねも古き並み松に
衣を懸けてとろ、とつい寝姿に打
込んで下界男の気短な天人引き寄せ
だき月の桂男と共寝神の魂と新家の
女夫ヤレヨイ、寝も身と身をサア
離れぬ仲といつか締めたる岩田茶
ハ、コレ、御苦勞御苦勞、肝心の
大神楽を見てエものだ、ハ、本に然た
サア是から商売商売、ハ、売商売商
ハ、千早古りにし昔より神を誂めの曲
太鼓八百や萬の手を尽し音も存え渡
る庭神楽も神力加護舞や
ハ、来た、ハ、持て来いなヨイ
ハ、肩に受け身の流し持ヨイサ、抜け
つ潜りつヒヨイと止まつた柳に燕籠
に手鏡のしやんと来い落ちたら恥よ
落したら拾オ袋持、ハ、コレ、どんつく
お主の國にやアこんな事な事はある
めエな、ハ、本ねやれ本ねやれ井の内
の蛙ツ子大海を知らずの、雪國でこ
そあれ己ア方で品遣る事は江戸ッ児
にやア出来るもんだん、ハ、コレ、江

ハ、コレ、今日はよい道運
で思わづも、ハ、おどりなが
らにうか、ハ、そふし
てマア見れば姉様は鹿嶋の
神子どの、ハ、お二人さんは
神をいさめの大神楽、ハ、よ
ふ似たどしの此出合、ハ、サ
ア、是からかんじんのし
やうばい、ハ、そふだ
ハ、サアもつてこい
合点だ、ハ、来た、ハ、
ハ、もてこいなヨイ、ハ、か
たにうけ身のながしもちヨ
イサぬけつくりつひよい
ととまつた柳につばめ籠に
手まりのしやんとこい落た
らはちよおとしたらひらを
持持

戸ッ児に真似の出来無えと言ふ事があるものか、ハ、すんだら遣るから真
似して見さる、ハ、此奴は面白い
ハ、サア真似事が出来るなら遣つて見
さつせエヘン
ハ、其様好えなら己も好えそれで世の
中どんと好いどんつく、ハ、
ハ、何の遣作も無え、ハ、すんだら己と
同士に遣つて見さるしたが次男次男
に早くなるのが伝授事だア江戸ッ児
にやア出来るもんだん、ハ、何食け
るものか、ハ、エヘン其様好えなら己
も好えそれで世の中どんと好いどん
つく、ハ、
好えなら己も好えそれで世の中どん
と好いどんつく、ハ、
がどん其様好えなら己も好えそれで
世の中どんと好いどんつく、ハ、
ハ、どんがどん、ハ、それは然りと
其どんつくの唄にも何ぞ由来の在る
事でござんせうな
ハ、在る段か引つ揃んで話して聞かせ
べいか、ハ、是や聞事ぢやおいな

ハ、然れば物語のすべいかエヘン
ハ、其様好えなら己も好えそれで世の
中どんと好いどんつく、ハ、
ハ、どんがどん、ハ、あれを見さいな相
違山の彼方から其様手首に乗せられ
てうから打惚れ込んで滑り過ぎたエ
ほんね、ハ、寄銀落としたで薄サへ填
つて打走る此奴もどんつく邪悪な此
奴もどんつく邪悪な人サ、譲ると馬の
耳に風よすいせ、ハ、どんどんつく
ハ、どんつく、ハ、どんサア、遣無のね
の、ハ、真中ぢや
ハ、サア、是からお前方の情事話が
聞きてエ聞きてエ
ハ、其様な事は知らぬわいなア、ハ、イ
エ、ハ、知らぬとは言はせないよマア
私が相手になつてエ、モコレ、ハ、な
まじ斯せぬ初めなら思ひ切る薄もあ
らうのに然りとはいない、ハ、主を待つ
情無いぢやないかいな、ハ、主を待つ
身の小夜更けて月も朧に立ち明かす
影の映るをお前かとおツと抱き締め
肌と肌、ハ、エ、厚皮な熊も熊も手
ある者を引き寄せて我物顔に憎らし
いと纏る、ハ、口舌の其の中、ハ、ヤン、

ハ、サア、是からおまへの
いる事のはなしが聞きたい
たい、ハ、そんな事はしら
ぬわいなア、ハ、知らぬとは
言さぬぞ、ハ、ちよつとおい
らがあいてになつて
ハ、いろ男とはあつかましい
ハ、エ、だまつている、ハ、そ
んならちよつとこれもふし
ハ、なまじかふせぬはじめな
ら思ひきる潮もあらうのに
さりとはむこい願欲なそり
やつれないぢやないかいな
ハ、主を待身の小夜更けて月も
朧に立明す影のうつるをお
前かとじつと抱へはだとは
だ、
ハ、やんもしろや爰も高間が
原なれや、ハ、おかめ様けふ
はおかまどかへ、ハ、マヤ
ハ、誰かとおもふたら下の
町の神主様きついお見限り
だね、ハ、おかめ様おまへの

これを鑑考としたものと思われる。次いで、「洗ひ髪の枝げ島田を三々」より、「化けて出る」までの部分であるが、このあたりは、前述の如く、早口唄であるので、双方とも軽快な拍子の節付となっている。家元のものど、三沢屋のものとの違いは、家元のもの節回しが、上から下へもってまわるところの「今度から」・「と三々」・「ヨロヨロ」との節分が、三沢屋のものでは、高低の變化なしに同じ高さでもってまわっていることである。前に「今度から」の部分については、名古屋方言ではよくこのような言い方をするので、或いは、名古屋弁が節回しの中に入り込んだとも考えられる。次の「黒々たんべふきだんべ」(玉沢屋本では「だんべ」が「たんべい」となっている)は、家元のもとは、「だんべ」を下から上へもっていき節回しであるが、三沢屋のもとは、その逆で上から下への節回しを付けている。最後に、「熊にを時日の出に鳥赤と黒との色彩くらべ」の部分であるが、家元のもとは「鳥」のところか、かなり高い節になっているほか、「赤と黒との色彩くらべ」と「べ」の間にあつとした三味線の合の手が入っている。三沢屋のもとは、「からす」のところは上から下への節回しであり、この部分全体はあつさりともまわっていて、合の手は付いていない。「どんつく」においては、詞章、節付などにおいて、以上のような違いが存在しているのである。

次に、「勢獅子鬘草花唄」(以下「勢獅子」といふ俗称で述べらる)について見ていく。家元の「勢獅子」の初演は、幕末四年(一八五二)四月の江戸中村座であり、二番目大切に上演された。「歌舞伎年代誌(第一)」によれば、「曾我新り忠座中不残とるり常磐津豊後大塚、小文字大六、岸沢式左、同文左衛門、当狂言評よく大出衆」という

ことであった。作詞は三代目彌川如草、作曲は五代目岸沢式左、振付は花柳舞踊である。しかし、これは慶応三年(一八六七)四月江戸守田座で、「勢獅子富貴旗物」という名題に改められ、岸沢連中が語られた(近世邦楽年表、常磐津富本清元の部)時、それまでの曾我新の趣向から、山王祭りの趣向に改められた。以後、山王祭りの趣向で行われているものである。三沢屋の「観獅子」の初演がいつであったのかは、「どんつく」同様不明である。常磐津文字登和の話によれば、家元の「勢獅子」が名古屋で初演されたのは、大正元年十二月御園座の大切であったことである。藤野義雄氏の「御園座七十年史」によると、この前は尾上菊五郎一座の出演で、「勢獅子」は六代目尾上菊五郎と七代目坂東三津五郎によって演じられ、地方は玉沢屋一門であった。これ以前は、名古屋では、玉沢屋の「観獅子」が行われていたようである。玉沢屋本の表紙によると、大夫、三味線方連名は、大夫が一岸澤古式部、岸澤三登勢大夫、岸澤和佐大夫」であり、三味線方は「三味線岸澤式左、三弦岸澤仲助、上調子岸澤金藏」である。また、連名の上の紋は、岸澤家元の紋である「二十五枚征」である。この「観獅子」の場合は、「二十五枚征」を用いてあるばかりでなく、大夫、三味線もすべて岸澤であるので、常磐津、岸澤の分裂中のものであることは間違いない。また、版元名は「名古屋長者町小路角板元玉沢屋新七」とあり、「三味」の紋がついている。従って、この曲の節付も初代岸沢式治であったらうと思われる。また、振付は、玉沢屋本表紙によると、「どんつく」同様、初代鯉三郎であった。猶、家元のもとは、前記定本により「勢獅子」と表記し、三沢屋のもとは、その正本による「観獅子」と表記しておく。

ます、裏面についてであるが、これも、並記「どんつく」同様、三沢屋のものは家元のものをかなり簡略化した形のものになってい

る。①、次の詞章中(一)内は著者注である。

【勢獅子】

△申前のな踊り花家奪わりこむ天ノ(にゆきと)かせる世話番は足やままれかれておつとけこむ玉の御舞扇を大江戸のがせにうれしくもどり道(一)今昔曾我新りのはれ若衆(一)胸ひも誰かた手子まいの(一)へ心もよき江戸さたち(一)ハヤシレかつかれ(一)そいで中桐切りやしやんとメ上であいの拍子がころふた

△今年始でヤレコトナおやにさうれたヨイ(一)くまの山へのぼつたくまの山は四方が七里八里九里かち十から華から谷からあはれからこれ迄をんやこれはいやとなさる(一)くりこめ松の木



観獅子 (玉沢屋本)

△ハニ、ヤレコトイカイヤレヨヒくにひかれぬいさみはだ(一)ハサア(一)長からねりこめ(一)ハ其ねりこみで思ひだした其名も高き富士の(一)勢に(一)ハ曾我兄弟が物語り(一)ハ夫けんきう四ツの五月間ねんのふ父の仇敵あゆみのいた遠さしとふすこじんはあめのつれ(一)にまいきをやしのみる酒にヨットありからちつたつばまひうたいおもてはひらめく大刀長刀そりやこそみかりがはじまつたせくな者供けがすなゆるじよりん氣大ひらさてくの兜もものは三味線とんちやんのおとにおどろさすその(一)狼が三ばふみ(一)にけ出す(一)ハハ、ハ、あんまりはなしに身がいつて(一)ハおもわずしらすそがのまねこと(一)ハヤシ(一)

△夫はそふとからしんの二人が役のまおひ獅子合点か(一)ハのみこんだ(一)ハ時をかんで社務の花のさくや乱で風にちり(一)ちるは(一)ちり(一)ちりか(一)る花の敷い獅子のかしらをりなだれてひよくの(一)ふのともにくるやや谷をへたて(一)あなたへひらりこなたへひららあそふ(一)ハなかめは胸にさくら時あやめのけふもうちつづくあなりことぶくそがまつり自出たかりけるしだいなり

△主な登場人物は、家元のものか、獅子舞を演ずる祭手古舞(一)頭(一)二人、女手古舞(一)脇者(一)二人であり、そのほか大勢の手古舞が出て、華やかな祭気分趣向のものとなっている。玉沢屋のものは、獅子舞を演ずる祭手古舞(一)頭(一)三人のみである。家元の定本では「春夏秋冬」のナキで始まり、「一人呼ぶ花の云々」で手古舞多勢の出となり、「マツト枝杖云々」の傍者二人による女舞鶴の振りと終り、「旗馬の花踊り花」で頭二人の出となる。「春夏秋冬恵はいと」で厚原の云々のナキより、「花と月夜の色里へ曾我の詞社を御祭

と「までは、玉沢屋のものにはない。次いで、家元のものには、一風も嬉しく戻り道」までいくと、次に、「今も時は春毎に云々」の女手古舞の踊りとなり、その後「ヤンレかつかれ〜」で大勢の木遣りとなるが、玉沢屋のものは、「もどり道」のあと、「今日曾我祭りのはれ衣裳云々」の三人のセリフのやりとりとなり、すぐに「ヤンレかつかれ〜」となる。玉沢屋のものは、木遣りに続いて「ひくにひかれぬいさみはだ」のあと、「サア〜是からなりこめ〜」云々より「曾我兄弟が物語り」まで、二人のセリフとなり、次いで「天けんきう四ツの五月關」の曾我兄弟敵討の仕方となるが、家元のものには「サア〜是から云々」のセリフはなく、「引くに引かれぬ江戸青ち（玉沢屋本では「江戸青ち」が「いさみはだ」となっている）」のあと、すぐに「夫れ連久四ツの云々」の曾我兄弟の仕方となる。猶、「日本音曲全集」第八巻「常盤津全集」によると、「江戸青ち」のあとに「幸ひ兩社の祭りに曾我物語を今こ〜」で「の文句が入っている。仕方社の途中より次第に軽妙なおかしみの振りになっていき、「狸野の猿が三番踏み踏み逃出す」のあと、家元のものには、更に「鷹へ飛び乗る曲馬アリヤリヤえい」という目算ましや」と続き、「分知る里は云々」で鷹者のタビキ、「玉にサア達かた〜」で頭二人のおどけたほうふらの振りとなり、次に「二上りの〜」を盛の名取草花の姿の舞の舞の色に舞み交す舞の面白や〜で女手古舞の舞の踊りとなり、これに獅子がからむことになって、次の一時を應じて云々の獅子舞となる。玉沢屋のものは「三ばふみ〜」にけ出すの長、セリフとなり、頭二人のやりとりがあつて、「合点か」「のみこんだ」のあと、すぐに「時をかんにて云々」の獅子の狂いとなる。全体的にみて、この「競獅子」も

「どんつく」と同時に、玉沢屋のものは簡略化されていて、家元のもの約半分くらいのも量となっている。猶、現在は、家元のものには「舞遊ぶ」の次に頭二人が獅子からぬけ出して、ひよつとこ踊りをするという入れ事があるが、以前は、これを「主にサア進ひたさ」に「前に入れていた。勿論、原作にはないものである。また、現行では、「跳は舞に候時高橋の今日も打ち続く當り春く曾我祭目出度かりける次第なり」の代りに、「悪魔降伏千代万歳目出度き春とぞ祝しける」という文句を用いている。

次に、節や三味線の手などであるが、「どんつく」同様、双方にある部分についてみると、セリフの部分を除いて、「申酉のはな」から「のみこんだ」まではほとんど変わらない。「時を感じて」より「花の露霈ひ」までもほとんど同じであるが、家元のものには「風に散り散り」と「散るは散るは」との間の合の手、及び「散るは散るは」と「散り散り散り」との間の合の手が、玉沢屋のものにはない。次に「露霈ひ」と「獅子の頭を」との間の合の手を、家元のものには二ハイ以上弾くことになっているが、玉沢屋のものには一ハイだけである。次に「獅子の頭をうなだれて」のあとに、家元のものには、「露霈ひ」のあとに合の手と同じものを一ハイ弾き、続いて、「八千代獅子」の手車の冒頭の手を入れ、更に、別の合の手を弾いて「之舞の舞の〜」になるが、玉沢屋のものには、「うなだれて」のあと、すぐに前述家元のものとの三番目の手にあたる制の合の手だけを入れて、「ひよくのてふの」となる。続いて、家元のものでは、「谷を隔て〜」と「彼方へヒヤリ」との間、「彼方へヒヤリ」と「地方へヒヤリ」との間、「此方へヒヤリ」と「舞遊ぶ」との間に、それぞれ合の手が入っているが、玉沢屋のものは、

あるかないか程度の僅短いものしか入っていない。三味線の手については、以上のような違いが見られるが、手の付け方の違いは余りなく、家元で二ハイ弾くところを一ハイにしたり、全く省いてしまつたりして、単に短くしたに過ぎないと思われる。節については、この「時をかんにて」から、最後の「目出たかりけるしだいなり」まで、ほとんど変わっていない。

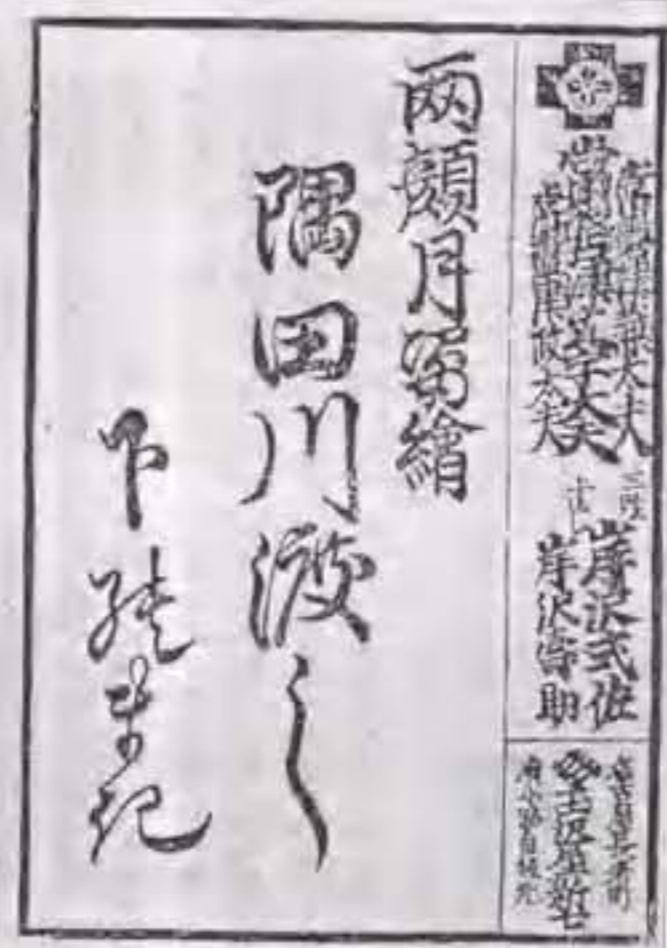
さらに、「兩願月夜舞」（以下「双面」という俗称で述べる）について見る。この「双面」の初演は寛政十年（一七九八）の江戸藤田座で、作詞は木村圓夫、作曲は二代目常盤津文字大夫夫妻の文字菊であったが、文字菊は手付を完成させた程度のことであつたといふ（岩波版一氏著「江戸豊後浄瑠璃史」参照）。玉沢屋の「双面」の初演は「まんつく」「競獅子」同様不明である。しかし、この「双面」は玉沢屋によって二度改作されている。最初の改作では版本が作られているが、二回目の改作は版本が作られず、書き本が存在しているだけである。常盤津文字菊の話によれば、二代目岸流式治妻の幽沢古寺講の頃には、既に存在していたらしいとのことである。玉沢屋による最初の改作についてみると、正本表紙の大夫、三味線方連名は「常盤津文字大夫、三味線方連名」であり、紋は「角木瓜」である。また、大夫、三味線方連名の下にある版元のところは、「名古屋番町小路角版元」を両側に書き、中央に「玉沢屋新七」と書いてあるが、この「玉沢屋新七」の上に玉沢屋の紋である「キ四葉」を入れている。この「キ四葉」の紋は前述の如く、玉沢屋でも比較的早い時期に用いられたものであり、従つて、岸流師の名は入っていないが、以上の点から推察して、或いは、常盤津、岸流を襲以前の出版ではなかつたかと考えられる。少なくとも初代岸

流式治の頃のものであることは間違いない。二度目の改作のものには、前述のような事情しか判明していないので、初代岸流式治の頃のものか、それ以後のものかよくわからない。或いは古寺講の改作かとも考えられる。但、古寺講以後、「双面」といえば、この再改作のものが専ら行われており、はじめの改作ものは行われなかつたということである。文字菊の話では、家元の「双面」が名古屋で行われたのは、現在の西川鯉三郎が二代目を継いだ頃、即ち昭和十五年頃以後ということである。

まず、詞章について見ていくことにするが、最初の玉沢屋のものは、家元のもの約三分の一を削除し、更に部分的に語句を改め、上下二段にしたものである。「名にしおふ」で始まる本調子のオキより、「恋には身を〜（中略）〜隅田川原に着きにけり」のお組松若の出までは、家元のものとはほとんど同じであるが、部分的には「川流に映す姿云々」のところ、家元のもの「緑りも深き嫩草」が玉沢屋本では「えにしもふかきふたば草」とあり、次にお組のセリフのところ、家元のもの「はんに持つ身になるなとは」が、玉沢屋本では「はんに持たるとも持つ身になるなとは」とあるほか、「面白き」（家元）が「面白の」（玉沢屋本）、「夫軍助が」（家元）が「夫軍助どのが」（玉沢屋本）となっている。次いで、「それと見ると」で始まるお組松若とお睦とのやりとりがあつて、扇紗を焼くと「白浪の雲があらぬか頼備の」で法界坊の出となるが、この「それと見るより」から「白浪の」の前までは、玉沢屋本では削除されていて、お組松若が一隅田川原に着きにけり」で本舞前にさしかかると、すぐに「白浪の」で法界坊の亡魂が忍光婆で現われるものである。その後、「わしが在所は」の忍光の所作が

「小舟間近く立ち寄れば」までは、家元のものとほぼ同じであるが、法界坊がその本性を現かせる「しのおの乱れ限りなき被みもや」で美人の「は、玉沢屋本では「しのおのみだれかぎりなきうらみの刃に情なやうらみもきらで」となっている。次の「松若不図心付き」から「尾花招けば……(中略)……三人をしのぶの草履れおしづも」に「持ちあやみ」までは玉沢屋本にはない。玉沢屋本では「小舟間ちかく立ち寄れば」のあと、すきに「いやもうふしぎといわふか三々」のお謎のセリフとなる。ここからは、家元のものと異なり、まはばりしてあるが、「過ぎにし梅の花見月云々」のお謎のクドキのあと、「雲に探まるゝ風情なり」までが、玉沢屋本では上の巻で、「おしづはそれと見るよりも」からが下の巻となり、また「めんない千鳥」のあと、法界坊の双面の所作に入る「誰とても思ひは隔じ飛鳥川……(中略)……ちつと見る目も物凄く」までが、玉沢屋本では削除されている。「めんない千鳥」からすきに「松若嫌おくみ殿」と、法界坊の亡霊が恨みを述べるところになっているほか、「一行かゝした」(家元)が「いかしやんした」(玉沢屋本)、「見えつ隠れつ思ひをなし」(家元)が「見へつ隠れつ佛の有とは見へてはる風に髪はきへてうきにけり人々きみの思ひをなし」(玉沢屋本)となっており、「釣鐘」が四箇所あるうち、一箇所を除いて、玉沢屋本では「つぎがね」とある。また、「凡そ輪廻は小車の六しゆ四しゆうをぞぞぞらぞ人龍不定芭蕉の妻れ云々」(家元)が「およそりんるは小車の六しゆ四せうばの妻れ」(玉沢屋本)となっている。

二度目の改作のものは、最初の改作の同様、上下二段にわかれてはいるが、更に大幅に縮小され、家元のものの約三分の一、玉沢屋の最初の改作の約半分になっている。玉沢屋の最初の改作と二度目



双 面 下 (玉沢屋本)



双 面 上 (玉沢屋本)

の改作の双方にある詞章は完全に一致し、家元のものと最初の玉沢屋の改作のものとは相違する部分についても、二度目の改作のものと最初の改作のものは一致するところから、玉沢屋の二度目の改作のものは、最初の改作のものより、約半分位の詞章を削除したものであるといえよう。但し二度目の改作のものには、家元のものと及び最初の改作にない詞章が、少し増補してある。オキの「名にしおふ月のむさじにかけきよくかすみを流す隅田川」のあと、「岸を分くれは」から「はつとして」まではなく、すきに「たてなりき世をわたし守」となる。「川よどに」から「すみ田が原につきにけり」までは最初の改作本と同じ。次の法界坊の亡霊の出である「しら浪の」は「たらくにうせし法界坊」というと、すきに「わしがざいしよは京の田舎のかたほとり」と感流りの所作になり、この間の最初の改作本にある「極が魂喚び来て」から「同じ打粉の優婆塞」まではない。この後、「小舟間ちかく立ちよれば」までは最初の改作と同じであるが、次に、二度目の改作では、法界坊の亡霊のクドキとてまり限の増補がある。ここで、その部分の全詞章を記しておく。

へすさしやよひのさくらどき花見のまくのかいまみにふつと目に
つくとのふりをきつとするほど思ひのまじてむねにたへせぬあや
せ川みぎには音のかもめをば都どりとも名にこそよばれこには
はづむ手まり唄

へぞぞだちほみめも姿もよひ八重さくらやをが笑へば一重もお
らふアレかねの音によいの雨やらしはれはくひとりごとくやへ
とんと夜一と夜立ちあかす

この前半「すさしやよひ」から「名にこそよばれ」までは、「屋敷娘」の詞章そのままである。この後、すき「すさし梅の花見つき

云々」とお謎のクドキとなる。以後、詞章や上下の分け目など、大体玉沢屋の最初の改作と同じであるが、二度目の改作には部分的に削除がみられるので、その部分を記すと「難遊び」から「外の殿御の肌知らず」まで「おしづは夫と氣は付けと」から「それ、それ、それ……」まで、「花川戸」から「書文さうかいな」まで及び「揃ふ姿の品かたち」から「空婆の葉因深き故」までの四箇所である。次に、節、三味線の手であるが、これは、ほとんど家元のものと同一である。二度目の改作の増補部分のうち、「屋敷娘」のところは、「屋敷娘」の節と同じものであるが、手まり唄の部分については、何に拠ったのか不明であり、全くの創作なのか、或いは前半の「屋敷娘」のように、他の何かをとり入れたのかわからない。

以上、家元がありながら、名古屋独自の詞章、節をもつ三作品について比較してきたが、次に、こゝろいつた詞章の大幅な縮小、節付の改訂、登場人物の変更、「おんつく」「おんつ子」で家元のものに比べて登場人物が削減されたり、変えられたりしている。などが、何故行われたのかという点について、検討考察を加えておく。

まず、第一に考えられることは、初代西川三郎の要請によって、初代玉沢式治が家元のものを改作したということである。「おんつく」「おんつ子」の玉沢屋本表紙には「振付西川三郎」とあることから、初代西川三郎の振付と断定出来るが、「双面」の場合には正本表紙にさういった表記がなく断定できない。しかし、「双面」の最初の改作が行われたと推定される頃、初代西川三郎は、既に名古屋で活動していたと推定される(尾崎久弥氏著「名古屋芸能史」後編「文化財調査第五十四号参照」)ので、或いは、初代西川三郎三郎の振付になるものかもしれない。二度目の改作の折の振付は、玉沢屋版の本がなく、これによつては振付前を推定できないが、後

に述べるような玉沢屋と初代西川鯉三郎との関係より考えると、恐らく初代西川鯉三郎であろう。そこで、この改作要請の理由であるが、これらの三つの作品のうち、「双面」以外の二つの家元のものの振付師は、「どんつく」は西川巳之助（五代目）と花柳芳次郎（初代花柳春輔）、「勢獅子」は花柳春輔（初代）であり、これらの人は、初代西川鯉三郎とは四代目西川福蔵の同門で兄弟弟子の間柄である。従って、少し穿った見方をすれば、初代西川鯉三郎が、これら兄弟弟子の振付を好まないで、自ら新たに振付をしたとも考えられる。そして、これらはまた、初代西川鯉三郎の名古屋移住と、何らかの関係があるかもしれない。或いは、単に演出上の原因、譬えば、時間的な制約等によって短かくしたとも考えられる。或いはまた、初代岸沢式治自身の意志による改作ということも考えられる。家元の「どんつく」も「勢獅子」も、初代岸沢式治が、既に名古屋に在任して活躍していた頃に作られたものである。当時は、新作浄瑠璃が出来ると、江戸（東京）まで名古屋から買いに出かけたということがあるが、その際、正確に節を覚えなかつたか、或いは正確に教えられなかつたという事が考えられる。何分にも徒歩で江戸まで行くわけであるから、名古屋に帰ってから節のあやふやなところが出て来ても、おしそれと尋ねる事もできないであらう。また、岸沢式治より伝えられた話によれば、わざわざ江戸まで買いに行っても、余り丁寧に教えてくれなかつたということであるから、正確に覚える事は、或いは無理であつたかも知れない。従って、こういった家元のやり方に対する対抗意識のようなものもあつて、原作をわざと改作し、玉沢屋の曲としたのではないかと考えられよう。節の中に偶々名古屋らしきものが入っているのは、その為ではなかつたかと思われる。また、これらの両方、即ち、初代岸沢式治と初

代西川鯉三郎のつながりの上において改作が行われたとも考えられる。当時の初代西川鯉三郎と初代岸沢式治を中心とする玉沢屋とは、大変密接なつながりがあったようである。玉沢屋は、前述の如く、当時岸沢派の名古屋家元のような勢力を持っており、富永、清元などの他の豊後系浄瑠璃をも、ほとんど玉沢屋の常磐津で行っていたほどの状態であつたので、この玉沢屋と提携することは、当時名古屋には、西川流の他にも藤城流、坂東流などという流派があつて、それらと互いに競いあつてもいた鯉三郎にとって、かなり有利であつたと思われる。「名古屋市史 風俗編」によると、当時の西川流（名古屋西川流）浄瑠璃の番数も、前述の如く、圧倒的に常磐津曲が多いのであるから、この点からも、玉沢屋と初代西川鯉三郎との密接な関係の程を窺うことができる。こうした勢力を背景として、初代西川鯉三郎、及び初代岸沢式治が、江戸（東京）に対して独立した位置を確保するための一つの行動として、これらの改作を行ったのではないかと考えられる。「どんつく」「勢獅子」「双面」「双面」は最初の改作のみ、のいずれについても、その改作したものを、初代岸沢式治が玉沢屋版常磐津節正本として出版していることは、この改作がその場限りのものでなく、かなりしっかりとした意志のもとで行われたものであることを裏付ける一証左であらう。

以上、家元の曲をもとに改作した玉沢屋の曲を検討しつつ、名古屋の常磐津節の特色を考えてみた。

5 名古屋常磐津節の特質②

ここでは、名古屋独自の常磐津曲（本章2の2で示したAに当たるもの）の一つ『夜雨角田の寄木』をとりあげて、さらに名古屋常磐津節の特質を考えてみたいと思う。特に、前項でも指摘した如

く、玉沢屋と初代西川鯉三郎とは相互に協力し合い、名古屋独自の常磐津及び舞踊を確立していったと思われ、両者の関係を中心に論及する。

初代西川鯉三郎は、明治二十八年（一八九五）三月建立の壽蔵院（当時は名古屋市中区門前町曹洞宗浄久寺にあつたが、後堂王山日泰寺境内に移された）（尾崎久弥氏「初代西川鯉三郎」『名古屋芸術史後編』文化財調査第五十四号参照）によれば、天保十二年（一八四一）に父とともに名古屋に移住したということである。初代鯉三郎の初来名はこれより五年前の天保七年（一八三六）のことである。

- 三月十日より、若宮境内北之方にて豊後節にて踊有之、小供、
- ごみ大夫 二藏 或對屋楽之助
 - 狂 乱 楽之助 宮折屋愛蔵
 - むかひ奴 二藏 尾張屋二藏
 - 関の戸七下 二藏 名前書役はなし 然其
 - 舟兵衛 二藏 ふんこは 關大夫
 - 河崎 二藏 久文太夫
 - 石松 二藏 式治
 - 石松大夫
- 川方 九
川方 九
致五郎

とある。右の役者のうち尾張屋二藏というのが初代鯉三郎のことである。因みに成駒屋楽之助は後の中山喜楽である。初代鯉三郎が関二藏または尾張屋二藏と名乗っているのは、調匠の四代目西川福蔵に

勧められて二代目関三郎の門に入つたため、尾張屋は関三郎の屋号である。次いで同年八月十日より清壽院芝居に出演している。同じく「見世物雑志」には、

- 八月十日より、清壽院境内にて、豊後振付にて踊行
- 玉宝三番奥 女大夫 常磐津八重太夫
 - 子もり 女大夫 常磐津百太夫
 - 水五り
 - 浅妻 大夫 常磐津園大夫
 - 越後獅子 太夫 常磐津喜代太夫
 - 千両織 三味線 岸沢式三
 - 河下の巻 江戸市川辰之助
 - 正札村根元草摺 江戸市村 飯治
 - 冥福 江戸関 二藏

とある。ここで気がつくことは、これらの舞踊興行がいずれも常磐津のみか、あるいは常磐津を中心としていることである。「豊後節」「ふんこ」はこの場合、いずれも常磐津のことである。初代鯉三郎が二度も続けて常磐津を使っていることは、鯉三郎の常磐津好みを窺わせるものである。猶、前者はこのほかに「唄」として三名を記しているが、これは長唄の地方である。さらに注目すべきは、岸沢式治と二藏（鯉三郎）が共演していること、これは初代岸沢式治と初代西川鯉三郎との名古屋における初顔合わせであつた。後者の記事では常磐津の三味線は岸沢式三となつてはいるが、この名はここに見られるだけで他には全く登場しないところから、あるいは岸沢式治と鯉三郎とが共演したことは、後の鯉三郎と式治の関係を

考え合わせると、大きな意義のあることであつたと見えよう。前述の美蔵碑銘文によればこの興行(前者が後者かは不明であるが)は、大いに賞称を博せりといふ評判であつた。

小唄山人氏が「茶屋」第十号「常磐津と名古屋」内編二に述べておられるところによると、

式治は妻女のおせん(岸澤蘭壽)との間に子供がなかつたものだから常磐蘭切りといつた蘭小路の南側(今の村瀬銀行の直向へ邊)に住んで居た小島彌兵衛の二男の香次郎をもらひ受けて嗣子にしました。戸籍簿本を見ると、弘化四年十一月十五日入籍、元治元年四月十八日相續すとあります。これが後に二代目式治を名乗つた人です。

元來式治は京都の産で、事情は知るによしなが夫婦で藝人として名古屋へ流れて来たものであるといふ説があります。其の説に依ると、小島彌兵衛なる人は相当金があつた人で家に舞臺が造つてあつて日夜東西の藝人をよせては三味日暮しをして居た所謂披露のバトロンであつた理です。

それで、西京から式治夫婦もたよつて来、数年後東都から西川鯉三郎も彌兵衛の家へ来るといふ有様で、三人は兄弟の蓋までしたと申します。

(中略)

葉のおせんは、踊りも三味線も上手だつたといふ事です。殊に踊り方面は、鯉三郎が名古屋へ足を止めない以前はこの人に多くの人が稽古をしてもらつて居たさうです。

とある。ここに言う式治とは、語りまでもなく、名古屋における常磐津節中興の祖初代岸次式治である(第一章、一巻)。式治が名古屋に来たのはいつの頃かはっきりしないが、文化末か文政初めの頃である。また、「名古屋市史 風俗編」によると、当時の西川流(名古屋西川流)舞踊の香数のうち、常磐津は百五、長唄は六十八、義大夫は五であり、これによつても初代鯉三郎のよき協力者としての玉沢屋が浮かび上がってくるのである。そこで、式治・鯉三郎による新曲制作の過程を、『夜雨角田の寄木』(通称『だんまり』)の分析を通して考えることにする。

鯉三郎、名古屋独特の常磐津曲Aには、詞章、曲節ともに全くの創作であるものと、詞章・曲節ともに数曲あるいは十数曲の一部分をとり入れて新たに一曲としたもの(この場合は常磐津曲のみでなく他の曲節、例えば長唄や俗曲なども取り入れている)とがあるが、『夜雨角田の寄木』は後者に当たる。

まず、玉沢屋本簿初正本表紙にある大夫、三味線方連名と振り付箇連名を記し、次いで本文を翻刻しておく。

地方連名は、

常磐津國尾大夫	岸澤古和壽
常磐津藤和大夫	岸澤古壽滿
岸澤式壽齋	岸澤古梅壽
岸澤式大夫	岸澤式和
岸澤式尾大夫	

とある。振付は右欄上方に、

藤	岸澤古和壽
三	岸澤古梅壽

同 藤江

同右欄下方に、

西川虎吉
西川久吉

頃で、常磐津奏者として初めて名古屋の劇場に出演したのは天保五年(八三)三月十九日からの大須芝居であるから、鯉三郎の名古屋初登場よりも二年早い。しかし、岸次式治が簿物正本版元を開業して本格的活動を始めたのは天保末年のこと、鯉三郎の名古屋移住の頃と時期を同じくしている。

また、初代鯉三郎が名古屋移住をした理由もはっきりしないが、天保十二年五月からの老中水野忠邦による、所謂天保の改革による江戸歌舞伎の不振のためとか、五代目西川扇藏継承問題における一門の争いに燃気がさしたためとか考えられる(高木栄一郎氏「初代西川鯉三郎」『明治の名古屋人』名古屋市教育委員会昭和四十四年三月発行参照)。いずれにしても、兩者とも京都あるいは江戸では、それ以上留まって生活していくことが困難となつて、名古屋に流れてきたことは想像に難くない。このように、ある意味で共通の立場をもつ立方の鯉三郎と地方の岸次式治が、小島彌兵衛を仲介として手を結んだのである。しかも、これが、岸山人氏の言う如く、義兄弟の蓋まで交した仲であつたとすれば、その結びつきはたいへん強固なものであつたと言えよう。

ところで、玉沢屋と鯉三郎が何故ここで手を結んだかについてははっきりしていない。しかし、鯉三郎が名古屋で自己の流儀を広めていくには、経済的にも対外的にも、名古屋藝能界に力があつた小島彌兵衛のような後援者が必要であつたであろうし、その彌兵衛の仲介であつてみれば(彌兵衛と玉沢屋はそれ以前、既に親しい間柄となつていた)、鯉三郎が玉沢屋と結びつくのも当然の成り行きであつたろう。また、常磐津作曲者としての玉沢屋を、鯉三郎が新曲を求める際の有力な協力者と考へたためでもあるであろう。事実、これ以後、初代式治を初めとする玉沢屋は多くの新作を鯉三郎のために作

同左側中央に

西川扇壽
西川政治
西川鯉三郎

そして中央に二まわり大きな字で

とある。続いて本文を記す。

ハハ心得ぬ今とろ／＼とまどろむ内夫かあらぬか幻のくべき宵泣世蟹の悦びつぐる今の有様、扱は日頃望の我たいもう大願じやうじゆの印成があらぬやよろこばしやな人目にかゝらぬ其内にそふじや／＼(註見後)

なんまり 夜雨角田の寄木 西川鯉三郎 岸澤式壽齋

ハ懸河びやう／＼としていはほ感々たる
山また山いつれのたくみかせいがんのかたち
をけつりなせるとかや水また水たれか
家にかへきたんの色をそめ出す世は
さま／＼のたのしみやせうかほくてき引しは
かへてけに一すいのひちまくらちとせの
夢やむすぶらん ハ藤をたばねて突
棟な雨に瀧夕立の空はれて ハヲ、イ
長さんいつ所に行から持ておくれよ
川辺うき立涼船名代名うての揚
弓に筋取娘の仇者はお客の的

361



だんまり (五沢屋本)

「さぞんじよそれ松を訪て松公は
藝者の口を約束の へあきらられて
ちるや木の葉の私の身にも仇
な風が吹わいな へちく生めら
まをやつゝ かる其通だらう へ
お氣の毒だよ へあじにからんで駒止し
の石原近く浮れくる へイ天竺屋の
お竹さん兩國へ見世を出しなから此河
岸通りへ廻り道かへ へイおれよりおまへこ
そ何と思つて今頃此川端を只廻り
でお前もよつて浮気者だね へ女子さ
へ見りや誰彼のほんにきらいも夏木立」
「朝湯へ行度氣安め口をまに受て
へ夫と思ふて染浴衣まらに鳴海のひよく
被すへは互ひにとふして斯してとしんきしかく

も女氣の明きて云れぬ胸の内察してくれた
がたよいわいな へへ、なまそとていふくそつちから松
のみよしと突出して乗かへ松が送松 へ、まよしても「お
おくれと果しなき へあつみサレ五郎さどのにわの鳥
ほめんこやの「おい、かわい男の目をやさんますせう
へ、かんらく共なんばんはたけでやつてくりよし楠木
に花が二度さくか龍兵へが茶屋を三りはない
ぞやこいとてこなけりやかつさきますそへおわさつ誤もなや
へ流つきせぬ隅田川いもせを結ぶ番鳥打連かしこへ急
行」
本曲の成立および初演時期は全く不明であるが、ある程度範圍を
限定することはできる。まず表紙の紋であるが、これは丸に十五枚
征で岸沢家元の紋である。玉沢屋が正本にこの紋を入れているの
は、岸沢・常磐津分裂中に限られるので、本曲もそれに従えば、万
延元年（一八六〇）から明治十五年（一八八二）の間のものとなる。次に地
方の岸沢式大夫であるが、これは前橋の小唄楽山人氏によると、
本名は松本徳兵衛と云ひ、巾下の「米徳」と云ふ米穀屋の主
人、聲もよし語りもうまく本場の江戸にもこれ程の立派な大夫は
無いとまで云はれた人です。式妻番門下の第一人者で明治初年ま
で生きて居ました。

とあるので、少しその範圍を縮めることができる。次いで振
付の方から考えてみると、ここに西川流一門のみでなく、藤塚が
あることに気づく。藤塚流と言へば、幕末に名古屋で同流の舞踊指
南をしていた藤塚力善は、一度鯉三郎と結婚をしている。しかしな

がら流儀の違は如何ともしがたく聞もなく別れることになった。そ
の際、両名は改めて兄妹の盟を結び、舊古の範圍を広く路を境とし
てそれぞれ北半分（鯉三郎）・南半分（力善）としている。この
後、万延元年力善は弟子の藤塚孝江（大徳の娘、当時十七歳）に愛
をたのみ、京都田山に移住したが、三年後の文久三年（一八六三）再び
帰名している。この原因は不明である。帰名した力善は西江より一
門約六十余名を連されるが、時すでに力善の時代ではなく、坂東等
代が大唄に勢力を伸ばしており、またさらにかつての鯉三郎との協
力が既に無くなつてしまつていたのである。これにより力善は鯉三
郎と完全に別れることになった。これらのことを考慮して本曲の振
付をみると、まず、孝江が西川流と共に振付をすることができたの
は、名古屋藤塚流の代稱古をしていた万延元年から文久三年の間で
あると考えられる。前述のような鯉三郎と力善との訣別を考へる
と、その後ではこのように同流が共に振付をすることは到底あり得
ない。従つて、本曲の成立時期は万延元年から文久三年の間とな
るが、孝江が代稱古をまかされてすぐに振付をするということは無理
ではないかと考えられる上に初代式指の式妻番改名の時期が文久二
年頃であり、次に述べる『初恋千種の濡事』の成立時期とも照らし
合わせて、文久二年か三年の頃の成立と思われれる。
次に本曲の構成をみてみよう。はじめの
「へ、心奪ぬ……そふじや」
は所謂だんまりで、登場人物のうち一人の台詞となつてゐる。全
くの箇所があるいは何か異端があるのかは不明である。ただ本文が
全く一致するものは常磐津・長唄いずれの曲にも見られないが、

詞章の概要は「蜘蛛の糸」物に見られるものに近い。すべての「蜘蛛
の糸」物に影響を与えてゐると思われ古今集巻第十四の墨波
歌、わがせこがくべきよひ世さゝがにの
くものふるまひかねてしるしも(III)
の影響がここにも見られるので、何らかの「蜘蛛の糸」物との関連
が考えられよう。
次の、
「懸河びやうく……むすぶらん
は大蘭摩である。これも原曲があつてそれを採り入れたのか、創作
であるのかは未詳。おそらく典拠になる曲があると推測される。

その次の、
「藤をたばねて……果しなき
は、『初恋千種の濡事』からの抜粋である。この曲はもととも文化
十年三月森田屋の二番目『於桑久松色説取』(四代目鶴屋南北作)
の大切浄瑠璃として二代目松田治助が作詞した『心中型の磯』を改
作したものである。原曲は、三代目常磐津文字大夫、四代目岸沢古
式郎、五代目岸沢式佐らによるもので、五代目岩井半四郎が、油屋
娘お染、子飼久松、姉竹川、喜兵衛女房土手のお六、駿の女お作、
久松音母おみつ、お染母貞昌の七役を早替りで勤め、
常磐津、上るり「心中翌日囉」。〔藤十郎、幸四郎、半四郎〕、
好評。

半四郎七役にて、三幕に三十四度早替り、一人の当り。(歌舞伎
年表)
と好評を博したものである。これを万延元年の常磐津・岸沢分裂の
後、文久年間に三代目瀧川如卓が改作し、四代目岸沢古式郎が素浄

を少し和らげる役割を果たしている。しかし、本曲の場合はお光は登場しないので、両者の口説が中心となっている。詞章も適切れがよく、華やかな江戸情緒を十分に表出している。続いて二上りで「あわ餅」のへあつみ……」となる。元来この部分は原曲の中でも一段と華やかさを増すところである。従って、本曲の場合も前の部分で華やかな気分を十分に作っておいて、ここで一筆に派手な気分にもっていでいい。

以上、本曲の細部に渡ってその演出法を検討してきたが、ここでまとめてみると、はじめは大薩摩で堅い、厳めしい雰囲気を作っておいて、浅黄華を切っておとし、バツと気分を変えてダンマリとし、意味と滑稽味・野暮な感じを出し、後半の粋で派手な気分にもっていき、華やかな気分のうちに幕として、興行気分を一筆に盛りあげようとしているのである。このような演出は、それを興行の頭にもってくる時、きわめて効果的であると言えよう。

初代鯉三郎は周知のように、振付師四代目西川扇蔵の弟子であつて、しかも歌舞伎役者の二代目関三十郎の門弟でもあったところから、本曲のような歌舞伎風の趣向を凝らした創作は得意とするところであつたと思われる。

「名古屋市史 風俗編」によると、
岸澤古舞踊の新作左の如し、
人力 だんまり 鉢木 船娘慶

とある。つまり、「市史」による限り本曲の作曲は岸澤古舞踊ということになる。古舞踊は女でありながら、玉沢屋では初代式治に次ぐ才腕の持ち主で、もちろん夫の二代目式治をはるかに凌いでおり、またその活動時期は安政年間からであり、文久三年は数え歳でり、合計約六十曲が玉沢屋と初代鯉三郎によって作られたものである。これをみても、初代西川鯉三郎が名古屋においてその勢力を大きく上で、玉沢屋の果たした役割が軽からざるものであつたことは想像に難くない。本稿では、その一端を見たにすぎないが、さらに一曲一曲を詳細に検討すれば、両者の関係はもっと明らかになるであろう。

第二 明治の名古屋常磐津史

幕末の名古屋常磐津界において、確固たる地位を築いた初代岸沢式治の跡を継いで、玉沢屋の二代目となつたのが、二代目岸沢式治である。また、その二代目岸沢式治をよく助け、明治期において、玉沢屋の地位を守り、活躍したのが、二代目岸沢式治の妻、古舞踊であった。本章では、この二人の動向を中心に、明治期の名古屋常磐津史を見てゆく。

一、二代目岸沢式治

1 玉沢屋二代目の継承

二代目岸沢式治は、名古屋市中区役所の戸籍簿によると、本名を香次郎といひ、團井町（現在名古屋市中区錦二丁目）の小島弥兵衛の二男であつたが、弘化四年十一月十五日、初代岸沢式治の娘婿となつたものである。同戸籍簿によれば、天保五年七月十三日生ま

二十八歳であるのでその可能性は十分ある。古舞踊の作曲と考えてよいであろう。しかし、本曲の全体をみる時、この曲はほとんどの部分が既存の常磐津と大薩摩からの技種をまとめただけのことであり、（大薩摩については前述のように技種か創作かは問題があるが）、作曲自体としてはきわめて軽いものである。

また、このような種々の曲を寄せ集めて一曲とした、所謂吹寄せと称される曲は、このほかにも古舞踊節付のものとして、『吹寄せ老まつ』（第二章 二巻）などがある。もちろん、それらの振り付も西川鯉三郎である。本曲の地方連名をみる時、立太夫には岸沢式舞斎の名があるので、作曲上の趣向等については古舞踊の背後で式舞斎が指導したのではないかと思われる。

作曲はともかく、このように巧みな構成・演出・趣向は、おそらく初代西川鯉三郎と初代岸沢式治の協力によるものである。本名題『夜雨角田の寄木』の意味を考えると、「夜」でダンマリを表わし、「雨」「角田」で『夕涼み』を表わし、「寄木」で本曲が種々の曲を寄せ集めたものであることを表わしており、洒落た題名のつけ方である。おそらく両者合議の上での命名であろう。猶、本曲は地方巡業などの際上演される、所謂『お目見得だんまり』を兼ねた内容となっており、名古屋での通称を『お目見得だんまり』とも言っているものである。

『夜雨角田の寄木』をめぐる、初代式治と初代鯉三郎との新曲の共同制作方法の一つを考察したが、初代鯉三郎の振付による常磐津曲のうち、初代式治作曲のものが約三十曲、岸沢古舞踊作曲のものが約十五曲あり、その他にも二代目式治作曲のものや、一時玉沢屋に寄寓していた四代目岸沢仲助作曲のものなどが約十五曲ある。初代岸沢式治の動向、及びその作曲作品の検討によって、幕末期の名古屋常磐津界に圧倒的な勢力を持った玉沢屋の確立期について述べた。さらに、江戸（東京）から遠く離れた名古屋で作られた常磐津曲の特質についても、いく分か論究した。

それであるから、弘化四年には、数え年で十四歳であつた。香次郎が、初代岸沢式治の娘婿となつた事情については、小唄楽山人氏が『紙魚』第十号所収の「常磐津と名古屋 内編二」に、
元來式治は京都の産で、事情は知るによしなが夫婦で藝人として名古屋へ流れて来たものであるといふ説があります。其の説に依ると、小島彌兵衛なる人は相當金があつた人で家に舞臺が造つてあつて日夜東西の藝人をよせては藝三昧で日暮しをして居た所謂彼等のパトロンであつた理です。

それで西京から式治夫婦もたよつて來、數年後れて東都から西川鯉三郎も彌兵衛の家へ來るといふ有様で、三人は兄弟の盃までしたと申します。

香次郎が、式治の養子になつた關係もこうした事情を背景にして生まれた奇縁に外ならないと思ひます。とあるのが、現在のところ唯一の資料である。「紙魚」第十号は、

その他、主な規約をあげる。

第二條 本會ノ目的ヲ達スルガ爲ニ一致斷結シテ結合ヲ計リ其實相ノ社會ニ歸スル事ヲ勉ムヘシ。

第三條 本縣内ニ於テ苗字受テ候モノハ門人ノ多寡ニ拘限テ本會ニ加入スルコト。

第六條 毎年年始ヲ以テ總會ヲ開キ前一年ノ會務ノ報告ヲ爲シ懇話會ヲ開キ又意見ヲ發表スルガ爲ニ講談會ヲ開クヘシ。

(後略)

第七條 本會ノ規約ニ背キ或ハ不正行アルヲ認メタル時退去ヲ命スルコトアルヘシ。

(後略)

第十三條 本會規約ニ違背シタルモノ總會ノ決議ヲ以テ金貳円以上拾円以下ノ違約金ヲ徴取スルコト。(後略)

等がある。このほか、各役員(會長一名、副會長二名、幹事二名など)の構成や任務、講習会などについての規定をしている。第二條・三條からは、玉沢屋が中心となつて、県内の常盤津界を運営して、いこうという意図がみられる。また、第六條では、會員相互の意志の疎通を図つており、第七條・十三條では規約違反者に対する処遇を定めているが、その軽重により違約金徴収が退去かが決められたのであろう。全国的な規模での常盤津協会の設立は、昭和二年のことであるから、それよりも三十二年も前に、二十カ条もの整つた規約をもつ協会が名古屋で作られて、常盤津の演奏、及び教授活動が、組織的に押し進められていたことは、注目せねばならないと思ふ。「名古屋市史 風俗編」によれば、明治三十年の名古屋における常盤津・岸沢両派の苗字免許者は六十五名の多きを数えている。

規約」というのがあつた。しかし、「愛知縣常盤津協會規約」というのは見出せない。従つて、まず「愛知縣常盤津協會規約」が作られ、それを改めて、「演藝協會規約」ができ、さらに紛争を経つて、「申合規約」に改められたと考へれば、三度改正したことになり、一往それぞれの記事が理解できよう。「名古屋市史 風俗編」が刊行されたのは、大正四年八月であり、「常盤津と名古屋 内編六」の載つた「鳶魚」第十八号は、昭和三年三月の発行であるから、明治三十年からそれほどの時間的経過を經ていない。従つて、これら兩記事とも誤りではなく、前述のような経過で三度改正されたものを、それぞれの記事が、二度しか取り上げなかつたものと考へた方が妥当であらう。しかし、この問題については、現在のところ、これ以外の資料がないので、断定はできない。また、常盤津・岸沢の間で紛争がおきたとの事であるが、その経緯についても詳細は不明である。ただ、名古屋の場合、玉沢屋が岸沢派の名古屋家元のような存在であつたから、その圧倒的な勢力で(前に記した明治三十年の常盤津苗字免許者数の内、常盤津派は九人、残り五十六人は岸沢派である)、名古屋常盤津界を牛耳つていたと考へられ、それに対して、常盤津派が抵抗を示したということは、十分に考へられることである。

ともかく、明治三十年頃には、三代目式壽は隆盛をきわめた名古屋常盤津界の頂点にいたことが出来る。

明治三十三年十一月、岸沢古壽満は一世一代の演奏会を開いて、常盤津界を引退している。この時の番組を「名古屋市史 風俗編」によつてみると、

しかし、実際には、記載もれもあると思われ、苗字免許者もつと多かつたであらう。このことから、当時、玉沢屋を中心とする名古屋の常盤津界が、いかに隆盛をきわめていたかが知られ、協会発足の背景を窺ふことができよう。同じく「常盤津と名古屋 内編六」によれば、明治三十年八月に本会は、「演藝協會規約」と改称し、規約も改められたが、その運営の実権はやはり、三代目式壽、及び妻の古壽満にあつたよりである。

ところが、「名古屋市史 風俗編」によると、その第十一節「常盤津節」の項に、

明治三十年、常盤津、岸沢の組合會を設けて、其規約を定め、研究會に於て、は古壽満をして其演出方法を定めしめ、補助を取るにも同人の任意とせり、然るに其後兩者に紛争を生じ、久しく決せざりしが、三十二年七月に至りて、連中相互の和解成立し、新に規約を作り、式壽を以て頭取とせり、

とある。これによると、明治三十年に、初めて常盤津・岸沢の組合ができたが、常盤津・岸沢両派の間で紛争が起り、そのため三十二年に和解した折、規約を改め、式壽を頭取としたとのことである。これは、前述の「常盤津と名古屋」の明治二十八年に組合ができ、三十年に規約改正があつたとする記事と、二年のずれがある。また、「名古屋市史」では、規約改正後、式壽を「頭取」としたとしてゐるが、「常盤津と名古屋」の方は「惣代」となつてゐる。これは、どちらかの記事が年代を誤つてゐるか、または、二十八年、三十年、三十二年の三度に渡つて、規約改正が行われたかの二つの場合を想定させる。「名古屋市史」には、この第十一節について、参考文献が挙げられてあり、その中に「演藝常盤津岸沢組合規約申合

式三番更	右字太夫、壽滿太夫	三味線 巳佐吉
	右家太夫	上三味線 式壽
明烏六花噺	式巳和、式巳佐	三味線 巳佐吉
	式和左	上三味線 式和加
三世相洲崎堤の段	古里	上三味線 佐登和
		上三味線 古壽巳
積徳雪隠扉下のロノ切 壽々之助		上三味線 式壽巳
雙六盤露の玉藻	常壽吉、壽佐重、式登	上三味線 式壽治
岸沢波常盤松島	式歌根、式辰、式歌津	上三味線 式壽
之四辰 種	鶴佐	上三味線 古佐喜
忠臣蔵九段山科の段	玉右、式和	上三味線 式壽右
積徳雪隠扉下の巻	古綱、古壽和	上三味線 常壽
三探松富士慶明	古佐喜、古佐壽	上三味線 式佐登
新相生松	米壽藏	上三味線 式壽治
須城櫻飛脚	式壽佐	上三味線 式壽重
		上三味線 式壽吉
		上三味線 式壽重
		上三味線 巳佐吉
		上三味線 美壽尾

夢泡雪浮名一節	式治、式高佐、古梅	三味線	巳佐吉
其傳高澤水	式重、美喜尾	三味線	巳佐吉
伊賀越沼津およね編	三佐大夫	三味線	式高佐
伊賀越沼津平作復切の段	尾喜大夫	三味線	式高佐
花巻明種野	葉滿大夫	三味線	式高佐
新編の神	右津大夫、勝大夫	三味線	式高佐
老所津	式尾大夫、尾喜大夫	三味線	式高佐

俗編」によれば、さらに改名して、二代目式高を名乗ったということである。三代目式高の式高名についての記事は、これ以外には見られない。しかし、前述の如く、「名古屋市史 風俗編」は大正四年に刊行されており、当時はまだ三代目式高の門弟も生存在していたと思われるので、この記事に誤りはなからう。ただ、その改名の時期については、資料が何もないので不明である。前記の明治三十三年の古澤蘭の一世一代には、式高の名で出演しているのだから、改名はそれ以後に行われたと考えられる。ところで、三代目式高の古稱は明治三十六年であるので、或いはこの年に式高を襲名したのではなからうか。そして、二代目式高として、玉沢屋の隆盛を守りぬき、前述の如く、明治四十二年に歿している。

2 二代目岸沢式治の作品

次に二代目岸沢式治の作曲活動について考える。初代式治は、約



夢泡雪浮名一節 上の巻 (玉沢屋本)

三十数曲の新作を作っているが、二代目式治の作曲と思われるものは僅かしかない。「名古屋市史 風俗編」によれば、「二世式高(玉沢屋)としては二代目の意であらう(筆者注)の新作左の如し」として、

①末廣 霞の三曲 舞々

の三曲を挙げて、これらのうち、「末廣」は現在、音見に入っていない。おそらく「末廣」の誤記であらう。とすれば、この曲の玉沢屋本の刊記に「廣延(西巻)とあることや、「三味線 岸沢式高 調」とあることから、これは、初代式治の作曲と考えられるので、「名古屋市史」にいう如く、二代目式治(三代目式高)の作曲というのは誤りということになる。

次に「霞の三曲」は、常磐津家元の方で、明治三十五年の歳旦として発表されたものである。「定本常磐津全集 第十一巻」(昭和十八年刊)によると、家元のもの「夢泡雪三曲」となっている。



夢泡雪浮名一節 下の巻 (玉沢屋本)

正本の始めは「宮女の爪琴に調の子日、遊女の胡弓に影の紋目、小女の糸竹に声の春日」とあり、三曲の意を表わしている。同全集の解説によれば、七代目岸沢式治の作曲で、八代目常磐津小文字大夫後の二代目常磐津豊後大掾の初演になるものである。家元のもの玉沢屋本とて、詞章をくぐらべると、ほとんど違くない。ただ、

②軒端の梅に鶯の来啼くや花の越天寒梅が枝鳴ふ春告鳥の心比へて君ゆかし調へも名にし大宮人の其爪音に引替へて……

(定本常磐津全集 第十一巻)

③軒端の梅に鶯の来啼くや花の越天寒梅が枝鳴ふ春告鳥の心くらべて君ゆかしその爪音に引かへて……

(玉沢屋本)

の部分と、終りの部分の、

④調も時に相生の胡弓の弓の鶴と亀甲に三曲手を思す其源は次住の末は千尋の常磐津に打寄る波の岸沢や濁らで住める国民を万々歳とぞ祝しける

(定本常磐津全集 第十一巻)

⑤しらへも時に相生の胡弓のゆみの鶴と亀甲に三曲手をつくすその源は次住の末は千尋の常磐津に打寄る波の岸沢や濁らで住める国民を万々歳とぞ祝しける

(玉沢屋本)

に他かに異同が見出されるだけである。後の部分は、玉沢屋が岸沢派であるから、当然の改変かもしれない。ところが、玉沢屋本の「霞の三曲」の刊記には、「明治二十八年八月四日印刷、同年同月同日出版」とある。従って、これによる限りでは、玉沢屋のものの方が古いことになる。前述の如く、詞章もほとんど違わないのであるから、三代目式高が作った「霞の三曲」が東京の家元に伝えられ、そこで改作され、明治三十五年の歳旦として発表されたとも考えることができよう。名古屋から東京(或いは江戸)に伝えられた

常務津曲としては、前述の『壽末廣』四代目岸沢仲助が玉沢屋に寄寓していた時に作った『岸立燈籠』などがある。或いは『霞の三曲』も名古屋から伝えられたという事もあり得よう。

『星々』は、正しくは『今様蓮々』の事である。これは『今様蓮々引ぬき』(通称『人力』)と続きになったもので、はじめ蓮々の踊りがあり、それが終ると、星々を踊った二人がすぐに引き抜いて、花道より人力車夫と藝者で登場するといった派手な趣向のものである。『今様蓮々』は、正本表紙に「抄付 西川鯉三郎、三郎、岸澤式善」とあり『人力』はその妻の古香の作曲になるということがある。『入力』の玉沢屋本の刊記は、「明治十五年十二月」となっている。『今様蓮々』もこの頃の作と考えられる。

このほかに、式友、古香、西沢二人の合作といわれているものに、『文になた』『かたつむり』『俄仙人』『権士の恋』『今様橋弁慶』などがあるが、二代目式治の作曲になるものと確認できるものは、『霞の三曲』『蓮々』の二曲のみということになる。これにくらべて、妻の古香の作曲と思われるものは、十曲程あるので、二代目式治の作曲での扱いは、初代式治や妻の古香より、かなり劣っていたと考えられる。従って、二代目を助けた妻古香の存在は、大変大きなものであったと言える。『俄仙人』は岸内道通が明治四十年三月の「早稲田文藝」に発表したもので、道通の「舞踊劇に對する予が作意の過去及び將來」(『新小説』第十四号第三卷)によれば作曲は四代目岸沢仲助ということである。

3 版元玉沢屋の動向

初代式治が興業した正本屋、玉沢屋の出版業務に、二代目式治が

たつては、現在のところ詳細不明ではあるが、この頃、玉沢屋が経済的に苦境に陥っており、これを立て直すために、玉沢屋本の版権の一部を錦野長三郎に譲渡したのではないかと考えられる。というのは、前記常務津文字堂和、三代目式治から伝えられた話によると、玉沢屋には當時、東西の藝人が多勢訪れてきては寄居して居たが、玉沢屋にやっかいになっており、中には親子三人連れで来ていた者もあった。彼らの毎日の生活の面倒を、ほとんどすべて玉沢屋がみていたが、彼らは毎日の生活費はおろか、宿泊の謝礼金も出してはいなかったというのである。また、玉沢屋は弟子を可愛がっており、事ある毎に彼らをもてなしていたということである。従って、こういったことが玉沢屋の行き詰まりの原因となったのではないだろうか。後に、三代目常務津式善は玉沢屋のこういった行爲について、「藝人といふものは、いくら親切に面倒をみてやっても、いざその家が空になると、それまでの恩を忘れて誰れも玉沢屋に寄りつかなくなってしまう。自分はこういう行爲はやらない」と語ったという事である。こうしてはじめは、常務津式善、正本出版、藝者置産などまで兼業し、奮闘であった玉沢屋も、明治十年代末から二十年代にかけて、次第に経済的に行き詰まっていた。明治三十一年、七歳で玉沢屋に養女にきたたつが、明治三十一年には、三重縣桑名郡桑名川口町(現在桑名市川口)で藝者勤めをし、秋み毎に、人力で玉沢屋まで通学をもつていたという話がある。当時の玉沢屋は窮乏していたようである。こうした事情を考え、版権譲渡が経済的理法であったという事は十分あり得る事であらう。

と云うので、『将門』の方は、錦野版のほかに、表紙、本文の行

たずさわるようになったのは、安齋を相続した元治元年頃からと考えられる。初代新七歿後も出版事業を続けているが、一時期、一部の版権が玉沢屋以外に渡った形跡がある。玉沢屋本には、刊行年のあるものとなないものがあるが、刊行年のあるもので、明治中期以後のもの、一定して「明治何年何月何日印刷、何年何月何日出版、印刷兼発行者、愛知縣名古屋市中長者町丁百廿五番戸、佐々新七」となっている。佐々新七というのは、初代式治の本名であるが、二代目式治も戸籍簿によると、明治二十四年二月三日、戸籍上の名前を吉次郎から新七に改めている。明治中期の玉沢屋本の内、『恋夜櫻曲者』(将門)と『本朝二十四孝 十種香の段』(伊賀越道中双六 沼津の段)の三本は、刊記が「明治十九年八月六日御座刊出版人 愛知縣平民 錦野長三郎 名古屋区八百屋町百三番

明治十九年八月六日出版人 愛知縣平民 錦野長三郎

邸」となっている。なお、『三十四孝』の方は、「八月六日」の「八」と「六」が消してある。但し、表紙は、『将門』の方は「板元 長者町八丁目玉沢屋新七」とあり、『二十四孝』『沼津』の方は「名古屋長者町広小路角板元 玉沢屋新七」とあるので、もともとは玉沢屋版であったことも確かである。日本に郡区町村編成法が施行され、名古屋区となったのが明治十一年十二月であり、市制町村制法が施行され、名古屋区から名古屋市となったのは、明治二十二年十月のことであるから、錦野版は確かに明治十九年の出版である。従って、はじめ玉沢屋で出版したものを、その後、何らかの事情で錦野長三郎が、その版権を手に入れ、錦野版として、一時期出版したと思われる。錦野版はこの三曲だけであるので、その事情

数、字数など体裁のほとんど異なる別の玉沢屋本が存在する。これには刊記がない。この二本はよく似ているが、表紙の銘柄、及び本文の字の形など、細部に渡って違いが見出され、別の版木を用いているものと断定できる。『将門』は天保七年の初演であるが、常務津の中では大変人気のある曲で、現在でも広く行われているのであるから、当時も盛んに行われていたと考えられ、それにつれて正本も多く出版され、その結果、版木がすり減って、再び新たに版木が彫り直されたため、同じ『将門』に二種類の本が存在することになったと思われる。この二本について、どちらが古いかという事は判断できないが、どちらかといえば、編纂版の方が彫りが細かくて、丁寧であるので、この方が古いのではないかと考えられる。この外、同じ玉沢屋本においても、一つの曲について、版木が異なるものがある。この場合も、彫りが細かくて丁寧なもの、粗いものがあるが、おそらく彫りの丁寧な方が古いと思われる。

この三曲以外の明治中期以後の玉沢屋本は、ほとんど前述のような刊記がある。年代は明治二十五年から明治三十六年にかけてのものが多く、三十七年以後の刊記のあるものは見出せない。これはおそらく、一時経済的に行き詰まっていた玉沢屋がある程度立ち直ったことを示している。また、明治三十七年以後については、玉沢屋がそれ以後は新たに版木をおこなったためであると思われる。これについても、文字堂和の語では、明治の末には、新作はすべて書き本、つまり版をおこなわずに、数本ずつ玉沢屋が同章を彫いたということである。もちろん、版木の残っているものについては、これで印刷出版をしていたようであるが、二代目新七の末年には、出版業の方はやや下火となっていたようである。

のため、玉沢屋一門の弟子達は、明治三十三年十一月に古寿満を会主として、古寿満の一世一代会を催している。この時の番組は前述した通りである。出演者は岸沢巳佐吉、式月、式治ほか六十五名である。このほか「市史」に、「舞踏之部略ス」とあるのも、後半は舞踏があったらしい。「福の神」は古寿満の一世一代のために作られた曲で、「名古屋市史 風俗編」では、

一世一代 會主 岸澤古壽満
 節附 岸澤巳佐吉
 補助 岸澤式佐

となっている。作曲は巳佐吉となっているが、二代目巳佐吉は明治二十五年に七代目式佐を襲名、三代目巳佐吉は明治三十九年の襲名であるので、明治三十三年に巳佐吉は存在しなかったことになる。しかし、この一世一代会では、巳佐吉は新曲を作り、七曲もの立三味線を勤めている。従って、二代目巳佐吉と三代目巳佐吉との間に誰かが、巳佐吉を名乗っていたとしか考えられない。元来、巳佐吉というのは、岸沢家元式佐の前名として用いられる名であるから、普通の人が名乗ることはできない。当時七代目式佐の縁につながる人のうち、巳佐吉を名乗ることができたと考えられる人で、名古屋とのつながりのある人には、玉沢屋に寄寓していた四代目仲助がいる。この仲助は、玉沢屋に在る間に新曲も多く作っているし、明治三十年頃には既に玉沢屋にきていたということであるので、おそらく、この仲助が一時期巳佐吉を名乗っており、古寿満の一世一代にもその名で出演したのであろう。猶、『福の神』は文久二年の常盤津豊後大塚の戯且にもある（石井国之氏著「邦楽の歴史」）が、当時は常盤津・岸沢の分裂時代であるので、岸沢の人がそれを作曲した

とは考えられない。従って、これは古寿満の一世一代の折の曲とは別のものであったと思われる。また、一世一代会の時の「福の神」の詞章をみても、

一世一代末の代迄も度々ではかなふまい笑ひ初めたる遊山の縁り色そふ青海も其津満の流れくむ一世の榮え壽きてにぎあふ家こそ目出度けれ

とあり、「一世一代」と「岸澤」を折り込んでいて、確かに古寿満の一世一代にふさわしい文章になっているので、この「福の神」は四代目仲助が巳佐吉と名乗って、古寿満の一世一代のために作曲したと考えられる。この一世一代会を最後に、古寿満は総能界から全く引退し、やがて明治三十五年六月三十日午前三時に息を引きとったのである。玉沢屋の勢力が拡大され、三代目式治という玉沢屋の後継者も育ち、また、玉沢屋の経済的行き詰まりも一往建ち直っていたので、古寿満の晩年は恵まれたものであったと言えよう。時に享年六十七歳であった。

2 古寿満の作曲活動

古寿満が新作を始めたのは、はっきりとはわからないが、江戸時代末はまだ盛んに初代式寿齋が作曲活動をしているので、明治初年頃からであろう。特に初代式寿齋の歿後は、二代目式治よりも、精力的に作曲活動を行っているが、二代目式治・古寿満の時代には、玉沢屋には独自の文字譜があり、それは秘伝であったということである。後に常盤津式寿はこれとは別の文字譜を作って使っていたということがある（文字登和談）。玉沢屋本、「名古屋市史 風俗編」、三代目式治の話等を参考として、古寿満の作曲した常盤津について



今様 狸々 (玉沢屋本)



今様 狸々引ぬき (玉沢屋本)

検討していくことにする。「名古屋市史 風俗編」には、

岸澤古壽満の新作左の如し、

人力 だんまり 鉢木 船舞慶

とあるが、この他にも古寿満の作曲と考えられるものが、九曲ほどあるので、それらも含めて、次に考察を加えておく。

『今様 狸々引ぬき』

「市史」に「人力」とあるのは本曲の俗称である。これは「今様 狸々」（別名「二人狸々」と一続きの作品で、はじめ狸々の踊りがあり、それがすむと、狸々を踊った二人がすぐに引き抜いて、花道より人力車夫と藝者が登場するという趣向のものである。玉沢屋本「人力」の刊記に「明治十五年十二月」とある。文明開化たけなわの頃の作であり、後半は当時流行の風俗を取り入れている。表紙に「岸澤古壽満述」とある。この場合「述」というのは、「作曲」の意であるから、古寿満の作曲であることがわかる。振付は初代西川鯉三郎で、「藝者西川鯉丸、車夫魚住鏡清」となっているが、西川鯉丸は後の西川嘉儀のことである。

『夜角田の寄木』

『鉢木』

『船舞慶』

この二曲については正本未見であるので、今は「市史」に従っておく。

『箱根雲輪の段』下

上は正本表紙の地方連名の紋が十五枚並である上、太夫、三味線もすべて岸沢姓であるので、常盤津・岸沢分裂中の曲である。下は地方連名の紋が角木瓜（常盤津家元の紋）であり、太夫は常盤

姓、三味線は世沢姓であるので、両派の和解（明治十五年）後の作であると思われる。下は岸田古亭彌生とあるので、古亭彌生の作曲であるが、上は「市史」にもあげられていないし、刊記もないので、作曲者は不明である。



箱根豊驗の段 下 (玉沢屋本)

『八重一重花咲分』
別称『新忠信』または『新忠信引抜き桜草賣』。振付は初代西川鯉三郎。『新忠信』と『桜草賣』の二段からできており、『新忠信』は、忠信と静御前の所謂『吉野山道行』である。この道行が終ると引き抜いて忠信は桜草売りに、静御前は替古婦りの娘になって花道から、桜草売りの娘の順に登場するといった趣向のもの。立浄瑠璃常磐津豊後大権、立三味線佐々木市蔵とあるが、名古屋にあるだけで、常磐津家元にはない。三代目式治の話では古亭彌生の作曲ということである。



八重一重花咲分 (玉沢屋本)

『吹よせ老まつ』
振付は初代西川鯉三郎。題の吹よせの示す如く、此の曲は種々の歌謡を一部ずつ取り入れ、巧みに編集して筋の通った一曲としている。次にそのもととなった歌謡の主なものを持ち上げると、
老松（常磐津） 浜松風（長唄）
松原し（端唄） 関の原（常磐津）
忠臣蔵五段目（義太夫） 道成寺（長唄）
忠臣蔵六段目（義太夫） 梅川忠兵衛（常磐津）
二十四孝十種香の段（常磐津）
千守（清元） 吉田屋（常磐津）
夏船頭（常磐津） 角兵衛（常磐津）
夕涼み（常磐津） 新高砂（常磐津）
などである。このほか端唄など数曲を取り入れている。正本表紙には、

常磐津小文字大夫 岸澤式佐

とあるが、家元にはない。また正本に「名古屋市下長者町四丁目玉澤屋新七 板元」とある。名古屋が市となったのは明治二十二年十月であり、従って、これはそれ以後の作となるので、三代目式治の伝えるように、古亭彌生の作曲であろう。この場合は作曲というよりも謡曲・補曲といった方が適當である。



吹よせ老まつ (玉沢屋本)

『吹よせ老まつ』
作詞は不二齋家高根。振付は初代西川鯉三郎。明治二十七年十二月の出版で、丁度日清戦争の最中に作られている。これは名古屋にだけあるもので、明治二十七年に作られたところから、三代目式治の話も合わせると、古亭彌生の作曲と思われる。

『今様橋渡』

『今様橋渡』
版本はなく、書き本のみ存在する。振付は初代西川鯉三郎。三代目式治の話によれば古亭彌生の作曲という事である。二代目西川鯉三郎がかつて東京で此の曲を踊った折、此の曲が東京にはなかったため、三代目常磐津文字兵衛が、玉沢屋の直門ではないが、傍系にあたる人より習ったということである。従って、名古屋で作られた曲であることは間違いない。謡曲の『橋渡』の詞章を少し改作したり、部分的に増補したりしたものである。猶本曲は『橋渡』とは別のもので、「市史」によれば『橋渡』の方は初代式斎の作曲である。

『相生松』

『相生松』
振付は西川鯉三郎。謡曲『高砂』に取材したものであるが、『今様橋渡』のように部分的改作ではなく、詞章そのものを全体に作りかえている。詞章は常磐津家元の『高砂の松』と同じであるが、節は全く異っており、名古屋独自の曲である。三代目式治の話によれば古亭彌生の作曲ということである。但し版本内題には「岸澤壽佐久前付古河黨阿弥助 書」となっている。明治二十七年二月刊。

『相合早午午歳』

『相合早午午歳』
これも謡曲『高砂』に取材したものであるが、『相生松』とは違って、『高砂』の一種のパロディともいえるべきもの。『相生松』と合わせて一段となっている。
此の曲は名古屋にだけあるもので、三代目式治の話では古亭彌生の作曲であるとの事である。また、午歳は明治三年、十五年、二十

七年があるが、正本の刊記が「明治二十七年二月」とあるので、この明治二十七年のことであろう。

『文になむ』

版本未見。書き本による。狂言『文荷』に取材してはいるが、全体的に作りかえてある。これも名古屋にのみ存在する曲で、三代目式治の話では古壽満の作曲ということである。振付は初代西川鯉三郎。

『かたつむり』

振付は初代西川鯉三郎。狂言『蝸牛』に取材するが、前作同様全体的な作りかえである。名古屋にだけ存在する曲で、三代目式治

によれば古壽満の作曲ということである。

岸沢古壽満は、二代目岸沢式治の妻として、夫を助け、よく玉沢屋を盛りたてて、明治の名古屋常磐津界を指導した。才能にも恵まれ、演奏活動、教授活動の他、作曲も多く行っているが、当時の資料が少ないのでまたまた古壽満の活動については、不明な点が多い。今後、新資料の発見されることを期待したい。古壽満の歿後は、三代目式治、四代目仲助、常磐津式寿らが玉沢屋を支えていくことになる。

第三 大正・昭和の名古屋常磐津史

幕末より、名古屋常磐津界に登場した玉沢屋は、初代、二代目岸沢式治、及び二代目岸沢式治の妻岸沢古壽満の活躍により、幕末、明治の名古屋常磐津界に君臨した。この玉沢屋を継いだのは、実質上、三代目岸沢式治であった。三代目岸沢式治は、本名田中あねと言ひ、二代目岸沢式治の直系ではなく、玉沢屋の家督及び家業の正本業こそ継がなかったが、明治末期から、大正期にかけて活躍し、常磐津界における玉沢屋の地位をよく守り抜いた。また、三代目式治は初代、二代目式治と違って終生改各せず、三代目式治のあと式寿の名を継いだのは、二代目式治の孫で、その家督を相続した佐々嘉

寿磨であった。式寿としては四代目であるが、嘉寿磨は岸沢姓でなく、常磐津式寿を名乗った。この常磐津式寿は、三代目式治のあと、昭和初期の名古屋常磐津界を指導した。本章では、この二人を中心にして、大正・昭和の名古屋常磐津界の動向を見てゆくことにする。

一、三代目岸沢式治

1 玉沢屋三代目

三代目岸沢式治は、二代目の直系ではない。田中あねは、名古屋

市中区役所戸籍簿によると、明治七年十二月五日生まれで、両親は田中富三郎・まさとなつてゐる。さらに同戸籍簿に、

岐阜県岐阜市今泉美江寺町三百八十九番、地

田中やす輝分家明治卅参年正月拾日届出

同日交付

とある。従つて、田中あねは岐阜市美江寺町の田中やすの孫で、明治三十三年一月までは、田中やすの家に属してゐたことがわかる。次に岐阜市役所の田中やすの戸籍を調べると、戸主は田中やすで、明治二十五年八月二十日に、前戸主の田中かつから家督を相続してゐる。この田中かつこそ、二代目式治の妻の古壽満の婿で、かつて、岸沢勝治と名乗り舞台出演をした人である。岐阜市役所戸籍簿では、かつは明治五年以前（恐らく享永一二年頃）に、岐阜の今泉美江寺の田中徳右衛門と結婚してゐる。二人の間には、前述のやす、富三郎、二代目式治の雙子となつた新之助等の子供が生まれてゐる。田中やすの戸籍簿によると、あねは「亡弟富三郎長女」となつてゐるので、田中かつ（岸沢勝治）の孫であることがわかる。即ち、三代目岸沢式治となつた田中あねは、岸沢古壽満の甥の子供であつたことになる。（あねの系図は巻末参照。）

田中あねがいつ玉沢屋の門弟になつたのかは不明である。田中あね（三代目式治）の直門である常磐津文字登和の話によれば、幼い頃に玉沢屋へ弟子入りしたということである。また、田中あねがいつ三代目岸沢式治を襲名したかも不明である。「名古屋市史 風俗編」所収の明治十二年編の「愛知縣人物誌 第二編」に載せてある常磐津の人名二十九名の中には式治の名は見当らない。尤もこの年は田中あねが数え年六歳であり、少し若過ぎるので当然であろう。

次いで同「市史」は、

明治三十年に於ける常磐津岸澤兩派の苗字免許の者を繰ぐれば左の如し

として、岸沢式寿（三代目）を筆頭に三十八名を挙げてゐるが、その二十二番目に、

岸沢式治（田中あね）

を載せてゐる。この式治が三代目である。本名が田中かなとなつてゐるが、これは「市史」の誤記であろう。あねとかはな発音がよく似てゐる上、あねが初代西川鯉三郎の苗字内ともなり、西川叶（あね）と名乗つてゐたため、「市史」がこれを混同してかなと誤記したと思われ。従つて、明治三十年までには三代目を襲つてゐたことになる。古壽満や勝治が苗字内になつた年は、いずれも十七歳前後と推定されるので、田中あねもおそらくその年齢で名取りになつたのではないかと考えられる。これに従えば、田中あねの三代目式治襲名は明治二十四・五年頃である。三代目式治は藝の筋がよかつたので、古壽満に可愛がられ、数ある玉沢屋の曲（初代式治・二代目式治・古壽満らの作曲になる作品）をはじめとして、多くの常磐津を修得したようである。

ところで、明治中期になると、玉沢屋一門の芝居出演は減少の一途をたどり始めたが、玉沢屋と西川鯉三郎の率いる西川流一門との関連は深いものがあり、西川流の舞踊の金の折は、玉沢屋一門が地方を勤めてゐる。玉沢屋と西川流との関係については、譬えば「名古屋市史 風俗編」によれば、当時の西川流（名古屋）の舞踊番數のうち、西川鶴吉・西川石松の新作物も入れて、長唄の七十八番に對して、常磐津は百十七番あるのを見ても、その深さが知られる。

舞踊の地方を勤めるとなると、どうしても舞踊の心得が必要となってくる。舞踊の地は同じ曲であっても、舞踊の各流派によって、それぞれ振付が異なることが多く、振りの変わり目のきっかけも異なることが多い。従って、地方はそれぞれの流派の振り、特に変わり目のきっかけを覚えておくことが肝要である。地方を勤める弟子（三代目式治自身はほとんど舞台出演をしていない）にこうしたことを教える必要から、三代目式治は、初代西川鯉三郎に入門している。おそらく古舞満の指図によるものであろう。入門の時期は不明であるが、初代西川鯉三郎の高弟の西川嘉義（嘉善丸）が、数え年十二歳で鯉三郎に入門しており、また西川鶴吉は十一歳くらいから鯉三郎に入門している（尾崎久弥氏著「名古屋芸能史後編」文化財調査第五十四号参照）ので、当時の女子の入門年齢を十歳前後と考えると、三代目式治が数え年十歳前後であった明治十六年頃ではないかと思われる。

「名古屋市史 風俗編」によれば「鯉三郎苗字免許門人」として、西川發を筆頭に三十五人、「鯉三郎及後苗字免許門人」として、西川花子を筆頭に十九人を挙げているが、三代目式治は、前者の部の十八番目に、

西川叶（玉沢）

として載せられているので、西川流の名取りとなっていたことが知られる。「叶」という名は、本名の田中うねに因んだのであろう。明治十八年二月十七日から西川鯉三郎門第一座による「今濃師狂言」興行が新守座で行われている。同「市史」にはその時の番組が載せてあるが、ここに西川叶の名は見当らない。一方、明治二十八年八月十八日刊の玉沢屋本「新曲扇獅子」（振付西川鯉三郎・作詞



西川流苗字免許者 (玉沢屋本「新曲扇獅子」表紙見返し)



新曲扇獅子 (玉沢屋本)

古河新阿弥・作曲豊沢寿佐久)の表紙見返しに、三枚の扇が描いてあり、その中に西川流の苗字免許者が掲げられている。それによると、上から三番目の扇に「西川叶」の名が見出される。従って、三代目式治が西川叶を名乗ったのは、明治十八年以降、明治二十八年以前ということになり、それは三代目式治の数え年十二歳から二十二歳の間になる。「西川石松齋談 一 西川流名取試験の事」(振魚一第七号、昭和二年四月所収)に、

受取者は内規として廿五才以上といふことになつていました。……とある。三代目式治は明治二十八年には数え年で二十二歳であり、右にいう内規の年齢には達していない。三代目式治が文字登和に語ったところでは、少し若すぎるが、玉沢屋の身内であること、踊りの薪もよかったことなどから、名取りを許すとのことで西川流の名取りになったというのである。二十五歳以前に西川流の名取りになった例を調べてみると、初代西川鶴吉が数え年十七歳で名取りになっている（尾崎久弥氏著「名古屋芸能史後編」）。また、西川嘉義は数え年十九歳の時にはすでに西川流の名取りとなつていて（同）。これらからすれば、三代目式治も大体十八歳前後に名取りになったと考えられるので、その時期は明治二十四年前後であったと考えられる。名取りになった三代目式治は、一時西川流の踊りの師匠もしており、その弟子の中には、後年二代目軒屋書多六となつた西川嘉鶴などがいた。

このように、大体時を同じくして、明治二十四年前後に田中うねは三代目岸沢式治となり、また、西川叶となつて、次第に古舞満の後継者として力を働いていった。丁度この頃、玉沢屋は、明治十九年前後から起つた経済的行き詰まりを脱して、正本出版も再び軌道

に乗りつつあった時期であり、明治二十四年二月三日には、二代目式治も本名を佐々香次郎から、養父の名である佐々新七にかえ、心機一転、今後の玉沢屋の発展を期している。このことは、初代式治による名古屋の宮筋の成立、全展期に対して、言わば玉沢屋の第二期ともいえる安定成長期に入ったと言えよう。

名古屋市中区役所戸籍及び岐阜市役所戸籍簿によれば、三代目式治は明治三十三年一月十日、伯母の田中やすの所から分家して、本籍地を名古屋市中区下長者町四丁目十三番地（現在名古屋市中区錦二丁目二十番のあたり）に移し、戸主となつて居る。もっとも三代目式治がここに住んだのは、もっと以前からで、ここは玉沢屋の家の子ぐ近くであったであろう。三代目式治が玉沢屋に来た最初のころは、幼くもあり、玉沢屋に住んでいたためであるが、その後、ここに住んだのである。古舞満は前述の如く明治三十一年に弱血で倒れており、玉沢屋の一人は明治三十三年十一月に古舞満の一世一代会（会主 岸沢古舞満）を催している。古舞満は明治三十五年六月三十日に亡くなり、また、二代目式治は驛の筋がそれほどよくなくなつたということであるから、ここにおいて、三代目式治が、二代目式治を助けて、いよいよ玉沢屋を守り立てていかねばならなくなり、本格的活動をするためにも、居を名古屋に置いた方がよいというところで、分家をしたと考えられる。明治四十二年二月十日に二代目式治が歿している。これを契機に三代目式治は、名実ともに玉沢屋の跡を継ぐことになった。

ところで、三代目式治は正式な婚姻はしていないが、二男三女の子供がある。そのうち、長女（明治三十八年生）と二男（明治四十二年生）は早世しており、また三女（大正二年生）も幼くして死ん

でいるが、長男（明治三十九年生）と二女（明治四十四年生）は成長している。長男は、名古屋市中区役所戸籍簿によれば、

大正式年正月四日父盛東妻可児郡御堂町千四百三十七番地ノ一戸主士族安藤為次郎認知届出

とある。従って、三代目式治はこの安藤為次郎（慶応二年生）と戸籍関係にあり、その間に生まれたのが、これらの子供達であったと考えられる。三代目式治と安藤為次郎とがいつからこのような関係となったかは不明であるが、安藤為次郎の妻は、同戸籍簿では明治三十四年死歿、同時に婚姻解消となっており、その後で三代目式治と内縁関係になり、最初の子供が明治三十八年に生まれたと考えられる。丁度この頃は、三代目式治が本籍を名古屋に移した時期でもあり、この戸籍の移動の一原因に安藤為次郎とのこともあったかもしれないと推測される。何人の関係は、この後、三代目式治の死歿（昭和三年）まで細くことになる。

三代目式治が、名実共に玉沢屋の後継者となってから二年後の明治四十四年八月、式治は住居を名古屋市中区（名古屋市中・東・南・西の四区制が施行されたのは明治四十一年四月一日）上長者町三丁目十二番地（現在名古屋市中区丸の内二丁目十三番のあたり）に移し、本籍地もここに移している。この転居の理由はわからない。

大正時代に入ってから式治は、初代、二代目のように改名することもなく、地道に常磐津節の精進に励んでいた。当時は、かつてのように、華々しく舞台出演することはほとんどなかったが、門弟は絶えず増えても五百人を越えていたということである（文字登和直話）。このように、三代目式治はあまり目立った活動は見られな

ったが、玉沢屋の伝統をよく守り、先人の残した作品を保持し、後世に伝えると共に、玉沢屋の勢力の拡大に努めた。やがて昭和二年の初め頃、心筋梗塞を病み、病床に臥してしまった。晩年の三代目式治は玉沢屋の勢力も安定して、比較的恵まれていたかのように見えたが、式治が病気になる、当時の西川流補佐職で、勢力随一であった西川石松は、名古屋の常磐津節は古くなったとの理由（文字登和直話）で、大阪から常磐津文字八を招いて「千宝三番叟」の稽古を行い、また、常磐津式事も「お夏狂乱」の稽古をするなど、名古屋における常磐津界の變行きが俄かに備しくなり、玉沢屋の勢力も安泰とは言えなくなってきた。そこで三代目式治は、玉沢屋の血縁に連る常磐津式事に玉沢屋の跡を頼み、昭和三年二月五日午前七時三十分頃に歿したのである。享年五十五歳であった。死歿間際の文字八の末名について、式治は立腹したということである。

2 三代目式治の教授活動

三代目式治は、初代、二代目式治及び古奏満と違って新曲を一つも作っていない。これは、一つにはその才能がなかったことも、その理由にはなると思われるが、また、それまでに玉沢屋によって作られた新曲をすべて修得することも、その作品が多い（現在判明しているのは約六十曲）だけに、大変負担になったものと考えられる。常磐津の師匠となるには、もちろんこれだけでなく、常磐津家元にある数多くの古曲・新作曲も修得しなければならぬからである。文字登和の語では、三代目式治は語り、三味線ともに名取であったということであるから、おそらく現存の曲を修得するのに忙しく、新作まで手を広げることができなかったのということである。

一方、三代目式治は、教授活動には大変熱心であった。その弟子の大半は各連の藝妓であった。幕末から明治中頃までは、玉沢屋の弟子は武士であり、また所謂旦那衆であり、それらの娘、息子であった。玉沢屋の弟子ではないが、初代式治と同じころ、名古屋で常磐津を能くしていた前述の岸沢柳とか、各一（藝名未詳）、三郎大夫、兼助大夫等は尾張藩の家来である（一宮習津と名古屋、内編四一紙魚）第十六号昭和三年一月所収）。式大夫は山下（現在名古屋市中区三の丸一丁目あたり）の米穀屋、津庄大夫は熱田（現在名古屋市中区熱田区大瀬古町のあたり）の魚屋であり、また玉沢屋の援助者である小島勝兵衛（二代目式治実父）も相当金を持った旦那衆であった（一宮習津と名古屋、内編二一「紙魚」第十号昭和二年七月所収）。こういった人々は、それぞれ自宅等で「月さらえ」と称してほとんど毎月、家人や知人を招いて語っていたが、そのために稽古に通ったのである。

しかし、明治中期になると、こういった所謂藩人衆の弟子が減り、代りに藝妓の弟子が増えてきた。むしろ藝妓に引かれて、藩人弟子が減ったとも考えられる。尾張古奏満は、当時、盛東連（長巻町中）の藝妓の稽古をしていた。この頃は師匠は後番に出稽古に行くのではなく、師匠宅に藝妓が通ってきていた。玉沢屋関係では、このほかに、式重直が中巻（蒲原町通、富沢町筋、針屋町、南長島町、南桑名町、入江町一帯）現在名古屋市中区錦一丁目三丁目、榮一丁目三丁目あたり）、式右が慶連（音羽町、常盤町一帯）現在名古屋市中区大須一丁目あたり）と、睦連（慶連に隣り合っている）の稽古をしていた。三代目式治は、古奏満の歿後、その跡を継いで盛東連の稽古を行っていた。一名古屋市史、尾

谷編一によると、大正三年には盛東連には約八十名の藝妓がいた。さらに、大正四年か五年頃、中巻では一部を残して分離し、新しく渡越連（藝妓数約四百名）が作られ、三代目式治はこの渡越連の常磐津の師匠ともなり、それまでの自宅稽古をやめ、出稽古に切り替えた。渡越連では、後番玉雀の研究会（講習会とは言わない）が必ず年一回行われており、藝妓も熱心に藝の自己研鑽に励んでいた。盛東連で、これが行われたのは、ずっと後の常磐津式事が玉沢屋の跡を継いでからである。因みに、当時の謝礼は、渡越連では個人稽古で一回八銭であり、その日の稽古の人数に応じて後番から式治に渡されたということである（文字登和直話）。

このように三代目式治は教授活動は盛んに行っていたが、舞台出演はほとんどしなかった。三代目式治は前に述べた如く踊りを能くしたが、「師匠たるもの地方に出演すべきでない。」という考えをもっており、生涯この信念を棄てず、自身には舞台はほとんどしなかった。これは、次代の常磐津式事も同様であった。従って、舞踊会には、弟子の藝妓が地方出演していたのである。ただ楽語りの場合は稀に出演していたようである。大正十四年七月十五日、名古屋放送局が開局され、本放送が始まった。その開局式の番組では、謡曲、吹奏楽、哥沢、ハルモニカ合奏、放送劇、琵琶、三曲合奏、義太夫、新内、長唄などに交って、午後五時十五分から二十分間常磐津の演奏があった。いつもはあまり舞台出演しない三代目式治も、この時はさすがに自ら立三味線を弾き、「集合船隻方万歳」を演奏している。

漸く三代目式治になってからは、かつては家業であった正本出版は、二代目式治の血縁に連る山本やすという人が行っており、三代

日式治は出版事業は全く行っていない。

三代目式治は、その嶋の性を古壽海に見込まれ、玉沢屋の後継者となった。初代、二代目式治の時代の如き華々しい活動こそなかったが、二代目式治・古壽海歿後の玉沢屋をしっかりと守り抜いた人であると言えよう。しかし、このころになると、名古屋常磐津界を構成する人々の備もしいに變化しつつあった。

二、常磐津式壽

1 常磐津式壽の動向

常磐津式壽は、後に述べるように、神戸に住み、京都、金沢、門司等にも籍古場をもっていたが、それらの動向については未だ全く不明であるので、本章では名古屋での動きを中心に述べていくことにする。

常磐津式壽は、名古屋市中区役所戸籍簿によれば、本名を佐々高壽海といひ、明治十七年一月九日玉沢屋で生まれている。父親、新之助（安政二年八月一日生）は、岸沢古壽海の子で、三代目式治の父、田中富三郎とは兄弟である。この新之助は慶応三年五月八日（七月七日生）は名古屋区高岳町浅野新十郎の娘で、兩人は明治十六年六月二十六日に結婚している。高壽海の生まれた翌々年の明治十九年二月二十六日には栄次郎が生まれている。高壽海、栄次郎が生ま

れて間もない、明治二十年七月二十六日父の新之助が死没し、その三年後の明治二十三年九月二十九日に、母親のせきは佐々家と離縁し、実家の浅野家（名古屋高岳町）に復籍している。これは、一つにはせきがまだ若くて（この年、数え年二十三歳）再婚の可能性があったためであると思われるが、もう一つの理由は、せきが岸沢式右の弟子であり、この式右という人はもと玉沢屋の一門ではなかったもので、古壽海が式右の藝を嫌い、従って、その弟子であるせきの藝についても気に入らなかつたためであるとも言われている（『文字登和直話』）。高壽海、栄次郎はそのまま古壽海の孫として、玉沢屋に引きとられて、ここで成長することになった。栄次郎は、前述のように後に明治中頃、玉沢屋に寄寓していた四代目岸沢仲助の養子となり、東京に移り、大正四年十月五日に東京市神田区錦町六番地の田中美弥と入夫婚姻している（名古屋市中区役所戸籍簿）。後年、五代目岸沢仲助を襲名したが、嶋の方はあまり上手ではなかつたといふことである。五代目仲助襲名後の名古屋初編目見得で、『式三番夏』の三味線を弾いているが、あまり評判はよくなかつた（『文字登和直話』）。

高壽海は、初めのうちは藝人になることを嫌っていたらしい。それは幼い頃に玉沢屋に居候同然にやっかいになっていく多くの藝人の不人情な面を、古壽海によく聞かされていたことによるかもしれない。やがて、高等小学校を卒業すると、簿記の学校へ通うようになる。しかし、新之助亡き後の玉沢屋の跡取であるから、古壽海から常磐津の手解を受け、稽古も多少はしていたと考えられる。明治三十三年に岸沢古壽海の一世一代会が開かれては、高壽海らしき人物の名は見当らない。この年は高壽海は数え年で十六歳である

ので、この頃はまた簿記の学校へ通っていたのではないだろうか。明治三十五年には古壽海が、従って明治四十二年には二代目式治が歿している。名古屋市中区役所戸籍簿によると、二代目式治が亡くなったのは二月十二日午前一時で、翌日の二月十三日に高壽海から、家督相続の届出が出されている。これにより、高壽海は玉沢屋の家督を相続したことになる。この時、高壽海は数え年二十六歳であった。

さて、家督は相続したものの、玉沢屋の実権は三代目式治が握っていた。三代目式治はこの年三十六歳で、いよいよその藝が花開く時であったので、その勢いは強く、高壽海が家督を相続したからといって、玉沢屋の実権をその簡単に譲らなかつたらしい。高壽海にしても、初めはあまり藝人になる気がなかつたので、藝においては三代目式治よりも遙かに劣っていたと思われる。しかし、家督を相続したとなると、やはり常磐津で身を立てていく氣になったのである。ただ、名古屋では三代目式治が実権を握っていたので、名古屋での修業をきらい、上京して、東京で師匠について稽古をするようになったのは、高壽海がいつ上京したのか、また東京での師匠が誰であったのかはともに不明であるが、後に常磐津式壽と名乗っているところから、岸沢派ではなく、常磐津派の師匠にいたことは確かである。当時は、家元六世常磐津文字太夫、三世常磐津松尾太夫、二世常磐津文字兵衛等が活躍していた期間であり、同時に常磐津派と岸沢派が二度目の分裂をしていた時でもある。名古屋の玉沢屋といえは、当時、高壽海がその相継人であることも知られていたと思われるので、玉沢屋が岸沢派の一大勢力であるところから、高壽海が常磐津派の師匠に弟子入りすることは困難をきわめたと考えられる。

この東京での修業中に岸沢式松（後の常磐津三蔵）と知り合い、彼々まで兩人の交際が続いた。やがて常磐津を一通り修得し、常磐津式壽の名を家元より許されたのである。この名は祖父、父と二代続いた名である式壽を継ぎ（式治は田中おねが名乗っていた）、さらに常磐津派の人として、常磐津姓をつけたものである。ただ、この名取りの正確な時期はわからない。

東京での一往の修業を終えたのだが、名古屋では依然三代目式治の勢力が強く、また高壽海が常磐津の名を貰ったため、高壽海は名古屋へ戻る事ができなかった。常磐津派が名古屋で師匠となるには、三代目式治の死を待たねばならなかつたことを見ても、玉沢屋を中心とする岸沢派の力が強かつたことが知られるであろう。このため、常磐津式壽は京都島原の師匠となった。猶、この時、手見せをしたという事である。当時、検査の師匠となるには手見せが必要であった。たまたま島原へ遊びに来た神戸の造酒屋、白鶴の主人に見込まれて、その招きで神戸に赴き、花岡検番、柳原検番の師匠となった。これがいつの事であったかは不明であるが、名古屋市中区役所戸籍簿によると、常磐津式壽は大正五年八月八日に兵庫県兵庫郡西宮町（現在西宮市）字三寺地八百八十三番地の三好解太郎の長女きみと結婚している。この頃には神戸に在任していたと考えられる。結婚五日後の大正五年八月十三日には、長男が、続いて大正十二年五月一日には長女が生まれている。こういふことにより、名古屋へ通るのをあきらめ、いよいよ神戸を本拠地として活動することに決めたのであろう。同戸籍簿では、大正十二年五月九日に神戸市野助通（現在同市灘合区野助通）二丁目八番地に転籍している。さらに、同じ頃、金沢の西検番や門司の検査の師匠にも

なっている（文字堂和直話）。やがて住居を神戸市真谷区龍池通三丁目六十四番地に移し、終生ここに住んだ。

昭和三年三月五日、三代目式部が歿した。その翌年昭和二年の夏、三代目式部は義氣堂を兼ねて長老の進に出かけ、そこで常盤津式部と偶然出会った（文字堂和直話）。しかし、当時三代目式部は明を導き、また大阪から常盤津文字八が西川石松の招きで来名し、有志の者に『子宝三番夏』を教えるなど、西川流の玉沢屋離れの傾向が見えたりしたので、かつての勢いは全く影を薄め、衰微に近づいていた。そのため、この時、元末玉沢屋の相続人であり、今は成長して一人前の師匠となり、すでに二月より名古屋に播古にきていた高野勝に、後を頼むことを決心したのである。三代目式部が心腹榎基を頼ったのは昭和二年の初めであったが、そのために播古不可能となったので、常盤津式部が同年二月二十九日より、名古屋での播古を始めていた。

常盤津式部が名古屋に播古に来るようになってから一年後の昭和三年、名古屋で博覧会が開かれた。これは、この年に今上天皇の即位式があり、それを祝って、名古屋勸業協会が主催した御大典奉祝名古屋博覧会で、勸業公園で九月十五日から十一月三十日まで開催された。この折、藤栄連・駒連・徳連・中奏・浪越連の互連技により、井手蕉所作『築平東下り』と『筆袋』が上演されているが振付は西川石松、作曲は常盤津文字八で、式部ではなかった。

昭和七年春に、東区針屋町（現在名古屋市中区錦三丁目）に浪越連演舞場が完成した。これを機会に、感どころである名古屋において、東部の部をとりや大阪の部をとり、浪越をどり、東京の部をとりて比すべき定期的な舞踊会を持つというので、浪越連組合が



第二回浪越をどり 名古屋新聞（昭和8年4月1日付）

を以て「浪越をどり」が始められた。この「浪越をどり」の常盤津の部分、毎回すべて常盤津式部が作曲にあっていたので、これらを中心に見てみる。

第一回の「浪越をどり」は昭和七年五月二十二日から二十九日までの八日間に行われた。出演者は左方、地方勢勢三百三、四十名（昭和四年四月現在、「聯合名古屋青年表」によれば、浪越連は常盤津が五百人を越えており、出演者はその中から選ばれた）

中心となり、同年五月二十二日から二十九日までの八日間、第二回の「浪越をどり」が同演舞場で催された。「浪越をどり」は「なごやをどり」と読むのだと、同年五月十七日付の「名古屋新聞」はわざわざ注をつけている。「浪越をどり」は昭和十二年まで六回続けられたが、すべて新作もので進んでおり、その時の記事が当時の「名古屋新聞」や「新愛知」新聞に、毎回再三に渡って、写真入りで四段から五段抜きで載せられているのを見ても、その人気と評判の程が窺われる。常盤津式部は毎回、常盤津の部分すべて（第六回のみは名古屋だけであるが）作曲している。これらについては、後で改めて述べる。

世話があわたたしくなってきた、昭和十二年の第六回をもって、「浪越をどり」が中止されたが、式部は毎月播古には必ず来ていた。しかし、やがて太平洋戦争が起り、世の中が戦争一色に染りつづまされていくとともに、劇事を続けていくのはだんだんむずかしくなっていた。式部の長男、幸男は昭和十四年から十五年頃、四代目式部治を継承したが、ゲダルカナル島で戦死してしまった。その戦死の公報が届いたのは昭和十七年六月二日である。それ以前より結核にかかりながらも頑張っていた式部もまた、同じく昭和十七年八月二日に歿した。享年五十九歳であった。この後、玉沢屋の血縁関係で時を継ぐ人がおらず、全面的にも知られるほどの一大勢力を名古屋藝能界に築いた玉沢屋も、この常盤津式部（式部）としては四代目に当る）の死を以って、その幕を下してしまっただけである。

2 浪越をどり

前項でも述べた如く、昭和七年春に浪越連演舞場が完成し、それ

思われる。会期中は毎日午後五時半及び七時半の二回公演で、会費は一人一円均一であった。演目は、東京、京都、名古屋の四季行事をシンボライズした『三京四季賑』の五段返しと、別頭と称する一段物の常盤津『恋の画匠』で、作は共に井手蕉雨、振付は西川石松である。前者の方の常盤津は第二景『八ッ橋』と第五景『花揃ひ』（これは長唄との掛合）で、『八ッ橋』は「伊達浴衣の小唄をチヨイとつまんで、素足に塗下駄、傘に手拭といふほどく粋がかつた扮装で……賑やかな振りにハトリミンク様式の律動が窺はれ、雅子には曲調にも期らかな軽快調があつて大出来」（『名古屋新聞』五月二十四日付）であった。『恋の画匠』一場は巨勢の金満の恋恋をテーマとしたもので、『三京四季賑』の第三景と第四景の間に挟み込んで上演されている。

浪越をどりの第二回は、昭和八年四月一日から十日までの十日間開催されている。毎日の上演は、午後四時と午後七時の二回であった。出し物は、『昭和も八声の西蔵に因みて』熱田神宮、春日大社、最島神社、伊勢神宮、二見の浦の各鳥居、及び東大寺大仏殿の風景を描いた『鳥居風景』六段返し上演された。作は井手蕉雨、振付は西川石松である。第二景の奈良春日大社を描いた『春日野』が常盤津で、巫女の舞に歌次喜多をかませ、狂言風のおかしみをもたせている。第六景『朝の海』は長唄との掛合である。中幕に『嵐石』（作井手蕉雨、振付西川石松）が出された。白拍子鈴子が舞の上達折願のために伊勢神宮に詣で、御裳履川の川上にある鏡石（伊勢神宮に八咫鏡が祀ってあることに因む）に自分の姿を映して、神々に祈りながら法楽舞を舞うと、いつのまにか舞の優美を会得するといったもので、これも式部の作曲で「西川十八番物として

後世に残つていゝ型物」(「名古屋新聞」四月三日付)であつた。昭和九年の第三回となる、盛衰をとりも恒例化してきて、「名古屋新聞」五月三日付の記事に「春のエピソードとして名古屋名物」となつたと記されている。今回は五月一日から十日までの十日間毎日二回公演であつたが、千秋楽の日には一回公演であつた。この時は、井手蕉雨作『雪月花揃手拍子』全八景で、皇太子御生誕(前年十二月)奉祝となつてゐる。幸田(愛知県半田市)の雅楽公園や長良川などを描いて、ロマン・カラーを盛り込んでゐるが、各場すべて、何らかの意味で、皇太子あるいは皇室との関連のある内容である。板付は西川石松。常磐津は、万世一系の天皇家を富士山のゆるぎない姿にたとえた第一款『フジヤマの雪』と、長良川の轉動を描いた第七景『長良川の月』で、第八景『大板原の花』は長良との現合であつた。

昭和十年の第四回も例年の如く、五月一日より十日間行われたが、今年からは毎日午後四時・六時・八時の三回公演となつた。また、千秋楽は前回同様一回公演であつた。浪越をどりの好評を博したものである。当時の新聞広告には次のようになってゐる。

五月一日より十日迄 浪越をどり 毎日午後四時 七時三回
本月初日 浪越をどり

名古屋東区針屋町 浪越演舞場

(昭和十年五月一日付「新愛知」新報)

浪、これでは、一日二回公演とあるが、これはこの広告が違つてゐる。

この回は、『名所佳景額』全七景で、井手蕉雨の作、西川石松の板付であつた。この年は皇太極の生誕四百年に当り、また東照宮の

社殿(現在中区丸の内二丁目)が国宝に指定され、高山樗牛が開進する等の事があったので、それに因んでそれらに關係のある名所を描いてゐる。このうち、第三景の『木曾川』と第七景の『東照宮』が常磐津、長唄の掛合、第五景の『飛騨の高山』が常磐津だけである。『木曾川』は「女船頭の七七七の祥天、黒幕に白ゆもじ、お六の横顔など一切の取合せの妙」(「名古屋新聞」五月三日付)と評され、また『飛騨の高山』は「可愛い袖人と鳥追をからませて音

上ツオムナリク作曲の
交響曲新世界より
浪越をどり
名所佳景額
トーカー名曲集

第四回浪越をどり 新愛知(昭和十年五月三日付)

頭めかしたのが『名所佳景額』(同)と評されている。

昭和十一年の第五回は、期間及び一日の公演回数ともに前回と同様であつた(千秋楽も平日と同じ三回公演)。出し物は『色鏡美四季日本』四景七場である。板付は、前年の十月二十八日に西川石松が歿したため、代つて西川司津が行つてゐる。全四景のうち、全くの新作は前三景で、その作業者も前年までの井手蕉雨に代つて、田中清滋、九条武子(起用されている。春、夏、秋、冬の四季それぞれ、その秋の夜)、『秋の夜』(田中清作)である。薄の精が野辺でたむかひつゝ、二匹の魂が現われ、月について言い合ふうちに顔色が現われ、月の話をする。今は押直りした二匹が縁兎と共に団子を作り、縁兎は二匹を月へ案内するといつた筋となつてゐる。



第五回浪越をどり 新愛知(昭和十一年五月一日付)

昭和十二年の第六回は、名古屋汎大博覧會(三月十四日から五月三十一日まで)の協賛のよき形で、四月二十一日から五月十

日までの二十日間、午後四時・六時・八時の三回公演で行われた。

この時は、京都の葵祭、東京の山王祭、大阪の天神祭、名古屋の名古屋祭と、四大都市の祭礼風景を描いた『花都祭風俗』全五景で、作は田中清滋である。今回は二十日間の公演となつたことについて、「新愛知」新聞には「昨年の好成績に鑑み」会期を延長したとある。もちろん、それも一因であるが、そのほか、今回は汎大平洋博覧會のような形で行われたことも、会期延長の要因である。また、これは全くの博覧會に過ぎないが、次第に競争が激しくなりつた時期であるので、浪越をどりの幹部は一往今回を最後と考へ、その名残りを惜しむ気持ちもあつて、わざわざ延長したのでないかと考へられる。板付は、西川司津、及び前年司津と結婚し、本年西川流の名取りとなつた西川茂(二代目三郎)で、常磐津は第二景の『葵祭』と第五景の『名古屋祭』(長唄との掛合)である。作者については、四月六日付の「新愛知」新聞では「常磐津式巻」とし、四月三十一日付の同紙では「岸沢式巻」となつてゐる。これは、新聞の誤記とも、また、岸沢派の勢力が依然強かつた名古屋であるので、今回になつて、その筋から注文がついたとも考へられる。しかし、今回は、実は式巻の作曲ではなく、二代目式巻の弟子(式巻後には式巻に師事)である岸沢式巻久(現常磐津文字登和)の作曲によるものであつた(文字登和直話)。

このように「浪越をどり」は、毎回大評判、大入りで、新聞記事にも、

「第一日の午後四時・七時の二回とも満員の大盛況を呈した。」

「『新愛知』新聞昭和八年四月十二日付)

「初日、二日目とも昼夜二回の開演に上気するやうな盛況をつづ



第六回浪越をどり 新愛知(昭和十二年四月十六日付)

「場内華やかな色彩りの中に第一日は大成功裡に終り……引續いて各方面の観見が予約されてゐる……」(「新愛知」新聞昭和十年五月二日付)

「本年は特に前人氣が盛んで」(「名古屋新聞」昭和十一年五月一日付)

「典麗な舞台を展開し、喝采の涌を惹き起した。」(「名古屋新聞」昭和十一年五月一日付)

ら四十冊であった。しかも、主任達は前述の三代目式治の内蔵の夫である安藤次郎に、毎月その三冊を納めていた。三代目式治も主任こそ置かなかつたが、助手として式登久に浪越連で稽古をさせていた。この場合は、謝礼はやはり一人稽古で一回八錢であったが、そのうち半分は師である三代目式治に納めていた。前、この當時は、一日と五日の日、十日日及び毎日か休みであった。式治の稽古は時間がやがましく、定った時間にきちんと始め、また終りも時間がくると直ちにやめてしまったということである。また、冬は稽古であったが、夏は洋服で稽古をした(文字登和直語)。

式治は、名古屋では三代目式治同様、舞台出演はほとんどしていない。しかし、作曲の方は力を入れており、多くの新作を世に送り出している。式治は作曲にすぐれた才能を持っており、自然界のものから、人の心の動きまで三味線によって表わそうとした。当時はまた、宮城道雄等により、洋楽が盛んに邦楽の中に取り入れられていたが、式治もまた洋楽の音階や様式を、常磐津に取り入れるべく工夫していた。神戸に在任していたので、大阪松竹少女歌劇団や空襲少女歌劇団のサウンド・レピューをよく見に行き、それらの様式を取り入れて、浪越をどりの大切の節踊りを作曲したりしている。こうしたことから、作曲があまりに新しすぎて、西川石塚とうまくいかない場合もあったということがある。また、弟子に対しても、作曲技法を熱心に教えたが、弟子に誰の音や川の流れたなどを作曲させ、それを聴いては世評したり、直したりするというように、教え方も独特のものであった。

さて、常磐津式治の作品を見るが、浪越をどりの新作については前述したので略す。

聞「昭和十二年四月二十二日付」などであり、またNHKの名古屋放送局(CK)も毎回、夜八時から九時のゴールデン・アワーに実況中継放送を行っている。しかし、浪越をどりの華やかさは裏腹に、昭和十一年二月には二・二六事件、同十二年七月には蘆溝橋事件が起るなど、世の中は戦雲が低く垂れ籠めてきた。そんな時勢の下ではこうした歌舞演藝が続けられる苦もなく、浪越をどりは第六回を以って幕を下したのである。

3 常磐津式治の教授・作曲活動

前に述べた如く、常磐津式治は神戸を本拠地に、名古屋・京都・金沢・門司と各地に稽古場を持っていたので、名古屋以外の所でも作曲や演奏活動をしたと思われるが、それらについては資料も現在のところ皆無であり紙幅も足りないので、本書では省略する。

常磐津式治が名古屋で本格的に活動を始めたのは、昭和三年二月からである。二月二十九日からの最初の稽古は、盛栄連が「其儀別八景」浪越連が「岸渡常磐松島」で、午前、午後三時間ずつ五日間の稽古であった。浪越連は五日間の月謝は二百円であった。盛栄連の方は、藝妓数が百人以下(「総合名古屋市年表」昭和四年四月現在)で、百五十円であったという(文字登和直語)。また常磐津式治は、自分のほかに、浪越連、盛栄連にそれぞれ主任と呼ぶ師匠を置いていた。浪越連の方は岸沢式登久(現常磐津文字登和)で、盛栄連の方は岸沢式登久であった。主任は式治が五日間稽古をして帰ったあと、その月の稽古の曲を、毎日(日曜は休み)朝八時から午後四時まで約六十人復習しており、ほとんど昼食をとる暇もなかったということである。これで毎月の主任への謝礼は五十円か

「しぐれ」

へ旅の時雨は憂き物よ笠にはら／＼ぬれかゝるおもひ衣はしつとりと肌にしみ入る冷たさよぬる／＼衣はかわかかねどかわき果てたる人心

八唄れて聞もなく又ぬる、追はれ心に横々のわびしおもひを重ねつつ打ともし扉をあてとなくさすらふ人にふりかゝる旅の時雨は憂き物よ

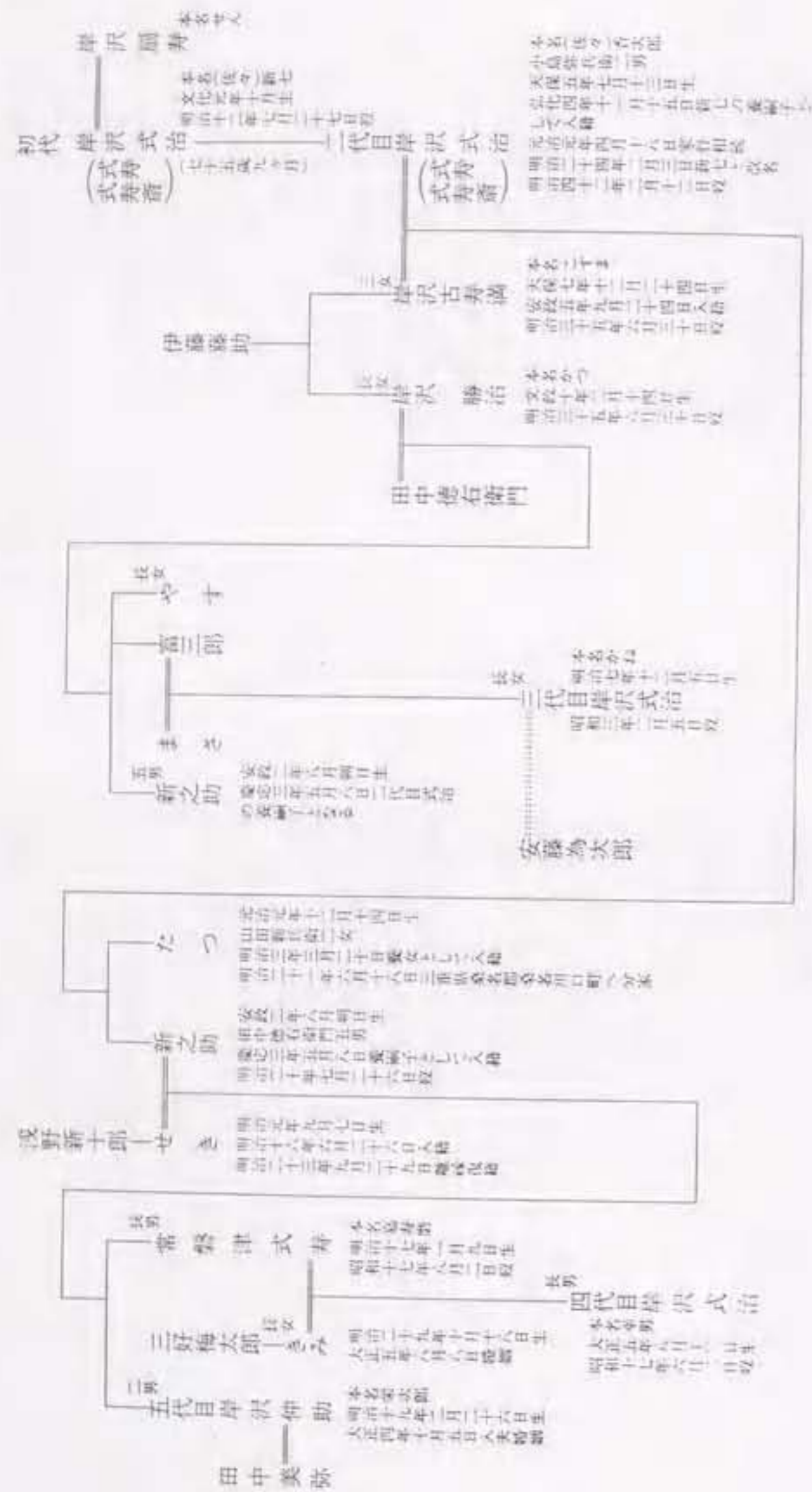
作詞は小唄山人事竹内大真。三味線も即ち此の文句を生かすべく思い入れ豊かに作曲してある。感情表現の巧みな曲である。洋楽の音階や様式を取り入れている。

「船」

船が静水から川下りの急流に移り、やがて川口付近に達して、またゆるやかに進む状況を作曲したものである。作詞は竹内大真。急流にかかるあたりから、第一、第二、第三三味線といった三味線三丁による合奏曲となっている。日本音楽の場合、伝統的な三味線音楽は、同じ手を何人かで弾き、僅かに上調子や立三味線が替手を弾く程度であるが、これは、作曲法が全く違っていて、洋楽の様式を取り入れた三味線三重奏とでもいってよい曲となっている。従って、これは歌よりも三味線を聴かせる曲である。

「飛鳥」

飛鳥の情景描写をした曲で、作詞者は不明。初めの部分へうなばらや「三」から、へ三笠山……」までの置換飛鳥は吉備楽を取り入れた即付けである。後半には事と三味線との合奏になる手事があるが、これは名古屋の佐藤操校正和(昭和二十一年歿)の作曲によるものである。



常磐津式寿は、結局、幕末から明治・大正・昭和と名古屋常磐津界に君臨してきた玉沢屋の最後の人物となった。三代目式治のあとを受けて、名古屋常磐津界に多大の貢献をし、玉沢屋の伝統を守りぬいたが、玉沢屋の後継者は、この式寿の死によって絶えてしまった。ただ常磐津式寿の項には、すでに名古屋常磐津界も、様相に変化が生じており、式寿自身も常磐津を名乗り、居を神戸に置いての活躍であって、往年の玉沢屋の威勢は影をひそめていたようだ。し

題名通り、色々な梅について述べたもの。作詞は不明であるが、田中青滋の可能性がある。振付は二代目鯉三郎。
以上、常磐津式寿の作品を見てきたが、これらの作品は、いずれも玉沢屋本としては出版されなかった。

『狐まつり』
説話、譚、その他、昔から言い伝えられている狐の話を集大成したものの。作詞は不明だが、田中青滋のようである。振付は二代目西川鯉三郎。二代目鯉三郎の襲名は昭和十五年であり、式寿の死は同十七年であるので、この曲はその間に作られている。
『梅づくし』

『田楽舞』
京の夏の風物を描き、やがて田楽法師による田楽舞の振りとなる。作詞は不明。
『東のことば』
東京を天皇の居性するところとしてほめたたえたもの。作詞は不明であるが、竹内大真の可能性もある。

かし、式寿は、その作曲の才を生かし、洋楽を取り入れた手法で、独自の新境を開いていった。
式寿の死後、玉沢屋の伝統とか、名古屋独特の常磐津曲については、そのほとんどが、三代目式治及び常磐津式寿の弟子である岸沢式登久（現常磐津文字登和）によって引き継がれているので、現在のところまだ消滅してはいない。しかし、それとても時間の問題である。幕末から明治にかけて一大勢力を誇った玉沢屋ではあったが、結局は消滅の一途をたどることになってしまった。今後は、可能な限り速やかにその記録化（録音、採譜・正本の収集保存）が進められ、同時に調査研究もまた進められなければならない。

資料Ⅰ 玉沢屋版常磐津節正本出版目録

茜染野中の隠井
 明烏夢泡雪 上の巻いけんの場
 同 雪責段
 朝顔日記 大井川の段
 同 宿屋の段
 朝比奈地獄巡
 茂緑露玉川
 東土産浪越普言
 伊賀越道中雙六 沼津の段上
 同 沼津の段下
 同 平作腹切の段(およね場)
 箱根雲験譚の段下
 一谷嫩軍記 興討段
 白糸主水上の巻
 同 白糸主水下の巻
 今様盤女舞
 今様狸々(狸々)
 今様狸々引ぬき(狸々引ぬき)
 今様夜仇討曾我(夜仇討曾我)
 色揚三番段
 色直雨毛毬

色の湊有卦入船
 初陣の尻鎧 上の巻
 同 下の巻
 姥餅の段
 恨葛露濡衣 上の巻
 同 下の巻
 老松
 老滿津替へ文句
 奥州安達原 雪降の段
 帯文桂川水(お半長右衛門)
 同 帯屋の段
 恩愛讀関守(宗清)
 開化西洋事分喜(Seiyo Kotobuki)
 鏡山旧謡絵 書置の段 上下
 同 下の巻ぞうり打の段
 同 敵討の段
 神楽風雲井曲毬(どんつく)
 霞三曲
 仮名手本忠臣蔵(忠臣蔵) 第序鶴ヶ岡の段
 同 二段目 練言の寝銀(早打の段)
 同 三段目 上の巻進物の段

同 下の巻喧嘩場
 同 道行寄波情交衛
 同 四段目 判官腹切の段
 同 七段目 上の巻大壺の錆刀
 同 下の巻大壺の錆刀
 同 八段目 上の巻
 同 下の巻
 同 九段目 山科の段
 同 十段目 下の巻天川屋の段
 歌へす(餘波大津面(藤娘座頭))
 狂華法手向(日蓮記) 七面山の段
 釜割双扱巴 上の巻継子賣の段
 同 新釜更の段
 神路山色瑠(油屋) 上の巻油屋酒宴の場
 同 於こん縁切の場
 同 見たての場
 邯鄲
 鏡獅子
 樹毎濡色花春雨
 岸瀧立塩竈
 岸瀧常磐松嶋(松島)
 義士銘々傳 赤垣徳利の場
 蜘蛛糸梓弦
 傾城阿波鳴戸 順礼の場
 傾城奥女中(新子守)

清姫日高川の段(新清姫)
 恋後瀧流洲
 傳兵衛堀川の段
 恋鼓詞悪賢
 恋娘昔八丈
 濃風色三股(高尾)
 竝木曾山雪宮本 上の巻
 同 下の巻
 碁太平記白石齋 揚屋の段
 同 異見の場(新吉原の段) 下の巻
 子宝三番更(子宝)
 秀末広
 月雪花歌再夕市(ふしみ常盤)
 五人一座花の盃
 細石殿の鶴亀(鶴亀)
 兜操無間の鐘優 上の巻
 同 下の巻
 三幅対和歌姿画(俳諧師)
 三世相錦織文章(三世祖) 仲町福鶴屋の段
 同 州崎提の段(道行蝶吹雪)
 同 極楽浄土の段
 同 三社祭礼の段
 四季歌心説(夏船頭蝶々娘)
 式三番更(式三番)
 四天王大江山入 下の巻

忍夜恋曲者(将門)
 十二段由縁の色音
 新累談 殖生村の段上の巻
 同 殖生村の段下の巻
 新曲相生松
 同 相合傘年々午歳
 新曲扇獅子
 新曲玉川
 新曲釣女
 新曲娘獅子
 心中浮名鮫精 丹波屋の段上の巻
 同 丹波屋の段下の巻(八郎兵衛ころしの段)
 同 おつま八郎兵衛上の巻
 同 おつま八郎兵衛下の巻
 心中三升扇
 心中翌日の噂 八百萬圍生梅か枝
 同 花づくし山姥四季
 同 明の鐘
 同 東下り
 同 心中翌の噂
 同 おみつ
 神靈矢口渡 頓兵衛住家下の巻
 姿花鳥居色彩(女戻駕)
 菅原傳授手習鑑 車引の段
 同 四ツ目口ノ切松王丸屋敷の段上の巻

同 四ツ目口ノ切松王丸屋敷の段下の巻
 同 四段目 寺子屋の段
 同 桜丸腹切の段
 同 天拝山の段
 隅田川雪の八景
 雙六盤露の玉藻
 青陽寿
 関取千両織(千両織)上の巻
 同 下の巻角力の段
 関取二代鏡 秋津嶋内の段
 節供遊恋手習(三人生酔)
 其扇屋浮名恋風(夕ぎり)
 其姿花図絵(三ッ人形)
 其常磐津仇兼言 三かつ子別の段
 同 三かつ縁切の段
 其儘朝八景
 染模様妹背門松 質店蔵の段
 内裡模様源氏紫
 太陽曆開花萬歳
 高砂漁師(弥生花浅草祭)
 同 祝儀新高砂
 田仁子
 且前の名古屋帯
 檀特山胡蝶羽翹
 暁の浦兜軍記 琴責の段

千種恋河道(小いな半兵衛)
 智仁勇備茲頼光
 忠臣二度目清書
 日高川三ツ面
 千代の友鶴
 積恋雪関扉
 帝国万歳旭影
 奇異姐釣髷
 唐人
 常磐の老松
 名本所塩原実記
 錦着恋山守
 願系縁芋環 おみわ道行の段
 後の月酒宴鳴台(角兵衛)
 乗合船恵方萬歳(乗合船)
 拙筆力七以呂波 (こみ大夫願筆繪)
 八犬義士譽勇猛(八犬伝) 富山の段上の巻
 同 下の巻
 初恋千種の濡事(お染) 上の巻お染久松土手場の段
 同 下の巻おみつ物狂の段
 初夢宝船
 花賢明穂野佐倉
 同 宗五郎子別下の巻
 花瓶曆色所八景 竹紫波八景
 花舞台霞猿引(うつぼ)

濱松風恋歌
 膝栗毛
 吹よせ老松
 両顔月姿絵(双面) 隅田川渡しの段上の巻
 同 隅田川渡しの段下の巻
 北州千歳寿
 船乗の帰帆(浮名たつ)
 同 たつみ
 本朝廿四考 四段目十種香の段
 同 同切狐火の段
 乱朝恋山崎
 道行浮寝友鳥 質庫の段
 道行恋三度笠 上
 同 下
 道行丸い字(道成寺)
 三保松富士長明
 宮八景
 昔噂唐画皿 皿やしきの段
 昔鏡輪廻の小事 石重丸山の段
 同 石重丸下の巻
 戻鴛色相扇
 女夫松高砂丹前
 八重九重花姿絵(吉原茶屋廻り) 巽八景
 同 保名狂乱
 倭仮名色七文字(源太)

山廻四季詠
夢泡雪浮名一節(新明鳥) 上の巻
同 下の巻

八重霞難波演歌
八重一重花咲分(新忠信)
同 桜草売

由良湊三庄太夫
義経千本桜 狐忠信御殿の段
同 恋中車初音の旅道行の段

寄三樹五大字桜(三ツ面子守)
夜雨角田の寄木(だんまり)

夜の鶴雪整
六歌仙花彩(喜撰)

若木花容彩四季

若緑巳歳祝

笑門俄七福

和歌三神 左甚五郎の段

猶、本目録は著者の調査したものに限られているので、このほかに玉沢屋版常磐津節正本が存在する可能性がある。

第二節 『花紅葉士農工商』考

文政三(一八二〇)年一月五日江戸玉川座の顔見世『声花洩高綱(こえかけてひけやたかつな)』の四立目に、三代目坂東三津五郎が『花紅葉士農工商』と題する四変化を踊っている。『花紅葉士農工商』は江戸時代の身分制度を象徴する士農工商の職分の相違を趣向とするもので、初演の役割番付によると、その時の地方連名は、

清元延寿太夫・清元栄寿太夫・清元宮路太夫、三絃清元齋兵衛・名見崎東三郎

常磐津小文字太夫・常磐津都賀太夫・常磐津喜野太夫・常磐津志名太夫、三絃岸沢古式部・岸沢古藤治・岸沢式

美(『大工』正本にはない)・岸沢兼吉

とあって、清元と常磐津のよる四変化であったことがわかる。また、番付役名と四変化の内、商の部分に当る『文売』の末尾の「しばし」とめる逢坂の関にのこせし物語の詞章によって、逢坂山の新聞を松田左近春行・田舎嬬村おさん・大工五分のみほぞ右衛門・けいせい大淀実は宇治の方の、士農工商に見立てた四人の人物が通る様を描いたものと知られる。工の部分にあたる常磐津『大工』のみは正本が現存しており、東京芸術大学蔵の『常磐種』にも『大工』についての上演記録が記されている。また、商の部分については清元の現行舞踊曲『文売』がこれであるという。これらの資料によって、『大工』『文売』の実態が辛うじて知られるが、「士」と「農」の部分に就いては全く記録がなく、全貌はよくわからない。しかし、この時の興行は玉川座の存亡に関わる状況、幕末の常磐津節隆盛を担った四代

目文字太夫（豊後大掾）が、四代目小文字太夫襲名登場した直後の作品であるなど、興味深い背景を持っているので、少し考察を加えてみたいと思う。

(十一)

さて、現存する「大工」の正本（竹内道敷氏蔵）は、常磐津正本版元の小舟町通り新和泉町の伊賀屋勘右衛門で、表紙には、右側に前述の常磐津連名があり、「声花洩高綱」第一「ばん目序幕」へ世にあふ坂のせきはゆるさじ」花紅葉士農工商」とあって、中央に大工の姿が描かれている。内題は「花紅葉士農工商」。狂言作者としては本屋宗七・松本幸二が記されているが、「坂東しうか述」ともあるので、本浄瑠璃の詞章は坂東しうかの作かと思われる。しかし、この時の番付の作者には「坂東しうか」の名はない。さらに広く「坂東しうか」の名を探しても、初代が天保一〇（一八三九）年の襲名であるので、ここには該当しない。一方、三代目三津五郎の俳名は「秀佳」であるので、この「しうか」はこれではなからうか。とすれば、本曲の作詞は三代目三津五郎ということになる。三津五郎が作者を兼ねた記録は他にはないが、前述したように、本興行は異常な形で幕を開けたものであり、特異な形態も考えられよう。作曲は岸沢古式部、振付は藤間勘助・藤間弘町で、立方役名には三津五郎の他、市川友蔵や中島三甫右衛門などの名があるので、三津五郎の大工が逢坂の関で言われを役人に語る態で演じられたらしい。

さて、この曲の詞章を示すと、

樂の代の太平宮も舞の代のびまいきつでもなんの其手づくりなす番匠の
へはせねど釘やかなづち放しちや成ぬならぬ色でもせなかとんとた、き大工もふとしたまんでおか、入れ情お
いふしん へ夜なへかけたる仕事のとくにうんとできたる子だからどれもさいくはよいとよりやうと今はなる口
酒きげん へ手斧かたげてきたりけり へすでに入皇三十二世用明天皇の御時に惚れうむすこはしやうとくがす

んどきやうな太子にていつか大工の手わざをばはじめつづの国天王寺をいとなみ給ふ其折におほくの手まを入た
まふ しかもいそぎの御ふしんにてばんまでしごとじやうすめゆへばんじやうとこそめされつ、しやうづこかし
にイヨ番匠ひるだんべいぞほつける砥水がさめるはしめかけろなんでもこつちのかたぐ、へしめる物には何
くたいこのしらべにかふとのを、へ雁鴨はじろに帯あま戸あぶらに帳めんもとゆいな へさては女のせうちの
手とらのいけん三三のむこ取いはふて一ツしやんく、きまつてはしやんくたてたる日本のこれ仏蘭のさい
しよなり へ天長地久と折おさめく、へ抑神酒ひらきのさかづきもゑひがまはつて小うたふし、へうでおしす
ねおしくびつひき三尺すもふの手とりばやどつこいやれこれこれわいさ、へとんだきげんじやあるまいか、へそ
んならこめんとひよつかすかあしをほやめていそぎゆく

である。この詞章は大工の由来を語っているが、「番匠往来」にも、

夫巧匠之濫觴者。尋天津見屋根命神業而。聖徳太子始而定巧匠之職。修理職・木工寮是也。其棟梁大工之称起。

などであるように、当時の大工の間に広まっていた太子信仰を背景としたものであった。江戸時代前半に作られたと思われる謡曲「飛騨工」や古浄瑠璃「ひだのたくみ」も、こうした思想を背景として仕組まれたものである。

(十二)

ところで、この曲は通称「新大工」と呼ばれており、同じ常磐津曲に「古大工」と呼ばれる曲がある。これは、安永八（一七七九）年一月一日より（役割番付）の中村座顔見世「掃花英雄太平記」の四立目に上演された「簡幹色水上」である。これは、増山金八の作詞で、常磐津兼大夫、同左名太夫、同仲太夫、三枝岸沢古式部、同市治によって語られ、坂東三津五郎（大工）・市川門之助（侍）・岩井半四郎（田舎娘）、山下万菊（花光娘）という役割で、早春の三井寺の麓で出会った侍と花売・大工・田舎娘が同道するうち、脇屋次郎義助と足利尊氏息女友鶴姫、小山田太郎高家

と大井源蕃娘照葉とわかり(上中巻)、更に、義助と友鶴姫が高純親王一派に襲われると日吉の神霊がうない子の姿であらわれて二人を助ける(下巻)という経緯が描かれたものであった。

夫天が下なる四ツの民士農工商夫くに倭唐土昔より今に伝へて

とあって、身分制度を象徴する士農工商の相違を姿と所作によって演じ分けて見せようとする趣向と切禿の趣向をあわせてのものであった。この曲について「歌舞妓年代記」には、

三津五郎番匠柱立の所作。次に半四郎兩人うない子切禿「筒幹色水上」常盤津兼大夫にて何れも大評判。

とあって、三津五郎の番匠、すなわち大工の柱立の所作と三津五郎・半四郎の切禿の所作が評判となったものであったことがわかる。この時の三津五郎は初代で、「花紅葉士農工商」を演じた三代目三津五郎の実父であった。また、「筒幹色水上」は、今までに調査したところでは、正本は知られていないが、伊賀屋勘右衛門版二種と名古屋玉沢屋版が現存している。上中下三巻であるが、伊賀屋勘右衛門の一本(上野学園日本音楽資料室蔵)以外は上中までしかない。しかも玉沢屋版は上中には別れておらず、中巻末尾「足早にわかれてこそはいそぎゆく」で終っており、表紙に副題として「士農工商」とある。したがって、この曲はその後、下巻のない子の所作の部分は演じられず、上中のみで士農工商四人の所作、中でも大工と田舎娘が中心に伝えられたものと思われる。時に「大工田舎娘」と呼ばれた所以である。

この曲の詞章を見ると、田舎娘の田植唄に続いて、

そんならわしも大工の古実 ヲ、わしも手なれし賤の業そなたもわしも今爰でしかた嗟をやいたそふか そもばんじやうの業といつは聖徳太子の教に始まきくじゆんせうの糸筋も代々に 広まる匠の道た、き大工の我等まで耳学間に爰かしこ聞はづりたる敷造り堯の御代には太平宮。しゆんにけんらうびゑいかく其。百工のあらましも、よつくぞんしてまかりあることもおろかやそれがしはひだのたくみがむたいのこうるん五分のみほぞ右衛門といふ。

名高男てやゑす(上巻)

と大工の故実を語る件がある。先に掲げた「花紅葉士農工商」の「大工」は、その名が「五分のみほぞ右衛門」であるのをはじめ、内容もこの詞章と共通している。こうした状況を見ると、「花紅葉士農工商」は、三代目三津五郎が、父が演じて評判をとった「筒幹色水上」の士農工商の趣向取入れて仕組んだものと見ることができよう。少なくとも、「大工」は「筒幹色水上」の右の部分が基となって作られたと考えることができる。

ところで、この時、評判をとったという三津五郎の柱立の所作の部分の詞章は、

さらばこれから我が家のでうの初の吉れいは 扱又神社仏閣の基礎の羅には多門持国増長広目須弥の四別をかたどつたる 中央の柱をば本仏本化をどつかとすへ右にこんじき 左にしやくしき 二本の柱はいもせにひやうし福寿園満大こく柱 ゑん命小袋 打出の小槌を振上げて 天長地久と打納天長地久と打納

とあるが、この柱立の所作はすでに、宝暦四(一七五四)年一月一日よりの市村座顔見世「傾情浅草鐘」に、市川龜藏の久米の仙人が飛驒の匠にみをやつした件で、中村兼太郎と演じた長唄「風流妹背柱建」(東京都立中央図書館蔵「浄瑠璃せりや」所収)があった。この時の立作者は塚越三三次であるので、この曲の作詞は三三次であろう。これには、いとちかしこきみことりのりぶつかくさいしよのはしらだて、てうなはじめのいさぎよく歌にやわらぐおほうちのみやも、わら屋も恋の歌、はふにはげきやうかいるまた、水をかたどるこうりやうのくひない事たくみが家のくでんなり、「へかめ蔵くめ太郎せりや」そもぶつかくの石すへは四天のはしらを名づけたり「へうたひ」へびしやもん、ちこく、ぞうちやう、くわうもく、しゆみの四州をかたどつたり「へかめくめ」へ中わうのはしらをばほんぶつ、ほんくわをとつくわとすへ「へかめ蔵」へ右にこんじき「へくめ太郎」へ左にしやくしき「へかめくめ」へほんのはしらをよとく立、ふくじゆ、ゑんまん大こくばしら「へくめ」へゑんめい小ぶくろ、これものにかまひて「へかめくめ」へうち出の小づちをふり上げて「へかめくめ」へ天ちやう地きうと打おさめ「へうたひ」へ天

長地久と打おさめくくく(中は注記)

とあり、『筒幹色水上』の柱立はこの詞章を利用して常磐津に仕立てたものであろう。増山金八はさらにこの柱立の詞章を、天明八(一七八八)年一月一日よりの『源氏再興黄金橋』の所作事『寿万歳』、寛政三(一七九二)年正月十五日より中村座で上演された『春世界花舞會我』の一番目三立目に上演された常磐津浄瑠璃『百千鳥子日初恋』、『日本歌謡集成』巻一〇「常磐種」所収)にも利用している。特に後者は、通称「小松引」と呼ばれ、政子御前の御殿の初子日に、文売に身をやつした曾我十郎祐成がやってきて、小松引の女たちと士農工商の男の様を語るもので、『筒幹色水上』の士農工商の趣向を念頭に置いたものと思われる。語りも『筒幹色水上』の兼太夫から改名した二代目常磐津文字太夫であった。市川八百蔵(曾我の十郎祐成)・岩井半四郎(小松引の賤女実は手越の芸者おてう)・尾上菊之丞(小松引の賤女実は小磯の芸者おとり)などの役割で演じられ、「九人対の姿にて花やか」(歌舞伎年表)とあって好評であった。この士農工商の男の様を表現した部分は、文売が、

時に皆さんが其様に士農工商をわけて男を持度いとなたまふが其手業を知つて居やんすかと、女たちに誘い水を懸けて武士から順次語られる。その工の部分は、

サアこれから御蔵の柱立、飛驒の内匠や竹田の番匠てふの初の故実といつば。さて又神社仏閣の。其礎の四維には。須弥の四天をかたどつて中央の柱には本仏本化をしつかとす。へ菊之丞へ右に金色、へ半四郎へ左に赤色、へ二本柱は妹背に表し。此さしがねは逆鉾や……大黒柱福寿園満延命小袋打出の小槌を振上げて。天長地久と打納め

となつてゐるが、その前の農の部分は、

植えい／＼早乙女笠買ふてきしよによ笠買ふてたもるならなをも御田を。植ふよみとしろ小田にしめ引はへて。神の宮人けふも又。各乗りて過る時鳥、啼く頃植えし田をかりて稲こく、(稲ひくくるり打つ賤が手わざのせ

わしなや

であるが、これも『筒幹色水上』の田舎娘の田植唄、

植い／＼早乙女笠かふてきしよによ笠かふてたもるならなをも田をば植ふよ／＼へ付の詠にあかぬいをしろの数れやれ／＼やれさてな、ぬれとおしやればてん／＼／＼天笠の天の川原のなはしろ水をせくや五月雨ふりもよき賤が手わざやさしけれやんやく／＼この部分、前述の柱立の詞章に立舞ふふりに賤の女のこしにひつたりいだきつ、へエ、コリヤ何をしなさるよいなか者しやと思ふてからにあんまりなぶつてくれ召な。じたいそ様のやふな美なん男のくせとして女子ならしの捨詞こちも木竹じやなけれ共仇なゑにしが結ばりよ物か主の有身と云なづけおやのゆるせしころひねは女夫中よふ友かせぎ稲こく(稲ひくくるり打つ)

の部分を利用したと思われる。『筒幹色水上』は士農工商の趣向といつても、初代坂東三津五郎と四代目岩井半四郎の大工と田舎娘の所作を見せることが眼目であったので、士と商の部分は重きが置かれていない。したがって、『百千鳥子日初恋』では金八は前作の主要部分のみを取入れたのであろう。

(三三)

次に、『花紅葉士農工商』の現存するもう一曲、清元「文売」について考察を加える。この曲は前述の如く、現行曲であるが、現在まで正本は勿論、古い稽古本も見ることができないので、とりあえず『日本舞踊全集』所収の現行詞章に基づいて論を進める。

さて、番付と詞章によるとこの曲は、「けいせい大徒実は宇治の方」が懸想文売となつて通りかかった逢坂の関で、島原の廓での遊女の喧嘩騒動を語るものである。まず、詞章を示すと、

「同じ身過ぎもさまざま」に 目出度き春の懸想文 これは恋路を売りあるく 文玉章の数故に 「口説上手に惚れ上手 または相惚れ片思ひ 縁の種を結び文 これも世渡るならひかや 「サア」 これは色を商ふ文売りでござんす 私が商ふ数々は宵の睦言まだなこと まあ開かしやんせ 「流れせわしきうき勤め 替る夜ごとのその中に 惚れた男の意地悪う 「おつとよしても暮れの鐘 その手で深みへまたわしを かける心と見てとつた どりやと立つのを引きとめて 「今日はとりわけいろいと 言ふ事聞くことたんとある その約束で今朝早う ござんす苦を憎らしい 「初に逢瀬の後朝に 送る出口の嬉しさを 「心に思ふ有りたけを 云ひかはしたを何ぢやいな 「野暮な口説のただ中へ 降つてわきからただ一人 「同じ廓にをだまきといふ傾城が 毎晩送る文の数々 「三万三千三百三十三本ほど 指に曲輪の文使い 返事のないに腹立てて 「顔に紅葉の打掛をとつて脱ぎ捨て わたしがそば 「これかつみさん いやなお方に惚れはせぬ 今まで お前が大事にしたアノさんを 今日から 私に下さんせ 「貰ひに来たとすつかりと こつちも日頃の懶癪酒 「をだ巻とやら くだまきとやら せつかくお前の御無心ぢやが もう百年もたつて後 松葉をそへて主さんあぎよう 「あだばからしいと言ひさまに 突きぬくはづみに ばた／＼縁から下へ落ちの人 「あゝ痛たたと泣き出だす 騒ぎの声に小田巻が 遣手引船仲居 飯たき 出入りの座頭あんまとり 巫女山伏に占やさん せつた片しに下駄片しわらんづがけて来るもあり 「音所から座敷まで 大夫さんの仕返しと ここでは打合ひ振り合ひ 銚子 かん鍋 ふみかへし 「そりやこそ つなみが打ちませて 隠居が子を生む やれとりあげて それかつお節よ すり鉢よ ぐわらく／＼びしやりと鳴る音に 桑原／＼観音経 秘蔵な小猫が 馬ほどな 鼠を喰へて かけ出すやら 家根では 颯が踊るやら 「神武以来の落気いさかい この事世上に知られけり 「よどまぬ水に月影も しばしとどめる逢坂の関にのこせし物語 いさましかりける

である。しかし、この詞章の大方は、すでにしばしば指摘されているように、正徳二（一七二二）七月大坂竹本座初演

の近松門左衛門作『堀山姥』の一部分をほとんどそのまま利用したものである。すなわち、『堀山姥』第二で、遊女八重桐と馴染んだために勘当された坂田時行が、煙草売りに身をやつして父の敵平正盛を探しいると、大納言兼冬の娘おもだか姫の病氣慰めのために呼び入れられ、三味線を引く。それを、時行を巡っておだ巻と騒動を起こして、廓を追出されて流浪する八重桐が聞き、あれは自分と時行の馴染に作った唄だと気付いて、祐筆（恋文の代筆）と称しておもだか姫の御殿に入り、そこで、時行に当てつけて廓での騒動を語る部分、

又同じくるわにをだ巻と云太夫、かの男にゆき付て毎日百通二百通、かきもかいたりちお文は大かた馬に七駄半、ふねにつんだら千石舟、車にのせたらあいやらさ。木やりでもをんどでもいのもまじなふてもみちんけもな
いふたりが中弥つのであふ程に。をだ巻大にはら立忘れもせぬ八月の。十八日の雨あがり月は山よりおぼろ染の。うちかけひらりと取てすて。白むく一つにひつしこきはぎもあらはにかけ来りわたしがひぎにふうわりとんとるか、つて是八重桐。あんまり見られぬいやしやぞやサア。男をたもるかたもらぬかいかお、かお、か
いやか。二つに一つの返答が聞たいと。むなづくしをひつつかむ。こつちもいちこの大じぞとよほみを見せずこりや。をだ巻とやらくだまきとやらひかりはくはぬ出なをしや。此ひろい日本にあの人ならでおとこはないか。
よしないにせよあるにせよそれ程ゆかしい男なら。なせにせんにはれなんだおとこぬす人いき傾城と。いひさま
取てなげ付ればあかりしやうじうちやぶり。つき三味線をふみくだきんより下へころ／＼と。はひびやく
しん迄こけか。り。もつこく南天めつきり／＼切石の上へまうつむけ。はなちは一石六斗三升五合五勺。そりや
こそけんくはがはしまつた大しのこつちの大夫様に。ひけを付てはかなふまいかせいをやれといふた程に。やり
手引舟中るま。たき出入の座頭あんま取。神子山伏にうらやさんせきたかたし。にげたかたし。わらんづがけて
くるも有。だい所からざしき迄大夫様のしかへしと。あそこではた。きあひこ、ではぶちあひをどりあひ。茶だ
なへつづいたばこはんあたる物を幸に。打めや打わるふみくどくめりくひしやりとなるをとに。そりやちしんよ

かみなりよ。世なをしくわばら〜と。我先にと逃さまに水たこたらひにこけか、り。ざしきも庭も水だらけに成程に。南無三つなみが打てくるはなふかなしやとわめくやら。ひさうの子猫を馬程な鼠がくはへかけ出すやら。屋ねてはいたちがをどるやら。神武以来のりんきいさかひ此こと世上にかくれなく。かの男はその場よりおやこ様のかん当うけ。

ここから、傍線部分はそのまま残り、他の部分を簡略にして、遊女おだまきとかつみの争いとして作り替えたものである。現行では、常磐津の「半増」とともに舞踊曲中しやべりの代表曲として、『嬬山姥』の八重桐の扮装で踊られているが、初演時の形式はわからない。作詞は本屋宗七或いは松本幸吉（日本舞踊辞典）、本屋宗七（演劇百科大事典）とするが、その根拠は明らかではない。「大工」の例がらすれば、坂東しうか（秀佳）、すなわち三代目坂東三津五郎の可能性もあるのではなからうか。作曲については立三味線の初世清元齋兵衛と考えられる。

本曲は土農工商の趣向の商の部分として仕立てられているので、物売が取上げられるのは当然であるが、「文売」が取上げられたのはなぜであろうか。「文売」とは、中世から江戸初期まで正月の祝物として京の市中を懸懸文を売り歩いた懸懸文売の事である。寛文二二（一六七二）年刊の「會呂里狂歌謡」に、

往昔正月元日の朝より十五日まで、年毎に仮想文とて売りけり、その出立は赤き布衣に袴の裾高く取り、猶それより前には烏帽子を著せりとかや。中頃は編笠かぶり覆面して、都の町々を売りけり。これを買ふ人あれば、細き畳紙の中に、洗米二三粒入れたるを、仮想文と名づけて渡す。一銭より百銭までも、代は買人の心にまかす。さてその祝言は買ひける人、或は夫婦のかたらひの事、或は商売の事、又は物書く事、其外何にても望む事を、さまざま目出度くいひつゝけて打通る。いと面白く売りける。詞優しう聞えしを、時世の有様におし移され、今は皆絶えけるにや、此頃若き人は知りたる者なし。是は祇園の犬神人なりや、又は桂の里より出る男にや、その出る所を知らず。

とあるので、すでに江戸初期には絶えていた。しかし、『宮川舎漫筆』によると、近頃絶えてなかりし処、文化十五寅年より又いにしへに復して、京市中を売歩行よし。

とあるので、文化末年頃に京市中に復活したらしい。また同書に描かれた姿によると、懸懸文は梅の花の枝に付けて売り歩いたようだ。「花紅葉土農工商」の作られた文政三年は、文売が復活してまもない頃であり、新春の風物として関心を引くものであつたらう。さらに、男女の縁を結ぶ縁起物ということ、廓などでは特に持て囃され、粋な商人というイメージがあつたと思われる。こうしたことから、所作事の素材として取上げたのであろう。

また、「文売」を素材とした先行作品としては、前述した寛政三年正月中村座上演の常磐津「百千鳥子日初恋」がある。この曲は土農工商の趣向が取込まれているが、文売はその商の部分にあたるものではない。ここでは、曾我の十郎が文売にやつして初子日の御殿に現われるという、「外郎売」などと同じく、やつしの趣向として仕組まれている。しかし、「大工」の項でみたように、この「百千鳥子日初恋」も「花紅葉土農工商」も、安永八年の「筒幹色水上」を念頭に仕組まれたものである。「筒幹色水上」では商の部分は早咲の梅花売であつたが、「花紅葉土農工商」では早春の梅花売ではなく、その枝につけた懸懸文売として、粋な面を強調したのであろうし、また、先行する同趣向の作品「百千鳥子日初恋」に文売が仕組まれていたところから影響を受けたのでもあろう。

しかし、本曲では文売の物売としての所作を写したのではない。しかも、本来男であつた懸懸文売を傾城に置き換えている。これについては、『嬬山姥』の八重桐が祐筆（恋文の代筆）と称したところから、懸懸文売と結びつけて傾城の文売を仕立て、八重桐の経験譚を文売の話す廓話に作り替えたもの、と見る事ができる。『嬬山姥』は、文化九（一八一三）年四月一日からの市村座で上演されているが、同じ年の九月九日より中村座でも、『平仮名盛衰記』の二番目狂言として、三代目中村歌右衛門の八重桐後に山姥で上演され、大当りをとっている。この時の所作事が常磐津長明掛合で「紅葉袖名残錦絵」（架蔵正本）であつた。歌右衛門はこの狂言を最後に五年に及んだ江戸出勤を終え、大坂

に帰っている。三代目歌右衛門は文化文政期の大坂の名優であり、三代目三津五郎とは東西の人気を二分していた。特に、変化舞踊では両者は激しく対抗していたのである。その歌右衛門が江戸で大当りをとったのであるから、「堀山姥」の八重桐は三津五郎の意識の中に強く残っていたに違いない。その上、文政一(一八一五)年一〇月二日より河原崎座では、藤川友吉が大坂登りの名残狂言に「堀山姥」の八重桐を演じていた。こういう状況であったから、三津五郎が四変化の一つとして文虎を意図した時、「堀山姥」の八重桐を演じて歌右衛門に対抗しようと考えたとしても不思議はない。三津五郎は、八重桐のままではなく、文虎傾城大淀とすることで、独自の表現を見せようとしたのであろう。

(四)

ところで、「花紅葉士農工商」が上演された文政三年二月の玉川座は「歌舞妓年代記続編」にも、

玉川座は無人にて興行なりかたき所坂東三津五郎を引留て興行へ此時中村座へ狂言作者奈河一洗下る。

とあるように、中心となる役者も居らず、作者も鶴屋南北が河原崎座に移り、奈河一洗さえ中村座に移って、ほとんど興行の成り立たない状態だったのである。玉川座は、神田明神境内の宮地芝居玉川彦十郎が、文政元(一八一八)年都座に替って興行権を得たものであったが、関根只誠の「東都劇場沿革誌料」にも、

同三辰年春興行の処不入にして永く休み、同八月値下げ芝居興行、顔見世興行出来兼候二付、坂東三津五郎上坂にて戸塚迄赴きしを中途にて引留め、此一興行助ヶ呉候様再応の頼に付、無視此処より引返し、無人ながら当顔見世十五日の間出勤と極り、早速口上看板を出す。

とあるように、すでに文政三年春から小屋は切刃詰った状況だった。この時大坂へ上る筈だった坂東三津五郎を無理に呼戻して、辛うじて一月一五日に初日を開けた。これについては、役割番付の口上には、

御町中様益々御機謙能被遊御座恐悦至極ニ奉存候隨而私芝居去願見世より役者共無人に付興行方行届不申、各様呉機謙を損じ、刺春中より休座同様相成、当願見世狂言仕入等も不仕、十方に暮罷在候所、捨る神あれば拾ふ神風吹屋町、一町内退転ニ可及事難見捨と、御江戸根生之男氣之御方々様被仰下候ニは、隣町ニ而御名残狂言致、上方表へ相登り候坂東三津五郎を道中より引戻し候而無理ニ相頼遣候間、残居候役者共打寄せ、可成は願見世狂言相始候様被仰下、則坂東三津五郎儀戸塚宿より御引戻被下候段誠ニ難有、直様及相談ニ候所、三津五郎儀は当秋中より十月下旬迄中村座ニ而名残狂言仕、又候当座へ出勤致候而ハ、御町中様御ひいき之御方々様江偽り申候様申訳も無之と、違而辞退仕候得共、芝居懸合之者共は不及申、町内一同打寄り相頼候二付、無是非承知仕、日数十五日之間当座へ出勤致候儀も、偏ニ厚き御ひいき様方之思召ニ而、枯木に花の顔見世、被仰合永当くと御見物ニ御出之程、偏奉希候。

と幕を開けるまでの苦勞の顛末を屢々述べている。この時の金主元は小山田与清の「松屋筆記」十四によると、国学者の岸本由豆流であったという。この興行は、番付や「続歌舞妓年代記」からも明らかのように、三津五郎の他には彦三郎・養助位しか目ばしい役者のいない苦しい興行であったが、「東都劇場沿革誌料」に、

養助、藤蔵、彦三郎、権蔵、三津五郎一人にて九役持、無人にて立女形なき芝居珍敷事也、当狂言日限より七日の日延の打越しは秀佳の働き也、

とあるように、三津五郎の活躍で七日日延へする程の好評を博したのである。三津五郎はこの狂言で、片岡造酒之正春元、旅慶無僧秀山・大和屋文右衛門・松田左近春行・田舎崎村おさん・大工五分のみほそ右衛門・傾城大淀実は宇治の方・船頭次郎作・佐々木高調の九役を演じた。見てきたように、三津五郎の出演は急なことであり、この狂言は極く短時間に仕組まれたものと考えられる。現在のこの時の台帳は残っていないので、詳細な内容は判らないが、三津五郎を生かす仕組だけが強調されたものだろう。

上坂を呼戻されたという三代目坂東三津五郎は、初代三津五郎の実子で、寛政二二(一七九九)十一月三代目を襲名以後、立役として人気が高かったが、この時四六歳、文政三年正月刊の評判記「役者開帳」では惣巻軸に位置付けられ、「真上々吉」とされ、最も油の乗った時期であった。九月の中村座で名残の七変化所作事「月雪花名残文台」を演じたのを最後に、この顔見世から上坂の子定で、出発したのを玉川座の轟扇から呼戻された。三津五郎が、上坂のため、江戸の小屋と契約していないのを幸いに、三津五郎を出演させ何とか顔見世の開幕を図ったのである。名残の七変化が演じられたように、三津五郎は所作事の名手として知られていたもので、恐らくこの狂言においても、一番目四立目の四変化所作事「花紅葉士農工商」は見せ場であったと思われる。

「花紅葉士農工商」は士農工商の趣向で仕組まれている。このうち、「大工」は正本から三津五郎自身の作詞と考えられる。他の曲は資料がないが、前述したように、「文売」の仕組みでも触れたように、「花紅葉士農工商」全体が三津五郎自身という可能性も十分ある。士農工商の趣向は、前述のごとく初代坂東三津五郎が四代目岩井半四郎と演じた「筒幹色水上」で用いられたもの取込んだと思われる。但し、本曲では士農工商の趣向をその後発達した変化物の趣向に変え、父の演じた大工の所作を工の部分に納めた。また、物売は変化舞踊の素材として格好のもので、様々な商人が取上げられていたが、本曲の商の部分では、「百千鳥子日初恋」の着想を得て「堀山姥」の八重桐の廓話を取込んで、文売としたのである。おそらく、歌右衛門に対抗して三津五郎らしい「堀山姥」の八重桐を演じ、それを土産に大坂へ乗込もうという意識も働いたのであろう。しかし、いずれも原曲があり、その詞章を多少変更し梓組みを変えただけで、それぞれの曲としたものであつた。短期間に仕組まねばならず、玉川座には大した作者もいなかったのであるから、専業の作者でもない三津五郎が自ら仕組んだのではないかと思うのである。不慣れた仕事であつてみれば、原曲に手を入れるという方法が最も無難であつたろう。「侍」と「農」については全く判らないが、はたして現実上演されたか之疑問と思われる。

ともあれ、本曲は、番付によれば常磐津と清元によって演じられた。これには、作詞が三津五郎自身と考えられるように、三津五郎の意志と力が強く働いていたと思われる。清元は、文化一一(一八一四)年一月市村座で延寿太夫が旗揚げし、その年の顔見世で成功を納め、急速に勢力を伸べていた。一方、常磐津は、前年文政二年二月一日、七月の三代目を襲名したばかりの文字太夫が没し、この三年十一月一日の河原崎座で、後継者として市川男女蔵の息男熊を小文字太夫に立てて後継者の披露をしたところであり、流派存続へ新たに始動した時であつた。この十一月は、清元は河原崎座で常磐津と上・下巻を分けて、「詠梅松清元」(下の巻)を語っていた。常磐津は、披露の意味であるが、河原崎座にも中村座にも出勤し、河原崎座では「操常磐島台」(上の巻)、中村座では富本と組んで、「一樹蔭雪」(下の巻)を語っていた。その他、富本は二世豊前掾の全盛で、中村座に出演していた。こういう状況で、三津五郎は新興の清元と新たに出発した常磐津を用いた。すでに他座に出勤中の常磐津と清元を用いる事は相当無理な仕組であつたろうから、常磐津は披露の意味で可能としても、清元の出演は偏に三津五郎との繋がりによるものであろう。九月の名残七変化所作事でも、清元の「玉兔月影勝」が評判となつていた。さらに、三津五郎が大坂から帰つて後も、「可愛解下紐」(文政五年)、「道行誰夕月」(文政六年)、「法花姿色同」(同)、「月花並友鳥」(同)、「復新三組蓋」(文政七年)など、清元延寿太夫の語りで当りをとつた作品が多いのである。

(五)

このように、四変化所作事「花紅葉士農工商」は坂東三津五郎が旅の途中から呼戻されて舞台に立つ、というような異常な事態の裡に作られた作品であつたが、それだけに当時の三津五郎の実力を各面で証明したものであつた。また、「しゃべり」の踊りとして後世まで伝えられた清元「文売」という特異な作品を生み出したのもあつた。この後、文政五年には実力を誇つていた一代目富本豊前掾が没し、清元延寿太夫がその地位にとつて替り、三津五郎との

提携によって次々と成功を納めた。「文亮」はこうした両者の息のあったところをよく示した作品と言えるのではないか。また、成功裏に出發した常磐津小文字太夫も実兄市川門之助と提携し着実に地歩を固めていった。しかし、文政三年の顔見世は辛うじて成功させた玉川座は、結局それから一年も立たない文政四年八月には廃座してしまうのである。

文政七年七月二十七日、三十一歳の若さで市川門之助が急死した。小文字太夫は、人気絶頂の女方であった兄門之助の死によって、強力な後盾をなくしたが、一方で、全盛にあった清元延寿太夫（文政七年、延寿斎と改名）が、文政八年五月二十六日、劇場からの帰途に殺された。^{注一} 富本節は二代目豊前太夫の没後、その養子が二代目丑之助を名乗って跡を継いでいたが、延寿太夫の事件に富本節の者が関わっていたという噂が流れ、これが障害となって、衰退していった。こうした状況が、劣勢にあった小文字太夫には幸いして、窮地を乗り切り、幕末の常磐津節隆盛へと導いて行ったのである。

注一、この「大工」は座曲となっていたが、近年復曲された。

注二、「日本舞踊全集」によれば、常磐津で田舎娘と大工、清元で侍と文亮りとするが、田舎娘は役割番付の役名「田舎娘 橋村おさん」と合致しない上、侍も田舎娘も全く記録が見出せない。

注三、「古浄瑠璃正本集」所収「ひだのたくみ」解題。

注四、三世文字太夫の没後も常磐津は河原崎座に出演しており、番付や「常磐種」には「小文字太夫」の名があるが、実質には小文字太夫は存在せず、和歌太夫ないしは兼太夫が立太夫を勤めていたと思われる。「常磐種」などはこの男熊の「小文字太夫」を四代目と数えているが、これはこの後継者が決らなかった一年間の実態のない「小文字太夫」を三代目と数えるからであろう。

注五、忍頂寺務「清元研究」一九三〇・五「春陽堂」など。

第三節 『初恋千種の濡事』考

『お染久松色讀版』通称『お染の七役』は文化一〇年（一八一三）三月森田座で初演されて以来、好評を博して、しばしば上演されてきた。その「三幕目」に当たる大切所作事「心中盟の噂」は、二代目桜田治助の作詞で常磐津小文字太夫・三代目岸沢古式部・五代目岸沢式佐の浄瑠璃で初演されたが、これを素浄瑠璃に改作したのが「初恋千種の濡事」である。本稿は、この改作浄瑠璃を検討することにより、江戸末期の歌舞伎所作事と常磐津節の関係、及び独立舞踊曲への展開を見ようとするものである。

(一)

さて、『初恋千種の濡事』の初演時の正本は未見であるが、坂川平四郎版の稽古本上（お染）・中（お光物狂）・下（お染道行）三冊（上野学園日本音楽資料室蔵）と名古屋玉沢屋版簿物正本上（お染）・（お光物狂）の二冊（架蔵）が伝存する。また、『定本常磐津全集卷之貳』（昭和一五・一）五代目常磐津文字太夫、及び石井国之の「常磐津舞踊全集」（昭和三七）「常磐津と舞踊（続）」（昭和四二）によって、現行の上（お染）・下（お光物狂）は見ることができ、いわゆる下（お染道行）は坂川版にしか伝存しないが、現行のものは下（お染道行）が行なわれなくなって、もとの中の巻が下の巻と呼び換えられただけで、上（お染）・中（お光物狂）の部分ほどの本もほとんど詞章に違いはない。特に、坂川版と玉沢屋版は、いずれも六行本で、字配もほとんど同じであるので、おそらく同じ版を被せ影にして起こされたものでないかと思われる。

さて、本作品の成立について『定本常磐津全集』の解説には、

其の（筆者注「お染久松色譜版」のこと）大切に、櫻田治助が「心中翌の噂」として書添へ、なほ瀬川如皐が加筆し、文久年代に素浄瑠璃として、四世岸澤古式部が作曲したのである。

とある。「常磐津舞踊全集」「常磐津と舞踊」の解説にも同内容のことが記されている。しかし、この曲の初演時についての記録は全く伝わっていないし、その成立・上演について記したのも未見なので、右の記事が何を根拠としているか明らかではない。

ところで、坂川版の内題下に、

常磐津小文字太夫直傳

岸澤式佐節付

作者瀬川如皐

とあるが、下の巻の末尾には、

浮名を筆の綾瀬川今岸澤が下ふしにめてたく語り伝ふらん

とあって常磐津の語が見えないので、本曲は万延元年（一八六〇）の常磐津・岸澤両派分裂後、明治十九年（一八八六）の両派和解以前の成立と思われる。ところで、玉沢屋版表紙には、岸澤の紋「十五枚笹」が描かれ、

岸澤古式部 岸澤式佐

とあるので、両派分裂時の正本であることが知られる。さらに、表紙には名古屋岸沢派の太夫三味線方（常磐津派も二名見られる）の連名が記されている。この中には「岸澤式寿齋」の名が見えるが、これは初代と思われる。初代式寿齋は明治一二年（一八七九）に没しているので、この連名はそれ以前のものであるということになる。また、右の古式部・式佐の連名を信ずるとすれば、万延元年以降、明治一二年以前では、古式部と式佐が並存していたのは、四代目古式部と六代目式佐がいた万延元年から慶応二年（一八六六）の間であるから、これはその間の正本ということになる。したが

って、本曲の成立はそれ以前である。とすれば、本曲の成立は万延元年以後、慶応二年以前となる。これらのことを考え合わせると、坂川版によって、作詞は三代目瀬川如皐と知られる。作曲は坂川版の「岸澤式佐節付」とあるのが、成立時の呼称を正確に示しているかとは限らない（坂川版の「常磐津小文字太夫直傳」は、この稽古本が両派が再び和解してからのものであることを示している）、明治十九年以降のもので、五代目式佐（四代目古式部）が六代目式佐（後の五代目古式部）が判断できない。ただ、玉沢屋版の内題下には、

岸澤古式部直傳

玉沢屋新七板元

とある。六代目式佐が五代目古式部となったのは両派和解後であるので、ここは四代目古式部のことであろう。「直傳」であって「節付」ではないので、作曲者を示しているとは言えないが、五代目式佐（四代目古式部）は慶応二年に没している、本曲はそれ以前の成立で、五代目式佐に関わりが深いと見ることができているのではない。

このように本曲の作曲者を五代目式佐と見るならば、「近世邦楽年表」及び「劇代集」所収の番付によると、文久三年（一八五三）八月の守田座出勤を最後に名が見えなくなるので、五代目式佐の活動はこの頃までと見てよいのではなからうか。従って、本曲の成立と作者はほぼ「定本常磐津全集」に言う如くでよいと思われる。

(11)

この曲は、「定本常磐津全集」にも記されている如く、「心中翌の噂」の改作である。そこで、両曲を比較することによって、改作の在り様を見ていきたいと思う。比較に際しては、「初恋千種の濡事」は坂川版（前項で述べた如く、諸版詞章はほとんど異同がない上、下の巻は坂川版にしかない）を底本とするが、「心中翌の噂」の方は、諸本にやや問題がある、まずこのことから検討しておく。

『心中翌の噂』については、すでに触れたこともあるが、文化一〇年三月江戸森田座で『浜真砂劇場絵本』の二番目狂言として初演された『お染久松色讀販』の下幕に当たる大切所作事である。

現在初演本の他、数種の台本が伝わっているが、初演時の最も良質な台本と言われる阪急池田文庫本と他の諸本との間には内容にかなりの相違がある。それは、前者が中華の最後に「油屋裏手の場」を持たないので、中華から大切に話を続けるための語りを必要とした点がまず挙げられる。また、『心中翌の噂』でも、前者はお染の兄佐四郎が作品を締め括る役割を果たしているが、後者では山家屋清兵衛がそれに当たっており、佐四郎は登場しない。さらに、お染と久松の心中に割って入るのは、前者ではお染に横恋慕の善六で、その善六と揉み合う内、吉光の折紙を取り返すことができ、久松は帰参が叶い、佐四郎の御蔭でお染のことも解決して幕となるのであるが、後者では、二人が心中しようとするところへ、清兵衛が、久松の帰参が叶ってお染・お光とのこともうまく収まることを告げに来るので、めでたく幕となるのである。これらの違いによって、前者の方が久松のお家再興のことが強調された劇性が高い展開となっているが、「油屋裏手の場」がないので、やはり中幕と下幕の続き具合が弱いと言えよう。

しかし、「歌舞伎年表」や評判記によると、『お染久松色讀販』は初演の筋にも「油屋裏手の場」はあったようであり、また、『心中翌の噂』では、佐四郎でなく清兵衛が登場したようであるので、実際上演されたのは、前者ではなく後者の内容に近いものであったと思われる。後者の台本間は、それぞれの台本の成立年次に隔りがあるにも拘らず、登場人物の名や筋に少々の相違はあるが、「油屋裏手の場」を持ち、下幕の大切浄瑠璃の内容もほとんど違わない（但し、大切浄瑠璃は初演時には『心中翌の噂』であったが、その後、例えば嘉永元年の再演では『心中二世紫』というように改作されている。しかし、主たる筋立てには相違がない。大切浄瑠璃の改作については後述する。）ので、その後の再演では大きな改作はなかったと見てよからう。したがって、『初恋千種の濡事』への改作を考えるには、後者のものと比較すべきだと思われるので、後者の台本の内、最も代表的なものである天保二年（一八三二）刊の絵入根本を底本としたい。

(二)

まず、『心中翌の噂』の粗筋を示すと、

1. 清兵衛が若い衆を連れてお染を捜しにきて、浄瑠璃触れをし、二人の安否を気遣いながら引つ込む。
 2. 久松がお染を乗せた駕籠と出くわし、お染を助ける。
 3. 舞台が変わって、おみつが狂い出て猿廻し佐次郎兵衛と出くわし、久松への思いを語って去る。
 4. 田舎女さくが出て、佐次郎兵衛と色模様を演じながら二人が去る。
 5. お染と久松が相合傘で出、早替りを見せた後、心中しようとするところを清兵衛に止められ、折紙が手に入つて久松の帰参が叶い、お染おみつと久松のことも認められてめでたく幕。
- 概ね、右のようである。一方『初恋千種の濡事』は、(一)で示した如く上中下の三巻から成っているが、その粗筋を示すと、

1. 田舎者・江戸者・上方者及び久作がお染久松を捜しに出て、浄瑠璃触れをし、二人の安否を気遣いながら庵崎辺へ尋ねて行く。
2. 今宵中に紛失した刀を取り戻さねば主家断絶と聞き、油屋を飛び出した久松が、お染も家出した噂を聞き、安否を気遣っている四手駕籠が来るので、生垣に隠れる。
3. だまして四手駕籠にお染を乗せた喜兵衛と善六が落ち合い、お染と宝刀を交換しようとするところへ、久松が飛出し、刀とお染の奪い合いとなり、善六は久松に蹴飛ばされて、隅田川の筏の上で気絶する。
4. 久松は、喜兵衛が、お染との不義の科を指摘し刀盗人の罪も押し付けて、お染と刀を持って逃げようとするのを運って、自分が石塚の次男であることを明かし、刀を取り返そうとして切り合いとなり、喜兵衛を殺してしま

二

5. 取り戻したと思つた刀は贖物で合つたため、お染と久松は心中を決意して庵崎に向かう。(以上 上の巻)
6. 隅田川の岸で船頭長吉と芸者が出あつたところへ、気の狂つたおみつが来て絡む。
7. おみつが去つた後へ息を吹き返した善六が、筏から現われ長吉に絡むが、逆に押えられ、また、弥忠太との悪計を記した手紙も長吉に見付けられ、清兵衛の所へ連れて行かれる。(以上 中の巻)
8. お染と久松が綾瀬川の岸で心中しようとするところへ、久作が来て止める。
9. 久作が久松の出生を語り、お染と久松の中を戒めて、お染は清兵衛と久松はおみつと縁組させようとする。
10. 久松が、喜兵衛を殺して取り返した刀が贖物で、人殺しの罪を逃れられないことを明かすので、久作はその罪を引受けて二人を逃がそうとする。
11. 清兵衛と長吉が現われ、最前の密書で弥忠太の悪事が露頭、刀の在りかも知れ、人殺しの罪も消え、久松は石塚の父と対面することとなり、跡目相続となる。お染・おみつとのことも認められ万事まるく納まる。

となつてゐる。

(以上 下の巻)

冒頭は、「心中翌の噂」も「初恋千種の濡事」も行方がわからなくなつたお染と久松を捜す呼び声で始まり、最後は山家屋清兵衛が事件の解決を知らせて幕となる。しかし、「心中翌の噂」の方は、お染久松の道行を軸にしなが、猿廻しとおみつ・おさくの絡みによって、早替りと町娘・狂女・田舎女の所作という異質な役を、一人で踊りわけて見せることに主眼を置いたもので、語りではなく所作事が中心の曲だと言えよう。一方、「初恋千種の濡事」の方はやはりお染久松の心中道行が軸となつてゐるが、三巻仕立て、久松の喜兵衛殺しや久作の口説きなどドラマチックな場面や聴かせ所があつて、じつくり語りを聴かせる浄瑠璃曲であることがわかる。後者は独立した曲であるため、「心中翌の噂」のように、芝居の筋を引き継いで展開させるわけにはいかず、浄瑠璃の冒頭の時点までの事件の経緯を、浄瑠璃曲の中で語る必要があつたため、叙事的な面を持たざるを得なかつたこともあろう。とは言え、「初恋千種の濡事」は単に「心中翌の噂」を膨張させ、「お染久松色讀版」の序幕二幕目の筋を入れ込んだだけではなく、全く異質な作品として生まれ変わったのである。

(四)

『初恋千種の濡事』をもう少し詳細に検討してみる。

まず、上の巻はいわば発端で、お染と久松が心中に追い込まれる経緯を語つてゐる。冒頭で、「迷子ヤイ迷子のく、お染やアイ久松やイ」と隅田堤へ捜して行くのは、謡曲「隅田川」及びその後の隅田川物の影響が考えられる。上の巻の終り近くに、喜兵衛を殺してしまつて呆然としてゐる久松に、お染が千種の露を含ませて励ますところがある。その部分のお染の台詞に「言もわな、く胸の内秋風さそふ木母寺の鉦鼓のびき音もすみて」とあつて、梅若塚のある木母寺が詞章に出てくるので、お染の行爲は狂女班女の前が梅若の墓をいとおしむ姿の変形であろう。母子が恋人と置き換えられたのは、すでに「隅田川花御所染」など女清玄の影響もあるであろう。しかし、これはすでに「心中翌の噂」において取り込まれたものであつた。「心中翌の噂」は弥生狂言の大切所作事であり、隅田堤が舞台であるので、隅田川の世界が持ち込まれ、狂女おみつも生れたのである。この作品では季節は春三月に設定されていたが、『初恋千種の濡事』では春三月から秋への移し、隅田川の世界をさらに変化したものとしてゐる。

上の巻のクライマックスをなす喜兵衛殺しは、「お染久松色讀版」では、大切の「心中翌の噂」にはなく、芝居の二幕目の最後にあり、お染の誘拐と共に、久松出奔の原因となつてゐたのを、この作品では、久松出奔後のこととし、心中決意のきっかけとしてゐる。また、喜兵衛殺しに先立つ喜兵衛と善六の取引は「心中翌の噂」には勿論、芝居の

部分にもそのままではないが、『二幕目に喜兵衛と善六が刀盗人の手引とお染誘拐の取引を約束するくだりがあるので、その変形と見ることが出来る。『初恋千種の濡事』ではこの取引の場に久松を絡ませることで、殺し・心中決意への展開を必然的なものとしようとしているのである。さらに、この作品では久松出奔の原因を今宵に迫った主家の断絶とする点で、久松の刀詮議の問題を緊急かつ重要なものとして印象づけ、心中とお家再興のことを一体のものとして筋立てているのである。

中の巻は通称『おみつ』と呼ばれ、現在では代表的な常盤津舞踊曲の一つとなっているが、『初恋千種の濡事』においては、入札事的な部分で、船頭長吉と芸者の粋なやりとりと狂女おみつへの労りが中心だが、長吉が善六を捕え、密書を手にいれることがあつて、全体の展開と関わっている。江戸趣味の粋な所作と狂女の所作の見せられる点が舞踊曲として魅力的だったのである。玉沢屋（名古屋岸派）の曲にこの『おみつ』から船頭と芸者のやりとりだけを抜き出した『夕涼』という曲がある。これは、お染久松物から逸脱して、もとの作品の世界を失ってしまっているが、『おみつ』から狂女の部分を除くことで、純粹な江戸趣味の舞踊の小曲として歓迎されたのである。

ところで、『おみつ』が隅田堤を狂っていくのは、『心中翌の噂』と同じく『隅田川』の狂女の姿を写したものである。班女の前は久松のもう一人の恋人にも変形したのである。これによって、本作のおみつは、『新版歌祭文』における野崎村のおみつとは全く異なったものとなった。『新版歌祭文』のおみつは自己犠牲によって恋を貫くのであるが、『心中翌の噂』、『初恋千種の濡事』のおみつは嫉妬のために狂うのである。前者が恋心を美化しているのに対して、後者はそれを女の業として捉えている。狂ったおみつは哀れであるが、一面滑稽でさえある。『お染久松色讀版』は江戸の話とされたことによって、隅田堤が舞台となり、狂女おみつは生まれたが、それはまた、作品の表現するものもまた変質させたのである。『新版歌祭文』のおみつは、『野崎村』がしばしば上演されているように、好評を博していたのだが、狂女おみつに対する人気も相当なものであったと思われる。玉沢屋版薄物正本には、『心中翌の噂』おみつ』があ

る。これは、大切浄瑠璃の『心中翌の噂』からおみつの部分だけを抜き出したものである。さらに、玉沢屋版には、『八百万圍生梅枝 四季山姥 明の鐘 東下り 心中翌の噂』という薄物正本も存する。これは五曲のさわりの部分を抜き出したもので名曲メドレー集とも言うべきものである。ここに入っている『心中翌の噂』は、前者からさらに抜き出しており、名古屋岸派では、『心中翌の噂』の内、おみつの部分だけは独立して語られていた形跡がある。宗家においても、現在まで、『初恋千種の濡事』の内、おみつの登場する中の巻が最もよく上演されているのである。前述した江戸の粋趣味を求めるとは別に、江戸的恋心の表現として、観客に受け入れられたのである。

続いて下の巻は、言わば本作品の解決篇であるが、『定本常盤津全集』に見られないように、現行の曲にはない。下の巻の大部分を占める久作の打ち明け話・身代り譚は、親子あるいは主従の情を訴えて聴かせ所であるが、現行の常盤津曲の大方が舞踊を伴って伝承されてきているので、身体表現化しにくい。こうした部分はかえって行われなくなってしまうのである。『初恋千種の濡事』では、久松は石塚久之進の妾腹の次男で、元の奉公人であった久作に育てられたことになっている。これには吉田少将の妾班女と梅若の姿が投影している。命を賭けて久松を助けようとする久作の姿には『雙生隅田川』の惣太の影響を見ることが出来るかもしれない。一方、『お染久松色讀版』では、断絶した家を再興すべく苦勞を重ねるのは姉弟（ここでは石津家となっている）であり、久松は久之進の一子であつて、『初恋千種の濡事』とは設定が異なつており、序幕・二幕目までに、隅田川の世界の影響はそれほど見られない。『隅田川続編』の松若・野分姫・お組・法界坊が、それぞれ久松・おみつ・お染・善六に類似点が認められる程度である。『心中翌の噂』において隅田川の世界を持ち込んできたのを、『初恋千種の濡事』に改作する時より強く意識して、久松の出自などの設定を変更したものと考えられる。久松が母の死を知って嘆くのは、班女が梅若の死を知って嘆く姿の裏返しである。刀を取り戻した久松が死んだ兄主水に変わつて石塚の跡目となり、お染を本妻・おみつを妾とする結末は、吉田家を再興した松若の姿が重なっていると同時に、吉田少将と奥方・班女の関係の再現でもある。

このように『初恋千種の濡事』は、隅田川の世界を取り込みながら、お染と久松の心中道行を語っているのだが、本作で語られているのは、お染久松が油屋を出奔し、心中道行を企てた僅か一夜の出来事である。その一夜を、心中に至るに必然的な緊迫したものとするために、久松の実父の命と家の断絶が迫った夜と設定した。さらに、短かい浄瑠璃の中でそれまでの経緯を語らねばならないので、『お染久松色讀版』では刀と折紙の探索であったのを、刀だけにし、折紙を密書に変え、船頭長吉に密書を拾わせることで、弥忠太の陰謀が暴かれるというように、単純化して、筋の混乱を避けている。これによって、この作品は心中道行を主筋にしなから、お染久松の面白さも味わわせ、さらには、江戸の粋な風情をも作品の中に持ち込むことを可能にしているのであって、改作としては十分成功した作品と言うことができる。

また、『初恋千種の濡事』の詞章には、随所に「白しほり」とか「祭文」といった先行のお染久松物の言葉を入れて、本作がこうした先行作品を意識した上で作られたものであることを示し、お染久松物の系譜の中に自ら位置付けをしているのである。しかし、この作品では、お家の一大事が解決するので、お染久松の二人は心中を遂げることなくハッピーエンドで終わっている。これは『心中翌の噂』においても同じであり、『初恋千種の濡事』は『心中翌の噂』の筋をそのまま引き継いでいるのである。『心中翌の噂』は『お染久松色讀版』の内容全体を考慮に入れても、「心中」と題に冠しながら、筋の上ではお染久松が重要な役割を果たしているのであって、心中への経緯が重要な役割を果たしてはいない。勿論、心中を美しく語って情死を美化する態度は見られない。『初恋千種の濡事』では、心中道行の育だけが舞台なのだから、『心中翌の噂』よりは心中のことが詳しく語られているが、語る態度は『心中翌の噂』と変わってはいない。上方では、元禄期を中心に、情愛の悲しさを訴えて心中を美的に語った心中物が流行したが、江戸では、上方から移されたもの他は、それほど多く作られたり、上演されてはいない。特に江戸の後期には、情死の場を中心とした作品は少ない。むしろ、男女の愛情にずれが生じ、情愛が恨みに変わって作品を導きだしていく場合や、

このお染久松の作品のようにお家騒動などに置き換えられて、社会制度のひずみによる悲劇として描かれた場合の方が多いためである。また、このお染久松のように心中に至らず解決するよう描かれたものも多い。これは、享保の心中物禁止令の結果でもあるが、やはり化政期以後の江戸では、心中の悲しさを語る抒情的な美よりも、強烈なエネルギーの感じられる怨恨談や、そろそろ目立ち始めていた社会のひずみを突いたもの、そして複雑で目まぐるしい事件の展開の方が、時代の変化を感じつつあった江戸庶民には歓迎されたためであろう。本作品の冒頭で、江戸者・上方者・田舎者の三者が登場させ、久作とのやりとりのうちに、お家騒動を匂わせつつ、浄瑠璃触れをするのは、三者の違いを利用して、江戸風の心中物を語るという意識を示そうとしたのではなかろうか。

(五)

大切浄瑠璃の中には、初演されて後はそれだけが独立して上演されるようになっていった曲がしばしばあるが、『心中翌の噂』はそうした記録が見出せない(前述した如く、玉沢屋では、おみつの部分だけは上演されていたようだが、『心中翌の噂』全体が上演されていた形跡はない)。前述した如く、『お染久松色讀版』は初演以来好評を博し、繰返し再演されており、その折には『心中翌の噂』もしばしば上演されたことは、『歌舞伎年表』や番付から知られる。この大切浄瑠璃は、狂言の三幕目に当たるものであって、芝居の展開と緊密であり、狂言からの独立性が弱いので、それだけを取り出して上演すると、理解しにくい部分が多いことは否めない。こうした事情から独立して上演されることがなかったものと思われる。しかし、『お染の七役』は大当りの狂言であり、その狂言の大切浄瑠璃をそのまま葬り去ってしまったのは、やはり惜しまれたことであろう。そうした意識が独立曲への改作の要求となったのではなかろうか。

一方、嘉永元年五月の市村座の『お染久松色讀版』の再演では、大切所作事は、『心中二世紫』であり、慶応三年八月の中村座の時の大切所作事は、『二世紫由緑色上』であったというように、大切浄瑠璃だけが作り変えられたことも

しはしばあった。このことを考えると、浄瑠璃としては、もう一つ魅力に欠けていたのかもしれない。試に、書き替へられた浄瑠璃を見ると、例えば、『二世紫由縁色上』では、佐次郎兵衛やおさくを登場させず、お染久松とおみつの話に集中させている。これはお染久松の話に筋を統一させるとともに、ヤボな所作を省いて、江戸趣味を強調しようとしたのであろう。外題に「紫」の語を入れているところからもそれは窺える。『心中翌の噂』はこうした一面が不足であったのかもしれない。ともあれ、これらの大切浄瑠璃の改作によって、『心中翌の噂』が独立曲として改作される状況は整っていたと言えよう。

また、このころの常磐津節は、四代目文字太夫（嘉永三年受領して豊後大掾）や五代目岸沢式佐（四代目古式部）が活躍しており、後世常磐津の代表曲と言われているものが、次々と作られた時期であった。常磐津の側から見てもこうした新作浄瑠璃製作の機運に乗って、人気狂言の大切浄瑠璃から、独立した素浄瑠璃が作られる可能性は十分あった。その上、『三世相錦織文章』の功績をめぐって、文字太夫と式佐は対立し、万延元年岸沢派は分離独立した。『初恋千種の濡事』は、『一』で見えておいたように五代目式佐の作とすると、この分離独立後間もない頃の作品ということになる。分裂後の古式部は、『近世邦楽年表』および『劇代集』所収の番付によれば、文久二年正月から同三年にかけて年一二月以後文久元年にかけては、常磐津豊後大掾が三座に出動しているのに対して、古式部は全く出動した記録がない。分裂後しばらくは、豊後大掾の力に押され気味であったのかもしれない。とすれば、それまでに多くの新曲を作って好評を博してきた古式部としては、岸沢派の存在を世間に示すべく、新浄瑠璃を作って世に問おうとしたに違いない。この『初恋千種の濡事』は、丁度この頃の作品であり、右のような事情の内に作られた一曲であったかもしれない。この曲はもともと素浄瑠璃として作られたものであり、芝居の一部として作られたものではないので、劇場に出られなかった時期に、古式部が主体的な形で作り上げた作品と見ることができるとはならない。いずれにしても、

文久三年八月を最後に、番付に名が見えなくなるので、古式部の活動はこの頃までであったと考えられるから、本作品は、古式部の最晩年の力作ということになる。

(六)

以上、検討してきた如く、『初恋千種の濡事』は、幕末の常磐津隆盛期にあって、人気狂言の大切浄瑠璃を、独立した一作品として語るべく、素浄瑠璃に改作されたもので、五代目岸沢式佐の最晩年の作品と思われる。お染久松の恋物語にお家騒動を絡ませた江戸趣味の作品で、お染久松物の傑作と言ってよいであろう。また、一方この作品は、常磐津派と岸沢派の分裂の事情と関わって作られたことが想像されるので、その方面からも興味深い作品と言うことができるのである。

注一、第二章第二節第一項参照。

注二、現在までに調査した諸本は、次の通りである。

天保二年刊絵入根本

早稲田大学演劇博物館蔵本（文化一三年奥書、鈴木白藤本）これについては、古井戸秀夫氏の助力を得た。

国会図書館蔵本（勝進助芝居古帳三十七所収本）

松竹大谷図書館蔵本（中村慶三郎本）

松竹大谷図書館蔵本（嘉永六年正月奥書、並木本）

その他「国書総目録」によると、東京大学にも所蔵されている由だが、現在所在不明。

第四節 逍遙の舞踊論

坪内逍遙は、明治三七（一九〇四）年二月『新曲浦島』を発表し、同時にその理論的裏付けとして「新楽劇論」を発表して、我が国の舞踊の近代化運動に着手した。しかし、この運動は約一五年で挫折し、大正八年一〇月「日本舞踊改造の最後の一策」と題する一文を発表し、その後もいくつかの作品や論考を発表しており、舞踊に対する関心をなくした訳ではなかったが、積極的な舞踊改革を放棄した。逍遙の舞踊論については、坪井士行氏や郡司正勝氏の言及があるが、まだまだ十分に検討されているとは言えない。本稿では、逍遙の舞踊改革の展開を追いつつ、その意義と実態を検討してみたいと思う。

(一)

まず、明治三七年以後発表された逍遙の舞踊関係の論考及び舞踊作品を示すと次の如くである。

〔坪内逍遙舞踊関係著作一覧〕

- 明治三七年一〇月 「浦島」を作せし顛末（歌舞伎五四）
- 一二月 「新曲浦島」（長唄・一中・清元・常磐津・竹本・謡・その他）（明治四〇年一月初演（文芸協会第二回公演・本郷座、序の幕第四段のみ））↓「新曲浦島」（長唄）
- 「新楽劇論」
- 三八年 一月 「音楽と絵画との比較」（白百合）↓「音楽と絵画」（選集）
- 二月 「浦島」の愚意に就て（歌舞伎五八）

「如何にして我が国民楽を刷新すべき」（新声）↓「国民楽の将来」

一〇月 「拙作「かぐや姫」について」（歌舞伎六七）

一一月 「新曲赫映姫」（謡）

三九年 二月 「新曲常聞」（早稲田文学二）（明治三九年一月初演（文芸協会第一回公演・歌舞伎座））

一二月 「歌劇常聞の作意に就て」（新声一五―一六）

四〇年 二月 「音楽と文学」（美術評論）↓「文学と音楽」（選集）

三月 「新振事劇久米の仙人」（早稲田文学一五）↓「俄仙人」（常磐津）（明治四三年四月初演（名古屋大博覧会・作曲岸沢仲助））

大博覧会・作曲岸沢仲助

四月 「鉢かつぎ姫」（長唄）（私邸にて私演（作曲吉住小三郎？・梓屋六四郎？）・明治四一年一月初演（祇園歌舞練場））

初演（祇園歌舞練場）

四一年 一月 「新曲初夢」（早稲田文学二六）（常磐津）（同四二年一月（有楽座・作曲岸沢仲助））

二月 「お夏物狂ひ」（常磐津）（早稲田文学二七）↓「お夏狂乱」（大正三年九月初演（帝国劇場・作曲常磐津文字兵衛））

「舞踊について」（座談・趣味三一―三二）

「日本舞踊の現在及び将来」（新小説一三―一四）

四月 「日本舞踊の将来」（時事新報・文芸週報一〇二）

一〇月 「金毛狐」（長唄・常磐津）（明治四四年一月初演（帝国劇場・作曲三代目梓屋六左衛門・常磐津松尾太夫・常磐津文字兵衛））

松尾太夫・常磐津文字兵衛

「小袖物狂（小引）」（浄瑠璃・長唄）

四二年 二月

「初夢」の曲と振」(趣味)

「和歌の浦」(長唄・常磐津・洋楽)(新小説二四―二) 大正一〇年五月初演(大阪中座・作曲大坂

二葉会・七代目岸沢古式部・三善和気)

「舞踊劇に対する予が作意の過去及将来」(同)

四三年 六月

「一休禪師」(長唄)

大正五・六年頃大阪某紳商邸に於て嘉義が一休禪師にて私演・同六年

二月初演(大阪南演舞場・作曲四代目吉住小三郎・三代目梓屋六四郎)

「寒山拾得」お七吉三」(長唄) 四四年九月初演(文芸協会私演場コケラ落し・作曲吉住小三郎・梓屋六四郎)

四三年

「舞台上の色彩と舞踊劇」(国民新聞)

四四年 五月

「名画の筆意にもとづく新舞踊劇」(新日本)

「日本の踊は理想的体操である」(国民新聞)

「新舞踊劇の試演に就て」(早稲田文学七〇)

「古画と舞踊」(美術新報)

「舞踊劇」(中央新聞)

一〇月 「私演の舞踊劇」(歌舞伎)

二月 「金毛狐」について」(歌舞伎三六)

四五年 一月

「堕ちたる天女」(新日本) ↓ 「堕天女」

「堕ちたる天女」に就て」(早稲田文学七四)

「音楽と其の背景」(音楽)

五月

「舞台上の色彩と舞踊劇」(読売新聞)

「歌麿と北斎」(早稲田文学七八)(常磐津)

衛)

同年六月初演(文芸協会私演場・作曲常磐津文字兵衛)

九月

「明治の舞踊」(新日本)

「わが在来の舞踊に就いて」

「浮世絵と我が舞踊劇」(美術正論)

「わが六大舞踊派の特質」(新小説三三―三二)

「日本舞踊改造の最後の一策」(演芸画報)

「聖徳太子と悪魔」(国本)

長生新浦島」(長唄・清元・常磐津・竹本)(大観) 大正一一年三月初演(大阪新町演舞場・作曲

梓屋左吉・清元延寿太夫)

「旧著「新曲浦島」を改作した動機に就いて」(大観)

「日本舞踊の行くべき道」(演芸画報)

「小寺融吉著「近代舞踊史論」序

「をどり」(訂補・大日本百科辞典)

「良寛と子守」(常磐津)(中央公論) 昭和四年六月初演(帝国劇場・作曲常磐津文字兵衛・常磐津

松尾太夫)

昭和 二年 三月

「変化雛」(長唄・洋楽)(東京朝日新聞) 昭和六年二月初演(帝国劇場・作曲常磐津文字兵衛・梓

屋栄蔵)

昭和 四年 五月

五年 一月

大正 元年 四月

二年 二月

六年 一月

九年 一〇月

一〇年 一月

一一年 一月

二年 三月

四年 五月

- 二月 『鶴の茶』(長唄)(演芸面報)
- 四月 『お夏狂乱に就いて』(ときく葉三)
- 七月 『鬼子母解脱』(長唄)(中央公論)(昭和七年六月初演(歌舞伎座・作曲岸屋栄蔵))
- 九年 九月 『日本舞踊について』(日本精神文化)

(11)

さて、逍遙は明治三七年一月、『新曲浦島』と『新楽劇論』を同時に発表して、舞踊改革に乗り出したのだが、その前年には『歌舞伎』三二・三三号に『坪内博士の浦島談』として、『新曲浦島』について語っているし、坪内士行氏によると、すでに三五年頃からその構想はあったようであり、この頃には舞踊改革の意図は持っていたと考えられる。演劇運動としては、二四年頃から朗読の研究などをし、二六年から二七年にかけて、『我が国の史劇』を発表し、演劇改革運動に加わった。二七年には処女作『桐一葉』を発表して、自己の理論に基づく史劇改革の実践を始めた。ここでいう史劇の改革はいわゆる歌舞伎の時代物を対象としていた。これは、福地桜痴を中心とする新歌舞伎運動に触発されたものではあったが、

余は未来の史劇が、たとへ無幻の外貌を具へて来てたらんも、其神だに夢の如くならずば、これを新史劇として歓迎せんとす、余は強ひて夢現を混合することの望みがたきを信じ、且つ之れを敢てするの非なるべきを感じれども、自然にして二素を和合したる「テンペスト」又は「ファウスト」の如くならば、これを歓迎せざらんや。余は劇壇は幻影の世界にして、俗に謂ふ写真の世界にあらざるを信ず、髣髴として大造化の縮図を活動せしむるの魔力具はらば、若干の時代ちがひありとも、不自然なる舞踊的科介ありとも、何かあらん。絲竹金石の声も幻影の妨げとはならざるべし。(我が国の史劇)

と主張し、伝統的な歌舞伎劇の時代物を「夢幻劇」と名付け、これを生かす手法で新しい史劇を作りだそうとした。勿論、逍遙は荒唐無稽な旧夢幻劇と考えた歌舞伎の改革を目指したのであるが、桜痴達の歌舞伎改革が近代的な科白劇への変容を目指したのに対して、

我が国の劇を観るに、其筋立の多端にして不羈放縱なるところと其叙事詩の質を脱せざる所とは稍々彼方の伝奇劇に似通ひ、又其音楽を併用するところ及び科介の舞踏に類するところは、稍々彼の楽劇に似たりと雖も、尚ほ其由来と本質とは全く前にいへる三者(筆者注)希臘の劇・伝奇劇・楽劇)と殊にて純然たる我が日本産の演劇なり。(「劇壇の現在及び未来」明治三〇年一〇月)

旧劇は概して準楽劇の性質を具へたるに、新作者は殆どすべて楽の知識に乏し。(我が演劇の前途、明治三二年一月)と歌舞伎を捉え、むしろ床浄瑠璃や下座音楽をはじめ、伝統的な手法を認める立場であった。逍遙の場合には、伝統的歌舞伎への愛着と日清日露両戦争をきっかけとした国粹主義の高揚による、日本文化への見返しがあつたと思われる。

しかし、『新曲浦島』を発表するについてその経過を自ら述べた「浦島」を作せし願末」において、即ち日本固有の準楽劇の形式を保有して、以て西洋の純然たる楽劇(歌劇)や純然たる科白劇(純劇?)に對峙して見ようといふ考へでありました。博識なる森鷗外君は夙に日本劇の弱点を其の楽劇ともつかず、科白劇ともつかぬ難種見然たる点に歸してをられたらしかつたが、私は彼方の劇界事情に十分明かでないかつたので、それほどに判然と心付きもせず、随つて今日程には森君の説を会得しかねてをりました。私が思つたには、此の未曾有の変遷期には、何事も急激には改めやうも無い、自然に浸潤させていつた方がよい、先づ何か橋わたしとなる作が必要である、従来形式に新しい実質を与へれば可いではないか、形式は元のまゝで諸かに立派であるものを、と斯う思ひ込んでみました。此の信念に基いて作つたのが『桐一葉』で、それが失敗の第一着であつた。

と、自身の歌舞伎改革運動の弱点が、伝統的夢幻劇の手法で史劇を作ろうとしたことにあると認め、「桐一葉」など自作を失敗作と位置づけた。そして、「旧夢幻劇と新科白劇(写実劇)」との調和は到底むづかしいと思いはじめました。」と言いつつ、逍遙には伝統的歌舞伎劇の夢幻性を完全に否定することはできなかった。そこで、

我が国劇は本来が一種特別の楽劇式に出来てゐて、而して百何十年の影塚を経て来てゐるものを、今更悉く擲ち去るは、如何にしても惜しい。いや、惜しいばかりでない、甚だ愚な仕方だ、と斯う思つて、次第に件の楽劇式を生かそう、利用しようとするやうになり、随つて写実劇とか西洋式の科白劇とかいふ物に対する同感を減するやうになりました。

と述べ、やはり国劇固有の形式である楽劇を生かす方向で刷新すべきだと主張し、

我が国劇は振事本位の一種特別な楽劇である。これを醇化したならば、兎にも角にも世界に類の無い物、随つて世界の文化に一新要素を貢献するに足る物が出来よう。

というように、むしろ逍遙は、歌舞伎の音楽性を肯定して、楽劇が我が国の国劇の本来だとする主張を強め、史劇より楽劇に改良の視点を移そうとした。そこで、注目されたのが舞踊劇だったと言えよう。

(三)

「新楽劇論」では、五大芸術(音楽・絵・彫刻・詩歌・建築)を併せて利用したのが音楽劇(楽劇)だとし、吾が国の国劇はこの楽劇が本来であり、その伝統は基本的には守るべきだという、三〇年頃から主張していた立場に立っている。したがって、逍遙が目指したのは、「純科白劇」ではなく、「新楽劇」であった。逍遙はこの頃「ワグネル」の研究に熱心であり、歌舞伎音楽を認める立場から、近代的科白劇でなく、西欧のオペラを国劇の対象として位置づけ、この両者の比較の中から、国劇の刷新の方向を見出そうとした。国劇を逍遙は、「能劇」「歌舞伎劇」「振事劇」の三種

に分け、前二者を叙事詩脈の楽劇、「振事劇」を抒情詩脈の楽劇とする。すでに実践された何作かの歌舞伎作品の経験から、「歌舞伎劇」そのものを楽劇として改革することの困難さを十分自覚していた。「能劇」はすでに固定してしまつており、改革の余地を見出し難い上、楽劇としての歌舞伎への愛着を捨てられない逍遙としては、新しく活路を見出す分野を必要とした。そこで、国劇に三種を立て、「能劇」と「歌舞伎劇」の他に、「振事劇」を立てた。逍遙の言う「振事劇」とは、「所作事劇」ともいうと言つてゐるように、歌舞伎の所作事とほとんど同義である。志賀山流をはじめ、藤間・西川など振付けの流派があり、師匠として子女に教授してもいたので、独立した芸能として把握できないことはないが、それまで、歌舞伎劇と区別して扱われたことはなかった。歌舞伎の劇部分より音楽と身体表現の比重が高い所作事を、「歌舞伎」と並ぶ演劇として位置づけることによつて、国劇における音楽の重要性を強調し、旧「歌舞伎劇」を温存しながら、新しい楽劇への基盤を作ることができた。しかも、所作事は、歌舞伎の劇的部分より、言語による語りの表現力が弱いため、抒情性に富んでおり、劇的展開より内面の描写に適していた。したがって、「能劇」「歌舞伎劇」は現在のまま残すべきものとし、刷新すべきは抒情詩脈になる「振事劇」だと主張した。

こうして、振事劇を楽劇への改良の対象に位置づけた逍遙は、当時の振事劇の欠点を八項目に渡つて挙げ、詳細に検討している。これらは、

- 一、総じて叙事詩脈即ち物語風の作意、脚色、用語、句法が付纏つてゐること、随つて純粹なる劇詩式に出来てゐないこと。
- 二、脚色が支離滅裂で、只一幕、只一場の内にすら主意の一貫せぬ事があります、況んや幕を重ねるに至つては、挿話から枝話の花が咲いて果てしが無いのは竹本楽劇の病ひですが、此の脈が振事劇にも付いて廻つて、作意も詩句も支離滅裂です。
- 三、構想が現実主義、物質主義に流れ、刺へ飽くまでも肉感上の快樂主義に基いてゐる上に、如何にも偏して狭

く、曲調も一概に花柳社会的、即ち如何に公平に評しても、妖冶一方の、纖弱な、淫靡な、柔懦な調子が多く、剛健、雄大、中平、肅莊の雅調は全く闕け、即ち所謂鄭声的で、用語も必然の結果として無雑で、鄙俗で、纖巧で、婉柔で、軽浮で、粗野で、高雅、勇莊活発などといふ趣致に乏しく、且つ存外に天真流露の面白味も饒かたではなく、ともすれば態とらしく猥褻な、卑陋な語句を弄する癖もあつて、是れ將た厳正に評すれば、到底真面目で、親子兄弟同席しては聴くに堪へられん文句が多いといはねばならぬ。而して其の脚色はといへば、概して荒唐無稽、近年の作少数を除くの外は、草雙紙ぶりの変化波瀾を主とするのが十中八九です。

四、樂劇の曲としては、どれも余り單純で且つ疎菜であること。

五、曲が右の如くであるにつれて、それに伴ふ「振」も亦た劇詩的でないといふこと。

六、一体に美的理想、好尚が偏狹であること。

七、扮装の不自然なこと。

八、曲人及び樂人と舞台面との關係に就いての注意が甚だ等閑にせられてあること。

であるが、この点を改良することによつて、「新樂劇」を作り出さうとした。この内、一・三及び六・七の改良によつて、作品の素材・内容を刷新して、合理的で筋の通つた品位あるものにし、物語性を捨棄して抒情性を強調し、人物の内面を表現することに主眼を置き、万人の趣向になうものにしうとした。四・五の改良によつて、音楽においても演技においても、「手」と呼ばれる類型的表現を廢し、人物の内面から生じる自然な表現を目指した。さらに、八からは床淨瑠璃・下座音楽の位置を舞台から外へ移して劇の場の純化を図らうとした。

(四)

「新曲浦島」は、こうした逍遙の振事劇改良の實踐として、世に示された。「浦島」を材料としたことについては、前

項の引用文からも窺われるように、二五年森鷗外が戯曲「玉置浦島」を発表していたことも全く無關係ではあるまいが、逍遙の夢幻劇への愛着を示すものではなからうか。前述の如く、しばしば「テムベスト」や「ファウスト」を引合ひに出して、その夢幻性の中に「事と人と境遇と諧然として調和した」劇的世界の妙を強調しており、「浦島」など伝統的なおとぎ話は、こうした意識の延長として、夢幻性を基盤としながら、俗に過ぎるとする江戸趣味を持たぬ材料として、逍遙の興味を引いたのではないか。「新曲浦島」に続く、第二作が「蘇映姫」であつたことから、このことは窺われよう。

逍遙は、基本的には「浦島」伝説に基づきながら、物語や人物の性格に独自の設定をし、叙事詩的面より心理的要素を強調した詞章で表現し、それを音楽と振りによつて支えた作品を目指した。これについて、自ら「浦島」の寓意に、例えば、

序の幕の初めに出る仕出し、即ち散文の白を口にする外には只自然の声乐ともいふべき船歌(俚歌)のみを歌ひ得る漁夫三人は、これは広く我が下等社会全体の音楽的趣味好尚を代表し、それから(河東でなく、一中でなく、富本でなく、清元でなく、長唄でなく、主として)常磐津を口にする浦島の姥は、これは次第に墮落しつゝある都会(江戸)的音楽趣味の代表です。

などと述べているように、「新曲浦島」は樂劇の現状を風刺する寓意を担つた作品で、ここには、現状への批判と同時に、その刷新を實踐して見せようとした逍遙の意欲が窺われるのである。しかし、逍遙の方法は基本的には、従来のものに手を加えて改良しようとするもので、全く新しい様式を作り出すものではなかつた。音楽も三絃を中心とし、従来の話・義太夫・一中・常磐津・長唄といふ、伝統的流派の型をそのまま認めるものであつた。「新樂劇論」に言うように、「類型的表現である「手」を否定して、自由な音による象徴的心理表現を目指しているが、現実には、右の引用にも窺えるように、一中・常磐津・長唄という流派の型に特定のイメージを読み取って、「手」に置き換えたものに

も挿面のほうを本位とせねばならぬ如く、俗曲を維持しようとするならば、必ず先づ所作即ち舞踊の維持に力めねばならぬといふ点に重きを置く人々の割合に少いのは残念である。蓋し、只耳にのみ聴くべき音楽としては長唄も竹本も常磐津も其他凡そ三絃樂と称するもの、一として西洋音楽の敵ではない。

邦人はもとより外国人にも知られてゐるやうな我が名画工の画面及び筆意を其儘に舞踊劇に表さうとする。作品によつて、絵画のイメージから詞章を引出して、それに曲節を付けることで、所作と俗曲相互の改良を図らうとした。この考へによつて、『初夢』や『寒山拾得』、『お七吉三』は作品化されたが、一枚の絵のイメージを短い舞踊に表現したもので、それまでの筋立てを中心になされた舞踊とは、随分趣を異にしたものであった。さらに、俗曲については「音楽と其背景」において、

俗曲をして今の儘で勢力を維持せしめんとするならば、同時に所作事即ち舞踊を盛んならしむるか、然らざれば全く別に歌詞を作して新に作曲するか、何れかにせねばなるまい。且つ歌詞本位、声楽本位を離れて間奏本位即ち器楽本位に移り行かねばなるまいと思ふ。

と述べて、舞踊との相互発展と共に、俗曲自体の改革の必要をも説いている。語りの詞章を少なくし、三絃を聴かせることで、「隠然として種々の連想や背景を呼び起こす」ような音楽を理想とした。しかしながら、基本的には逍遙は、「オペラが歌ふことを以つて本領とするが如く、舞踊劇は舞ひ踊ること其事を第一義とするところに特色がある」(「新舞踊劇の試演に就いて」と日本舞踊における所作の重要性を強調し、「寧ろ此の単純な俗曲を利用して、新式の舞踊劇を発展させたい」と、伝統音楽の特性はそのまま肯定する態度を持ち続けた。

僕の多年唱ふところは、舞踊劇はあくまでも舞踊を主とすべきである。白はなるべくない方がよい。止むを得ず用ふる時も、それはほんのツナギまでに用ふるのである。又歌の文句は能ふ限り、抒情詩的にして舞踊はその

情を表現することを第一義とする。在来の如く人物の情緒には殆ど何等関係もない、唯流麗一点張りの叙景、叙事に合せて舞踊させると言ふ様な事は、全然除きたいと思ふ。

として、詞章から叙事性や科白を極力除き、人物の内面を表現する詞章にすることで、伝統音楽の特性を生かしたまま、所作による内面の表現を実現しようとした。

一方、「浮世絵と我が舞踊劇」では、

外国のは舞踊が主で、器楽はほんの添へ物、拍子を取るだけの物だと言つてもよい。我が邦のは歌曲有つての舞踊である。今ですら然うである。そこに我が舞踊のユニークな特質は存するのだが、又それが為に拘束さるゝ処が有つて、外国の舞踊程に大胆な、放縦な、不羈自由な面白味が無い。

と、逆に我が国の舞踊における音楽の重要性を強調し、伝統音楽の意義を確認した上で、

昔の大切淨瑠璃をリファインして、進歌、童謡を盛んに利用して日本式 COMIC OPERA を作るのも一工夫である。勿論是れには西洋楽器が必要で、随つて三絃樂と西洋樂とを善く吞み込んで、作詞家の真意を解して作曲する人が無くてはならぬ。作曲家さへ有れば、是れは必ずしも難くない。随分面白いものも出来よう。(中略) 過般帝劇で、日本歌劇と名乗つた妙な所作事めいた事をやつたが、彼等は全く見当違ひで有る。OPERA を狙ふべきで無い。COMIC OPERA 即ち MUSICAL COMEDY を狙うべきである。

と、伝統音楽に西洋音楽を加えた改革案を提示した。逍遙には常に伝統音楽をそのまま生かす方法を絶対としていたので、洋楽を取り込んで伝統音楽の掛合の手法しかなかった。それでも、こうした曲に作曲するには舞踊改革に理解ある作曲家が必要であった。これに對して、前述の小三郎や六四郎・仲助の他、常磐津文字兵衛などの協力者が現れ、明治末年頃から大正初年頃にかけて、逍遙の作品は次々と上演された。

しかし、舞踊において最も重要なものは所作(振付)である。逍遙も常にこのことは強調してきたが、「振付師は、

必ずしも新しい頭腦の上手で無くてもよい、相應な相談相手が有れば、ヒントを与へる事は文学者にも出来る。」(「浮世絵と我が舞踊劇」と述べているように、作曲と違い、前述の勘右衛門などの協力も求めたが、道遙自ら工夫を凝らしていた。その振付は、例えば、お夏を初演することになった尾上梅幸が、道遙宅で初めてその振付を見たときのことを、

「さア、それを拝見いたしますと、私は実に驚き入つて了つたのでございます。これは単に「踊りを踊る」といふ事以外のお話で、必ずしも「踊り」の巧拙を申すのではございません。斯うチツと観ておりますうちに、お夏なり、馬士なり、が、浮き上つてまゐります。くりかへして申しますが「踊り」そのものではございません、そのドーモ「心持」いふものが、実に何んとも申されません。斯うなりますとさす手ひく手など、いふことは、その末の問題でございます。」(「演芸画報」大正三・一〇)

と話しているように、既成の「手」を使わず、人物の心理から起こってくる自然な動作を主体としたものであって、当時としては随分と異風なものだった。

道遙は大正九年頃まで、熱心にこうした形の運動を続けたが、彼の主張はほとんど理解されなかったし、彼の運動に続くものは現れなかった。道遙が発表した作品の中で世に受け入れられたものは、僅かに『お夏狂乱』くらいであった。この作品は「好色五人女」で知られるお夏清十郎の話に基づいており、素材が伝統的な歌舞伎のものであり、「狂乱物」という伝統的な舞踊の型にもあっていたため、世に受け入れられたのであろう。これにしても、四一年二月「早稲田文学」に発表されてから、七年後の大正三年の初演であった。

とうとう、大正九年「日本舞踊改造の最後の一策」を発表し、舞踊改革を断念した。ここには、それまで道遙が主張し続けた問題が繰り返され、「自然に帰ること」が当面の最後の改革の一策として強調されている。これは、旧態の型から舞踊を解放して、新しい楽劇を作ろうとして果たせなかった道遙の悲痛な叫びであった。しかし、「舞踊劇」に対する予が作意の過去及び将来、「新曲浦島」を改作した動機に就いて」などで、繰り返し自己の舞踊運動の顛末を語っているように、断念したと言いながら、道遙は全く舞踊を捨てることができなかった。その後も時折、作品や論考を発表し舞踊界へ注意を喚起し続けたが、舞踊の改革はなかなか道遙が望む方向にはいかなかった。

(六)

道遙の舞踊改革は成果を得ぬままに終わったが、舞踊を歌舞伎から独立した舞台芸術として位置づけたことは、その後の舞踊界のあり方を大きく変化させ、近代化の道を開いたことには間違いない。道遙の舞踊改革は、伝統的劇芸術の改良という観点で出発しているのに、基本的には、既成の所作事劇を肯定する立場に立っていた。したがって、伝統的音曲もそれを肯定する立場を守り、その内部からの改革を求めなかったため、音楽と身体表現も内面から自然に生じてくる感性や動きを表現することを主張したが、詞章に頼る既成の三味線音楽ではそれを十分に成功させることはできなかった。一方、洋楽など新しい音楽を取り入れる試みもしているが、類型的な流派の型から抜けきれなかった。この弱点に因るものではなく、逆に、当時の舞踊界には斬新過ぎて理解されなかったためであった。また、舞踊と劇芸術については、道遙自身の言葉からは明確な区別の意識を見出せないが、舞踊改革の方法としては、舞踊から劇性を後退させ、人物の心理を表現する音楽と振付を求めた。それによって、身体による舞踊独特の表現性を浮かび上がらせることになったのではないか。そして、こうした道遙の運動の遺産によって、舞踊界内部に改革の意識が次第に起こってきたのである。

注一、坪井士行「坪内道遙研究」(一九五三・九 早稲田大学出版部)・郡司正勝「かぶき論叢」田(一九七九・一一) 思

(文閣出版)

注二、注一坪内士行氏論考参照。

第四章 常磐津節の資料研究

第一節 常磐津節正本・借本・一覽見

はじめに

本一覽は、科学研究費補助金の交付によつて、調査した結果に基づいて、現存する常磐津節正本・借本を、簡便な書誌解題を附して、一覽表としたものである。

なお、現在まで調査を終えた範囲は、上田市立図書館花月文庫約三〇〇点・上野学園日本音楽資料室約四〇〇点・国立音楽大学附属図書館竹内道敬寄託文庫約四〇〇点・名古屋市蓬左文庫約一〇〇点・東京芸術大学附属図書館約一〇〇点・東京大学教養学部黒木文庫約一八五点・東京大学附属図書館約三〇点・東京都立中央図書館加賀文庫約一〇〇点・東北大学附属図書館狩野文庫約五〇点・その他個人蔵約五〇点、及び架蔵一五〇〇点である。これらの内には、重複する資料も多いので、本一覽には、それらを整理して掲げた。

また、未調査・未発掘の資料が存在し、それらの調査・収集を続行しているので、本一覽は中間的報告ということになる。