

平成 23 年度
東京芸術大学大学院 課程博士学位論文

吾妻能狂言の研究
— その芸態と後世への影響 —

東京芸術大学大学院音楽研究科
博士後期課程 邦楽科長唄三味線専攻

2308909 河合佐季子

〈 目 次 〉

凡 例

序 論	研究意義	1
第 1 節	研究の動機.....	1
第 2 節	吾妻能狂言の一般的定義.....	2
第 3 節	吾妻能狂言の先行研究と批判.....	8
第 4 節	本研究の目的.....	12

第 1 部 吾妻能狂言の芸態研究

序 章	第 1 部の目的と方法	14
第 1 節	第 1 部にて用いる資料の提示.....	14
	第 1 項 吾妻能狂言の番組.....	14
	第 2 項 『諸芸人名録』.....	16
第 2 節	第 1 部の構成.....	17

第 1 部 本論..... 18

第 1 章 時期と場所..... 18

第 1 節 興行の時期..... 18

第 1 項 番組から読み取る興行年月..... 19

第 2 項 新聞記事から読み取る興行年..... 24

第 2 節 興行の場所..... 30

第 2 章 興行の出演者 —いかなる演者により行われたのか—... 36

第 1 節 参加した役者について..... 37

第 1 項 『諸芸年名録』に記載の吾妻能狂言師とは... 38

第 2 項 鷺流狂言師の概要..... 42

第 3 項 名女川庄三郎 —脚本を書いた中心人物—... 45

第 2 節 参加した演奏者について..... 48

第 1 項 三味線方の代表者 —2 代目勝三郎—..... 49

第 2 項	囃子方の人物 —藤舎芦船—	55
第 3 章	興行の様子 —どの様におこなわれたのか—	63
第 1 節	上演形態の傾向研究	63
第 1 項	上演形態変遷	65
第 2 項	伴奏者の参加形態	69
第 2 節	日数能興から推測する梅若舞台との関連	
	—興行の衰退の理由—	72
第 4 章	演目の傾向研究 —どんなものがおこなわれたのか—	75
第 1 節	上演頻度の高い演目の傾向	75
第 2 節	伴奏音楽の傾向	85
第 3 節	“新作”と書かれた演目の傾向	94
第 1 項	新作物の傾向	94
第 2 項	新作物各曲の考察	95
第 4 節	まとめ	107
第 1 部 結論		
第 5 章	吾妻能狂言の芸態の総括	109
 第 2 部 「安宅勸進帳」 研究		
 序 章 第 2 部の目的と方法 113		
第 1 節	研究の動機	113
第 2 節	考察の意義と方法	114
第 3 節	第 2 部で用いる資料の提示	116
第 4 節	第 2 部の構成	120
 第 2 部 本論		
第 1 章 〈安宅勸進帳〉 とは		
	—それぞれの“安宅物”の繋がりを軸に—	121
第 1 節	長唄 〈勸進帳〉	123
第 2 節	能 〈安宅〉	129
第 3 節	長唄 〈安宅の新関〉	134

第 4 節	安宅勸進帳への各曲の繋がり－相関図を軸に－	140
第 2 章	〈安宅勸進帳〉の吾妻能狂言上演時の考察	143
第 1 節	演奏者の関係にみる〈安宅勸進帳〉初演の推測	146
第 2 節	“掛け合い”という上演形態の推測	150
第 3 章	〈安宅勸進帳〉の新しい演奏を目指して	152
第 1 節	歌詞による比較　－筆者の〈安宅勸進帳〉の構成－	153
第 2 節	筆者の〈安宅勸進帳〉実演に於ける構成の意図	165
第 3 節	〈安宅勸進帳〉考察のまとめ　－実演を通して－	178

結 論 吾妻能狂言と現代..... 180

日本音楽史の中に吾妻能狂言を正しく位置づける必要性

吾妻能狂言の盛衰に見る現代の邦楽への警鐘と希望

主要参考文献一覧.....188

別 冊 添付資料

< 凡 例 >

- (1) 本稿では、本字体・異体字・変体仮名は、人名等を含めすべて通行の字体を用いる。
- (2) 本稿では、役者・演奏者の代数を示す場合、全て算用数字を用いて○代目（例、2代目杵屋勝三郎）との表記に統一し、○世という記載を使用しない。
- (3) 脚注は頁ごとに振り直しをする。その際、1つの章内で文献等が重複する場合は「前掲書」を用いて示した。但し、章が改まった場合にはそれ以前の章で引用した文献であっても改めてその詳細を示す。
- (4) 本文中の敬称は基本的に略す事とする。
- (5) 曲名は<>内に、書名・雑誌名は『』内に、論文名、又は短い引用文は「」内に、歌詞は《》内に音楽用語、又は特に留意すべき文句を“”内に、添付資料・表の題目は【】内に記した。
- (6) 別冊の添付資料に関しては各資料の表紙頁に説明を加える。

序論 研究意義

第1節 研究の動機

筆者は長唄に於ける“謡曲物¹”の曲目を演奏研究するうち、その根本となった能楽そのものへの興味が沸き、実際にその詞章や構成だけでなく価値観や考え方の相違に感銘を受けてきた。そんな折りに出会ったのが、まさに能楽と長唄の融合した吾妻能狂言という今はなき芸能である。しかし実際に吾妻能狂言の先行研究をのぞいてみると、解明されていることはほんの僅かであった。また近年では研究にも手を付けられていない現状である。能楽界からすれば、明治期に苦肉の再興策として生まれ“明治の仇花”とまで表現された吾妻能狂言は、歓迎されていない存在であった。その為、関連する資料が大抵葬り去られている現状にも納得がいった。では能楽側から排除されているのなら、長唄側からアプローチした研究ができないであろうか。実演を交えた様々なジャンルの邦楽の検証が可能な東京芸術大学に於いてこそ出来得る研究と考え、本論文に於いて吾妻能狂言の実態を調査し、解明に臨むこととする。

1 “謡曲物”とは、題材を能から取った歌舞伎舞踊の一系統、またはその音曲を指す。“能取物”、“松羽目物”とも。本稿内では以降、このような音楽を全て“謡曲物”と称することとする。(参照：「能取物」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、796頁。)

第 2 節 吾妻能狂言の一般的定義

吾妻能狂言に対する一般的認識

吾妻能狂言についての一般的認識といえば、「〈船弁慶〉〈安達ヶ原〉といった人気の高い長唄の名曲が、能楽師の助言により作曲された芸能である。」という程度の認識であろう。

吾妻能狂言とは、明治初年に能楽師や狂言師が長唄等の三味線音楽を伴奏にして能を舞う、またはそれぞれの音楽の題材を取り入れて新曲を作る等、邦楽内でのコラボレーションをはかった芸能である。しかし 10 数年という短い期間で滅んでしまった。しかし現在もこの芸能に於いて作曲された名曲が上演されており、影響を受けたであろう曲目も多数現行されている。しかしこの芸能の実態についての先行研究はほとんどされてきていないのが現状である。その理由として明治維新による混乱の時代背景とともに、この芸能に関する資料が殆どないことが挙げられるであろう。つまり現在一般的に知られていることは僅かであり、その信憑性も定かではない為吾妻能狂言の芸能は謎に包まれているままである。

この節ではまず吾妻能狂言の考察の前提として、その発生した時期の能楽界と長唄界双方の様子を概観する。するとこの芸能の発生要因が浮かび上がってくる。次に述べるのは吾妻能狂言と同じように時代の反映を受けて興った、大衆化された能楽たちについてである。これらはまだ研究段階にあり、よく吾妻能狂言と混同される為違いを明確にする必要があるからだ。これらを踏まえ、第 2 章にて吾妻能狂言の先行研究についての具体的な言及へと繋げていきたい。

吾妻能狂言の興った時代背景

慶応 3 年 10 月 15 日、徳川 15 代将軍慶喜は大政を朝廷に奉還し、ここに 250 年以上にわたる武家政治は終末を迎えた。明治維新により封建社会から近代社会へと移行すると共に積極的に西洋の文化を取り入れ、日本従来文化と接触、衝突、あるいは融合して、新しい文化を創造していったのである。

明治初期の能楽界

明治維新直後の演劇界を見ると、この大改革で最も打撃を受けたのは能楽界であった。能楽はこれまで將軍をはじめ一般武士階級の保護を受けてきた式楽であった。その為、何百年来太平を謳歌して悠々生活して来た役者たちも、江戸幕府崩壊後は食べていくことさえままならなくなり、生計を立てることが先決でとても能楽を修行する暇等なかったであろう。こうして能楽師たちは芸を捨てて新政府に仕えるか、あるいは田舎に帰って帰農するか等様々な道に分かれていった。例えば明治3年ごろ宝生九郎が芸者屋を始めたことや、観世清孝が亀戸で百姓をしていたのも有名で、当時の困窮振りがいかなる程であったかを物語っている¹。梅若実の明治維新以降の日記によれば、唯一、明治元年維新後初めての稽古能が再興として催されているが、見物人もなければ装束も着けられず、揚幕さえ定式のものなかったという²。しかし明治3年に入ると狂言も加えられ、明治5年頃にはようやくこの梅若舞台で再々盛んな日数能が興行されるようになるのである³(第1部第3章後述)。

明治初年の長唄界

一方長唄界、つまり歌舞伎劇の方は明治維新の影響を受けたのかというところでもなかったようだ。それは能楽に比べ、歌舞伎は一般民衆の中に生まれ育ってきた芸態である為だと推測する。中村座、市村座、守田座等にて相変わらず盛大に江戸時代同様の歌舞伎を上演しており⁴、従って長唄界にはさしたる影響はなかったといえる。

ではこの時代の長唄の特徴はというと、3代目杵屋勘五郎と2代目杵屋勝三郎が対立して盛んに謡曲の長唄化に取り組んでいたことである⁵。なぜ能楽を題材と

1 松本亀松「明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの考察 -」、『能から歌舞伎へ』 東京：謡曲界、1941年、399頁。

2 古川久「吾妻能狂言の番組と台本」、『明治能楽史序説』 東京：わんや書店、1969年、228頁。

3 古川久「明治初年の梅若舞台日数能」、『国語と国文学』 東京：東京大学国語国文学会 編、1959年、22～28頁。ここで述べられている日数能と吾妻能狂言との関わりは見逃せない点と考え、第1部第3章にて検証を後述する。

4 町田嘉章・植田隆之助「長唄の歴史」、『現代邦楽名鑑第2 長唄編』 東京：邦楽と舞踊社、1966年、116～129頁。

5 第1部第2章にて2代目杵屋勝三郎について詳細を、第2部第2章にて3代目杵(次の頁へ続く)

した曲が盛んに作られるようになったのであろうか。その要因について「長唄の歴史¹⁾」では、元来芝居唄としての長唄は踊りが主である為、支離滅裂な詞章のものが多かったが、これを素唄として聞く為文章も美しく、含蓄の深い謡曲文に皆が注目したのだらうと述べている。また歌舞伎の世界で7代目市川団十郎のような能楽を崇拜する者が出て舞踊に能を加味しようとする等、この時代一般の復古的趣味が長唄にも及んできたことも一因として挙げている。勿論、能楽に題材を借りた長唄はこれまでも作曲されてきた。しかし、それらは能楽から意識的に離れ、柔らかい、庶民化したものであった²⁾。ところが幕末から明治にかけて作曲された謡曲物の長唄は、謡曲の歌詞をかなり忠実に受け、謡曲風のうたい方や囃子を多分に取り入れている点で異なっている。つまり人々の間に、高尚趣味がうまれたこと³⁾や、文化、文政ごろの風俗描写や脱線趣味が飽きられてその反動が来たこと、階級秩序の変化に伴い武士階級以外でも能楽に触れ得る機会が多くなったことが、この様な能楽をそのままに取り入れた謡曲物の作風を流行させたのであろう⁴⁾。つまりこの時代の長唄界は、時代志向の反映によって長唄の謡曲化が積極的に行われた時期であるといえよう。

吾妻能狂言の発生背景

以上、能楽界、長唄界双方の明治初期の様子を概観すると、両者が手を組み吾妻能狂言という新しい芸能を作り出そうとした理由は明確である。能楽界の困窮と、長唄界の謡曲への憧れ、この二つが合致した時、両者が協力し合い時代の要望に合った芸能を作ろうとしたということだ。長唄は、作曲にあたり行き詰まってきた題材を聞き手である一般民衆の高尚趣味に合った能や狂言に求めたのである。そして何より階級という垣根を越えて能楽師の助言を得ることが可能になったことは、内容的にも演奏法においても、そして宣伝効果の意味でも有難かったに違いない。無論能楽師も、本来の芸能の精神から逸脱した行為と認識していた

屋勘五郎と2代目勝三郎との関わりについて、後述する。

1 町田嘉章・植田隆之助「長唄の歴史」 前掲書

2 能楽の「道成寺」と長唄の（歌舞伎の）「娘道成寺」、能楽の「石橋」と長唄の「相生獅子」や「執着獅子」、を比較するとこの違いは顕著である。

3 南部公や毛利公のような大名等、長唄のパトロンに上流の人がふえたことがその一因とされている。

4 近藤蕉雨『長唄大通』 東京：法木書店、1922年。参照

のであろう。しかし生活に困窮していた彼等にとって、自分たちを必要とする長唄人たちは格好の相手だったはずだ。能楽師自体も吾妻能狂言をとりあえずの仕事場として有難がっていたのではなかろうか。

時代の急激な変化がもたらした長唄界、能楽界両者の需要と供給が合致したことが、吾妻能狂言の発生に繋がったと考えて間違いないであろう。

その他大衆化された能楽との区別

吾妻能狂言の他にも同じ様な時代の反映を受け、五流の能楽に属さない大衆化された能楽が生まれた。仙助能、照葉狂言、今様能狂言らがそれである。これらは廃絶してしまった芸能であり、資料が少ない事も相まって研究も進んでいない。その為、吾妻能狂言としばしば混同して認識されている。吾妻能狂言の芸能考察の前提として、これらの芸能との違いを明確にする必要があると考える。そこでこれより、各々の芸能の概要を述べ、吾妻能狂言との相違点を明記していきたい。

第1に、仙助能¹とは、群集の集まりやすい寺社の境内や町中の辻に仮設した小屋等で上演された辻能²の一種である。芸能はほぼ本格の能と同じであり演奏内容もハイレベルであったようだ。不始末によって能楽界を追放された者が参加して能を興行して歩く一団を作り国々を巡業したという。最盛期は天保の頃で、堀井仙助等による興行を見ると一般庶民の間にもかなり受け入れられていた様子が読み取れる。つまり仙助能は本格の能を上演したのに対し、吾妻能狂言は能に加えて三味線音曲等を伴奏に施す演出を加える等、新作を多く上演している点で異なっている。また、場所を変え巡業していた仙助能に対し、吾妻能狂言は日吉吉左衛門宅という一定の場所で行っている(第1部第1章後述)。しかし仙助能は江戸末期から行われた新しい能楽の先駆けであり、吾妻能狂言の発生に何らかの影響を及ぼしたとも考えられる。

1 野々村戒三『能の今昔－民間の能』 東京：木耳社、1967年、193～194頁。
代々仙助と名乗る大夫が率いた為その一座の興行は仙助能と呼ばれたようだ。

2 町中や往来で演じられた能で、お抱え能楽師以外の者が小屋がけの舞台等で見物料をとって庶民に見せていた。その代表が仙介能と言われる。(吉川英史・監修「辻能」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、674頁。参照)

第2に照葉狂言¹が挙げられるが、これは嘉永の頃大阪で行われた、狂言に近世音曲や歌舞伎芝居等を加えた芸能である。江戸末期から明治にかけて流布した読み物としての台本が現存しているが、あくまで狂言が素材であって能を題材にしたものは全く存在しない。照葉狂言と吾妻能狂言とは、上演演目の内容が異なっている。吾妻能狂言でも狂言を題材とした演目は多く上演されたが、本格の能や、能の題材を取り入れた新作も上演された。しかも吾妻能狂言において、狂言は本格の形で行われる場合が多く、逆に能楽の題材を三味線音曲と折衷演劇化して上演していた傾向が読み取れる。(第1部第4章にて詳述)つまり狂言を主体とした照葉狂言とは扱う題材に違いがある。とはいえ歌舞伎音曲を加えたという試みは吾妻能狂言と発想が似通っている。この為最も両者が混同されることが多い。

第3に今様能狂言²であるが、仙助能から枝分かれした、能楽と舞踊・芝居の折衷芸能と考えて良いであろう。囃子に三味線を入れ、役者に女性を加える等してその美しさを発揮させる舞台を作り上げた点が特色といえよう。一座は泉祐三郎・小作夫婦の時代に全盛期を迎え、京都を本拠地として全国の大劇場を巡演して回ったようだ³。今様能狂言は仙助能の芸系を継いでいる為、吾妻能狂言とは仙助能との相違と同じような違いが見られる。しかし能楽に三味線を入れるといった演出はかなり近い発想を持って上演していたと考える。だが最も明確に違うのは、女性が参加していた点であり、吾妻能狂言を含めこれら大衆化された能楽のどれにも見られない特徴である。

以上のように、これらの芸能はそれぞれの特徴を持ち独立して行われていた。しかし共通するのは皆同じ時代背景を持っていたが故に生まれた芸能であることだ。明治維新による能楽衰微時に、それまで大名や旗本といった一部の階級以上の者にしか見せる事の無かった芸能を、それぞれ発起人となった人物によって世に公開していこうとしたのである。特徴の違いは、どれも能楽や狂言を大衆に受

1 今様能狂言と照葉狂言の呼称、または芸能については今後検証する必要がある。(小林責・根岸理子『[研究ノート] <照葉狂言>と<今様能狂言>・主としてその呼称について - 武蔵野女子大学能楽資料センター紀要 -』 東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、1997年。(2000年度武蔵野女子大学能楽資料センター公開講座) 129～169頁。)

2 根岸理子「今様能狂言の芸能について」、『楽劇学』 東京：楽劇学会、2000年、25～44頁。

3 泉鏡花の小説『照葉狂言』は、実は照葉狂言ではなく今様能狂言を題材に書かれているとも言われる。

け入れられ易いものとする為に工夫を凝らした結果であろう。しかしまた皮肉にも、どの芸能も長い期間続く事は無かった。吾妻能狂言を含め、能楽の復興と共にその姿は消し去られ残る資料も少ない現状である。その為特化した研究も少なかったが近年今様能狂言の研究がなされ¹、これらの芸能が混同される現状に警鐘を鳴らしている。同じく、本論文にて吾妻能狂言の実態をまとめ、提示することによりこれらの芸能に対してもその特徴の違いをより明確にすることができよう。

1 根岸理子「翻刻『照葉狂言杓子定木』」、『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、2001年、101～137頁。
根岸理子「今様能狂言の芸能について」前掲書等に研究が論じられている。

第3節 吾妻能狂言の先行研究と批判

現時点に於ける吾妻能狂言の研究はどこまで進んでいるのであろうか。この研究に最も貢献したのは、松本亀松、古川久であろう。特に古川久の著した『明治能楽史序説¹』内の「吾妻能狂言の番組と台本」は近年に書かれた論文である為読みやすく、内容も充実しており参考資料として主軸となる文献だ。また関岡正太郎による当時の聞き書きや、柳澤澄、野々村戒三、島田筑波等による雑誌記事での考察も、ほんの数頁の量であるが見逃せない。この他に狂言研究の一端として、小林責によって吾妻能狂言に加わった“驚流狂言師”についてこの芸能との関わりを述べた論文が見られる(第1部第2章にて後述)。

これらを相対的に見ると、吾妻能狂言の先行研究は決して進んでいるとはいえず、残された僅かな資料がそれぞれの狂言研究家によって断片的に紹介されているに過ぎない。この様な文献を拠り所とした辞典等での吾妻能狂言の解説には、時に間違い²も見られ曖昧に処理されている。とはいえ一方で、これらの先行研究内に見られる、吾妻能狂言の興った背景、主要な参加人物、上演の場所や様子等の検証は貴重な整理された情報である。

そこで、上記の先行研究の把握と、対する筆者の批判を具体的に述べていくこととする。

まず関岡吉太郎による古老談³は一番古く、これ以降の全ての先行研究が参考としている文献だ。彼は吾妻能狂言の中心人物であったとされる日吉吉左衛門の叔父に当たり、部分的ではあるものの当時の様子を垣間見ることができる貴重な談話を残している。しかし検証を進めるうち、研究家ではない一人の装束屋であった関岡の話しには、少し思い違いや記憶の誤りがあることに気付く。信憑性については疑問の残る資料である。

次に松本亀松による「明治初期の能役者の生活―主として吾妻能狂言と長唄よ

1 古川久『明治能楽史序説』 東京：わんや書店、1969年。

2 『邦楽百科事典』に見られる“長岡長右衛門”は、“関岡長右衛門”の間違いである。これは先行研究内にも根拠が見られる。

3 関岡吉太郎「吾妻能狂言 - 装束屋から楽屋から - 第4話」、『宝生』 東京：わんや書店、1930年、18～21頁。

りの考察¹」は、この関岡の話を基に当時の長唄界の様子を加味して考察を加えた、初の吾妻能狂言を対象とした研究論文である。ここで松本は吾妻能狂言が明治3年から始まり明治14年頃まで興行が続けられた、との見解を示している。特に幕末から明治初期にかけての世相と、長唄界で発生した能楽への憧れについて具体的事例²を挙げて論ずることで、吾妻能狂言の発生要因について言及している。この点で他とは異なる方面からの研究源となり得る文献である。しかし研究の時期が早過ぎた為か、発見に至った番組の掲載がないので(補随に島田の論文から転載した番組が一枚あるのみ)上演の形態にまで追求した考察がなされていない。つまり関岡の話以上に確実に分かる情報の記載が無いのである。

そしてこの長唄界に焦点を当てた松本の研究に対して、能楽の参加者に着目したのが野々村戒三である。彼の著書『能の今昔』内の「民間の能³」では、『諸芸人名録』(第1部序章にて後述)に基づき、『文久武鑑⁴』等を参照に演者の素性を明らかにしている。参加した役者についての検証として貴重であるが、松本と同様に上演の形態の解明には至っていない。しかしこの論文内で伊勢辰文庫⁵所蔵の吾妻能狂言興行2日間分の番組写真を掲載している。番組は芸態の研究に於いて最も現実的、且つ確実な証拠となり得る資料である。

そこで、柳澤澄や島田筑波らはこれらの番組の発見をきっかけに、掲載すると共にこの芸能の発生と衰退の原因について意見を発表している。まず柳澤は「吾妻能狂言⁶」において2枚の番組(筆者も閲覧、複写した番組で、その中のA7、A

1 松本亀松『能から歌舞伎へー明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの考察ー』 東京：謡曲界、1941年、376～400頁。

この文献は近年紛失し閲覧できない。近い内容の物が『能楽』1934年10月に「明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの考察ー」として掲載されている。これは現在閲覧可能である。

2 10代目杵屋六左衛門が12代目喜多六平太に「鶴亀」の作曲上の助言を受ける便宜を得た件について詳述している。また、4代目杵屋勘五郎(11代目六左衛門)と、2代目杵屋勝三郎が相対立して盛んに謡曲の長唄化をやっていたことについても言及している。

3 野々村戒三「民間の能(3)吾妻能」、『能の今昔』 東京：木耳社、1967年、201～216頁。

(同じ内容が、野々村芥叟「能の変り種」、『観世』 東京：検書店、1960年、10月号11月号12月号に掲載されている。)

4 『文久武鑑』文久年間

5 早稲田大学所蔵 伊勢辰文庫

6 柳澤澄「吾妻能狂言」、『観世』 東京：検書店、1940年、45～47頁。

10に当たる。第1部序章にて後述)を写真で示し、参加した役者の活動を追うことで吾妻能狂言の時期を明治5年から7年と唱えた。しかし「明治初年の能一吾妻能狂言の一座一¹⁾」で明治2年頃と推測される番組を掲載、吾妻能狂言の始まりについて自説を訂正し、明治2年頃であると改めた。また島田は雑誌『郊外²⁾』に、他種目の音曲を伴った番組(Dに当たる)を紹介し、明治3年頃から明治10年頃までを興行時期とした。しかし島田の唱える「明治初期の芸界の衰えを現す吾妻能狂言は決して面白い物でなかったと³⁾」という意見に、筆者は異を唱える。もしその通りであれば、これ程に芸能が続くことも、後世へこの芸能の為に作られた音楽が残ることもないはずである。これについては第1部の総括にて筆者の意見を詳述したい。

以上の先行研究を踏まえ、法政大学所蔵の多数の番組を検証しまとめた文献が古川の「吾妻能狂言の番組と台本⁴⁾」、「吾妻能狂言の台本⁵⁾」である。ここに収集された番組や台本といった当時の資料は、内容ばかりでなく体裁や書体から考察を進めることが可能だが、月日の記載はあるものの肝心の年号が不明なのが難問である。結局吾妻能狂言の時期について推定の範囲を出ないという結果となっている。上演場所や形態の変化の可能性も考えられる為、吾妻能狂言の芸能全体についてはまだまだ謎の部分が多い現状であるといえよう。

そしてこれらの先行研究全般を概観した折、共通していることは、研究の材料に吾妻能狂言の番組を使用していることだ。しかもそれぞれに考察されている番組は、古川の論文を除き、1枚から2枚程の少なさである。少量の番組に頼らざるを得なかった研究の状況をみれば、どれ程に現存する吾妻能狂言関連の資料が少ないことかを知らしめていると考える。また信憑性はともかく、実態については唯一記憶による実話という点で関岡の話が、他の先行研究へかなり影響を与えていることが分かる。この他

野々村の論文を踏まえると、吾妻能狂言の先行研究のおおよそが

1 柳澤澄「明治初年の能 - 吾妻能狂言の一座 - 」、『寶生』 東京：わんや書店、1941年、24～27頁。

2 島田筑波「吾妻能狂言」、『郊外』 東京：郊外社 1929年、39～42頁。

3 同前 42頁。

4 古川久 前掲書

5 古川久「吾妻能狂言の台本」、『宝生』 東京：わんや書店、1968年、8～11頁。

・吾妻能狂言の番組

・諸芸人名録

この2つから考察を進めている事が判明した。

しかし各々の吾妻能狂言に対する認識や状況の推測がどれ程に異なり、先行研究の間でも吾妻能狂言の実態に関して曖昧になっている事の多い事情が浮かび上がってきたのも事実である。吾妻能狂言について、例えば創始年代1つを取ってみても断言できることはないという現状だ。そのことは、以上に概要を述べた先行研究に於いて、行われた時期について皆意見が異なっていることから実証できる。時代背景から読み取れる発生の要因は分かっても、なぜ短い期間で衰退し滅んでいったのか、はっきりとさせる必要があると考える。古川も唱える様¹に、吾妻能狂言を今一度近代音楽史の中に正しく位置づけて、その功罪を明らかにしてみることがあると考える。

1 古川久 前掲書 292頁。

第4節 本研究の目的

本論文に於ける研究の目的は、吾妻能狂言の芸能を明らかにし、日本音楽史の中に正しく位置付けることである。前述の通り、吾妻能狂言に関する本格的な研究は皆無に等しい。明治の改革に打撃を受け、困窮した能楽師たちによる窮余の一策として発生した鶴的芸能であるが故に、能楽関係者また研究者からも目を向けられることがなく放置されている。唯一狂言研究家による僅かな情報が先行研究内に残っているものの、それらは吾妻能狂言に特化した研究とはいえ、諸々の意見の相違が見られる為信憑性が疑われる現状である。しかし吾妻能狂言にて影響を受けた可能性のある音曲は、現代にも様々な形で残っている。そして最も注目すべきは、能楽と三味線音楽という他種目の音曲が、新傾向を受け入れにくい日本音曲界独特の古典的感覚の垣根を超え、融合した舞台を作ったという史実である。この意味に於いて明治演劇史や近世音楽史の中の重要な史実として位置付けなくてはならないと考えるのである。

その為にはまず、吾妻能狂言という芸能がいかなる物であったのかその実態を明らかにすることから始めなくてはならない。明治の混乱した時代背景と能楽復興によって、吾妻能狂言の資料は意図的に廃棄されたとさえ考えられる程に極限られている。しかし本論第1部では、先行研究内にばらばらに掲載された情報や僅かな資料を整理し統括して考察を重ねることにより、芸能の詳細を検証していく。行われた時期、場所、参加者、特に興行の内容にまで掘り下げた研究を行い、上演内容の把握に繋げたい。これにより諸説あった吾妻能狂言についての詳細を明確にすると共に、この芸能から受けた後世への影響の事例を示すことができるであろう。そして実際、この影響の一端を見るべく、第2部にて現行曲である〈安宅勸進帳〉について考察を進める。実演を通して得ることのできた、曲の成立に於ける吾妻能狂言との関わりや影響を報告し、また今後の〈安宅勸進帳〉演奏法に新しい可能性を提示する。

筆者は以上の研究によって、脚光を浴びることなく曖昧になっていた吾妻能狂言を正しく定義付け、その影響を長唄〈安宅勸進帳〉の中に具体的に見ることでこの芸能のなした功績を世に送り出すことができると考える。また考察に際し、明治維新によって自国の文化が軽視された時代と、洋楽の浸透により人々の関心

が薄れ一人歩きしているとも考えられる現代の邦楽界は、同じような状況下にあるのではないだろうか、といった疑問が浮かんでくる。つまり現在俄に活発化している、他種目とのコラボレーションを伴った、所謂新しい邦楽公演の行く末を考える時、吾妻能狂言の隆盛と衰退から学ぶ点は多いのではないかと考える。

第 1 部 吾妻能狂言の芸能研究

序 章 第 1 部の目的と方法

第 1 部の目的は、吾妻能狂言を歴史的観点から検証し、総合的にその実態を明らかにすることである。そこで本論へと移る前提として、まず第 1 部に於ける考察の拠り所とした資料の概要を提示する(第 1 節)。それが「吾妻能狂言の番組」(第 1 項)と『諸芸人名録』(第 2 項)である。但しここでは、あくまで序論として資料の情報のみを記載し、それに対する考察は本論中にて詳述することとする。次に第 1 部で行う考察方法について概略を述べ(第 2 節)、本論への足がかりとする。

第 1 節 第 1 部にて用いる資料の提示

第 1 項 吾妻能狂言の番組

先行研究内でも一番の材料とされている資料が、以下に提示する吾妻能狂言の番組である。“番組”とは上演時のプログラムの様な物で、興行された時と場所の他に上演演目、役者や伴奏者等が記載されている。しかし体裁は番組ごとにまちまちで統一されていない。

ここで扱う番組の所蔵は以下の通りである。

- | | | |
|---|--|------|
| A | 法政大学野上記念能楽研究所所蔵 | 15 枚 |
| B | 鴻山文庫所蔵 | 2 枚 |
| C | 雑誌『寶生』1941 年 10 月 ¹ 所収 | 1 枚 |
| D | 『能から歌舞伎へ』 ² 384～385 頁 所収 | |
| | また雑誌『郊外』 ³ 1929 年 5 月号(第 10 卷 5 号) 所収 | 1 枚 |

1 柳澤澄「明治初年の能 - 吾妻能狂言の一座 - 」、『寶生』 東京：わんや書店、1941 年、25 頁。

2 松本亀松『能から歌舞伎へ - 明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの考察 - 』 東京：謡曲界、1941 年、384～386 頁。

3 島田筑波「吾妻能狂言」、『郊外』 東京：郊外社、1929 年、40～42 頁。

E 早稲田大学演劇博物館所蔵（伊勢辰文庫張り込み帳 15 冊目） 2 枚¹

以上 12 枚である。これら吾妻能狂言の番組を、所蔵場所ごとに A から E に分け、番号を振ってまとめる。同じ所蔵場所に複数あったものについては、年代の古いと推測される順に番号を振っている。この年代に関する考察は本論の第 1 部第 1 章にて後述する。伊勢辰文庫張り込み帳にある E の番組は、同じ紙内 2 回の興行が記載されている為別々の番組として考え、E1、E2 と分けた。また、法政大学野上記念能楽研究所(A)にて、古川久が番組を整理する意味での書いたと思われるリスト表は、番組ではないものの A16 として参考にする。

しかしこの中でも、法政大学野上記念能楽研究所にて発見した 1 枚、つまり A15 の存在について明記しておかねばならない。この番組はどの先行研究にも掲載がない為新発見の資料ともいえる。しかし番組の内容は他とだいぶ異なっている。(第 3 章第 1 節にて後述)能、狂言方の人名の記載が一切ないことは最も決定的な相違である。その為この番組が本当に吾妻能狂言の番組であるのか、いささか疑問が残ることは否めない。これを理由に先行研究内でも取り上げられなかった可能性も考えられる。しかし筆者が研究所にて発見した際、この A15 は他の吾妻能狂言の番組と同じように”外道能楽”と書かれた箱に収められ、且つ“吾妻能狂言番組”と書かれた上袋に収められていた。内容こそ他とは違った趣の番組であるが、同じ体裁で収められていることから筆者はこれを吾妻能狂言の番組の 1 つとして考察の材料としていくこととする。この番組を考察の対象に加えることで、芸能の新しい側面が沢山見えてくる。(具体的内容は第 3 章、第 4 章にて後述)今後検討の必要がある番組ではあるが、本論文内では新発見の番組として検証の材料にしたいと考える。

ちなみに、これら番組は添付資料に【吾妻能狂言番組 実写版】【吾妻能狂言の番組 翻刻版】に分けて掲載している。【吾妻能狂言番組 実写版】では各研究所にて許可をもらい撮影した実物の番組の写真や、現物に触れることはできなかったが先行研究内に収められた番組の複写を掲載した。それを活字化し、読み取りやすくしたものが【吾妻能狂言の番組 翻刻版】である。主に旧字体や崩し字で

1 雑誌『観世』1960 年 12 月にも所載されているようだが、確認が取れていない。

書かれている部分の翻刻である。本物の体裁に近い形を目指したが、番組のデザイン性を伝えることよりも読みやすさを第一とした。その為、日時、場所、番組名、舞を舞った役者(=能楽関係者)、伴奏者(=三味線音楽関係者)を主眼として翻刻、掲載に努めた。(但し漢字の解説不明なものについては“○”を用いて代用した。)

第2項 『諸芸人名録¹』

『諸芸人名録』とは明治8年10月に刊行された東京府による遊芸人の名簿のことである。明治5年、東京府が芸能界の実状把握や遊芸人からの税金徴収の為に、各芸能の代表者から届出を提出させた。その届出によって編集されたもので、当時の芸人が全てと言って良い程網羅されている名簿である。能狂言からはじまり、長唄、浄瑠璃系等の音曲の他、琴曲、歌舞伎俳優、落語、芸妓に至るまで他種目にわたって掲載されている。

そのなかの1項目に「吾妻能狂言師の部」があり、携わった代表人物名が記載されている。また「長唄」はもちろん「清元」や「常磐津」、「富本」、「二弦琴」の部も設けられており、吾妻能狂言に参加または、同時期に活動した人物たちを知ることができる(第1部第2章にて後述)。

そこで本論文ではこの資料を基に、特に吾妻能狂言の参加者について検証を行う。第2章、興行の出演者考察部にて翻刻版を、添付資料に複写版を【『諸芸人名録』】として掲載し、研究の参考とする。

1 明治8年10月刊。西村隼太郎編。横本、一冊。能狂言からはじまり、義太夫、長唄等のほか、一弦琴、二弦琴、七弦琴、清楽、能呂間人形、歌舞伎俳優、落語、芸姑にいたるまでの名簿。当時の時代色等も分かって興味深い。長唄演奏記録、『日本古典音楽文献解題』竹内道敬執筆 講談社 1987年9月)

第2節 第1部の構成

第1部での吾妻能狂言の研究の進行について概略を述べる。まず、いつどこで(第1章)、いかなる演者によって(第2章)どのような上演形態で(第3章)、どんな演目をどの様に(第4章)行ったのか順序立てて検証する。その結果浮かび上がった発見や、筆者の考察を最後に総括として(第5章)まとめる。

これらの考察の根拠となる資料は主に、第1章にて挙げた「吾妻能狂言の番組」と『諸芸人名録』である。先行研究においてもこれらの資料を用いたものがほとんどであることは序章にて前述した。しかし、これらの資料は狂言研究家たちによってばらばらに資料を持ち寄り発表されたものである。本論では番組資料等、今現在対象となる先行研究内以外の物を含めた全ての資料を一括してまとめ、整理することで実態を跡付けていく。

特に上演形態や演目についての考察(第3章、第4章)は、多角的方面からアプローチした試みとして有意義と考える。その為第1部内でも重点をおき、上演された演目のリストを作成し(第4章、添付資料参照)、演目内容や伴奏音楽等の傾向について掘り下げた研究を行う。そして最後に吾妻能狂言の為に作られたであろう曲目についても考察を行う。

第 1 部 本論 吾妻能狂言の芸態研究

第 1 章 時期と場所

吾妻能狂言とはいつ始まり、いつ終焉を迎えたのであろうか。また興行はどこで行われたのであろうか。この章ではまず様々な説のある吾妻能狂言の時期を、先行研究、番組(第 1 項)、当時の新聞記事の記載(第 2 項)から考察していく(第 1 節)。そして興行場所についても同じ資料を基として、これまでの研究に挙げられていなかった場所を含め具体的に列挙し整理する(第 2 節)。特に主に行われていたと考えられる日吉吉左右衛門宅について、当時の地図を交え検証したい。

第 1 節 興行の時期

明治初年に興ったといわれる吾妻能狂言であるが、それはそもそも何年に始まって何年まで継続したか、具体的な資料が揃っていない為、いまだ断定できないのが現状である。一般的に言われている“明治 3 年～14 年”という数字はあくまで研究者内での推測である。多くの先行研究の中で、興行の時期に関する推測が行われているが、どれも断定できる説ではない。しかし今後の考察の参考となる為、それぞれの文献内でどの様な推測が唱えられているのか、概要に触れていくこととする。

まず最も長い期間の継続を推測しているのは松本亀松で、明治 3 年から明治 14 年まで行われたとしている¹。その理由は「長唄の歴史」²の記載による物で、〈船弁慶〉と〈安達原〉の作曲年が明治 3 年であることからこれを始まりとし、また「改正東京案内」³に明治 14 年浅草鳥越神社境内で吾妻能狂言が催された事例を発見した為、この頃を終わりの時期とする説が出たという。(しかしこの〈船弁慶〉

1 松本亀松『能から歌舞伎へ—明治初期の能役者の生活—主として当時の長唄よりの考察—』 東京：謡曲界、1941 年、376 頁。

2 近藤蕉雨「長唄の歴史」『長唄大通』 東京：法木書店、1922 年、26 頁。

3 『改正東京案内』—高知縣士族、兒玉永成増補—明治 14 年 3 月 7 日版

と〈安達原〉2曲に関しては、本当に明治3年に作曲されたという確証がつかめていない¹為今後の課題として調査が必要な問題と考えられる。)次に島田筑波は明治3、4年頃から明治10年頃まで継続されたとしているが、終わりの時期は「改正東京案内」の記事を加味していない。そして最も短い期間を提示しているのは柳澤澄で、明治5年以後に始まって7年頃に終わったものとの見解を述べている。これは吾妻能狂言の中心的参加者たちの行動を基にしている。具体例を述べるとワキ方の福王繁十郎(第2章後述)が明治2年から5年の春まで梅若舞台へ出演しているので、その後に吾妻能狂言は興り、また寶生流シテ方の桐谷鉞次郎が東京から会津に赴いたのが明治7年である為これを終わりの時期と見て、この間を吾妻能狂言の盛事であったと推測している。しかしこの2人の行動のみを根拠として興行の時期を決定するのは、安易であると考え。とはいえ吾妻能狂言の隆盛時期として見る意味では正しいであろう。以上のように様々な意見がある。どの研究者もこれらは推定範囲内の見解であり、はっきりした断定を下す事は出来ないと断っている。その為以上の先行研究内容はあくまで参考として捉え、この節からは入手した番組の年代推測(第1項)や、当時の新聞記事に掲載された興行の広告から(第2項)筆者の推測した吾妻能狂言興行時期を提示したい。

第1項 番組から読み取る興行年月

序論にて前述の吾妻能狂言の番組は、それぞれ一体いつの興行を指しているのか。記載の干支や月日を根拠に、これらの番組を推測年月順に並べることにより、確かに行われた興行の時期を明らかにする。しかしどの番組にも具体的な年号は書かれていない為判断は極めて難しい。そこで日時に関する記載以外にも、その興行の行われた場所や、催主、名称の変化をも加味した検証を行うこととする。

吾妻能狂言の考察において最も有力となる番組資料の整理は、古川久によって

1 〈船弁慶〉は正本に“元治二年乙丑”との記載があり、謎である。しかし、手元にある吾妻能狂言番組資料に初めて登場した時期を考えると、明治5年4月26日が初めてであり、これを初演と考える可能性もあり得るであろう。〈安達原〉は稽古本以外に手がかりがない為、明治3年説が有力だ。但し明治5年6月との説もある。その作品のできあがった日時や、発表した日時等作曲年代と一言で言っても様々な考えられる。この2曲の初演について、先人の聞き書きから明治3年と信じ込んでいたが、今一度再検討すべきであると考え。今後の重要課題として研究を続けたい。

「吾妻能狂言の番組と台本¹」の中で行われている。筆者の手元にある番組資料もこの考察によって明らかになる部分が多い。故に本論では番組の年代に関する推測過程について重複を避ける為割愛することとする。

但し筆者は推測過程にて、古川の発表の誤り、または意見の違いを発見したので以下に述べておきたい。ここからは番組の年代推測をまとめた【吾妻能狂言興行年月考察—番組一覧より—】(22頁)を参考に論を進める。

第1に番組E1, E2についての古川の推測は間違いと考えられる。E1, E2は明治5年と推測されるA1, A2, A3, A4, A5と同じ“吾妻狂言”との名称を使っていることから、古川はこれらを明治5年に入れるべきと唱えている。しかし新聞記事「公文通誌²」を見ると、明治6年にE1, E2と同じ月日や同じ演目の興行が存在する為、これらは明治6年に入れるべきであり、古川の意見に誤りがあることが判明した。

第2に番組Dについてであるが、興行の場所は元島原外入船町一丁目と記載されている。番組Dを初めて論文内³に発表、掲載をした島田筑波は、新島原の遊廓が取払われたのは明治5年のことであったと述べている為、記載場所の“元島原外”の“元”の文字に着目し、Dは明治6年以降の物と考える。この説は松本亀松も同じく推測し、明治6年としている⁴。しかし古川はこの松本の意見に対し、Dは場所も名称も他の明治6年の番組(A7, A8, B1, A9)とは共通性が少ない為、違う年代であると異論を唱えている⁵。そして名称が共通する明治5年以前のものではないかとしている。そこでこの両説について、筆者は番組Dの興行形態を考慮してみた。するとDの興行の形式は数日間にわたって行われる日数能形式であり(第3節にて後述)、ちょうど明治6年のA9の日数能形式での興行と似ていることがわかる。また、続く明治10年にも同じ日数能がA10にて見られる。こうした興行形態の類似から、筆者はDについて古川の明治5年以前説よりも、島田や松本の唱える明治6年説が正しいと判断した。また、古川の問題視した名称につ

1 古川久「吾妻能狂言の番組と台本」、『明治能楽史序説』 東京：わんや書店、1969年、294～300頁。

2 『公文通誌』 東京：公文社、1930年

3 島田筑波「吾妻能狂言」、『郊外』 東京：郊外社1929年、40～42頁。

4 松本亀松『能から歌舞伎へ—明治初期の能役者の生活—主として当時の長唄よりの考察—』 東京：謡曲界、1941年、384～386頁。

5 古川久 前掲書 300頁。

いては、古川自身が誤って認識していた E1、E2（前述）でも用いられていることから解決ができる¹。

第3に A 13 と A 14 の番組を、記載された干支の“亥”の文字から、明治8年と推測していた。これについては、新聞記事「朝野新聞²」の明治8年の項に、同じ興行の告知が見られる為、古川の推測はより確実なものとなった。

最後に筆者が新発見した A15 は、年月日、場所、催主等の記載が全くなく、不明なままである。以上のように、古川による先行研究の矛盾点を訂正し、番組の年代をはっきりと提示することができた。それが、次に示す【吾妻能狂言興行年月考察－番組一覧より－】である。つまり結論として、番組の年代を根拠に、吾妻能狂言は明治2年頃～8年にかけては確実に行われたことが証明された。

1 前述の様に古川は E1, E2 を明治5年と誤って発表していたが、本来明治6年であることが、新聞記事により判明した。これらは“吾妻狂言”の名称であり、D と同じであるので、共通性がないとの意見は誤りとする。

2 『朝野新聞』 東京：朝野新聞社、1933年

【吾妻能狂言興行年月考察－番組一覧より－】

吾妻能狂言番組年月考察表					
年代	番号	年月日	場所	名称	催主
明治 2年	C1	5月12日	東両国尾上町中村屋	能番	(不明)
明治 5年	A1	2月16日	東両国中村楼	吾妻狂言	日吉吉左衛門
	A2	3月6日	両国柳橋 河内屋半次郎宅	能狂言	桐谷鉞次郎 命尾世咲
	A3	4月26日	東両国中村楼	吾妻狂言	中村新三郎
	A4	申5月11日	柳橋河内屋楼上	新作 吾妻狂言	(不明)
	A5	申6月6日	柳橋河内屋方	新作吾妻狂言	(不明)
	A6	12月6日	浅草天王橋 日吉吉左衛門宅	新吾妻能狂言	西村雪台 日吉吉左衛門
明治 6年	A7	1月26日	浅草元天王橋際福富町自 宅	吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	A8	2月16日	浅草御蔵前元天王橋際福 富町自宅	吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	B1	4月11日	浅草御蔵前須賀橋際 元天文原福富町角自宅	官許 吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	A9	6月3日	浅草御蔵前元天王橋際 旧天文原福富町角自宅	官許 吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	D	9月28日	元島原外入船町一丁目	吾妻狂言	(不明)
	E1	10月16日	(不明)	吾妻狂言	(不明)
	E2	10月21日	(不明)	吾妻狂言	(不明)

明治 7 年	A10	2月10日	浅草御蔵前旧天王橋西へ 入り地元天文原福富町角	官許元祖 吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	B2	7月16日	浅草御蔵前元天文原福富 町日吉吉左衛門宅	吾妻能狂言	高橋銀八郎
	A11	11月26日	浅草すがばし際福富町日 吉吉左衛門宅	吾妻能狂言	福王繁十郎
	A12	12月1日	浅草御蔵前須賀ばし際元 天文原福富町私宅	吾妻能狂言	日吉吉左衛門
明治 8 年	A13	亥1月2日	浅草元天文原	吾妻能狂言	日吉吉左衛門
	A14	亥5月1日	(不明)	吾妻能狂言	日吉吉左衛門
不明	A15	(不明)	(不明)	吾妻能狂言	(不明)

A = 法政大学野上記念能楽研究所所蔵 (1~15 枚)

B = 鴻山文庫所蔵 (2 枚)

C = 雑誌『宝生』1941年10月号所収 (1 枚)

D = 『能から歌舞伎へ』所収または、雑誌『郊外』1929年5月号所収 (1 枚)

E = 早稲田大学演劇博物館所蔵 (伊勢辰文庫張り込み帳 15 冊目) (2 枚)

第2項 新聞記事から読み取る興行年

この項では、先行研究の中で見落とされている新聞記事に掲載された吾妻能狂言興行の広告や批評に着目し推測を広げる。この根拠となるのは倉田喜弘による『明治の能楽(1)』¹である。この文献は明治のニューメディアであった新聞から、能楽に関する記事情報を集めた物である。この中には能楽の記事とは別に「吾妻能狂言」の項が設けられており、関連する当時の新聞記事も納められている。但しこれらは付録的に記事を収集した考察を伴わない資料である。また発行が平成6年と新しい為、これまで吾妻能狂言について論じた研究者たち(序論参照)は参考にすることがなかったのであろう。故に先行研究にはない新しい情報を読み取ることができる。これらの記事より番組には見られなかった興行の存在を明らかにし、興行年代の考察に繋げたい。また、同時に得られた興行場所や上演の様子、評判、参加者の詳しい情報等にも注目し、芸態の解明に役立てたいと考える。

吾妻能狂言に関する記事は明治5年から11年にわたって見られる。興行を“告知”“公告”等として宣伝したり、観客の反応や評判、または記者による批評が様々な新聞に掲載されている。しかしこの資料から読み取りたいのは行われた年月である。そこで、第1項と同じくそれぞれの興行の年、月、日、典拠となった新聞名、備考(注目すべき内容)を列挙した表を作成した。それが【吾妻能狂言興行年月考察—新聞記事より—】(28頁)である。これを参考にしながら、資料から読み取れる特筆すべき点を、年代順に考察していく。

まず第1に、明治5年に1回、6年に3回の興行が見られる。明治5年2月28日については、場所が柳橋河内屋である点で第1項にて前述の明治5年の番組資料と同じである。また明治6年の興行の名称が“吾妻狂言”となっている点も番組と一致する。続いて明治7年に入ると興行回数は一気に増加し、6回の興行が見られる。8月27日から、また12月1日から12日間の日数能が行われていることも注目すべき点である。特に12月1日からの日数能には、様々な音曲の出演者が出演していたことが分かる。長唄、三曲、常磐津節、清元節、萩江節、一中節

1 倉田喜弘「吾妻能狂言」、『明治の能楽(1)』 東京：日本芸術文化振興会、1994年、461～477頁。

といった番組資料にも記載の音曲に加え、大薩摩節、上方唄¹、歌沢節、菌八節、義太夫節²、尺八、胡弓、野呂間人形³といった芸能が参加している。このように多くの音曲から参加者がいた事例を具体的に証明している点で貴重な記事である。また、11月29日の新聞「郵便報知」にはこの時の告知と思われる記事があり、これら音曲の参加者名が掲載されている⁴。その顔ぶれをみると、どの人物も家元または後世に名を残した名人たちである。このことから三味線音楽側の参加者は、大変な興味を持って吾妻能狂言に参加していたとわかる。

この12月1日からの日数能に於けるもう一つの発見は「鈴木透造ト云ル好事家 催司トナリ⁵」とあることだ。鈴木透造という人物の関与は番組にもどの文献にも出てこない為一体何者なのか不明である。しかし、“好事家”との記載や番組に出演が見られない事から、吾妻能狂言に参加した人ではなく、吾妻能狂言をひいきにしていた後援者的存在だったと考える。この様な出資者が催主であった為、多くの著名人を出演させる事が可能となったのであろう。

次に明治8年には10回もの興行がみられ、吾妻能狂言の最盛期であったと考えられる。明治8年、9年には名称を“月並吾妻能狂言番組”としている場合もあり、定期的に毎月行われるようになった様子が読み取れる。明治8年3月1日には神田万世橋内での興行が見られること、6月21日の興行は岡田七右衛門を催主

-
- ^{かみがた}
1 京坂唄と記載している。
2 竹豊ノ院曲其節極^{じょうり}と記載されている。
3 野呂間人形は、能間人形とも。文楽の基となった芸能の可能性がある。
4 倉田喜弘 前掲書 464頁に以下のメンバーの記載がある。

長唄	芳村伊三郎 杵屋勝三郎 杵屋六左衛門
三曲	中島法師 山沢法師 平岡東千 中島島寿
萩江節	萩江露友
上方唄	勝田兼 石村為和 井村浜
一中節	都一中 菅野序遊 宇治紫文
尺八	荒木古童
義太夫	豊竹岡太夫 豊竹咲太夫 豊竹三光斎 花沢伊左衛門
菌八節	官園其代 官園千花 官園千蝶
清元	清元延寿太夫
能間人形	野呂松柴路 辻錦野 奥山琴雅 野呂松亀遊
歌沢	芝金太夫
大薩摩	絃太夫浄宜
常磐津	常磐津文中太夫
囃子	藤舎呂船
5 倉田喜弘	前掲書 465頁。

としていること等が新たに判明した。

また明治 10 年に新潟へ巡業に赴いていることも大きな発見である。4 月 17 日頃より新潟の“古町通り八番町の鶴遊座”で興行が行われたが、評判はというと観客の入りは悪く、途中で本格の能の演目のみに変更する等だいぶ苦心した様である。その理由は吾妻能狂言の芸質の衰えもさることながら、この辺りの人々は相撲をよく見ていたが、歌舞演劇は好まない体質であった為だという。それならば尚更、何故新潟まで巡業に出かけたのであろうか。この点は吾妻能狂言で中心となった鷺流狂言(第 2 章後述)が新潟にも伝承していたことと関連するのではなからうか。いずれにしても明治 10 年に、今まで行っていた場所を変えて、新潟へ一座で赴いている事実は、吾妻能狂言の芸態解明に於ける、1 つの大きな発見であるといえよう。

そして同年の 7 月 17 日には、番組資料にも見られない深川東森下町の旧小笠原邸で行われた新たな興行が載っている。記事に於ける興行の最終年は明治 11 年の 12 月 7 日であるが、これは興行というより余興として行われたようで、吾妻能狂言の衰頹を物語っているといえよう。そして最後、明治 17 年日吉吉左衛門の没年に際し、逸話が記事として掲載されている。

以上のように、新聞記事から新発見の情報を多く得る事が出来た。先行研究や入手した番組に記載のなかった興行の実例を把握出来たことは、新聞という公の資料を根拠としているだけに確実な物であり、価値が高い。第 1 項での番組年代の考察に於いても裏付けとなった(第 1 項)¹、特に明治 8 年以降の情報は、資料が無かった為大きな拠り所となった。更に興行の年月にとどまらず、新しい場所や催主、参加した音曲の存在をも窺い知る事が出来たので、後の章にて考察の根拠に加えていきたい。

1 明治 6 年の 10 月 16 日、21 日の興行は番組 E1、E2 を、明治 8 年 1 月 20 日の興行は A13 を、明治 8 年 5 月 8 日の興行は A14 を指していることが明らかになった。これは興行の演目と月日が、番組の記載と全く同じことに起因している。

まとめ 興行の始まりと終わりの推測

番組資料の年月日と新聞記事掲載の興行の年月日に、先行研究の情報を加味した結果、筆者は吾妻能狂言の始まりを明治2年とし、終わりを明治14年と推測した。更にこの期間を初期発生期、中期隆盛期、末期衰退期に分けて考えた。

初期発生期は明治2年から明治4年頃までで、上演形態は近世音曲を入れずに本格の能や狂言を中心とした場合が多かったようだ。番組Cはその典型的形態を示しており、名称も“能番”として能狂言のみの上演である。(第3章にて後述) 始まりを明治2年としたのは、〈船弁慶〉〈安達ヶ原〉が作曲されたのは明治3年である事から、それ以前にこの様な能楽だけの舞台が催されていたと考えるからである¹。初め行っていた能楽だけでは観覧料が上がらず立ち行かない現状に危機感を持ち、集客の為に謡曲を三味線にのせる案を練り、作曲を依頼したのであろう。そうした準備期間がこの初期発生期に当たる。

そして中期隆盛期と考える明治5年から8年は興行の回数が徐々に多くなっている。特に日数能形式の上演を行う事で、一回の興行に最大12日という期間が見られ、内容も充実していたようだ。様々な音曲の参加者も見られる。

しかし後期衰退期とした明治9年から明治14年となると、その芸質はだいぶ衰えて行ったと考える。明治9年から明治11年まではそれ程変化はないようだが、明治10年の新潟への巡業での不評は痛手となったであろう。即ち能楽復興の兆しが現れたこの時期、本格の能楽界へと戻る役者が増えたと考えられ、今迄の様な芸質が保てず、徐々に吾妻能狂言は観客から飽きられてしまったのではなかろうか。そこで興行という形を維持することが困難となり、余興等で日吉吉左衛門がかるうじて続けるも、明治14年の浅草鳥越神社境内²での演能辺りを最後に、吾妻能狂言は廃絶に至ったと考える。

しかしこの明治2年から14年説は、あくまで推測の範囲を出ない。今後の研究が期待されるが、その為にも吾妻能狂言の芸態を明らかにしていく必要が有ると考える。

1 「最初から三味線入の能楽をやった訳ではなく、真面目に能をやった。」(松本亀末 前掲書 387頁。)
「最初は大聖寺の前田侯、上総の水野侯、等も舞台に立った。」(松本亀末 前掲書 379頁。)とある。

2 『改正東京案内』1881年3月7日版、兒玉永成増補

【吾妻能狂言興行年月考察－新聞記事より－】

新聞記事より判明した興行				
年	月	日	備考	典拠の資料
明治5年	2	28	場所、柳橋河内屋 「一中節ニ合セテ鉢ノ木」とある	東京日日
明治6年	10	16	E1と同じ興行、名称 “吾妻狂言番組”	公文通誌
	10	21	E2と同じ興行、名称 “番組” とのみ	公文通誌
	4	6		郵便報知
明治7年	3	21		公文通誌
	8	27	12日間の日数能	郵便報知
	11	11		朝野新聞
	12	1	催主に鈴木透造という好事家 1日より12日間の日数能 様々な参加者がいた。 その詳細な人名が11月29日の郵便報知に 記載されている。	横浜毎日
	1	20	A13と同じ興行	朝野新聞
明治8年	2	5	10日間の日数能であったかどうか不明。	郵便報知
	3	1	場所、神田万世橋内。吉原の男芸者たちの参加を記載。	読売
	3	15		郵便報知
	5	8	A14と同じ興行	朝野新聞
	6	1		東京日日
	6	6	名称 “月並吾妻能狂言番組”	朝野新聞
	6	16		東京日日
	6	21	催主 岡田七右衛門	東京日日
	10	1		郵便報知
	11	3	月並吾妻能	郵便報知
	明治9年	3	4	

	4	15	場所、古町通り八番町の鶴遊座	新潟	
明治10年	4	17	場所、鶴遊座	新潟	
	4	18	場所、鶴遊座	新潟	
明治10年	4	20	場所、鶴遊座	新潟	
	4	21	場所、鶴遊座	新潟	
	4	24	場所、鶴遊座 4月25日「新潟」に「此ごろ 興行中なる吾妻能狂言の評判を聞くに、兎角 見物人の足が進まず」と批評がある。	新潟	
	4	26	場所、鶴遊座	新潟	
	4	27	場所、鶴遊座	新潟	
	7	17	場所、深川東森下町の旧小笠原邸	朝野新聞	
	10	19		かなよみ	
	11	18		郵便報知	
	12	8		東京絵入	
	1	27		郵便報知	
	3	9		東京日日	
	明治11年	6	23		東京絵入
		7	7		東京日日
12		7	海軍水交会の会場式の余興として	東京さきがけ	

第2節 興行の場所

吾妻能狂言の行われた場所はどこであったのか。第1節でも少々触れたが、この節に於いて再度整理してみることとする。

まず番組に記載された場所を列挙する。それぞれ記載に細かい違いがあるものの、架線をひいて示した地名の一致から、同じ場所と推測されるものが多い事がわかる。

- ① 東両国尾上町中村屋 = 東両國中村楼
東両國中村楼 = 東両國中村楼
- ② 両国柳橋河内屋半次郎宅 = 柳橋河内屋
柳橋河内屋楼上 = 柳橋河内屋
柳橋河内屋方 = 柳橋河内屋
- ③ 浅草天王橋日吉吉左衛門宅 = 浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草元天王橋際 福富町自宅 = 浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草御蔵前元天王橋際 福富町自宅 =
浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草御蔵前元天王橋際旧天文原福富町角自宅 =
浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草御蔵前旧天王橋 西へ入り地 元天文原福富町角 =
浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草御蔵前元天文原福富町 日吉吉左衛門宅 =
浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草元天文原 = 浅草(天王橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
- ④ 浅草御蔵前須賀ばし際 元天文原福富町私宅 =
浅草(須賀橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草すがばし際福富町 日吉吉左衛門宅 =
浅草(須賀橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
浅草御蔵前須賀橋際 元天文原福富町角自宅 =
浅草(須賀橋際) 福富町日吉吉左衛門宅
- ⑤ 元島原外入船町一丁目 = 元島原

整理の結果、以上の5カ所(①東両国中村楼、②柳橋河内屋、③浅草(天王橋)福富町日吉吉左衛門宅、④浅草(須賀橋際)福富町日吉吉左衛門宅、⑤元島原)に区分することが出来る。但し③と④は同一と考え、浅草蔵前福富町日吉吉左衛門宅とするのが適切であろう。天王橋は後に須賀橋と改名された橋である為だ。ここに新聞記事や文献から新たに発見した興行場所を加え、年代順に場所を並べると興行場所の変遷が見えてくる。

すなわち東両国中村楼、柳橋河内屋、浅草蔵前福富町日吉吉左衛門宅、元島原外入船町一丁目、神田万世橋内、新潟の鶴遊座、深川東森下町の旧小笠原邸、浅草鳥越神社境内、が現在分かっている吾妻能狂言の行われた場所である。しかし番組や記事記載の興行の場所を概観すると、殆どは浅草蔵前福富町の日吉吉左衛門宅を使用している。柳澤澄も「吾妻能狂言¹」の中で

催能した場所は浅草蔵前福富町で・天文原の天文橋際で、そこに本式の能舞台ができ、橋掛も五間あったが、後に音曲が入るようになってからは、松羽目も後ろへ下げて山台を作り多少の道具も使う為に緞張を用いた。

と述べている。他の先行研究内でも浅草福富町²日吉吉左衛門宅で行われたという認識が一般的で、その他の場所には触れていない。日吉吉左衛門は良く催主を勤めていたので自宅にて催すことが多かったのであろう。ではその日吉宅の所在であるが、当時の地図「江戸府内町名俚俗名等切図集覧³」を見てみると良く分かる。浅草御蔵の南端、大川にそそぐ鳥越川(または須賀川)に蔵前通りで架けられた橋を鳥越橋、俗に天王橋と称した。そしてこの橋はやがて須賀橋と改称される⁴。そしてその天王橋のすぐ東側に北から入る新堀があり、そこに天文橋と呼ばれる小さな橋が架けられて領暦所御用屋敷に達しているのがわかる。この屋敷の右側に道を一つ隔てたところに福富町一丁目とあるので、ここが日吉吉左衛門宅であったと考えて良いであろう。(34頁地図参照)

そしてこの舞台はきちんとした定式の能舞台であったようで、「橋掛りは5間

1 柳澤澄「吾妻能狂言」前掲書 45頁。

2 俗に“天文原”と言ったようだ。(松本亀松 前掲書)

3 磯部鎮雄編『江戸府内町名俚俗名等切図集覧』1956年発行

4 古川久「吾妻能狂言の番組と台本」前掲書 296頁。

あり、普通の能舞台であったのです。見所は只今の喜多流の能楽堂の半分より少々大きい位でした。¹⁾と関岡が述べているので、当時としては立派な舞台であったに違いない。また三味線音楽が入るようになってからは、舞台の松羽目を後へ下げて山台を作り、下座は作らず全て出囃子の形をとることにして興行を始めたようだ²⁾。そこに面白い道具の工夫が施されたという。例えば常磐津節を伴奏にした〈宗清〉上演の際には舞台装置としてワキ座に垣根を、其の傍に雪を盛った松を置き、其の前にワキの宗清が床几にかけているという趣向を作ったという。そして橋懸りには雪籠を吊るし、引縄を鏡の間で引くと雪が降る演出も施した。また能の〈龍虎〉では普段の簡単な竹の造り物ではなく、大きな竹藪を作りその竹をかき分けて虎が現れるという工夫をしたそう³⁾。能は大低造り物程度の道具であるのに対し、この様な工夫を施すことは歌舞伎芝居に於ける発想と考える。観客を引きつける為考えられた、見た目に新しいものであったに違いない。音楽面のみならず、新しいことに食欲に取り組んだ一座の様子が読み取れる。しかし芝居の舞台と能舞台との1番の違いは幕がないことである。幕がないと舞台装置が出来ない。この問題は、正面、地裏、脇正面、橋懸りと全部に緞帳を吊って一度に上るようにすることで解決したという⁴⁾。想像するに、一見能舞台には見えないような作りになっていたのかも知れない。

このように殆どの興行場所となっている浅草蔵前日吉宅の舞台は、吾妻能狂言の興行の為に様々な目新しい工夫を施し、重宝されていたようである。それ以外の場所は料亭の座敷や邸宅が主で、日吉宅が完成するまでや、一座が招かれて演目を披露する時にのみ赴いたものであろう。但し、新潟までわざわざ一座を率いて長期間興行したことに謎が残る。唯一考えられるとすれば、新潟には町人ながら驚流狂言をよくした人物がいたようであるので⁵⁾、吾妻能狂言の中心を担った驚流狂言師たちが彼に招かれたという見解だ。その解明の為に驚流狂言とはどん

1 関岡吉太郎「吾妻能狂言 - 装束屋から楽屋から - 第4話」、『宝生』 東京：わんや書店、第巻号、1930年、18頁。

2 松本亀松 前掲書 389頁。

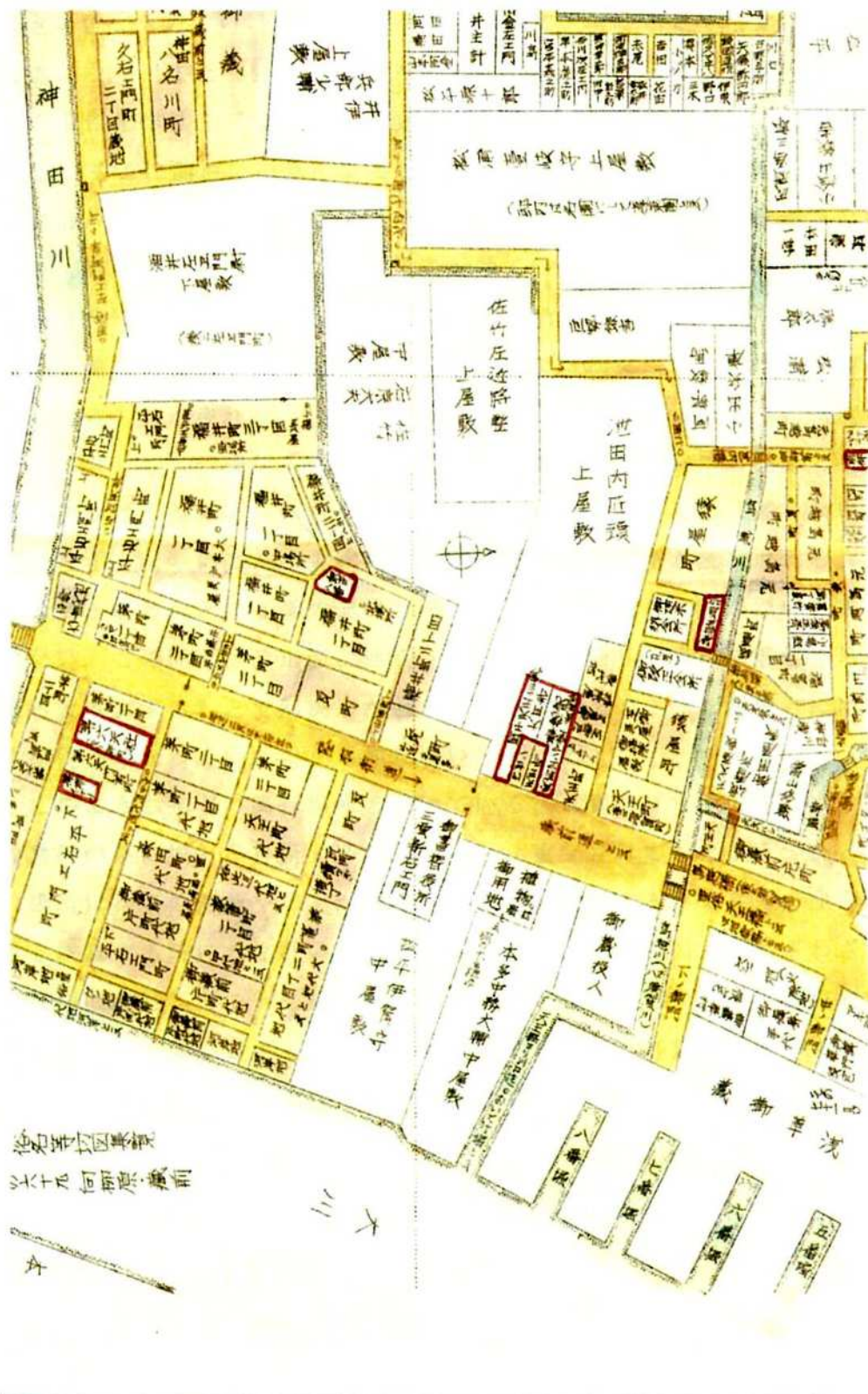
3 関岡吉太郎 前掲書 19頁。

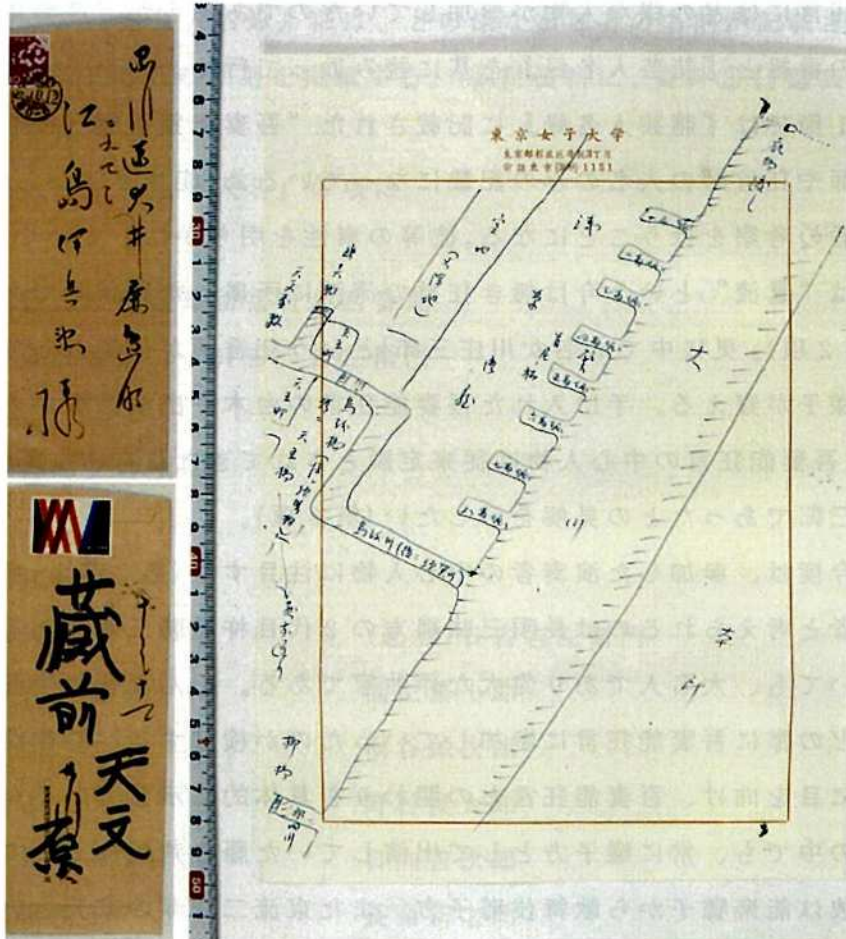
4 関岡吉太郎 前掲 19頁。

5 古川久、小林責、荻原達子編 「驚流」、『狂言辞典・事項編』 東京：東京堂出版、1978年、151～154頁。

な物であるのか、参加した役者を詳しく知る為に第 2 章にて引き続き考察していきたい。

【「江戸府内町名俚俗名等切図集覧」より日吉吉左衛門宅の地図】





上図は法政大学野上記念能楽研究所にて発見した、天文原を説明する為に描かれたと思われる絵である。封筒にあるように、これは古川久が江島写真館に宛てて送ったもので、大川付近の地理を当時の様子を知る者に聞き、研究に役立てたものと思われる。内容は先に示した地図と同じく浅草蔵前近辺を書いている。

第2章 興行の出演者 —いかなる演者により行われたのか—

吾妻能狂言にはどのような人物が参加していたのであろうか。序論にて前述の吾妻能狂言の番組と『諸芸人名録』を基に読み取って行く。

まず第1節では『諸芸人名録』に記載された“吾妻能狂言師”に着目する。これは能楽師や狂言師の人名のみの記載になっている為、能楽界側からの参加者達、つまり役者の考察を行うことになる。彼等の素性を明らかにしていくと(第1項)、その殆どは“驚流”という今は無き狂言の流派に所属した狂言師であったことがわかる(第2項)。更に中でも名女川庄三郎¹という狂言師が代表として一座を統括していた様子が窺える。手に入れた吾妻能狂言の台本や出演回数から検証した結果、筆者は吾妻能狂言の中心人物は従来定説とされてきた日吉吉左衛門ではなく、名女川庄三郎であったとの見解を示したい(第3項)。

続いて今度は、参加した演奏者の中心人物に注目する(第2節)。参加が最も多く、代表者と考えられるのは長唄三味線方の2代目杵屋勝三郎である。彼は長唄史上においても、大名人であり偉大な作曲家である。そんな彼の生涯を追いながら、なぜどの様に吾妻能狂言に参加していったのか検証するべく作曲した曲や活動の変遷に目を向け、吾妻能狂言との関わりを具体的に示していく(第1項)。また演奏者の中でも、常に囃子方として出演していた藤舎芦船について(第2項)検証する。彼は能楽囃子から歌舞伎囃子方、また東流二弦琴の家元という様々な顔を持ち、それぞれの才能を吾妻能狂言にて発揮していた。筆者は彼がこの芸能において、異種目の音曲を繋ぎ合わせた人物であるとの推測を立てた。また、吾妻能狂言衰頽後歌舞伎囃子の改変に影響を与えていた事も見逃せない事実である。その他多種多様な音曲の参加者がいるが、顔ぶれは家元級の人物ばかりで豪華である。これらの詳しい出演については、上演演目の考察と共に第4章にて詳しく検証する。

1 “滑川庄三郎”と記載する文献もあるが、吾妻能狂言の台本に“名女川”と手書きらしき文字の記載が見られたことから、本論文内では以降“名女川”の文字を使用する。

第1節 参加した役者について

序論にて述べた『諸芸人名録』には、どの様な参加者の名前が記載されていたのであろうか。以下にその翻刻を掲載する。(添付資料に、資料③【『諸芸人名録』】として複写物を掲載した。)

まず「諸芸人頭取世話方人名」の項に

第五大区二小区浅草新富町廿四番地

吾妻能狂言師 日吉 吉左衛門

「吾妻能狂言師」の項に

吾妻能狂言師

浅草天文原

下谷坂下丁

本所よこ川丁

富士見町一丁目

浅草永住丁

下谷竹丁

(起立)日吉吉左衛門

福王繁十郎

桐谷鉞次郎

野村俊太郎

日向吉次郎

長命新之助

清 甚作

狂言師

深川富ヶ丘門前

中ノ郷瓦丁

本所元丁

本所石原丁

神田カジャ丁

本所石原丁

小石川関口台丁

岡村獅子尾

岡田七右衛門

中村新三郎

名女川庄三郎

矢田源八郎

名女川市太郎

高橋銀八郎

とある。以上の14名が中心となっていた様子が読み取れる。

第1項 『諸芸年名録』に記載の吾妻能狂言師とは

この項では、まず能楽界から参加した人物、つまり吾妻能狂言において役者を務めたであろう人々に注目した考察を進める。その為の考察の前提をまず述べ、次に前述の『諸芸人名録』内に「吾妻能狂言師」として登録された人物について素性を明らかにした後、演者全体に関する傾向について述べていきたい。

検証の前提

まず彼等についての資料はというと、『能の今昔¹』にても使用されている『文久武鑑』に僅かにある程度しか見当たらないのが現状だ。これもまた序章で述べたような明治政変による能楽界の混乱の影響により、資料が残っていないであろう。また、演者の多くが変名を用いて参加したという説²もある。確かに参加者は皆、ついこの前まで本格の能役者として自分の名を尊んだ頃の人々である。それ故に本格の能から逸脱した芸能に参加するに際し、本名を名乗っては出られないという気持ちに変名を用いることへ繋がったのであろう。その他の理由として、細々と梅若舞台等で本格な能を続けていた者たちの中に、吾妻能狂言に出れば少しでも金になると、こっそり出演を頼みに来る者があったという³。梅若に知れる事を恐れながら、彼等は名前を変えて内々に出演したのであろう。これらを加味すると、番組に記載された役者の名前は信憑性が疑わしく、素性を掴むのは困難である。但し確実にいえることは、『諸芸人名録』に見られる人物に関しては、この芸能に参加していたということだ。東京府の調査に対し、吾妻能狂言師と名乗った14名は、番組での出演回数も圧倒的に多く、出演者の代表格であったといえる。では、彼等14名それぞれはどのような人物で、吾妻能狂言で何の役割を分担していたのであろうか。

1 野々村戒三「民間の能(3)吾妻能」、『能の今昔』 東京：木耳社、第巻号、1967年、201～216頁。

2 関岡吉太郎「吾妻能狂言 - 装束屋から楽屋から - 第4話」、『宝生』 東京：わんや書店、1930年、21頁。

3 松本亀松『能から歌舞伎へ - 明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの考察 -』 東京：謡曲界、1941年、384～386頁。

それぞれの人物について

始めに、頭取世話方として挙げられている日吉吉左衛門についてであるが、叔父にあたる関岡吉太郎談によれば¹、能装束師の関岡長右衛門の息子で宝生流のシテ方であったという。宝生の勸進能の折には立衆で日吉定太郎とって出演していた。頭取世話方という肩書きからも分かるように、彼は吾妻能狂言の発起人であり中心人物としてもっぱら働いたということが、一般的定説となっている。しかし彼に関する情報は宝生流の中でも謎となっており、唯一没年が『宝生流能楽師忌辰録²』より「日吉吉左衛門 明治 17 年 8 月 17 日歿」と知れる程度である。筆者は吉左衛門が中心人物とされながらも、その素性について詳細が分かっていない現状に疑問を抱く。この為第 3 項にて再考察することとする。

次に福王繁十郎であるが、彼は観世座附ワキ方の福王の家元で、容姿も清麗で芸道にも通じていたという³。繁十郎は明治 31 年 3 月 14 日に歿し、以来福王家は断絶していたが、弟子の中村弥三郎が昭和 13 年 5 月に再興し現在に至っている。こうした家元という名家にあった繁十郎までもが吾妻能狂言に参加したのは生活の困窮故であろう。福王繁十郎はまた、明治 2 年より梅若舞台へも出演して 5 年の春まで出勤していたようだ⁴。その次に見える桐谷鉞次郎は宝生流の地謡方で、吾妻能狂言の一員となって活躍の後、明治 7 年頃には旧会津藩主松平容保に従って若松に赴き、謡の師範をしていたことがわかっている⁵。

これ以降に記載の人物について、詳細は不明だが、『文久武鑑』によれば、野村俊太郎は喜多流地謡方、長命新之助は金剛座附春日流笛方、清甚作は宝生座附笛方であったようである⁶。この清甚作は器用で大小太鼓もできた様⁷で、番組で笛以外の打ち物を打っている。

1 関岡吉太郎 前掲書 18 頁。

2 『宝生会記念誌』内の「宝生流能楽師忌辰録」に見られるという。(野々村戒三「民間の能(3)吾妻能」、『能の今昔』 東京：木耳社、1967 年、212 頁。に記載)

3 『能楽盛衰記』池内信嘉翁の談による。(池内信嘉『能楽盛衰記上巻、下巻』 東京：能楽会、1925 年、1926。)

4 柳澤澄「吾妻能狂言」、『観世』 東京：桧書店、1940 年、47 頁。

5 野々村戒三 前掲書 206 頁。また明治の後半から大正昭和にかけて宝生流の地謡方として重きをなしていた桐谷正浩は、桐谷鉞次郎の養子である。

6 野々村戒三 前掲書 207 頁。

7 松本亀松 前掲書 378 頁。

次に狂言方の項に目を向けると、全く消息不明な高橋銀八郎以外は、全て鷺流狂言師である。中でも名女川庄三郎は、鷺流伝右衛門派に属する名女川六左衛門家の9代目であり、かなりのことが分かっている。庄三郎は名家の出身というだけでなく、台本を吾妻能狂言の為に書き残しており、積極的に鷺流狂言師たちを統率していたようだ。この点については第3項にて後述する。また、名女川市太郎は庄三郎の息子であり、岡村獅子尾（岡村善五郎の変名か）や岡田七衛門はともに観世流座附の鷺流狂言方ということが『文久武鑑』から推測される。そして中村新三郎であるが、番組から考察すると中村新太郎と交代するように現われて、その後長く吾妻能狂言の舞台を支える一人となっていることが読み取れる。つまり新三郎は恐らくこの中村新太郎の弟子か縁者、あるいは変名であろう。という事は中村新太郎が鷺流狂言方の為、新三郎もまた鷺流狂言師と考えてよいであろう。同じく矢田源八郎も鷺流狂言師であるが、観世流座附であったか宝生流座附であったか不明である。ただ、矢田源八郎（後の矢田蕙斎）は、吾妻能狂言の消滅後、ストレートに歌舞伎に近づいた人物¹と考えられる為、注目しておく必要がある。『鷺流の矢田蕙斎²』によれば、蕙斎は芸人に狂言を教えたというので能の舞台に立つことができなくなり、稽古専門の師匠になってしまった。そんな折歌舞伎俳優が多く弟子入りするようになり、特に9代目市川団十郎をはじめ、7代目松本幸四郎等が熱心に狂言仕舞を舞ったらしい。彼の主催した素人の稽古会「白鷺会」は、服部彦七（同じく宝生座附鷺流狂言師）に受け継がれ、7代目松本幸四郎といった役者や、鏑木清方、鳥居清忠らの画家も稽古を受けたという。この「白鷺会」を改組し、服部彦七は補佐役となり鷺畔翁が主催することになったのが「互得会」で、13代目守田勘弥や岡村柿紅ら歌舞伎、市村座関係者が稽古している³。このように、矢田を始めとした一部の鷺流狂言師たちは、吾妻能狂言衰頹後、この芸能への参加をきっかけとして歌舞伎界と接点を持つようになり、着実に接近し、影響を与えたのである。つまりこれらの事実は、吾妻能狂言を通して、現在の「松羽目物」の舞踊劇の演出に多大な影響を与えたことを確実に証

1 小林責「鷺流滅亡の一因・吾妻能狂言参加の意味するもの」『謡曲百番』 東京：岩波書店、2003年、209頁。（新日本古典文学大系 57）

2 『鷺流の矢田蕙斎²』「謡曲会」1928年、12月

3 古川久、小林責、荻原達子編「名女川庄三郎」、『狂言辞典・事項編』 東京：東京堂出版、1978年、254頁。

明している。しかしこれこそが、鷺流狂言が明治能楽復興の路線に乗り損ね、滅亡への道へと繋がった原因であると小林責は唱えている¹。

まとめ

他の資料²からも情報を付け加え、吾妻能狂言の役者についてまとめると、七郎³(姓が不明)と喜多流の野村芳三郎を加えた日吉吉左衛門ら 3 人がシテ方として主に出演していた。桐谷鉞次郎、金剛座附笛方の長命新之助もシテ方または地謡を勤めた。そしてワキ方を福王繁十郎、ツレには大抵素人が出ていた。狂言方は他に逆水五郎兵衛が参加して、岡村獅子尾、名女川庄三郎、矢田源八ら観世座附の鷺流狂言師 4 人が中心になっていたことが分かった。

中でも狂言方は鷺流の仁右衛門、伝右衛門両派揃っての出演で家元の権之丞を除く殆どが揃っている。鷺流狂言師がいかにか大挙をなして積極的に吾妻能狂言に参加したかが窺える実例だ。逆にシテ方の桐谷鉞次郎やワキ方の福王繁十郎は、比較的早くに吾妻能狂言を離れている。そして彼等は後に能楽界へ帰ることができ、重きをなしているのである。しかし吾妻能狂言に重きをおいていた鷺流は、かえって参加したことが原因となって滅亡したとされているのである。この鷺流狂言師たちのなした吾妻能狂言への影響は大きいと考え、次項にて彼等についての考察を続けたい。

1 小林責 前掲書 217 頁

2 松本亀松 前掲書

3 七郎(姓が不明)は宝生流の頗る美男で業もなかなか出来た人という。(松本亀松 前掲書)

第2項 鷺流狂言師の概要

吾妻能狂言師の顔ぶれを覗いてみると、その殆どが鷺流狂言師であったことが第1項にて判明した。では、鷺流狂言とはどんな歴史を持ち、吾妻能狂言と関わっていったのであろうか。鷺流狂言については小林責が様々な狂言研究の中で触れており、それらの先行研究を参考に論ずることとする。

鷺流は徳川家康という強力な後継者を得て、仁右衛門宗玄が一代の間に家系・芸系を確立した流儀である。江戸時代を通じ観世座附として、宗家に鷺仁右衛門家、分家に鷺伝右衛門家、弟子家に名女川家等があったが、殆どの職分が観世座に属していた。こうした流儀としての、徳川封建体制に依存し観世座に頼り切った幅の狭い体質は、明治維新に遭うと一挙に弱点として現れた。流儀の脆弱な構造が災いし、明治維新を迎えるや、鷺流は混乱の極みに達することとなる。この時の家元であった19代目鷺権之丞は変人と評される程の人物で、とても流派を統率する力はなく、明治初年、忽然と佐渡へ赴いて消息を絶ったようだ。困窮した職分たちは、名家名門の役者たちもこぞって吾妻能狂言に参加し能楽界から離れた。その為、明治維新後の鷺流狂言はというと素人出と思われる役者によって支えられたにすぎず、勢力は著しく後退した。吾妻能狂言廃絶後は、歌舞伎役者に家芸を伝えたとして能楽界への復帰は許されず、明治28年に鷺権之丞が没して宗家は断絶、大正11年に最後の鷺流狂言師であった鷺畔翁の死去により流派としても廃絶するに至ったという¹。この鷺流の消滅²に関して、小林責は各鷺流狂言師の明治初期の行動を調べた上、理由を以下のように定義付けている。

鷺流は同狂言師が、明治初年、吾妻能狂言に大挙参加したことによって明治復興能楽の新路線に乗りそこね、その結果として歌舞伎界と接近することとなった為に、能楽界へ復帰する道をまったくとぎされ、ついに滅亡し

1 小林責 前掲書

古川久,小林責,荻原達子編 「鷺流」、『狂言辞典・事項編』 東京：東京堂出版、1978年、152～153頁。

2 今では山口市だけに残る。明治初年に毛利藩狂言方の流れを受ける春日庄作によって保持された、伝右衛門派の芸統が今日まで伝えられている。しかし既に中央能楽界との縁は絶え、地方芸能として僅かに余命を保っているに過ぎない。

た。

ではなぜ吾妻能狂言に大挙して参加する事となったのであろうか。第1に、明治の苦難期に遭遇した19世家元は各地を放浪して不在であり、流儀をまとめる力を持っていなかった為、鷺流内の統一がとれていなかったことが挙げられる。第2に、鷺流の芸風が歌舞伎音曲と結びつきやすかったことに起因していると考えられる。鷺流の舞台は他の流儀の狂言よりも派手であったようだ。また特に吾妻能狂言に大勢が参加した仁右衛門派の芸風はかなり一般受けするものであったと推測される¹。庶民を対象とした芸能である吾妻能狂言にとって、派手で分かり易い芸を持つ鷺流は、最適な相手であったのだろう。鷺流の体質は、吾妻能狂言衰微後歌舞伎界へと接近する際にも大きな要因となったと推測する。

そして鷺流はなぜ、吾妻能狂言への参加をきっかけに300年という伝統を絶やさねばならなくなったのか。それはまさしく小林の唱えるように、明治の能楽復興時においても封建的な能楽社会の権威は温存されていた為、吾妻能狂言にて町方の芸人と芸を共にした鷺流狂言師に対し冷ややかな目が向けられた事は否めないであろう。しかも苦難の中で演能を続けていた梅若舞台や金剛舞台としては、吾妻能狂言に出てその場を凌いでいた者を快く自分の舞台へ招き入れることは出来なかったに違いない(第5章にて後述)。しかし、鷺流狂言師たちはただ単に、生活の困難を乗り越える為に仕方なく吾妻能狂言に参加したのであろうか。筆者はこの従来の説に疑問を抱く。徳川の愛顧により繁栄を極めた鷺流の芸は、既に確立されたものであった。それを持った名門の玄人たちが、わざわざ新しい芸能にこぞって参加したという事実に鑑みると、吾妻能狂言に対する鷺流狂言師たちの希望や情熱を想像させられる。彼等は吾妻能狂言の発展に、能楽の復興を見出し、あるいは新たな芸能の隆盛の可能性を信じて、身を挺して参加につくしたのではないだろうか。例えば吾妻能狂言番組には狂言の演目が大変多く、それらは古典の形式そのままに上演したと推測される場合が殆どである。(第4章後述)これは鷺流の芸能を保持し、庶民の間に流通させようという彼等の気持ちの現れからではないかと考えるのだ。

1 小林責 前掲書 219頁。

では更に鷺流狂言師の中でも中心的人物であったと考えられる、名女川庄三郎
についての的を絞り考察を続けていく。

第3項 名女川庄三郎 —脚本を書いた中心人物—

第1章にて前述のように、吾妻能狂言の催主は大抵が日吉吉左衛門であり、場所も彼の自宅を主に使用していた。番組の演目にも吉左衛門の登場は多く、『諸芸人名録』にも名前の前に“起立”の文字が見える為、この芸能の結成を思いついた人物であることは事実であろう。しかし本当に吉左衛門が吾妻能狂言を取り仕切っていたのであろうか。まずこの疑問が浮かんだ理由は、鷲流狂言が流儀を挙げて参加していた事実を考えた時(第2項で前述)、本当の統括者は鷲流狂言師の中にいたのではないかと考えるからだ。そしてもう1つには、吾妻能狂言の台本¹を見ると、“名女川”の文字が多く書かれていることから、名女川庄三郎が台本を書き、皆を統括していた中心人物ではないかと推測できるからである。

日吉吉左衛門はいまだ謎の多い人物であることは先に触れた(第1項)。宝生流のシテ方であったということさえ、関岡の故老談によるもので信憑性が低い。当時旗本の次男等がこっそり玄人の能楽師に混じって演能に加わることもあったというから、その様な出入りの人物とすれば家柄や素性の解明は困難だ。今後の課題として研究が必要とされる部分である。しかし逆に、能楽の名家出身でなかったからこそ、能楽と三味線音曲の折衷案等を思いつき、行動に移す事が出来たとも考えられる。

とはいえ関岡談を信じるとすれば、吉左衛門は装束屋の息子であるから装束は十分に使う事が出来たし、当時としては相当な大きさの能舞台を持っていたことから、場所の提供も出来たわけである。そう考えると、吾妻能狂言において彼はいわば出資者の様な役割を果たしていたのではないであろうか。場所や装束の提供は、当時生活の極みにあった能楽師狂言師たちにとって何よりありがたいことであつたに違いない。勿論吉左衛門自身も舞台に立っていることが、番組から読み取れる。しかし、どちらかといえば彼は興行に於ける中心人物というより、この芸能を発案して参加人物を募った発起人、そして物資の提供者であつたと考える。

では、本当の中心人物は誰であつたのだろうか。この疑問に際し、法政大学に

¹ 法政大学にて、番組と共に閲覧できた物。添付資料に【吾妻能狂言の台本Ⅰ～】として写真を掲載している。

て番組と共に閲覧した吾妻能狂言の台本は有力な資料となった。7冊の台本が見られたが、その内〈隅田川〉、〈松本風流〉、〈女鉢木 最明寺書抜〉、〈二階堂書抜〉といった台本の演目名横下に“名女川”や“名女川庄三郎”の文字が見られる。つまりこれらの台本は名女川庄三郎が考案して書き、役者たちに渡していたと考えられる。そして注目すべきはこれらの演目が、能や狂言風流を題材とした新作であることだ。庄三郎は積極的にこの様な吾妻能狂言の為の新作を考案し、興行にかけていったと推測される。

また彼の生い立ち¹に目を向けてみると、鷺流伝右衛門派の名女川六左衛門家という名家に生まれ、狂言師として徳川将軍14世家定のお気に入りであった程に芸の上でも優れていた²。

以上の台本や生い立ちから、庄三郎は鷺流狂言師の中でも家柄、芸共にしっかりとした人物であり新しい台本を書く才能をも持っていた。故に鷺流狂言師たちを率いていたと考えられ、吾妻能狂言師たちの代表は実際の所彼が担当していたのではないかと、筆者は推測する。

第1節のまとめ

能楽側から参加した役者たちは、時代背景と共に素性の不明な者も多いが、その大部分が鷺流狂言師であったことが判明した。鷺流狂言はその派手な芸風から歌舞伎音楽との相性が良かったとみえ、流儀を挙げて吾妻能狂言に出演したようだ。しかし吾妻能狂言衰微後も歌舞伎界へと接近した為、鷺流は能楽復興路線に乗ることが出来ず滅亡へと繋がってしまった。この鷺流狂言師の中でも名女川庄三郎は名家の生まれで、新作の台本を書き残している事から中心人物であったこ

1 文政3年(1820)～明治36年(1903)。東京在住。7代目六左衛門の次男。江戸時代には観世座附狂言方。(古川久,小林責,荻原達子編「名女川庄三郎」、『狂言辞典・事項編』東京:東京堂出版、1978年、254頁。

2 補足:名女川庄三郎については吾妻能狂言の衰微後、明治18年頃からは能楽界に復帰し、梅若の舞台等にも4回程出演が見られるが、晩年は舞台に立たず僅かに稽古をつけていたらしい。但し、明治15年3月、春木座で9代目市川団十郎が新歌舞伎十八番〈釣狐〉を演じた時には、名女川庄三郎が狂言の型を教えたという。(杉谷繕子「いく女聞書—鷺流狂言師名女川庄三郎のこと—」、『宝生』東京:わんや書店、1967年、22～25頁。)歌舞伎にも影響を与えていたことは見逃せない事実と考える。

とが推測される。現在一般的認識として、シテ方の日吉吉左衛門が吾妻能狂言の代表者とされているが、彼はあくまでこの芸能の発案者、また出資者であり、具体的興行の統括指揮は名女川庄三郎によって行われていたと考える。

第2節 参加した演奏者について

この節では、第1節での能楽側からの参加者考察に対し、三味線音曲側から参加した人物に着目する。つまり吾妻能狂言において伴奏を務めたであろう演奏家に注目した考察を進める。三味線音楽の出演者と言っても、その種類は長唄、常磐津節、清元節、一中節、荻江節と多岐に渡っていることが吾妻能狂言の番組から読み取れる。中でも圧倒的に出演の頻度が高い人物は、長唄三味線方の2代目杵屋勝三郎である。彼が吾妻能狂言に参加していたことは一般的にも知られているが、具体的な吾妻能狂言との関わりについて言及した研究は見当たらない。その理由は、2代目勝三郎は日本音楽史の中でも重要な人物であるにも関わらず、彼のみ焦点を当てた研究がなされていないことにあるだろう。彼についての研究は、今後の課題として取り組むべきと考えている。しかし本論文はあくまで吾妻能狂言の芸能解明を目的としている。その為2代目勝三郎と吾妻能狂言との接点にのみ着目し、検証していくこととする。続いて囃子方を担当した藤舎芦船について考察を進める。“囃子方”の欄には常に彼の名前が記載されているので囃子の統率を行っていた人物と見て良いであろう。彼は能楽囃子方から歌舞伎囃子方へ転向した人物と言われ、両方の音曲を心得ていた為、囃子のみならず様々な部分への助言を行ったと考える。

第1項 三味線方の代表者 —2代目勝三郎—

この項では、まず研究の前提として2代目杵屋勝三郎の人生について概観する。彼の経歴については書かれている参考文献も多い為、概略のみを述べる。またその人柄についての聞き書きから吾妻能狂言との関わりを考察していきたい。続いて具体的な彼の作曲の変遷を辿ることで(【2代目杵屋勝三郎作曲年表】(59頁)参照)吾妻能狂言への参加が及ぼした影響を、作曲曲の曲調の変化から探る。同時に活動を追いかけ、具体的な吾妻能狂言への参加の状況を読み取っていく。そして最後に番組に記載されていた、杵屋東成という変名の意味を検証したい。

2代目勝三郎の生涯

2代目勝三郎の所属する杵勝派は、代々杵屋勝三郎を家元とする長い歴史を持つ由緒ある家柄であり、現在全国に最も多い名取門下を持つ長唄界で最も大きな長唄の一派である¹。杵勝派の元祖は初代杵屋和吉の門弟、初代杵屋勝五郎で彼は寛政の末頃から芝居に出始め多くの曲を作り、それらは今日も尚演奏されている。またその門弟であった初代勝三郎も多数の芝居に出勤し、作曲もしたが今日まで伝わっている曲はあまり聞かれない。

では、2代目勝三郎はというと、通称“馬場の鬼勝”と呼ばれる大名人である。この“馬場の鬼勝”というのは、住まいが昔馬場のあった日本橋馬喰町であった為と、演奏時の撥裁きの力強さや芸への厳しさを表した呼称であったようだ。彼は初代勝三郎の実子として文政3年に生まれ、幼名を小三郎と称し、天保11年に2代目勝三郎を襲名した。技芸が突出して優れ、市村座や河原崎座といった芝居に出勤の傍ら、舞踊に付随していた芝居唄を劇場から引き離して独自の曲とすることに力を注いだ。また長唄中に謡曲趣味を盛んに取り入れる等、時流に投じて向上発展に顕著な功績を残した。作曲にも優れた手腕を示し、例えば〈靱猿〉〈連獅子〉〈都鳥〉〈船弁慶〉等今日名曲と言われる数多くの曲を輩出した。その後次男に3代目を襲名させ自らは2代目勝作と改め、また俳名を東成と名乗り、別に

1 大阪中央放送局芸能部「長唄名家譜」、『邦楽年表人名索引』 大阪：大阪中央放送局芸能部、年不明、361頁。

大薩摩節の名前として大薩摩初音太夫東成¹と称した。明治2年市村座引退後は専ら自宅での門弟の育成と作曲に努め、明治29年2月5日病没した²。

2代目勝三郎の性格と吾妻能狂言 ※以降2代目勝三郎を略して2代目と称する。

次に様々な文献から知ることのできた彼の人柄について触れておきたい。特に参考としたのは山崎青雨による「杵屋勝三郎の代々³」(第2項でも使用)と「鬼勝のはなし⁴」である。前者は手書きの資料で、後者は杵勝会集会会報に掲載されている。どちらも昭和初期のもので、杵勝会にて研究をされている馬場和夫氏に特別に閲覧させていただいた貴重な資料である。これらを中心に2代目の人柄が、吾妻能狂言参加へと結びついたのではないかという筆者の推測を述べていく。

2代目の家庭生活はあまり知られていないが、贅沢はいくらでも出来る身分でありながら衣食住に欲が無く、大変変わった風貌をしていたといわれる。「どこまでも芸人離れしていた点はただに技芸に優れていたばかりでなく、かかる風来は全く古今独歩である」と山崎も述べている。また“鬼勝”と呼ばれただけに稽古はもちろん、父の作曲についても筋をたてて意見を述べる等、芸には大変厳しかった。自身も若い頃から多く優れた作曲を残している。(第2項作曲の変遷を参照)しかし彼の才能は作曲にとどまらず、喜怒哀楽を弾き分ける事の出来る三味線の技量を持っていたといわれる。若い門弟たちへも親切に接し、他方への関心も十分にあったようだ。

そんな彼であるが、内面は非常に世話好きであり、特に3代目杵屋正次郎⁵とは〈喜三の庭〉〈菖蒲浴衣〉の作曲を共に行う等、親交の深さは公私ともに有名である。と言っても同等な立場での交流ではなく、両者の活動を見ると、先輩であった2代目が苦心して3代目正次郎を一人前にしていったことが読み取れる。そし

1 宮内壽松『大薩摩の代々』 東京：クレス出版、1998年。
(近世文芸研究叢書 第4期芸能篇)

2 長唄名家譜 前掲書 361頁。

3 手書きの資料で、杵勝会研究家の馬場氏より特別に閲覧させて戴いた。
山崎青雨『杵屋勝三郎の代々』 1931年

4 山崎青雨『鬼勝のはなし—杵勝会集会会報』 : 杵勝会、1965年。
(10月30日第19号)

5 3代目杵屋正次郎は、杵屋“正治郎”とも2通りの表記がある。本論文では“正次郎”に統一することとした。以降3代目と略して称する。

て、2代目は明治2年(4年とも考えられる)この3代目に市村座の芝居の囃子頭¹の地位を譲っているのである。時期的に考えても、恐らく2代目が吾妻能狂言に参加するにあたり、この3代目に期待して任せたのであろう。その他に初代坂田仙八を唄方として可愛がって、よく芝居を退いてからは御座敷での演奏に連れていったという。坂田仙八は吾妻能狂言の番組にも頻繁に登場しており、2代目が彼を誘って共に演奏、参加させたと考える(第4章にて後述)。

このように独自の路線を持って、人にこびることなく己の才能を持って芸道を歩んだ彼にとって、新しいものへの興味は様々にあったのであろう。そしてまた芸に妥協しない点や人情に厚い性格は、吾妻能狂言に加わった際非常に頼もしい存在であったに違いない。以上のような人間性が吾妻能狂言参加の一因となったといえるのではないであろうか。

また活動面から見ると、吾妻能狂言の興った明治2年頃といえは芝居においても市村座にて囃子頭という音曲の長を勤めていた。その他、お座敷にも招かれて素演奏を披露し、(第2項参照)すでに各界から認められた名人であった。明治2年というとは彼は51歳であり、まず芸には脂が乗りきっている頃であったからであろう。この様な点に於いても2代目への信頼は高く、吾妻能狂言にて長唄連中を統率するにふさわしい人物だったことは間違いない。

しかし彼の吾妻能狂言への参加の要因は、底をついてきた作曲の題材を能楽に求めることが目的であったことと考える。彼が作曲を得意としたからこそその推測である。この点について調査を進めるべく、第2項にて彼の作曲の変遷を追って行く事とする。

2代目勝三郎の作曲の変遷

ここからは、【2代目勝三郎作曲年表】(59頁)を基に考察を進める。これは『近世邦楽年表²』、『杵屋勝三郎の代々³』レコード所収の、「2代目杵屋勝三郎作品年

1 囃子頭とは9代目六左衛門の時代に確立された囃子部屋(長唄、鳴物の演奏者がしろうした楽屋)の責任者を示し、音楽監督といえる演奏上の統率者でもあった。

2 東京音楽学校『近世邦楽年表—第2巻江戸長唄附大薩摩浄瑠璃之部—』東京：風出版、1974年

3 山崎青雨『杵屋勝三郎の代々』前掲書

表¹『長唄伝承記録²』を参考に2代目勝三郎の作曲曲を絞り、更に早稲田大学演劇博物館所蔵の六合新三郎旧蔵のコレクションの中から各曲の正本³を集め初演年や連名の記載、本名題等を列挙した物である。この表を作成したのは、各曲がいつ、何の目的で作られたどんな曲であるのか、また現存の有無を確かめその曲調を知る為だ。ここでは明治2年を区切りとして吾妻能狂言参加以前と参加後の作曲曲の違いを考察していきたい。

まず、初めての彼の作曲曲は、〈軒端の松〉で弘化2年4月に市村座で初演されている。これ以降明治までの間の曲目は、正本の記載から殆どが市村座での初演であることが読み取れる。また当時の顔見世番付⁴から彼の活動を見ると、天保4年11月から市村座に初出勤し、2代目勝三郎襲名後も市村座、河原崎座、守田座へ出勤している。つまり、吾妻能狂言参加前まではもっぱら芝居に出演し、芝居の為の曲を作っていたということが分かる。しかし中には、〈五色の糸〉〈都鳥〉〈風流船揃〉といった、芝居と離れた素演奏の為の曲も存在している。〈菖蒲浴衣（安政6年5月）〉〈喜三の庭（安政6年9月）〉といった3代目正次郎との合作作品もこの時期の作品だ。他、現存している代表曲に〈鞍馬山〉〈廓丹前〉〈忍車〉〈蹴菊〉がある。これらは市村座の興行に際して作曲されている。これら前期の曲に共通するのはその曲調で、唄の節付けが巧みであることや、それぞれのテーマを情緒豊かに表現している点であるといえよう。どれも、三味線の手付けは総体に手数が混んでいて、その間を縫って唄の節がついていくという名曲である。注目すべきは、吾妻能狂言参加以前に能に題材を得た曲として〈連獅子〉〈時雨西行〉が挙げられることだ。しかしこの頃既に一般の音曲界が謡曲への憧れを示した時代であったと言われ、その代表として10代目杵屋六左衛門が盛んにも謡曲物長唄を作曲している。しかし2代目の謡曲物の作曲は僅かに2曲のみである。〈時雨西行〉は能〈江口〉から、〈連獅子〉は能〈石橋〉から、題材を得ているがどち

1 杵勝会発行レコードの解説の巻末資料である。

2 長唄の江戸時代よりの記録表となっている。

稀音家義丸『長唄伝承記録』東京：邦楽社、1929年、15～30頁。

3 長唄の詞章本、詞章を読み物用に版本の形で出版したもの。長唄囃子連中の連名表や興行の座、演目の本名題、興行の年月日等が記載されている。

4 顔見世番付とは、毎年11月に行われた顔見世興行の際に配布されるポスターの様なものことである。江戸時代、役者や演奏者たちは座と年間契約を結んでおり、この顔見世興行から1年間は同じ座に出演する習慣になっていた。

らも謡曲とは趣が異なっていて、あくまで題材として借りたに過ぎない感がある。

以上の吾妻能狂言参加以前に対し、参加を始めた明治2年から8年までの間に作曲されたのは僅かに〈鞍猿〉〈浮世一休〉〈船弁慶〉〈安達ヶ原〉4曲のみである。しかも曲の内容も以前と一変し、〈浮世一休〉を除いた全ての曲は能や狂言の演目をそのまま忠実に写した作曲を行っている。このような作曲曲の減少と内容の変化の理由について考えてみる。以上4曲は全て吾妻能狂言にて上演されていることが番組からも読み取れ、特に〈船弁慶〉の上演回数は群を抜いて多い(第4章後述)。つまり2代目は芝居から退いた後、吾妻能狂言の為に多くの時間を費やし、その為の作曲の比重が大きくなった。しかしそれら作曲曲の多くは、恐らく能楽との折衷音楽であった為、長唄のみで演奏することが出来なかったに違いない。具体的には、能の名乗りやロンギ、クセ、問答といった部分はそのままに、舞の伴奏に加わることや、間の地謡の部分に旋律を加えたのであろう。その為吾妻能狂言衰頹と同時に作曲曲も演奏される機会が無くなり、現在に伝わっていないと考える。明治8年以降は〈両国八景〉や〈虎狩〉等杵勝派の名曲が発表されている。それ以外は現存していない曲目が多いようだ。つまり彼の後期作品は謡曲物の名曲が代表であるといえるが、能の詞章にそのまま旋律を載せるという作曲法であった。恐らく吾妻能狂言に参加した能楽師や狂言師からの注文だった為と考であろう。とはいえ、非凡な作曲の才能はこれらの曲にも反映されている。能の形式を壊さないようにしながらも、伝統的な手法と独特なメロディーを各所に織り交ぜた曲の展開は、聴く者を飽きさせない。

杵屋東成という名前について

最後に吾妻能狂言に於ける2代目の名前の記載に付いて、筆者の推測を主張したい。まず大薩摩節での2代目の名前は、3代目杵屋勘五郎著『大薩摩杵屋系譜¹⁾』や『大薩摩の代々』に“大薩摩初音太夫東成”と名乗っていたと記載されている。家元となった勘五郎から当時としては特別な名前をもらっていた。しかしこの“東成”という文字は吾妻能狂言において後半の興行からよく用いられるようになる。

1 『大薩摩杵屋系譜』については様々な物が残っており、その信憑性について議論がされているが、今回は国会図書館所蔵の『音曲叢書』を参考にした。

以上から、2代目の心中において杵勝の立場(杵屋勝三郎)、また大薩摩節の立場(大薩摩初音太夫東成)と分けて、吾妻能狂言で使用する名前を、この“杵屋東成”という両者の名前を混ぜた変名を用いるようになったと推測する。吾妻能狂言に於ける2代目の変名と考えて良いであろう。吾妻能狂言衰頹後は、芝居でもこの名前を使用している。

第2項 囃子方の人物 —藤舎芦船—

吾妻能狂言の番組を見ると、必ずと言って良い程に藤舎芦船の名前が見られる(能楽のみの上演番組を除く)。では彼の経歴を見ていく事で、吾妻能狂言に於いてなした役割と、その後歌舞伎界へと積極的に参加し影響を与えた事実を検証していく事とする。

藤舎芦船の生涯

藤舎芦船¹は天保元年江戸に加藤荘三郎として生まれ、幼い頃より謡を習い、観世流囃子方の太鼓および小鼓を修めるが、慶応に至り、能楽衰退の為歌舞伎囃子方に転じ、5代目望月太左衛門の門弟となり望月太意次郎と称した。明治4年以降、藤舎芦船の名を用いて中村座に歌舞伎囃子方として出演。明治初年、吾妻能狂言に参加してからは2代目勝三郎が〈船弁慶〉や〈安達ヶ原〉を作曲した際に有力な助言を与えたという。昔は能の本職であった芦船であるが、三味線演奏者に、謡曲物の作曲をする際、アドバイスできたのは歌舞伎囃子方としても活動していた経験があったからこそであろう。能楽側、三味線音楽側の掛け橋的存在であったのではないであろうか。作調に秀でており『長唄浄観²』にも、維新前に行われていた曲の手付けは明治になってから大概芦船が改調し、それが今日に残っている、と語られている。後世の歌舞伎界に残した影響は計り知れない。明治前期は9代目団十郎や5代目尾上菊五郎の出囃子の舞台にもっぱら太鼓打ちとして出演していた³。

以上のように能楽囃子方として身につけていた技術や知識を、歌舞伎囃子方に転向した後、勿論吾妻能狂言にても大いに発揮した芦船であった。だが、彼の活動はこれにとどまらず、箏曲にまで及んでいる。そのことは前述の『諸芸人名録』

1 富田豊春「音楽家三氏の略伝」、『歌舞音曲』1907年 東京：歌舞音曲会、1907年、9月号

2 町田嘉章『長唄浄観』 東京：邦楽社、1939年、212頁。

3 川崎市蔵「東流二弦琴の祖藤舎籬船のことなど」、『邦楽の友』 東京：邦楽の友社 1987年、26頁。

において、「二絃琴之部」に「浅草須賀町東・流家元¹藤舎簾船」とみられることからわかるであろう²。この東流二弦琴は大正時代流行を見た大正琴の基となったものである。まず彼は八雲琴に興味を持ちその悉皆伝授を受けた。しかし八雲琴を、三味線音楽や箏曲、下座音楽にまで入れようと種々な楽器と合奏し、新曲を作り始めた為、家元より破門の沙汰を受けることとなる。そこで、琴の裏板を剥ぎ取り頭尾の形および勘所の形も異にして糸も藤色を用い、“東流二絃琴”と称し、自ら藤舎簾船³と号して一派を興した。また琴譜を著し専門に教授したという⁴。こんなにも幅広い音曲に携わっていた事実には疑問を抱く程であるが、吾妻能狂言の番組A13〈月宮殿〉には“二弦琴入”とあり、彼が当時既に二弦琴の一派を確立し、演奏していた事例が見られる。

この例に見られるように、八雲琴に飽きたらず、他の楽器との合奏や新曲の作曲に取り組み、楽器の改良を試みる等、彼の音楽への探究心は様々なジャンルに及んでいたと分かる。その一環としてのような吾妻能狂言という新しい音楽に取り組み、大きく関わっていったのではないだろうか。新作の作調は彼がほとんど手がけていたようで、作詞作曲者にも助言し、影響力は大きく、信頼を得ていた存在であったようである。そして吾妻能狂言での作調や作曲の音楽的内容に関しても、彼が幼少から観世流の太鼓や小鼓を修めていた為手付けは、能からの丸取りのものが多かったのではないかと推測する。また楽器はほとんど太鼓を打っていることが気になる。特に謡曲物の曲の場合、太鼓は四拍子の中でもノリ(テンポ)を決める役割も果たす為、リーダー格の彼が担っていたのではないだろうか。また、同じく囃子方として多数出演している中村寿鶴が小鼓をよくたしなんだ人で

1 “浅草須賀町東・流家元 藤舎簾船”と“東”と“流”の間に点“・”が打ってあるが、その詳細な意味は不明である。

2 ほかに「長唄の部」の「上等之部」にも「浅草新スカ町 藤舎芦船」とあるが、これは歌舞伎の囃子方としての登録であろう。

3 藤舎芦船の名前について：“ろ”の字についてであるが、吾妻能狂言番組内でも、初めのうちは“簾”そのうち“芦”の字と変っている。二弦琴に関する資料では“簾”が使用されている。また新聞記事には“呂”の字で書かれていて、どれが正しいものかはわからない。漢字を二弦琴の家元としての場合と使い分けたかどうかは不明。また藤舎の読み仮名を“ふじや”としているが、“ふじのや”とも呼んでいたようだ。現在邦楽囃子方である藤舎流家元は“呂”の字を用い、“とうしゃろせん”として名乗っている。

4 川崎市蔵「東流二弦琴の祖藤舎簾船のことなど」前掲書 26～27 頁

あったので、おもに小鼓は中村寿鶴¹に任せていたのであろう。

そして筆者は更に藤舎芦船は、吾妻能狂言の音楽監督であったのではないかという推測に至った。現在2代目勝三郎を代表者とする説が一般的である。勿論、実際の作曲や長唄の総指揮を2代目が担当していたのであろう。しかし様々な音楽が参加している吾妻能狂言興行において、長唄以外の演目や新しい演出の段取りに際し、彼の歌舞伎、能楽両方面から培った知識は大いに役立ったに違いない。また、好奇心旺盛な性格から、新作物については特に積極的に取り組んだであろう。いずれにしても、彼の経歴と性格、またどの演目にも参加の可能性が考えられる囃子を担当していたという事実を鑑みた時、彼の吾妻能狂言に於ける地位を、もっと高く評価すべきではないであろうか。

まとめ

以上2人の代表的演奏者について吾妻能狂言との関わりを追求してきた。まず、2代目勝三郎は偉大な名演奏家、作曲家としての地位をすでに築き、芝居でも囃子頭を任される程であった。独自の路線を貫き、人情に熱く芸にも妥協しない性格故に、吾妻能狂言という能楽との交流に興味を抱くと、芝居の地位を可愛がっていた3代目正次郎に譲ってすっかり吾妻能狂言での伴奏音楽の作曲に没頭したと考える。その証拠に吾妻能狂言隆盛期間は殆ど芝居への出勤が見られない。また作曲曲も三味線の手が混んだ、情緒豊かな、または賑やかな江戸の風情を描いたものから、吾妻能狂言参加後は謡曲物を能の詞章をそのままに趣向を変えずに作曲するようになっている。吾妻能狂言で2代目が作曲に携わった演目は沢山あると考えられるが、それらは役者たちとのやりとりを含んでおり、独立した演奏曲として現在まで残っていないのではないだろうか。また、吾妻能狂言では、“杵

1 もとは能楽囃子方の人で、9代目団十郎に引き立てられて歌舞伎に転向して、小鼓一つで立鼓になったと言われる。『長唄年表』によると、明治6年4月中村座上演の〈月雪花絵〉に藤舎芦船と共に出演しているのが始めて、以降23年7月まで芦船と同座すること多く出演している。また〈勸進帳〉に於ける“延年の舞”(初演の後に補曲された、現在良く演奏されるパターン)はこの人と3代目正次郎とで、9代目の注文で作ったということが、「今藤長十郎師に思い出話を聴く」『三味線楽』(昭和11年5月)より分かる。(第2部後述)

屋東成” との変名を名乗り、普段と区別していたと推測する。

次に藤舎芦船についてであるが、彼は能楽太鼓方から歌舞伎囃子方（望月太意次郎、または藤舎芦船）へと転向し、維新後の歌舞伎界にも作調の改変、影響を与えたとされる。藤舎芦船は吾妻能狂言の殆どの番組に出演しており、好奇心旺盛に作調作曲に助言、歌舞伎音曲と能楽を繋ぐ役割、を果たしたと考えられる。筆者は、特に新作の演目において彼が音楽監督的な役目を担い、陣頭指揮を行っていた可能性を提示した。また東流二弦琴の祖という顔をも持ち興行内に二弦琴の演奏も見られる。

以上のように2人の吾妻能狂言に於いてなした役割は大きく、音楽面に於ける代表的統括者と考えて良いであろう。

【2代目勝三郎作曲年表】

2代目勝三郎作曲年表								
典拠	年号	年	月	作曲曲名	本名題 又は大名題	初演興行 の座	正本	LP年表 『長唄伝承記録』 より得た情報
邦	弘化	2年	4月	軒端の松			有	
邦	弘化	2年	9月	四季の里			有	
邦	弘化	2年	11月	狂乱	楳笑雪山科	河原崎座	有	
杵	弘化	4年	3月	五段目 角兵衛獅子	仮名手本忠臣蔵	市村座	有	市村右左衛門の 変化舞踊十一段の内
杵	弘化	4年	3月	七段目おかる	仮名手本忠臣蔵	市村座	有	
	弘化	4年	3月	駕かき	仮名手本忠臣蔵	市村座		六段目常磐津節曲 を編曲したもの
杵	弘化	4年		尾上の松			有	
邦	嘉永	元年	3月	新六歌仙				喜撰は太鼓持、小 町は芸者といった 見立ての六歌仙
邦	嘉永	2年	9月	名残の傾城				
	嘉永	3年	6月	男舞、奴	野黄雀親口真似	市村座	有	
LP	嘉永	3年		大津絵船頭				関三十郎の 変化舞踊
杵 LP	嘉永	4年	1月	稚物語			有	市村羽左衛門改め 市村竹之丞 上演公演
杵 LP	嘉永	4年		文殊猿			有	
邦	嘉永	5年	1月	節小袖			有	
邦	嘉永	5年	7月	龍女			有	
LP	嘉永	5年	7月	景清 かむろ	秋初蕨七草	市村座	有	
LP	嘉永	5年	7月	女太夫と角兵衛			有	
邦	嘉永	5年	秋	五色の糸			有	
邦	嘉永	6年	3月	棹の雫	花吉田岩尾松若	市村座	有	唄浄瑠璃
杵	嘉永	6年	3月	内裏雛	四季写手向花籠	市村座	有	
LP	安政	元年	7月	浦島太郎、 和布刈	歌俳葉名所絵合	市村座	有	
LP	安政	元年		俵藤太			有	振付 花柳壽輔
杵	安政	2年	5月	寛活鞘当	三幅対劇場彩色	市村座	有	
邦	安政	2年	6月	都鳥			有	

邦	安政	3年	2月	風流船揃			有	
邦	安政	3年	不明	えにしの橋	夢結蝶鳥追	市村座	有	
杵 LP	安政	3年	3月	薄氷	夢結蝶鳥追	市村座	有	文久3年再演の折は<春風>と変更
杵	安政	3年	11月	鞍馬山	倡女誠長田忠孝	市村座	有	牛若丸は権十郎(9代目市川団十郎)
邦	安政	4年	5月	蹴菊	蹴袴錦花柳		有	
邦	安政	4年	5月	廓丹前	廓花柳立髪		有	
杵	安政	5年	10月	忍車	小春宴三組杯觴	市村座	有	桂中納言を権十郎(9代目団十郎)唄浄瑠璃
邦	安政	6年	2月	箱根の富士笠	小袖曾我薊色縫	市村座	有	十六夜清心2幕目箱根地獄谷の湯唄浄瑠璃
邦	安政	6年	5月	菖蒲浴衣			有	3代目正次郎との合作
邦	安政	6年	9月	喜三の庭			有	3代目正次郎との合作
LP	萬延	元年	3月	拙腕左彫物				市村座
邦	萬延	元年	3月	春橋櫓の栄			有	
邦	萬延	元年	9月	雪月花三調 (三ツ調雪月花)				
邦	文久	元年	正月	春の月			有	
邦	文久	元年	正月	千代の寿(壽)			有	
邦	文久	元年	5月	連獅子 (馬場連、勝連とも)			有	花柳芳次郎名弘会 薙の節発之・河竹其水詞
邦	文久	元年	7月	月のえにし				
邦	文久	元年	9月	露時雨			有	名相繼信田嫁入枕別の段
邦	文久	元年	9月	草刈かごや	吾住森野辺乱菊	市村座		
邦	文久	2年	3月	やまと学び				
邦	元治	元年	2月	浮世わすれ				
邦	元治	元年	3月	春の友				
邦	元治	元年	5月	千代の竹				
邦	元治	元年	6月	昔晰狸			有	慶応1年1月初演の説もある
邦	元治	元年	7月	早苗唄			有	新宅開きに際して
邦	元治	元年	9月	時雨西行			有	河竹其水詞
杵 LP	慶応	元年	3月	春の調べ			有	

邦	慶応	元年	11月	苔梅				
邦	慶応	2年	1月	柱建子手柏			有	河竹新七詞
邦	慶応	3年	3月	仇名草				
邦	慶応	3年	5月	さざれ石				
杵 LP	慶応	3年	10月	(今様)四季の 寿			有	
杵	明治	2年	5月	鞆猿			有	唄浄瑠璃
杵	明治	3年	8月	浮世一休			稽古 本	吉村新七詞
杵	明治	3年		船弁慶			有	正本に元治二年乙丑と記載がある。初演年については不確実である。(序論にて前述)
杵	明治	3年		安達ヶ原			稽古 本	明治五年六月説もある
LP	明治	8年	6月	貴音が鼓			有	河竹其水詞
杵	明治	9年	4月	両国八景			有	吉村新七詞
LP	明治	9年	11月	芋環			有	梅村翠山詞
LP	明治	10年	1月	地球の満理			有	竹柴金作詞
杵 LP	明治	10年	5月	鄙の室			有	笠廼耶保詞
杵	明治	11年	5月	虎狩	和唐内虎狩		稽古 本	近松門左衛門作「国姓爺合戦」より
LP	明治	15年	5月	初日出				
LP	明治	16年	3月	花雪(曇)				中村為子詞
LP	明治	16年	5月	花の莖				松井三暁詞
杵 LP	明治	16年		開花の春				松井三暁詞
杵 LP	明治	17年	9月	軒端の梅				中村多都詞
杵 LP	明治	17年	11月	安宅丸	新舞台越後立説	中村座		竹柴繁造詞、3代目正次郎作曲説あり
杵 LP	明治	22年	4月	神前の猿				
LP	明治	24年	4月	雪解結早蕨				糸野菜菊詞
LP	明治	28年		皇国の光				
杵	明治	29年		三津の友			有	
杵 LP				漁師				

杵				四ツ竹			有	
初代勝三郎作曲の可能性の曲								
	天保	18年	3月	めりやす 花紅葉			有	初代勝三郎の作曲 の可能性あり
	弘化	2年	7月	めりやす 水の綾			有	初代勝三郎の作曲 の可能性あり
その他不明の曲								
杵				二人晒				
杵				歌舞伎八景				
杵				鼠取				
杵				二上がり山姥				

・典拠には『近世邦楽年表¹』の場合“邦”、杵勝会発行レコード所収の「2代目杵屋勝三郎作品年表」の場合“LP”『杵屋勝三郎の代々²』の場合“杵”と省略して記した。

・初演年、本名題等は上記の書物の他に早稲田大学演劇博物館所蔵の六合新三郎旧蔵のコレクションの中から各曲の正本を集め、拠り所とした。

・正本の項目の“有”は早稲田大学演劇博物館所蔵の六合新三郎旧蔵のコレクション、または竹内道敬国立音大³のコレクションにて発見入手できた物に関してその有無を示している。

1 東京音楽学校 『近世邦楽年表1』前掲書

2 山崎青雨 『杵屋勝三郎の代々2』前掲書

3 竹内道敬,吉野雪子『竹内道敬寄託文庫目録. その3』立川:国立音楽大学附属図書館、1992年。(江戸長唄の部)

竹内道敬,吉野雪子編 追加篇国立音楽大学附属図書館『竹内道敬寄託文庫目録. その10(追加篇3)』立川:国立音楽大学附属図書館、2000年。

第3章 興行の様子 —どの様におこなわれたのか—

第1節 上演形態の傾向研究

吾妻能狂言について、行われていた時期や場所(第1章)、参加していた人物たち(第2章)が見えてきた所で、この章から芸能の具体的な内容に迫った検証をしていく。その方法としてまず参考資料である吾妻能狂言番組を総体的に概観することで、興行の変遷を追っていく(第1項)。また各々の番組での記載内容の詳細な特性を挙げ、そこから参加者の関係性について考えを広げていく(第2項)。但しこれらの考察を行う前提として序論にでも触れた吾妻能狂言番組の諸情報を今一度確認しておく必要がある為、以下に述べることとする。

吾妻能狂言の番組について

吾妻能狂言の調査を始めるに辺り、最も有効、且つ唯一の資料は当時の番組である。序論にて前述したようにこれらは上演時のプログラム、または広告の為に使用されていた。興行の時と場所、上演演目、役者、伴奏者等が記載されている具体的な歴史資料である。しかしその体裁は番組ごとにまちまちである。記載方法が統一されていないことから、上演形態自体も数ヶ月の単位で様々に変遷していたと考えられる。上演形態の考察を行う為の基盤となる番組について、この節でその所蔵場所や特徴を整理しておく。先行研究に於いてもばらばらに掲載されているこれらの番組をまとめ、多角的方面から詳しく検証することで新たな発見を見出すことが目的である。

その為筆者は法政大学野上記念能楽研究所に赴き、“外道能楽”と記された箱の中から計15枚の番組を閲覧した(A1～A15)。また、それらをまとめた古川久の直筆と思われる表(A16)と、興行された場所の手書きの地図、台本を閲覧することができた。序章にて前述の通り、中でもA15は新発見の番組である。これらはカラー写真で撮影できた為番組の体裁も読み取りやすく、枚数も多いことから研究の大きな手掛かりとなった。また早稲田大学演劇博物館でも2回の興行をまとめた1枚の番組が「伊勢辰文庫張り込み帳」の15冊目に大きく掲載されており同

じく撮影を試みた。この他に、先行研究に掲載されている番組が2枚あるが、現物を入手することができなかった為、論文内から複写し材料とした。但し両文献とも大変古く読み取りにくいのが難点である。これらを今後の吾妻能狂言研究に役立てる為、【吾妻能狂言の番組 翻刻版】として活字化した。番組の詳細を読み取る為にも必須の作業であった。以下に示すものが、今回本研究にあたって入手することのできた番組であるのでその所蔵場所を再確認しておく。

- | | | |
|--------|-------------------------|-------|
| A 1～15 | 法政大学野上記念能楽研究所所蔵 | 17枚 |
| B 1～2 | 鴻山文庫所蔵 | 2枚 |
| C 1 | 雑誌『寶生』昭和16年(1941)10月 | 所収 1枚 |
| D | 『能から歌舞伎へ』 384～385頁 | 所収 |
| | また雑誌『郊外』昭和4年5月号(第10巻5号) | 所収 1枚 |
| E1～2 | 早稲田大学演劇博物館所蔵 | |
| | (伊勢辰文庫張り込み帳15冊目) | 2枚 |

A,B,Eは実物を撮影できたので、その紙質の良さ色の鮮やかさを感じることができる。特にAは実物そのままに触れる機会を得、体裁の整い具合に驚いた。上袋の様な物に入っているものも多く、その袋には“番組”の文字とその日の興行の主催者の名前、または興行場所が記されていた。

因みに吾妻能狂言の番組に関して、現時点ではこれ以上の発見はできないであろう。というのも序章にて述べたような明治初期の時代背景から生まれた特殊な芸能であった為、番組は意図的に廃棄、または焼失したと考えられるからである。法政大学にて納められていた箱に“外道能楽”と書かれていることは、能楽研究家の間での扱いをよく物語っていると見える。研究所にて“外道”の訳を聞いたが、この箱の中身を研究しようと試みた者は殆どいない為分からない、という回答であった。研究環境としては悲惨な現状ではあるが、せめてこの研究所に保管管理がされていたからこそ、今こうした研究ができるのである。

第1項 上演形態変遷

番組の体裁に見る上演の傾向研究

番組の体裁を概観すると、殆どが手書きのものを印刷したようである。だが、中にはA3、A4、A8、E1、E2等はカラーで刷られており、特にA3、A4の黄緑と桜色を基調とした色彩の鮮やかさは際立っている。E1、E2には、烏帽子を付けた高貴な人物の後姿が描かれている。同じくDもそのような人物の絵が入っているが、これは他の番組に比べ珍しく縦長でポスターの様な体裁である。どの程度の大きさであったのか、これに色が入っていたのか等は、論文内の掲載物しか目にする事ができなかつた為判別できない。しかしだいぶ手の込んだ作りとなっている。またA1は、瓢箪や六角形等の中に1曲ずつ出演者が収められているといった、目にも楽しい作りである。このように凝った作りの番組は、その興行の時期を考えると明治5年から明治6年にかけて集中していることが判明した。つまり吾妻能狂言の初期から中期にかけて、この様な目にも鮮やかな凝った番組が作成されているといえよう。

他、A1、A3、A4、A5、A11、A12、A13、A15等は上袋に収納されている。この上袋には表に“番組”とあり、裏に日時と場所の記載がある。このことは何を物語っているのだろうか。これらの番組は事前に宣伝用に配ったものではないかと考える。他の物も同じく上袋に入っていたかも知れないが、大体において興行の時期の近いものに多く同じ形態が見られる結果となった。

番組の分類にみる上演の傾向研究

番組の特徴から、上演形態の推測を行っていくことができる。まず番組22枚全部を概観すると5つの形態に分けられると考えた。

- ① 本格的な能楽のみを上演した番組
- ② どの演目に三味線が伴ったのか明らかな番組
- ③ どの演目に三味線が伴ったのか不明な番組

④ 役者名の記載が一切ない番組

⑤ 日数能形式の番組

この分類の根拠は、記載された演目内容や出演者である。以上の5種類に上演形態を分類することで、吾妻能狂言の上演がどの様になっていったのか検証、提示できると考えた。

① 本格的な能楽のみを上演した番組

まず①に当てはまるのは番組 C, A2 である。三味線音楽関係者の記載は無い為本格的な能のみをそのままに上演したのであろう。特に C は翁付五番立の興行で、現在の演能プログラムと変わらない書き方である。また C は“能番” A2 は“能狂言”との名称であることも推測の根拠となった。C はこれらの番組の中でも一番古い時期のものと考えられ（第1章第1節参照）、A2 も明治5年の3月、と両番組は吾妻能狂言の初期の番組である点が共通している。吾妻能狂言の初めは能楽だけで三味線を入れずに行っていたという関岡吉太郎の回想とも一致する。

② どの演目に三味線が伴ったのか明らかな番組

A1、A3、A4、A5、A13、A14、B2、E1、E2 が当てはまる。どれもそれぞれの演目に対する出演者の説明が詳しく書かれている。特に A1、A3、A4、A5 については役者と伴奏者、両方の人名が詳細に記載されている。これらは前述の様にレイアウトが凝っていて、色が入る等、当時の番組としては贅沢な作りであった。A13 と A14 は似ていて、役者、伴奏者は例えば能連中、長唄連中と演目によっては省略されているが、上演形態の推測には十分な情報を持っている番組といえる。B2、E1、E2 についても同様だが、伴奏音楽の種類によって記載の違いがあることに注目が行く。つまり、浄瑠璃の音曲の場合は演奏者の人名を一人ひとり書いてあるが、逆に長唄は“長唄連中”とのみ記して、詳細な人名を省いている。この記載法の意味については、次項にて検証する。

③ どの演目に三味線が伴ったのか不明な番組

A6、A7、A8、A11、A12である。これは②とは正反対に、どれも参加者たちの詳細が明記されていない。伴奏者は番組の最後に“長唄連中 杵屋勝三郎(東成)連中”、“囃子 藤舎芦船連中”とあるのみだ。即ちどの演目に誰が加わったのかの推測が困難な番組たちである。A6、A7といった初期の番組には、各々の演目ごとに役者の名前が書かれている場合も見られる。それに対しA8、A11、A12で役者は“吾妻連中”と統一されるようになっている。これら参加者の詳細が不明な番組は、吾妻能狂言が一番盛んだったと考えられる明治5年から7年のものである。この意味を考慮すると、盛んに興行が行われていた時期には大凡の参加者は決まっていた為、敢えて毎回人物名を記載する必要なかったのではないか。逆を返せば明治5年から7年に興行が頻繁に行われていたことを、番組の記載方が証明しているといえる。

④ 役者名の記載が一切ない番組

A15が当てはまる。これは前述の如く先行研究にて誰も触れていない、恐らく新発見の番組である。しかし役者や年月、催主、場所と言った基本情報の記載が一切無く、あるのは演目名と、山田流箏曲と富本節の演奏者名だけだ。この為に、吾妻能狂言の番組としては認識されていなかったのかもしれない。しかし収められていた上袋にはしっかりと“吾妻能狂言番組”と書かれている。能楽を題材とした曲目が含まれており、吾妻能狂言師の助言を受けたとも想像するが、上演自体は素演奏形式であったのであろう。今まで吾妻能狂言にて、本格の能のみの興行はあっても、A15の如き、素演奏のみの興行は無いと考えられてきた。この点に於いて、A15を吾妻能狂言での興行のものとするならば、新しい上演形態の発見となる。またA15で最も注目すべきは、“中能島”つまり中能島松声の参加であり、なぜ彼がこの番組内で富本豊前掾らの上調子を弾いているのか、そしてこの様な交際が両者の間にあった事実は音楽史上興味深い事実である為、次章(第4章第2節)にて詳述していく。

⑤ 日数能形式の番組

日数能というのは数日間に渡って行われる特殊な演能の形態である。室町時代末まで行われた堂塔修復の為の寄附興行であった、勸進能と同形式の物で、元来、家元だけに許されるこの勸進能に対して、日数能というのは家元以外の者が興行する場合の称呼であったようだ。これに該当するのはA9、A10、B1、Dである。この日数能形式の興行について、先行研究内に於いても留意した考察はなされていない。しかし筆者は番組全体を概観した時、何故この様な独特の上演形態が、ある時期を境に頻繁に行われているのか疑問を抱いた。その結果、諸々の外部との関係により、この日数能に吾妻能狂言の衰退の1つの要因を見る事ができるとの見解を持った。その為、より詳しく検証を進めるべく第2節にてこれらの番組については後述することとする。

以上のように、ばらばらとなっていた22枚を5つのパターンに分別することで、上演形態の様々な様子が浮かび上がってきた。能楽のみの上演(①)、三味線音楽を伴った上演(②)、演目によって三味線音楽を伴ったか不明な上演(③)、演奏のみの上演(④)、日数能形式の上演(⑤)、に整理できる。そして上演形態の似た番組は、興行の時期もまた近い場合が多く、番組の構成方も工夫を重ねて変化を遂げてきたことが判明した。

第2項 伴奏者の参加形態

この項では番組に於ける伴奏者の記載に注目し、特徴とその意味を推測上演形態の更なる解明に繋げていく。

まず、三味線音楽の演奏者の記載方法を見ると、長唄以外の演奏者は必ず参加した人名が詳しく書かれていることが分かる。逆に長唄は“長唄連中”とまとめられて人名が省かれていることが多い。この違いはなぜであろう。浄瑠璃系統の音楽の場合はほぼ全て、タテ唄タテ三味線のみでなく、細かく全ての唄い手の太夫と三味線弾きの名前が書かれている。この一因と考えられるのは、浄瑠璃の出演者は家元級の豪華な顔ぶれであることから、恐らく彼らはこの芸能にてゲストとして扱われていた為であろう。広告のツールでもあった番組に有名人であった彼らの名前を詳細に記載することは、観客を呼び込む宣伝に大きな効果があったはずだ。それに対し長唄の出演者は“杵屋勝三郎連中”、または“長唄連中”という具合に省略されていることが多い。特に日数能ではDを除き全て出演者名の記載が省かれている。この意味を考えると、浄瑠璃の出演者に反して長唄の出演者は興行の主催者側、つまり内輪の人間と考えられていたのではないか。伴奏を伴ったか不明の演目は(前項にて③に分類されたもの)、伴奏が入ったとすれば殆どが長唄である。このように長唄は出番の回数が一番多かったので省略していたのであろう。

但し注目すべきは、この“長唄連中”との記載の横にわざわざ“杵屋勝三郎”の名前を(“杵屋東成”とも)書き加えてある場合が多いことだ。特に番組の最後一括して伴奏者を書いている番組に関しては全てがこの記載法に相当する。なぜ“長唄連中”と省略しているのに、その中の一人である勝三郎の名前だけ特別に取り出して書かれているのであろうか。これは単に勝三郎が“長唄連中”の代表者であった、という意味を示すに留まらないと考える。即ち浄瑠璃の参加者が宣伝効果の為にも名前を詳細に載せていた事例と同じく、当時勝三郎の名前はそれだけで人々が関心を持つ程に、世に知れた大名人であった為、敢えて彼の名前を明記して広告としたと考える。勝三郎は吾妻能狂言参加以前より、三味線弾きとしての腕前を確固たるものとしており、長唄演奏者の長として特別に扱われていてもおかしくない。このように演奏者の記載法の特徴から、その意味を推測す

ると、番組は観客動員の為の広告の要素を多分に持っていたことが覗える。

さてこの勝三郎の名前の記載方法は、囃子方の藤舎芦船についても同じように見える。しかし彼の場合は名前の知名度からして、単なる囃子方の代表者という意味合いが強いように思われる。勝三郎は“長唄連中”の横に更に“杵屋勝三郎”と付け加えられているのに対し、芦船は“囃子 藤舎芦船連中”との書き方であることから、囃子の長の役目を担ったのであろう。

但し囃子方の記載には、独特な特性がある様ことに気付く。これについて検証をしていきたい。三味線音楽と同じ、伴奏音楽に分類される囃子であるが、やや違った傾向が覗える。それは囃子方についての記載の殆どが、番組の最後に“はやし藤舎芦船連中”とのみであることだ。つまりどの演目に藤舎芦船たちの演奏する囃子が入ったのかわからない。但し少数ではあるが勿論、小鼓、大鼓といった各楽器の担当と人名を明確に記載した演目や、番組全体の最後ではなく演目ごとに“はやし連中”の記載があるものも存在する。この意味は何であろうか。筆者の推測によれば、囃子方がわざわざ詳細に記載された演目は、吾妻能狂言で何らかの工夫が加えられた特別な作品であるという意味を持っている、ということだ。番組を眺めて見ていくと一つの傾向が見えてくる。本格の能を演ずる場合、囃子は必ず伴うのが原則である。しかし番組の体裁等を根拠に、本格の能を演じたと推測される場合(C,A2)、その演目には“囃子連中”といった明記はない。また、特に狂言の演目には囃子方がないことが多い。つまり、本格の能や狂言をそのままに演じた場合は“囃子連中”の記載を省いたのだろう。能楽師と狂言師が中心となっていた吾妻能狂言に於いて本格のものをそのままに演ずる場合、役者名のみを書いておけば充分だったとも推測できる。この逆を考えると、“囃子連中”と記載があるものは特別な工夫を施した演目だった為、敢えて囃子方の有無を記載したの見解に辿り着く。これが番組での囃子方記載の特徴から読み取った上演形態の推測の一つである。

では一体誰が本格の能の囃子を担当していたのであろうか。そこで浮かんでくるのが『諸芸人名録』(第2章前述)や番組に見られた、「吾妻能狂言師」内の能楽囃子方の人物である。彼らは本格の能の場合、いつも同じメンバーで行っていたのであろう。そうだとすれば、毎回能の番組に人名を掲載しなかった理由も納得できる。現在一般的に認識されているのは、藤舎芦船たちが中心となって本格の

能の場合を含めたどの演目も務めていた、という見解だ。確かに元々観世流の太鼓方であった藤舎芦船であるから、自らも本格の能楽囃子の演奏ができ、または他の演奏者に指導することも可能だったはずだ。現に全ての番組に藤舎芦船の名前は出ている。しかし例えば番組 A3 を見てみることにする。〈高砂〉には“囃子”と曲前に備考があるので“舞囃子”の形式で上演されたのであろうが、囃子方の記載はない。だが同じ番組内の〈隅田川〉には三味線音楽連中の詳細な人名の横に“囃子連中”とあり、〈船弁慶〉に至っては三味線、囃子ともに人名までも詳しく記載されている。このように同じ番組内でも人名を記載する場合とそうでない場合がある。前述のように、特別な演目の意味で敢えて記載法を変えたのであろう。

しかし筆者は、これらの番組を概観していく中で、囃子の演奏者の中にも区分があった可能性を考えた。つまり能楽専門の囃子方と、藤舎芦船率いる三味線音楽と合奏する囃子方の2つのチームがあったのではないかという推測だ。この能楽専門の囃子方の存在については、今後詳細な人物の検証が必要とされる部分である。

以上、伴奏者の記載から読み取った筆者の意見はあくまで推測である。だが、先行研究内では考察されてこなかった点である為、今後の課題として上演形態の解明の為にも明らかにすべき問題と考えている。

第2節 日数能興行から推測する梅若舞台との関連 —興行の衰退の理由—

第1節にて前述したように、吾妻能狂言には日数能形式での興行が見られる。この上演形態を取った理由には、明治の能楽復興の一端と考えられる梅若舞台での日数能からの影響が考えられる。本格の能を演目として日数能を催した梅若舞台に吾妻能狂言は対抗する格好となり、自らの芸質の低下や集客の減少を招き、衰退へと近づいていったのではないかと筆者は考えた。梅若舞台日数能については古川久も論文内で取り上げているが、吾妻能狂言の衰退との関わりに付いては詳しく触れていない。今回筆者は新しく吾妻能狂言廃絶の一因としてこの日数能の事例と意味を唱えたい。その為に吾妻能狂言に於ける日数能と、古川の文献内に見られる梅若舞台に於ける日数能の形式を、比較検証していく。

まず吾妻能狂言に於ける日数能はA9、A10、B1、Dに見られる。初日から数日間に及んで能と狂言の演目が演ぜられていることが、番組の体裁からも読み取れる。内容を見てみると

- ・A9では5日間、新作の能形式の演目4番、狂言を3番、長唄連中のみを伴奏として。
- ・A10では3日間、新作の能形式の演目5番、狂言を2番、様々な浄瑠璃等の音曲を伴奏として。
- ・B1では10日間、新作、または本格の能を4番と狂言3番から4番を長唄連中のみを伴奏として。
- ・Dでは5日間、毎日最初に〈翁〉を演じ、能、または長唄や清元節や常磐津節を伴った役者との舞台を2番、狂言4番を上演していることが分かる。以上のように興行の続いた日にちはまちまちであるが、基本的に能の題材のものを5番程と狂言を3番程上演している。また演奏者の記載は省かれ番組の最後に記載されている。番組という小さい紙に、何日間にも及ぶ興行の内容を書く為であろう。つまりどの演目に伴奏を伴ったのか判断できない番組である。またA9やA10は活字印刷である点で目を引く。日にちが長くなった為、多くの人々に配り、集客に努めたのであろう。この様な面白い上演形式での試みが行われていたことは、吾妻能狂言の芸態の1つとして把握しておかなければならない要素である。この

ように、吾妻能狂言が日数能形式で行われていた事例を、番組という証拠を持って具体的に提示できたことは、本論の目的にも結びつくであろう。

ではなぜこのような形式を試みたのであろうか。第1に、三味線音楽関係者が参加していたことから、彼らが主に出勤している歌舞伎の公演が1ヶ月を通して毎日上演されるといった特性をこの吾妻能狂言にも持ち込んで行った、という推測が浮かぶ。しかし歌舞伎の場合は同じ演目を1ヶ月間上演する。それに対し日数能では毎日全く違った演目を上演している。これは出演者にとって大変な勉強と労力が必要となるはずだ。そこまでして日数能形式で上演を行った理由の一端を、先行研究の1部から推測した。それが第2の理由と考える、梅若舞台日数能への対抗心である。実際に「明治初年の梅若舞台日数能¹⁾」掲載の明治5年の番組を見ると、10日間毎日能を5番から4番、狂言を4番から5番上演しており、吾妻能狂言の番組B1ととてもよく似ていることが読み取れる。

この梅若舞台での演能は明治5年から始まり、初めは“勸進能”と読んでいたのを明治9年には“日数能興行”と正式に変えて行ったようだ。「能楽の過去と将来²⁾」によると明治7年の春、4月梅若の宅の舞台で日数能が行われ花見の時節であったこともあり、意外の大入りであったという。これを著者の久米邦武は「維新後衰頹した能楽が芽を出し初めた最初の動機となったと思う」と記している程である。

以上の梅若舞台の様子を加味した上で、吾妻能狂言における日数能の時期を再検討してみる。すると、Dは恐らく明治5年頃、B1は明治6年4月、A9は明治6年6月、A10は明治7年2月の興行である。つまり、梅若舞台の日数能の隆盛に合わせるようにして行われていると考えられる。また梅若舞台でも初め10日間行われていたものが、明治8年から3日間形式になり、11年頃には3日間が恒例のしきたりとなったようである。まさしく吾妻能狂言でも同じ変化が起きている。明治6年までのD、B1は10日間であるのに対し、A9、A10では3日間の興行と変わっている。更に梅若の演能は浅草蔵前の梅若六郎宅で行われており、吾妻能狂言の行われた日吉宅も同じ浅草蔵前である。つまり行われた場所も、目と

1 古川久「明治初年の梅若舞台日数能」、『国語と国文学』 東京：東京大学国語国文学会 編、1959年、22～28頁。

2 大久保利謙他「能楽の過去と将来」、『久米邦武歴史著作集』 東京：吉川弘文館、1991年。

鼻の先であったのだ。

これらの事例を見ていくと、恐らく吾妻能狂言が梅若舞台の日数能を意識していたであろう事は間違いない。また梅若舞台日数能には、宝生九郎、観世清孝、金剛泰一郎らの参加が見える。つまり流儀を超えた催しの面白さを示しているといえよう¹。この番組の掲載された論文において、著者の古川は、「明治8年捨て身の企てであったと思われる。この追善日数能がどうやら梅若舞台の基礎を固めるものとなったようである。²」と述べている。このように他流の役者も集め団結して能楽再興へと踏み出すきっかけとなった梅若日数能が、徐々に活気付いてくる様子を目の前に、吾妻能狂言師達が競って上演を行ったことは想像がつく。なぜ吾妻能狂言にて日数能が行われたのか、それは本格の能を日数能形式で上演することで人気を集め始めた梅若舞台への、対抗心と焦りの気持ちから、興行形態を真似て集客を狙ったのであろう、というのが筆者の結論である。

そしてまたこの対抗心こそが、吾妻能狂言の芸質の低下へと繋がったのではないかと推測する。吾妻能狂言に於いてこの時期何度も日数能を興行していることから、焦りの気持ちが読み取れるが、それでは果たして内容の良い演目ばかりを何日間も行えたのであろうかという疑問が生まれてくるからだ。本格の能に対抗するには、吾妻能狂言らしい演目、つまり三味線音曲を伴った新作を多く上演する必要が増えたのであろう。日数能の番組にもその傾向は顕著に表れている。しかし新作はたやすく出来るものではなく、時間や労力の掛かる仕事である。そんな新作物をより多く上演したとすれば、内容も芸の質も粗末な物になっていくばかりとも想像できる。結局のところ、本格の能の方が良いことになってしまうのだ。しかも対抗する相手は、梅若実を代表とした各流儀の名家の者ばかりが出演している。梅若舞台に観客を取られたのは勿論、自らの芸質までも落とすようなきっかけとなり、吾妻能狂言の衰退は始まったのではないであろうか。吾妻能狂言の滅亡に関する諸説の中で、梅若舞台との関連は全く触れられてこなかったが、以上の考察から筆者は、これが衰退要因の1つであった可能性を提示する。今後更に両者の日数能興行について検証する必要があると考える。

1 また梅若舞台日数能の番組は徐々に、能は5番立て形式、狂言4番となり、番組には吾妻能狂言よりも詳しく役者名の記載が番組に書かれている。

2 古川久「明治初年の梅若舞台日数能」 前掲書

第4章 演目の傾向研究 —どんなものがおこなわれたのか—

この章からは、上演された演目に着目することで吾妻能狂言上演時の具体的な内容を考察していく。まず演目ごとの上演頻度から、どの様な内容の演目が好まれたか明らかにする(第1節)。次に伴奏音楽を伴ったことが確実な演目について注目し、どんな音曲を好んで使用し、誰が主に演奏したのか検証する(第2節)。最後に、“新作”と番組に記載のある演目について、吾妻能狂言の為に作曲されたまたは独自の演出が加えられたものとして曲目考察を行う(第3節)。その結果実証された上演の傾向、吾妻能狂言の隆盛時期や三味線音楽演奏者との関わりを第4節にてまとめる。

第1節 上演頻度の高い演目の傾向

この項では上演された演目の選曲傾向を探っていく。基とする資料は「吾妻能狂言の番組」(第3章前述)である。この資料から演目名ごとに抽出し、上演時の情報を加味して考察を進める。特に上演回数が3回以上みられた曲目に絞ってみると、選曲された演目の傾向が見えてくる。

第1に、上演された演目は狂言を題材としたものが多いことがわかる。その狂言演目の種類は豊富である。一般的に吾妻能狂言といえば、〈船弁慶〉〈安達ヶ原〉といった能を題材とした演目が多く演ぜられた、という認識がある。(序論参照)しかし実際は能よりも狂言の題材の演目の方が、種類も回数も多く上演されている。そして、狂言の殆どが本格の形式で上演されたと推測する。つまり伴奏者を伴わないで古典のままの狂言を行ったようだ。というのも、狂言の番組には伴奏者の記載がない場合が大部分で、“新作”の備考もないからだ。但し、〈靱猿〉(A3, A4)には長唄演奏者の詳細な記述が見られるので、長唄曲〈靱猿¹⁾〉を伴奏にした狂言であったのであろう。これが唯一伴奏を伴ったとわかる狂言の演目である。

第2に、同じ演目が同じ時期に集中して行われているという傾向はなく、まんべんなく様々な演目が上演されていたことが分かる。但し〈翁〉だけは特別であ

1 明治2年(1869)、2代目杵屋勝三郎作曲。常磐津節〈靱猿〉を長唄化した曲。植田隆之助「靱猿」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、802頁。

る。特に日数能において、〈翁〉は必ず初日と最終日(A10 除く)の一番目に演じられている。Dの日数能では毎日始めの演目に〈翁〉は見られる。〈翁〉という曲目の特性が原因と考えるが、上演回数を検証すると飛び抜けて多い演目だけに〈翁〉については後程詳述する。その他特例としては、〈道成寺〉がB1の日数能で2日目、3日目、4日目と連続して上演されていることだ。しかし〈翁〉〈道成寺〉を除けば演目は毎回様々に変わっており、観客を飽きさせないようにした工夫が読み取れる。例え同じ演目名でも、小書がついたり“新作”として伴奏を加えたりしている事例はその工夫の1つであろう。

第3に、伴奏は前述の〈鞆猿〉以外の狂言には見られず、能楽を題材にした物によく見られる。(第2項後述)特に〈道成寺〉〈鶴亀〉に長唄、〈隅田川〉に清元節が多く加わっている。現在もこれらの曲目は、三味線音楽で“謡曲物”の代表として頻繁に演奏されている。吾妻能狂言での名残が現在まで影響を及ぼしている一例であるといつて良いであろう。(第4章第1節に詳述)

第4に、上演回数の多かった演目の具体的検証を行ってみることとする。まず最多登場の演目は〈翁〉で、18回も上演されている。前述のように〈翁〉は日数能において初日と最終日に見られる。また必ず1日の興行の始めに行われる演目の特性は、吾妻能狂言にても18回ともに同じである。能〈翁〉は「能にして能にあらず」と神聖視される儀式曲であり、上演方法も他の能と異なる¹。本来正月の催能や各種の祝賀能、記念能等特別な公演に際し上演する演目であるが、番組の時期を見ると吾妻能狂言では特別な時期に関係なく行われていたようだ。また出演者の記載から、長唄演奏者の記載があるA1以外は、恐らく17回とも本格的な能〈翁〉の形式で行われたと推測する。

次に多い演目が〈勧進帳〉と〈船弁慶〉で、8回の上演が見られる。〈勧進帳〉は能〈安宅〉の小書または小段名を指しているの、長唄〈勧進帳〉の素演奏ばかりをしたと考え易い。しかし実際は、番組に役者名が詳しく記載されている物が3回(A1、A5、A14)見える。これは長唄演奏と共に、舞を舞う等の演出をした証拠であろう。また番組の最後にしか演奏者の記載がなく、番組の体裁から本格的

1 増田正造「翁」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、813頁。

の能を行ったと推測されるものが2回ある。これらの事例から吾妻能狂言において当時、能〈安宅〉を〈勸進帳〉と呼称したという推測も浮かび上がってくる。つまり〈勸進帳〉といっても、長唄素演奏の形、能楽の形、長唄の伴奏を伴った舞の形といった様々な上演形態があったと考える。その為上演回数が多くなっても人々には目新しい演目であったのだろう。

この〈勸進帳〉と同じことが〈船弁慶〉に於いてもいえる。但し〈船弁慶〉が素演奏されたことが確実な番組は見あたらない。そもそもこの曲は吾妻能狂言での上演の為に作曲されたと伝えられている(序論前述)。だからこそ、吾妻能狂言特有の能楽と三味線音楽を融合させた舞台を見せる上演形態を主に取ったのであろう。いずれにしても、両曲共にいえることは内容的に物語の筋が分かり易く、見応えのある作品である点だ。この点が一番の要因となって、観客の人気を集め上演回数も増えていったと考える。

3番目に上演の多い演目は〈靉猿〉、〈道成寺〉、〈墨塗〉で7回見られる。〈靉猿〉、〈道成寺〉、は前述の通り長唄の演奏を伴った場合が何回か見られる。特に〈道成寺〉は7回中4回も、中には“今様舞入”“白拍子舞入”と小書が付いて、長唄に舞が入って上演された様子が窺える。逆に〈墨塗〉は7回とも狂言のみの上演である。

4番目は〈小鍛冶〉、〈隅田川〉、〈望月〉で5回ずつの上演が見られる。3曲とも能に題材を得た演目である。〈小鍛冶〉は長唄で2回、〈隅田川〉は清元節で3回、〈望月〉は常磐津節、一中節、長唄で伴奏されたことが、番組から読み取れる。つまりこの辺りまでの上演回数の高い曲は、伴奏を伴ったケースが多いことが分かる。

しかし5番目の、4回ずつ見られた演目となると、一気に狂言の曲が多くなり、それと共に伴奏も伴わない場合が圧倒的に増える。演目には〈鎌腹〉〈釣狐〉〈二人袴〉〈鬼争〉¹〈葵上〉〈鶴亀〉がある。狂言の演目4曲に対し、能の演目が2曲である。

最後に3回上演の認められた演目を挙げる。すると狂言の演目が圧倒的に多くなるが見えてくる。〈瓜盗人〉〈小傘〉〈三人片輪〉〈三番叟〉〈宗論〉〈末広狩〉

1 〈鬼瓦〉は狂言に現存。この曲の詳細は不明だが、役者が狂言方の為狂言の演目と判断した。

〈太刀奪〉〈釣針〉〈業平餅〉〈伯養〉〈武悪〉〈二人大名〉、〈土蜘蛛〉〈石橋〉〈夜討曾我〉〈三ツ巴〉といった演目が当てはまる。内容的に区分すると、狂言の演目 13 番と能の演目 4 番となり、その差は歴然となってくる。

まとめると、上演回数の多い演目順に並べた場合、上位には能楽を題材とした曲目が挙げられる。しかしこれは〈翁〉〈勸進帳〉〈船弁慶〉といった限定された演目で、全体的には狂言を基にした様々な演目の方が多くことが判明した。また、能楽の演目は、小書を伴う場合や“新作”として作られる等の工夫が施され、伴奏音楽を伴うこともしばしばある。それに対し狂言の演目は番組の記載から、ほとんどが狂言師たちのみによる本格のものだったと推測される。伴奏音楽の使用頻度については次項(第 3 章第 2 節第 2 項)にて検証し後述する。能楽の演目ばかりが上演された、との認識が強かった吾妻能狂言に於いて、実際は古典的な狂言を多く上演していたという事実をここに提示することができた。

次頁に上演回数の多い曲目のリストを表にして(【演目リスト表Ⅱ上演回数の多い演目】79 頁)掲載する。

1 現存曲に見あたらないので詳細は不明。但し役者が能役者であることや、“獅子”“乱曲”“太鼓ノ石橋”ら小書の記載から、能の“獅子物”の演目と考える。

【演目リスト表Ⅱ 上演回数が多い演目】

番組番号	曲名	小書・備考	年月日	確実に伴った伴奏音楽	現行能楽界における扱い
18回					
A 7	翁		M6/1/26		能
A 9	翁	三番叟	M6/6/3		能(狂言の可能性)
A 9	翁	三番叟	M6/6/3		能(狂言の可能性)
A 10	翁		M7/2/10		能
A 13	翁		M8/1/21		能
B 1	翁		M6/4/11 初日		能
B 1	翁		M6/4/11 五日目		能
B 1	翁		M6/4/11 十日目		能
A 14	翁	三番叟	M8/5/11		能(狂言の可能性)
E 1	翁		M6/10/16		能
E 2	翁		M6/10/16		能
D	翁		M6/9/28 初日		能
D	翁		M6/9/28 二日目		能
D	翁		M6/9/28 三日目		能
D	翁		M6/9/28 四日目		能
D	翁		M6/9/29 五日目		能
C 1	翁		M2/5/12		能
A 1	翁		M2/2/16	長唄	能

8回

A 9	勅進帳	延年ノ舞	M6/6/3		〈安宅〉の小段名・小書
A 10	勅進帳		M7/2/10	長唄	〈安宅〉の小段名・小書

A 11	勸進帳		M7/11/26	長唄	〈安宅〉の 小段名・小書
B 1	勸進帳		M6/4/11 初日		〈安宅〉の 小段名・小書
A 14	勸進帳		M8/5/11	長唄	〈安宅〉の 小段名・小書
A 5	勸進帳	新作 長唄カケ合	M5/6/6	長唄	〈安宅〉の 小段名・小書
D	勸進帳		M6/9/28 三日目	長唄	〈安宅〉の 小段名・小書
A 1	勸進帳		M2/2/16	長唄	〈安宅〉の 小段名・小書
A 9	船弁慶	波間ノ傳	M6/6/3		能
A 10	船弁慶		M7/2/10	長唄	能
A 11	船弁慶	浪間拍子	M7/11/26		能
B 1	船弁慶		M6/4/11 七日目		能
B 1	船弁慶	間	M6/4/11 七日目		間狂言
A 2	船弁慶	前後 替衣装	M3/3/6		能
D	船弁慶		M6/9/28 二日目		能
A 3	船弁慶	替の伝 舟唄 友綱ノ伝	M5/4/26	長唄	能

7 回					
A 9	靱猿		M6/6/3		狂言
A 10	靱猿		M7/2/10		狂言
B 1	靱猿		M6/4/11 二日目		狂言
A 3	靱猿		M5/4/26	長唄	狂言
A 4	靱猿	翻案	M5/5/11	長唄	狂言
D	靱猿		M6/9/28 二日目		狂言
C 1	靱猿		M2/5/12		狂言
A 6	墨塗		M5/12/6		狂言
B 1	墨塗		M6/4/11 五日目		狂言
A 2	墨塗		M3/3/6		狂言

A 4	墨塗		M5/5/11		狂言
D	墨塗		M6/9/28 三日目		狂言
C 1	墨塗		M2/5/12		狂言
A 1	墨塗		M2/2/16		狂言
A 10	道成寺		M7/2/10	長唄	能
B 1	道成寺	今様舞入	M6/4/11 二日目		狂言
B 1	道成寺	今様舞入	M6/4/11 三日目		能
B 1	道成寺	間	M6/4/11 三日目		間狂言
B 1	道成寺		M6/4/11 四日目		能
A 14	道成寺	白拍子舞	M8/5/11	長唄	能
C 1	道成寺	間	M2/5/12		間狂言

5 回					
A 9	小鍛冶		M6/6/3		能
A 10	小鍛冶		M7/2/10	長唄	能
A 12	小鍛冶	白 頭	M7/12/1		能
B 1	小鍛冶		M6/4/11 初日		能
A 1	小鍛冶		M2/2/16	長唄	能
B 1	角田川	乗合船	M6/4/11 十日目		能
A 10	隅田川	新作 乗合船	M7/2/10	清元	能
B 2	隅田川	乗合船	M7/7/16	清元節	能
C 1	隅田川		M2/5/12		能
A 3	隅田川	新作	M5/4/26	清元節	能
A 9	望月	新作 夢中獅子舞	M6/6/3		能
A 10	望月	新作	M7/2/10	常磐津節	能
A 13	望月	新作	M8/1/21	一中節	能
B 1	望月		M6/4/11 五日目		能
C 1	望月		M2/5/12		能

4 回					
A 9	葵上	新作 梓ノ出	M6/6/3		能
A 10	葵上	新作 三曲入	M7/2/10	三曲	能
B 1	葵上		M6/4/11 六日目		能
A 2	葵上		M3/3/6		能
B 1	鬼争		M6/4/11 六日目		〈鬼瓦〉は 狂言に現存
A 5	鬼争		M5/6/6		〈鬼瓦〉は 狂言に現存
D	鬼争		M6/9/28 二日目		〈鬼瓦〉は 狂言に現存
C 1	鬼争		M2/5/12		〈鬼瓦〉は 狂言に現存
A 7	鎌腹		M6/1/26		狂言
A 9	鎌腹		M6/6/3		狂言
B 2	鎌腹		M7/7/16		狂言
A 3	鎌腹		M5/4/26		狂言
A 10	鶴亀		M7/2/10	長唄	能
E 1	鶴亀		M6/10/16	長唄	能
A 4	鶴亀	新作	M5/5/11	長唄	能
D	鶴亀		M6/9/28 初日		能
A 9	釣狐		M6/6/3		狂言
B 1	釣狐		M6/4/11 七日目		狂言
D	釣狐		M6/9/28 二日目		狂言
C 1	釣狐	入狂言	M2/5/12		狂言
A 12	二人 _り 袴		M7/12/1		狂言
B 1	二人袴		M6/4/11 初日		狂言
B 2	二人袴		M7/7/16		狂言
D	二人袴		M6/9/28 二日目		狂言

3 回					
A 9	瓜盗人		M6/6/3		狂言
A 9	瓜盗人		M6/6/3		狂言
B 2	瓜盗人		M7/7/16		狂言
A 8	小傘		M6/2/16		狂言
A 9	小傘		M6/6/3		狂言
D	小傘		M6/9/28 四日目		狂言
B 1	三人片輪		M6/4/11 四日目		狂言
D	三人片輪		M6/9/29 五日目		狂言
B 2	三人片輪		M7/7/16		狂言
B 1	三番叟		M6/4/11 初日		狂言
B 1	三番叟		M6/4/11 五日目		狂言
B 1	三番叟		M6/4/11 十日目		狂言
A 9	石橋	連獅子 引稜ノ傳	M6/6/3		能
B 1	石橋	連獅子	M6/4/11 八日目		能
B 2	石橋	連獅子	M7/7/16	長唄	能
A 4	宗論		M5/5/11		狂言
A 11	宗論		M7/11/26		狂言
D	宗論		M6/9/28 二日目		狂言
A 9	末広狩		M6/6/3		狂言〈末広かり〉
A 10	末広狩		M7/2/10		狂言〈末広かり〉
E 1	末広狩		M6/10/16		狂言〈末広かり〉
B 1	太刀奪		M6/4/11 八日目		狂言
B 2	太刀奪		M7/7/16		狂言
D	太刀奪		M6/9/28 四日目		狂言
A 6	土蜘蛛	白糸拍子	M5/12/6		能〈土蜘蛛〉
A 8	土蜘蛛	新作 廓問答	M6/2/16		能〈土蜘蛛〉

B 1	土蜘蛛		M6/4/11 三日目		能〈土蜘蛛〉
B 1	釣針		M6/4/11 四日目		狂言
D	釣針		M6/9/29 五日目		狂言
A 3	釣針		M5/4/26		狂言
B 1	業平餅		M6/4/11 十日目		狂言
E 2	業平餅		M6/10/21		狂言
D	業平餅		M6/9/28 初日		狂言
A 6	伯養		M5/12/6		狂言〈拍陽〉
A 9	伯養		M6/6/3		狂言〈拍陽〉
D	伯養		M6/9/28 初日		狂言〈拍陽〉
A 9	武悪		M6/6/3		狂言
B 2	武悪		M7/7/16		狂言
D	武悪		M6/9/28 三日目		狂言
A 3	二人り大名		M5/4/26		狂言〈二人大名〉
B 1	二人大名		M6/4/11 三日目		狂言〈二人大名〉
A 14	二人大名		M8/5/11		狂言〈二人大名〉
A 12	夜討曾我	兄弟討入 大藤内	M7/12/1		能
B 1	夜討曾我		M6/4/11 八日目		能
D	夜討曾我		M6/9/29 五日目		能
B 1	三ツ巴	獅子 乱曲	M6/4/11 六日目		現存せず
E 1	三ツ巴	太鼓ノ石橋	M6/10/16		現存せず
A 1	三つ巴	獅子 乱曲	M2/2/16	長唄	現存せず

第2節 伴奏音楽の傾向

この項では、加わった三味線音楽の種類に着目し上演演目の傾向を考察する。但しここでは、演目ごとに演奏者の記述があり、確実に演奏を伴った演目に限定して進めることとする。その理由は、番組よりの上演形態推測時(第3章)でも問題となった、番組によっては演奏者の記載はあってもどの演目に参加したのか断定出来ない場合が多々見られるからだ。この様な断定出来ないものの場合、伴ったとすれば殆どが長唄である。番組Dでは長唄の他に清元節、常磐津節も参加者の中心であるが、これらを除けば伴奏者の欄には“長唄連中”とある。つまり長唄の伴奏が多かったことは明らかなだ。この前提を踏まえた上で、確実に伴奏のあった演目に絞り込み、参加音曲や中心となった演奏者の顔ぶれに注目したい。

では実際に伴奏を伴ったであろう演目を抽出してみる(【演目リストⅢ三味線音楽を伴った演目リスト】90頁 参照)。

すると長唄が30回、一中節が6回、清元節が7回、富本節が4回、常磐津節が4回、箏曲が4回、荻江節が1回、更に掛け合いで行われたであろう、長唄と一中節が1回、箏曲と富本節が2回、という結果となった。注目すべきは一中節の参加の多さである。また箏曲の参加や、掛け合いが行われていた事例は、これまで吾妻能狂言研究の中で着目されていなかった発見である。

更に伴奏音曲ごとの内容を、演目や演奏者を中心に検証していくこととする。

まず最多回数の記録が残っている長唄であるが、〈吾妻風流〉〈安宅〉〈翁〉〈鞠猿〉〈翁三番叟〉〈勸進帳〉〈小鍛冶〉〈石橋〉〈執着獅子〉〈対面曾我〉〈鶴亀〉〈道成寺〉〈船弁慶〉〈三つ巴〉といった曲目に演奏者を詳細に見ることが出来る。他〈感陽宮〉〈二人椀久〉〈枕獅子〉〈連獅子〉については、演奏者名の詳細が無いものの“長唄連中”とあり、確実に長唄を伴ったことがわかる。これらには現存の有無が分からない曲¹も含まれている。しかしそれ以外は“謡曲物”の代表といえる現在も人気の高い名曲ばかりで、江戸後期から幕末の作曲曲が多いという傾向を見る事が出来る。そして演奏者の顔ぶれを見ると、唄方に坂田仙八の名前が多

1 〈翁〉〈感陽宮〉〈吾妻風流〉〈三つ巴〉〈対面曾我〉らの現存は不明である。この興行限りの新作であったのか、以前より伝承があったものの途絶えたものか分からない。〈感陽宮〉〈吾妻風流〉は“新作”と備考があるので吾妻能狂言での新曲の可能性は高い。これらについては第3項にて後述する。

く見られ、杵屋勝五郎や杵屋勝三郎と組んで演奏していることがわかる。坂田仙八は2代目勝三郎のお気に入りであったようで、吾妻能狂言の他にも勝三郎に連れられお座敷で長唄の素演奏を披露していた¹。また同じく演奏の統括をしていた2代目勝三郎に招かれて参加したであろう人物に、3代目杵屋正次郎が挙げられる。〈執着獅子〉1回の参加であるが、正次郎と勝三郎の親交の深さは有名である(第2章前述)。しかもこの頃ちょうど勝三郎は市村座の囃子頭の地位を正次郎に譲って、積極的に吾妻能狂言参加へ移行した時期だ。そこへ、芝居で正次郎が率いることとなったメンバーが勢揃いしてこの吾妻能狂言〈執着獅子〉に参加しているのは、2人の関係性の深さを更に物語っている。また唄方の3代目吉住小三郎も、勝三郎と度々組んで演奏していることが読み取れる。2人が演奏する演目に共通するのは、新作ものや大きな演目²である事だ。新作ものや大作に力を注ぐ際、勝三郎にとっては若い小三郎を相方にする事で独自の工夫や演奏が行いやすかったのであろう。その他、5代目芳村伊三郎³の参加も見える。3代目杵屋正次郎や5代目芳村伊三郎といった明治初期の名人、3代目吉住小三郎を含む家元が参加していた点で、長唄においても、勝三郎ばかりでなく腕の良い名人たちの参加が認められる。

次に、一中節が加わった演目は〈記念曾我〉〈大江山〉〈七騎落〉〈鉢の木〉〈双子隅田川〉〈望月〉〈紅葉狩〉で、8曲全てに“新作”とある。それらは皆能を題材としていることから、一中節の演奏者と能楽師の間に様々な交流があったことが窺える。これらの曲の初演は古いものばかりで、“新作”と記載されていても、吾妻能狂言の為に作曲されたのではないであろう。能の舞を取り入れるといった新しい演出を積極的に取り入れたと考える。つまり一中節伴奏の演目では、吾妻能狂言らしさを最も強く感じられたのではないか。また参加した一中節の流派には三流派⁴の内、宇治派と菅野派が出ている。菅野派は常に浄瑠璃に菅野序遊、三味線に菅野不三というコンビでの演奏である。一方宇治派は浄瑠璃に宇治紫文、

1 山崎青雨「2代目勝三郎」『杵勝会集會会報』：杵勝会、1965年。

2 〈船弁慶〉〈勸進帳〉等番組のキリ、つまり最後に持ってくるようなメインの演目のこと。

3 俗に「伝馬町の伊三郎」と呼ばれる、明治初期の代表的唄方。彼の襲名記念には勝三郎が正次郎と合作で〈菖蒲浴衣〉を作曲する程、2人は懇意であったようだ。

4 一中節には他に都派がある。

三味線に宇治倭文のコンビでの演奏である。両派の出演頻度を比べると、菅野派 5 回、宇治派 2 回と見られることから、菅野派の参加が多い。時代的にこの菅野序遊は菅野派 4 代目家元で、宇治紫文は宇治派 3 代目家元と考えられ、ここでも長唄同様、家元級の人物たちの参加が認められる。

第 3 に、清元節の伴奏で〈老松〉〈梢の錦¹⁾〉〈隅田川〉〈松風〉らが 7 回上演されている。その中の 3 回が〈隅田川〉である。現行の隅田川はこの当時まだ作曲されていない事や、台本を入手してみると能〈隅田川〉を基としているものの、曲の進行に大きく相違が見られる。この件については現行曲への影響の強い演目として第 3 項にて後述する。演奏者は浄瑠璃に清元寿兵衛、三味線に清元菊寿太夫の場合が殆どを占める。但し前述の長唄、一中節と同様に、4 代目家元清元延寿太夫、2 代目清元梅吉²⁾といった有名人物の参加が見られる。

第 4 に、吾妻能狂言への参加が注目されてこなかった中能島松声ら、三曲の演奏者の出演について明らかにしたい。中能島の文字が見られる〈葵上〉(A10)には“三曲入”と小書にあることから、山津宗賀や平岡東子と山田流箏曲の四ッ物³⁾〈葵上〉を能に挿入する形で上演したのであろう。その他は〈桜狩〉〈松竹梅〉〈松風〉を山登萬和、山登松齡と演奏している。また〈花川戸身替ノ段〉〈春夜障子梅〉を富本豊前掾、富本音羽大夫、富本豊後大夫らと演奏している。しかしこれらは A15 に収められた演目で、役者の記載が一切無い為上演形態の推測が困難だ。年代も不明であり、吾妻能狂言の番組には珍しく能や狂言を題材にしていない物ばかりである。(第 3 章前述)但し注目したいのは A15 にある演目は全て能から題材を得ていない点だ。山田流箏曲〈松風〉は能に同名曲があるものの、内容に関わりがない。〈桜狩〉も、能〈吉野天人〉の一節を使っている程度である。これ程能楽と関わりのない番組は他に見あたらない。つまり、能楽師の助言を借りたことが考えにくい。吾妻能狂言の衰退期に、客寄せとして、素の三曲や富本節を演奏したという可能性を推測したが、謎の演目たちであり今後の研究が必要とされる。このことから演奏形態は、古典曲の素演奏であったのではないかと推測する。また箏曲と富本節との共演が注目されるが、中能島松声はもともと富本豊前

1 〈木ずへの錦〉と同曲とみなした。

2 当時家元ではないものの、清元梅吉の名を世に知らしめこととなる名手であり、名作曲家であった。

3 山田検校による代表作品。他に「小督の曲」「熊野」「長恨歌の曲」がある。

據らと深い交遊があり、富本節の腕前も玄人並みだったという。この番組での共演は、2人の親交の深さをより物語る証拠となるであろう。中能島松声は江戸後期・明治期の山田流箏曲・平曲家で中能島派の祖であり三味線の名手でもあった。杉田繕子「いく女聞書」¹には、幕末の邦楽界を振り返り「その頃は中能島さん、あの有名な松声さんが寄席へ出たというんだもの。」と書いている。寄席にまででなければ生活できない程に、明治初期の箏曲界は困窮を極めていたことが分かる。この例を参考にしても、邪道と一方では罵られた吾妻能狂言に中能島を始めとした名人たちが参加したことは十分にあり得たのであろう。

第5に、〈土ぐも〉〈宗清〉〈望月〉らが常磐津節伴奏の演目として見られる。三味線は主に初代常磐津文字兵衛が弾いており、浄瑠璃は常磐津小文字太夫を筆頭に、特にDの日数能番組において様々な名前が見られる。

最後に富本節の参加を確認すると、富本豊前掾と富本音羽大夫による〈妹が宿〉と、富本實珠翁と名見崎得寿斎による〈高野山〉〈関寺小町〉〈高尾〉を見つけることができる。富本豊前掾は富本節5代目の家元で、中能島とも演奏を行っていたことを前述した。但し隣に記載された音羽大夫は浄瑠璃の語り手であり、誰が〈妹が宿〉の三味線を担当したのか疑問が残る。その他は名見崎得寿斎、つまり7代目名見崎徳治が富本節の三味線方として演奏に加わっている。

その他1回だけ荻江節による〈板開〉があるが、現存曲でなく、連名も詳しく記載が無い為詳細な情報は得ることができない。参加した事実だけは認められるようだ。

伴奏音楽についてまとめると、全体に能を題材とした演目に伴奏が入っており、更に浄瑠璃系統の音曲は新作や小書を伴った新しい演出を施された演目に使用されていることが判明した。また参加の始まった時期に目を向けると、初期から長唄の伴奏は見られるが、浄瑠璃系統の伴奏は明治6年の後半から明治8年までが主である。つまり観客を呼び込もうと能のみの番組から三味線音楽を加えようとした際、中心は庶民にとって身近であった長唄が対象であった。しかし、吾妻能狂言の隆盛と共に、興行を見に来た他種目の演奏家達が興味を持ち、実際に自ら参加するようになっていた様子が読み取れる。しかも参加した演奏家はどの種目

1 杉谷繕子「いく女聞書一驚流狂言師名女川庄三郎のこと一」、『宝生』 東京：わんや書店、1967年、245頁。

も家元や名人たちであり、音楽的内容も非常にハイレベルなものであったに違いない。また山田流箏曲が参加していた発見は新しい事例で、特に中能島松声の様な日本音楽史に名高い人物までもが演奏していた事実は、吾妻能狂言の芸態の解明に欠かせない点と考える。彼が富本節と共演したように長唄と一中節でも掛け合いは見られる等、伴奏音楽にも演出の工夫が見られる。能楽と更に2種類の音曲をどの様に織り交ぜて上演したのか、現代の演奏にも繋がる課題として研究が望まれる。

【演目リスト表Ⅲ 三味線音楽を伴った演目リスト】

(演目50音順)

番組 番号	伴奏 音楽	曲名	主要演奏者	小書 備考	日時	能楽界で の扱い
E 1	長唄	吾妻風流	吉住小三郎 杵屋勝三郎	新作	M6/10/16	狂言風流
E 1	長唄	安宅	長唄連中	新作	M6/10/16	能
D	長唄	安宅	長唄連中	かんじん帳	M6/9	能
A 3	長唄	靱猿	坂田仙八 杵屋勝太郎		M5/4/26	狂言
A 4	長唄	靱猿	芳村孝十郎 杵屋和八	翻案	M5/5/11	狂言
A 1	長唄	翁	吉住小三郎 杵屋勝三郎		M2/2/16	能
D	長唄	翁三番叟	長唄はやし惣出		M6/9	能〈翁〉 狂言〈三 番叟〉
A 5	長唄	勸進帳	1 吉住小三郎 杵屋 勝三郎 2 坂田仙八 杵屋六三郎	新作 長唄 カケ合	M5/6/6	能〈安宅〉 の小段 名・小書
A 10	長唄	勸進帳	長唄連中		M7/2/10	能〈安宅〉 の小段 名・小書
A 14	長唄	勸進帳	長唄連中		M8/5/11	能〈安宅〉 の小段 名・小書
A 1	長唄	勸進帳	芳村伊三郎 杵屋勝之助		M2/2/16	能〈安宅〉 の小段 名・小書
A 10	長唄	感陽宮	長唄連中	新作	M7/2/10	能
A 14	長唄	感陽宮	長唄連中		M8/5/11	能
A 1	長唄	小鍛冶	坂田仙八 杵屋勝五郎		M2/2/16	能
A 10	長唄	小鍛冶	長唄連中		M7/2/10	能
B 2	長唄	石橋	長唄連中 杵屋勝三郎	連獅子	M7/7/16	能

A 4	長唄	執着獅子	芳村孝十郎 杵屋正次郎	新作	M5/5/11	
A 13	長唄	対面曾我	長唄連中 杵屋勝三郎		M8/1/21	
A 4	長唄	鶴亀	坂田仙八 杵屋勝五郎	新作	M5/5/11	能
E 1	長唄	鶴亀	坂田仙八 杵屋勝五郎		M6/10/16	能
A 10	長唄	鶴亀	坂田仙八 杵屋東蔵		M7/2/10	能
A 10	長唄	道成寺	坂田仙八 杵屋勝三郎		M7/2/10	能
A 14	長唄	道成寺	芳村伊三郎 杵屋勝三郎	白拍子舞	M8/5/11	能
B 2	長唄	二人椀久	長唄連中		M7/7/16	
A 10	長唄	船弁慶	長唄 連中		M7/2/10	能
A 3	長唄	船弁慶	吉住小三郎 杵屋勝三郎	替の伝 舟唄 友綱ノ伝	M5/4/26	能
A 5	長唄	枕獅子	長唄連中		M5/6/6	
A 1	長唄	三つ巴	芳村伊三郎 杵屋東蔵	獅子 乱曲	M2/2/16	
D	長唄	連獅子	長唄連中	ボタンの くるる	M6/9	能〈石橋〉 の小書
A 13	二弦琴 と長唄	月宮殿	長唄連中 二弦琴(藤舎芦船)	二弦琴入	M8/1/21	能
A 14	一中節 と長唄	記念曾我	一中) 宇治倭文 宇治紫文 長唄) 坂田仙八 杵屋勝三郎	新作討入	M8/5/11	
E 2	一中節 菅野派	大江山	菅野序遊 菅野不三	新作 童子対面	M6/10/21	能
A 10	一中節 菅野派	大江山	菅野序遊 菅野不三	新作	M7/2/10	能
A 10	一中節 宇治派	七騎落	宇治紫文 宇治倭文	新作	M7/2/10	能

E 2	一中節 菅野派	鉢の木	菅野連中	新作	M6/10/21	能〈鉢木〉
A 14	一中節 菅野派	双子 隅田川	菅野序遊 菅野不三	新作天狗 替衣	M8/5/11	能〈隅田川〉
A 13	一中節 宇治派	望月	宇治紫文 宇治倭文	新作	M8/1/21	能
E 2	一中節 菅野派	紅葉狩	菅野連中	新作	M6/10/21	能
A 10	清元節	老松	清元菊寿太夫 清元寿兵衛	新作	M7/2/10	能
A 1	清元節	梢の錦	清元菊寿太夫 清元寿兵衛		M2/2/16	
D	清元節	木ずへの錦	清元延寿太夫 清元寿兵衛	高尾の 古言	M6/9	
A 3	清元節	隅田川	清元菊寿太夫 清元彦次郎 (清元小梅 清元梅吉)	新作	M5/4/26	能
A 10	清元節	隅田川	清元菊寿太夫 清元彦次郎 (清元梅次郎 清元徳次郎)	新作 乗合船	M7/2/10	能
B 2	清元節	隅田川	清元菊寿太夫 清元寿兵衛 (清元梅吉 清元里寿郎)	新作 乗合船	M7/7/16	能
D	清元節	松風	清元延寿太夫 清元寿兵衛	はまの うら波	M6/9	能
A 10	三曲	葵上	中能島松声 山津宗賀 平岡東子	新作 三曲入	M7/2/10	能
A 15	山田流 箏曲	桜 狩	中能島 山登萬和 山登松齡		不明	能
A 15	山田流 箏曲	松竹梅	中能島 山登萬和 山登松齡		不明	

A 15	山田流 箏曲	松風	中能島 山登萬和 山登松齡		不明	能(箏曲 と内容は 別)
D	常磐津節	土ぐも	常磐津小文字太夫 常磐津文字兵衛	糸の あやとり	M6/9	能 〈土蜘蛛〉
A 10	常磐津節	宗清	常磐津松尾大夫 常磐津文字兵衛	新作	M7/2/10	
D	常磐津節	望月	常磐津小文字太夫 常磐津文字兵衛	宿やの あだ討	M6/9	能
A 10	常磐津節	望月	常磐津吾妻大夫 常磐津九蔵	新作	M7/2/10	能
A 15	富本節	妹之宿	富本豊前掾 富本音羽大夫	新曲	不明	
A 14	富本節	高野山	富本實珠翁 名見崎得寿斎	新作	M8/5/11	
A 10	富本節	関寺小町	富本實珠翁 名見崎得寿斎	新作	M7/2/10	能
A 10	富本節	高尾	富本實珠翁 名見崎得寿斎	新作 船ノ場	M7/2/10	
A 15	山田流 箏曲と 富本節	花川戸身 替ノ段	富本豊前掾 富本音羽大夫 (上調子) 中能島	お志ゆん 伝兵衛	不明	
A 15	山田流 箏曲と 富本節	春夜障子 梅	富本豊前掾 富本豊後大夫 (上調子) 中能島	夕きり 伊左衛門	不明	
E 2	荻江節	板開	荻江連中	新作 吾妻の寿	M6/10/21	

第3節 “新作”と書かれた演目の傾向

この項では“新作”または“新曲”と備考のついた演目(以下新作物と呼ぶ)について着目し、考察を進める。これらは吾妻能狂言で独自の工夫が加えられたと考える。まず新作物全体に共通する傾向を(第1項)、次に演目個々に目を向け検証していく(第2項)。特に伴奏を伴った演目については、能と三味線音楽を融合した吾妻能狂言らしさの見られる演目であること、現行曲への影響が見られること、等の理由から注目していきたい。

第1項 新作物の傾向

まず新作物の上演された年代を概観する。すると、明治5年の番組A3(隅田川)に初めて“新作”の文字が見られ、その後明治6年6月(A9)頃から増加、明治7年2月(A10)で最多となるも、この時を期にぱったりと新作物は減っていることが分かる。

次に新作物の上演回数を番組ごとに数えてみると、行われた時期や傾向が浮かび上がってくる。最多のA10(明治7年2月10日)では新作物が10曲上演されている。これらの演目は、長唄のみならず清元節や一中節、常磐津節、富本節(2回)、三曲入りといった様々な伴奏を伴っている所に特徴がある。次に多い番組はA9(明治6年6月3日)であるが、新作演目はA10とは違って8曲とも長唄を伴奏としている。しかしA9の新作物は、新作と言ってもこの興行で初演された曲ではない。例えば〈葵上 梓ノ出〉〈朝妻船 白拍子舞〉〈執着獅子 今様蝶狂〉〈橋弁慶〉〈高尾 上下長愛〉が挙げられる。これらは既存の曲であるが、それぞれが大抵小書を伴っているのだ。〈葵上〉ならば“梓ノ出”が付くことで、シテは梓弓の音に合わせ登場したのかもしれない。つまりその小書の演出を施すことで、新作としたのであろう。3番目に多く新作物が見られた番組はE1(明治6年10月1日)とE2(明治6年10月2日)である。E1では長唄が4曲、E2では一中節が3曲と荻江節が1曲新作物として上演されている。

ではこれら新作を多く上演した番組に共通することは何であろうか。それはどれも日数能形式(A10、A9)や、日にちが連続して行われた興行(E1、E2)であること

だ。しかもこれらは明治6年の6月から翌年の明治7年2月まで約半年強の間に密集して行われている。以上を加味すると、新作物の多い年代は明治6年後半から明治7年初期に絞られてくる。つまり吾妻能狂言が最も隆盛であった頃である。そして傾向としては、日数能等続けて上演を行う場合に多く上演されていることが分かる。続けて興行を行う為にはそれなりの数の曲目を用意しなくてはならない。恐らくそういった、観客を飽きさせない工夫としての試みが新作を生み出す結果となったのであろう。

最後に、新作物を上演形態ごとに区分すると、伴奏音楽、特に浄瑠璃系の音曲が能を題材に新たに作曲をした場合、従来の曲に小書等の特殊演出を施すことで新しい演目とした場合、単に能と融合した舞台を新しく作った場合、に分けられる。そして第1節、第2節に前述の通り内容は能楽を題材としたものばかりである。狂言役者が中心となった芸能である特性から、狂言は得意としたのだろうし、新しく作り変えるより自分達の流儀に於ける古典の狂言作品を守りたかったとも考えられる。また、能の内容は狂言に比べ当時の庶民にはまだ理解が難しかったのであろう。そこで庶民にとって以前より身近である三味線音楽を挿入する事で、観客達を引きつけようという狙いがあったのではないか。観客にとって目新しい演目を提供し飽きさせない工夫として、これらの新作物は生み出されていったと考える。(本項の最後【演目リストⅣ 新作の曲目】105頁 参照)

第2項 新作物各曲の考察

ここからは新作物の演目個々に着目し、演目の内容や上演形態について掘り下げた推測を行う。まず、現行曲への影響が考えられる演目について考察を進める。次に、吾妻能狂言の為に作られたであろう新作演目を検証する。最後に新作物それぞれについて簡単に内容の推測を述べる。これらの作業によって、吾妻能狂言においてどの様な新作が作られ、どの様に上演されたのか、この芸能の最も詳細な情報を得ることができよう。

現行曲への影響の可能性が考えられる演目

新作〈隅田川〉 明治5年4月26日 中村楼にて 番組A3

これは現行の清元節〈隅田川〉初演の10年程前に行われたものである。法政大学にて発見できた台本(添付資料④-1【吾妻能狂言の台本I〈隅田川〉】参照)から音楽的趣向も多少の違いが見られる。ここで重要な点は、現行曲の作曲者である2代目清元梅吉がこの吾妻能狂言の興行での演奏に参加していた事実である。現行曲〈隅田川〉への影響について古川久も「吾妻能狂言の台本」¹にて台本の1部を翻刻し触れているが、今一度詳しく影響の状況を整理したい。

より具体的な検証を進める為、吾妻能狂言に於ける〈隅田川〉と現行曲清元節〈隅田川〉について比較してみるととする。

まず明治5年吾妻能狂言にて上演の〈隅田川〉の役者には、日吉幸太郎を始めとしたシテ方とワキ方、子方が見られ、その他に岡村獅子尾、名女川庄三郎、といった狂言方が大勢参加している。〈隅田川〉は吾妻能狂言にて何度も上演されている。その為法政大学所蔵の台本がこの興行時の物であったかどうかは断定できないが、この役者の記載を台本の配役と照らし合わせた結果、一致する可能性は高いと推測した。台本は名女川蔵一が書いており、内容は最初ワキの船人が出て名乗り、船が出てきて乗り合いを待つと、鳥追、猿回し、田舎神子、座頭、角兵衛獅子等が登場して踊り抜くと²、ようやく狂女が出てきて身の上を語り、能〈隅田川〉の物語へ移行していくという段取りである。さながら常磐津節の〈乗合船〉の様な展開が見て取れる。伴奏者は浄瑠璃に清元菊寿太夫、清元初寿太夫、清元喜久太夫、清元富寿太夫が並んでいる。また三味線は清元彦次郎、清元小梅、清元梅吉の順である。囃子連中も加わったようであるが詳細は不明だ。

一方、現在演奏される清元節の〈隅田川〉は、条野採菊作詞、2代目清元梅吉作曲で明治16年2月17日、清元お葉、清元菊太夫(弥生太夫)、2代目清元梅吉等により東京下谷条野採菊邸で初演された曲である。能〈隅田川〉に忠実な内容で、登場人物は狂女と船長のみである。格調高い詞章と節付は清元節の曲目の中

1 古川久「吾妻能狂言の台本」雑誌9～10頁。

2 関岡吉太郎「吾妻能狂言」『宝生』19頁。参照

でも際立っている¹。

そこで両者を比較してみると、シテの狂女の出までに登場人物や音楽的趣向の違いが見られるものの、能〈隅田川〉を大元としていることに変わりはない。上演年代も、僅かに10年程吾妻能狂言で早く行われているだけである。しかし前述のように、注目すべきは現行曲作曲者の2代目清元梅吉が、その作曲前に吾妻能狂言での舞台に於いて三枚目で三味線を弾いていることだ。梅吉はこの他に明治7年7月16日(B2)の〈隅田川〉に於いてもワキ三味線として演奏している。

以上を考慮すると吾妻能狂言に於ける〈隅田川〉は、廃曲となったものの2代目清元梅吉によって現行の〈隅田川〉作曲時に影響をもたらしたことは間違いない。この影響は、単に題材を能から取り入れてきた点にとどまらない。現行曲の音楽的側面を見ると、初め〈乗合船〉に似た趣向であった冒頭部を省き、格調高い曲調としたことは、梅吉が共演した能楽師たちとの交流によって作曲時に謡曲〈隅田川〉を強く意識することへと繋がり、能に忠実な現在の作風となったと推測ができる。

新作 〈執着獅子〉	明治5年5月11日	柳橋河内屋にて	番組A4
今様蝶狂	明治6年6月3日	浅草日吉宅にて	番組A9

特にA9では3代目杵屋正次郎の参加が認められる。他の参加人物も市村座の関係者である。〈執着獅子〉は本名題を〈英執着獅子〉と言い、初代杵屋弥三郎作曲で宝暦2年3月中村座初演である²が、後に3代目正次郎によって補曲されたと伝えられている。とすれば、この上演において正次郎が改変を加え、新作として試みた演奏が現在の〈英執着獅子〉として残っている可能性が考えられる。その他、同じ“獅子物”(あるいは“石橋物”とも)の曲に〈枕獅子〉の新作も見られ〈石橋〉も3回“連獅子”の小書をつけて上演されている。また現存曲に見つけることのできない〈三ッ巴〉も恐らく“獅子物”と推測する。小書に“獅子”の文字が見えることや、配役に、白頭1人赤頭2人とあるので3人の獅子が登場したの

1 割田みゆき「隅田川」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、913頁。

2 浅川玉兎『長唄名曲要説一勸進帳』 東京：日本音楽社、1956年17～18頁。

であろう。乱曲という小書があるので、大変難しい曲であった為に現在まで残らず廃曲してしまったのかもしれない。

このように“獅子物”も能を題材にした曲の1つである為、吾妻能狂言においてよく上演がみられ、新作も作られていることが分かる。

新作〈勸進帳〉 長唄カケ合

明治5年6月6日 柳橋河内屋にて 番組A5

立て分かれ形式で、長唄伴奏者の記載が見られ、数ある〈勸進帳〉の中でも珍しい上演形態である。役者にはシテ、ツレ、ワキ、子方、間、等の人名が書いてあるはずが、日吉吉左衛門1人の名前のみである。この〈勸進帳〉の上演に付いては詳細な検討が必要である。故に第2部において詳しく検証を行う。

吾妻能狂言の為に作られたであろう演目

新作〈あずまふりゅう吾妻風流〉 明治6年10月16日 場所不明 番組E1

この曲は吾妻能狂言の為に作曲されたことが確実な演目¹である。風流²という独特の形式で、祝言的要素を持つめでたい狂言調の演目であったのであろう。台本を見てみると(添付資料④-2【吾妻能狂言の台本Ⅱ〈吾妻風流〉】参照)歌詞に、

浅草須賀橋のほとりなる日吉何某か許に目出度事の有

とある。つまり、吾妻能狂言の芸能自体を題材にその成功を祈願して作られた新

1 先行研究の中でも吾妻能狂言の曲として知られている。特に古川久が「吾妻能狂言の台本」(前掲)11頁で台本を翻刻している。

2 風流(ふりゅう)〈翁〉のなかで狂言方が演ずる、特殊な祝言的形態。本狂言・間狂言および三番叟と共に、狂言の一部をなす。(「風流」、『能・狂言事典』東京：平凡社、1999年、250頁。)

作であったのだろう。その為吾妻能狂言以外の舞台では上演されることがなく、今に残らなかったのだ。台本によれば、風流千歳(シテのことか)と千歳の配役である。だが番組には名女川庄三郎の名前しか見えない。この演目が彼の書いた脚本であったことを指し示したとも考えられる。伴奏に長唄の吉住小三郎、芳村辰四郎、三味線の杵屋勝三郎、杵屋小三郎が参加して、狂言方が舞うという上演形態であったとも考える。

新作 〈土蜘蛛〉

廓問答

明治6年2月16日 浅草日吉宅にて 番組A8

“廓問答”という小書きに注目したい。まず、現行曲の長唄〈土蜘蛛〉は文久2年8月1日南部侯御殿で11代目杵屋六左衛門によって作曲された鑑賞用の長唄である。これは常磐津節〈蜘蛛の糸〉を長唄化したものと言われる。もう一方、歌舞伎に於いては〈大土蜘蛛〉として明治14年6月新富座で初演された3代目杵屋正次郎作曲の曲が演奏される¹。どちらも能〈土蜘蛛〉を題材としているが、廓の話は出てこない。ではどの様に“廓問答”、つまり遊郭でのやりとりを〈土蜘蛛〉の中に織り交ぜたのか。そこで考えられるのは、長唄〈蜘蛛拍子舞²〉を原案に取り入れたのではないかということである。

先行研究において、関岡吉太郎³が

〈蜘蛛拍子舞〉を能仕立にして演じた事があります。能では蜘蛛の精は男ですが、是は女で、しかも傾城で出るのです。ワキとワキヅレが、頼光、金時等の四天王で碁を囲んで居る所へ、精が出て来て振事があって、約束通り、見現わしになると、実は小女郎蜘蛛で、巢をかける事になります。是で、中入をして、後シテが蜘蛛の精で出ます。是は踊りの方に振りのあ

1 稀音家義丸「土蜘蛛」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、939頁。

2 植田隆之助「蜘蛛拍子舞」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、851頁。
天明1年11月中村座にて初演、初代杵屋佐吉作曲、本名題〈我背子恋の合槌〉。初演時は大薩摩節と長唄の掛け合いで上演された。

3 関岡吉太郎『宝生一吾妻能狂言 - 装束屋から楽屋から - 第4話』 東京：わんや書店、1930年、20頁。

るものですから、両国の薬研堀に居りました、中村某といふ踊りのお師匠さんが振りを教えに来たのでした。

と述べている。この演出の工夫はこの時の上演を指していたと考える。

新作 **〈記念曾我〉** **討入**

明治8年5月11日 場所不明 番組A14

能連中が一中節（宇治派）と長唄の伴奏で演じた“曾我物”の演目である。長唄には坂田仙八、岡安喜代蔵、芳村辰四郎らの唄方と、杵屋勝三郎、杵屋小三郎の三味線が見られる。また一中節には宇治紫文、宇治倭文と宇治文路、宇治秩子が出演している。このように浄瑠璃系の音曲と長唄が同じ演目で演奏することは歌舞伎では見られるが、吾妻能狂言では珍しい。現存曲でない為演出方法が分からないが、恐らく掛け合い形式での演奏であったのであろう。

また、この曲を含む“曾我物”は吾妻能狂言にてよく上演されている。新作物としては〈曾我対面〉が明治6年(A7)にある。その他〈対面曾我〉がA13、B1と2回上演されている。筆者の推測によれば、これらは全て長唄の伴奏を伴った演目で、当時歌舞伎で上演されたものを当て込んだのではないかと考える。というのも、歌舞伎の正月興行は曾我の世界に設定されており、“曾我物”の曲は江戸時代に無数と言っていい程作られた。しかしその量の多さに比べ曲自体はあまり残っていないので、これらの曲も今や知ることが不可能なのであろう。もちろん吾妻能狂言での“曾我物”の上演は正月と決まっていた訳ではない。しかし長唄を統括していた2代目勝三郎はもともと市村座の囃子頭であり、沢山の“曾我物”曲を知っていたに相違ない。また、当時庶民の間に曾我物語の特に討入り部分に関して人気が高かったようで、番組作りの際使用頻度が高かったことも納得できる。

これらの理由から、“獅子物(〈執着獅子〉にて前述)”や“曾我物”は様々な形で吾妻能狂言に於いても上演されていたことが分かる。

その他の新作物の考察—現行曲でない曲を中心に—

ここからは、演目推測の根拠となる番組から新作物を抽出した「【演目リスト IV 新作物の演目】(105 頁)」に従って、主に各曲の内容や現存の有無についての推測を進めていく。それぞれの演目を箇条書きにし、筆者の推測を補足していく。但しこれらは現存が確認できない謎に包まれた演目が多い為、あくまで想像の範囲を出ないことを断っておく。今後の課題として研究していきたい。¹

・〈葵上〉 A10 に見られる。“三曲入り”との小書は、出演した中能島松声によって山田流箏曲〈葵上〉の演奏が能に挿入された意味であろう。また A9 での“梓ノ出”では、現行の小書と同じくシテの葵上の登場に特殊な“梓弓”という音楽を使ったことを指しているだけで、単に能を演じたとも考えられる新作である。

・〈朝妻船〉 長唄〈朝妻船²〉は、英一蝶の書いた”浅妻船”の遊女の姿を元に作曲された、烏帽子水干姿の遊女が我が身を嘆くという幽艶な趣向³で、能にはない長唄変化舞踊の曲である。この様な能に全く関連のない曲が上演されている事実は、先行研究内でもそれ程注目されていない。この曲のほかにも、〈高尾(高尾懺悔)〉〈二人椀久〉等が同じく当てはまるだろう。能の舞や謡をこれらの曲の一部に取り込む工夫がされていたとも考えられるが、主体は長唄の素演奏であったに違いない。吾妻能狂言上演演目の傾向の一例として、能から影響を受けたと考えにくい曲も含まれていることが判明した。

・〈一休〉 恐らく 2 代目勝三郎が明治 3 年 8 月に作曲した〈浮世一休〉のことであろう。上演時期も作曲年と近い為だ。

・〈妹ヶ宿〉 富本豊前掾による新曲であろう。曲の横に“伏見常磐”とあることから、一中節の〈常磐御前妹ヶ宿⁴〉に影響を受けて、富本節で作曲したものと考える。能にはこの様な題材はない。

1 以下『日本音楽大事典』(平野健次ほか監修『日本音楽大事典一』 東京：平凡社、1989 年。) 「曲目」の項を参照した。

2 〈朝妻船〉は 2 代目杵屋佐吉作曲。本名題〈浪枕月浅妻〉文政 3 年 9 月中村座初演の七変化舞踊〈月雪花名残の文題〉の中の一曲である。

3 植田隆之助「浅妻船」、『邦楽曲名事典』 東京：平凡社、1994 年、5 頁。浅川玉兎「浅妻船」、『長唄名曲要説・続』 東京：邦楽社、2001 年、150 頁。

4 文化年中に初代菅野序遊作曲、通称「妹ヶ宿」と呼ばれる。

- ・〈烏帽子折〉 能にはあるが、義太夫節のみにしか取り入れられた曲はなく、長唄で伴奏を伴ったとすれば、伝承されなかったのだろう。
- ・〈老松〉 清元節での伴奏である。しかし役者に“狂言連中”とあることが興味深い。典型的な祝儀物曲で、“謡曲物”であるのに狂言師が演じていたという意味に於いて“新作”とあるのかもしれない。
- ・〈大江山〉 能〈大江山〉を題材とした、一中節〈大江山具足揃〉のことであろう。
- ・〈感陽宮〉 “長唄連中”との記載があるので、能〈咸陽宮〉を基に長唄の新作を試みたのであろう。現在伝承はない。
- ・〈月宮殿〉 喜多流において〈鶴亀〉のことを指す演目名であるので、長唄の〈鶴亀〉を伴った演奏であったと考えられる。“二弦琴入り”との小書を伴っている場合が見られ、藤者芦船による二弦琴の演奏が加わったと考える。
- ・〈高野山〉 富本節の伴奏であることから、〈高野山物狂い〉を演奏した可能性が考えられる。
- ・〈猿聲〉 狂言のみの新作物であったのであろう。
- ・〈高尾〉 富本節の伴奏である。現存していないが、「日本名著全集第28巻 歌謡音曲集¹」に“高尾さんけの段”と書かれた正本の掲載があり、この時の物ではないかとの推測が浮かび上がった。文献内では長唄〈高尾懺悔〉の正本として扱っているのであるが、延享元年市村座での初演正本としては、連名や本名題等の記載が無いことから疑問が残る。そこで考えたのが、この正本が吾妻能狂言での富本節〈高尾〉を指しているのではないかという推測である²。今後検討の必要があるが、いずれにせよ〈高尾懺悔〉を含む“浅間物”は様々な三味線音楽にあるものの、能の影響は考えられない為この時新作として素演奏で発表したのであろう。
- ・〈鶴亀〉・〈橋弁慶〉 これらは既存の謡曲物長唄曲に、能の舞や問答を取り入れ、本格的にコラボレーションを行った新作演目であったと考える。音楽的に見た時、各部分によって能楽と三味線を分担し分けやすいと考える為だ。

1 黒木勘蔵校閲「高尾懺悔の段」『歌謡音曲集』、(日本名著全集第28巻) 東京：興文社、1929年、757頁。

2 稀音家義丸氏談より。

・〈鉢の木〉 一中節菅野派の演奏である。能〈鉢木〉を題材としたのであろう。法政大学にて発見できた〈女鉢木 最妙寺書き抜き〉に関連がある可能性を考えた。

・〈双子隅田川〉 能〈隅田川〉を題材として、宇治紫文により宇治派創立の時、作られたとされる。にもかかわらず、ここでは菅野派のメンバーによる演奏が行われている。宇治派の〈双子隅田川〉を模倣して、能との融合を目指し新曲を作ったのかもしれない。

・〈宗清〉 この曲の舞台装置の工夫については第 1 章にて前述した通り、凝った作り物をいくつも置き、雪を降らせる装置によって目にも新しい舞台を創造したようである。常磐津節に元々ある曲であるが、この様な舞台の工夫を以て“新作”としたのであろう。

・〈望月〉 一中節宇治派の〈望月〉の演奏は元来存在する。しかし常磐津節に〈望月〉はない。能の〈望月〉を基にしており、内容が仇討ちという派手なものである為観客を呼び込む為に新たに作曲したのであろう。

・〈紅葉狩〉 一中節菅野派の伴奏だが、現在一中節には現存しないようだ。能にも見あたらない曲である。長唄等の同名曲を真似てこの時作曲された物であろうか。

・〈柱建〉 慶応 2 年、2 代目杵屋勝三郎作曲の〈柱建手子手柏〉のことであろう。能にはない演目の為素演奏であったとも考えられる。

・〈板開〉 荻江節の伴奏だが、能にも荻江節にも現存していない。但し、小書に“吾妻の寿”とあるので、吾妻能狂言の為に作られた曲であろう。〈吾妻風流〉と同様に吾妻能狂言の繁栄を祈念した内容と考える。その為吾妻能狂言廃絶と共に曲自体の伝承も途絶え、現在に伝わっていないのであろう。

・〈輪回車〉 読み仮名は“りんねぐるま”であろうか。全く不明である。東流二弦琴の曲目の可能性もある。

・〈八笑人嘶競〉 読み仮名すら不明な演目であるが、曲名から狂言の新作演目であったのではないかと推測する。

以上の結果新作物の内容の傾向として、長唄以外でも浄瑠璃系統の音曲によって能の題材を基とした曲が作られ、伴奏が加わっていることが多いと判明した。

けれども現在まで残っている演目が少ない為、現行曲への完全な影響が見られる曲は限られている。今後、現存が未確認の演目について資料を発掘することができれば、これら新作物の価値が見直され、吾妻能狂言の現代への影響をより具体的に提示できるはずだ。その為にもこれら新作物曲の解明を今後の課題としたい。

そしてその考察の1つが、第2部〈安宅勸進帳〉研究－吾妻能狂言で行われた現存曲の考察－にあたる。この部で新作物の〈新作 かけ合い 勸進帳〉に的を絞り、現行曲への影響を含めた検討を重ねる。

【演目リストⅣ 新作の曲目】（演目50音順）

番組 番号	曲名	小書・備考	日時	伴奏音楽 (三味線音楽)
A 1 0	葵上	新作 三曲入	M7/2/10	三曲
A 9	葵上	新作 梓ノ出	M6/6/3	
A 1 1	朝妻船	新作	M7/11/26	
A 9	朝妻船	新作 白拍子舞	M6/6/3	
E 1	安宅	新作	M6/10/16	長唄
E 1	吾妻風流	新作	M6/10/16	長唄
A 8	一休	新作	M6/2/16	
A 1 5	妹が宿	新曲	不明	富本節
A 9	烏帽子折	新作	M6/6/3	
A 1 0	老松	新作	M7/2/10	清元節
A 1 0	大江山	新作	M7/2/10	一中節（菅野派）
E 2	大江山	新作 童子対面	M6/10/21	一中節（菅野派）
A 5	勸進帳	新作 長唄カケ合	M5/6/6	立て分かれ形式の 長唄
A 1 0	感陽宮	新作	M7/2/10	長唄
A 1 4	記念曾我	新作 討入	M8/5/11	一中節（宇治派）と 長唄
A 9	月宮殿	新作 今様舞入	M6/6/3	
A 1 4	高野山	新作	M8/5/11	富本節
A 1 3	猿聳	新曲	M8/1/21	
A 1 0	七騎落	新作	M7/2/10	一中節（宇治派）
A 4	執着獅子	新作	M5/5/11	長唄
A 9	執着獅子	新作 今様蝶狂	M6/6/3	
A 9	水滸伝	新作 白虎ノ狂 武松	M6/6/3	
A 3	隅田川	新作	M5/4/26	清元節

A 1 0	隅田川	新作 乗合船	M7/2/10	清元
A 1 0	関寺小町	新作	M7/2/10	富本節
A 7	曾我對面	新作	M6/1/26	
A 1 0	高尾	新作 船ノ場	M7/2/10	富本節
A 9	高尾	新作 上下長愛	M6/6/3	
A 8	土蜘蛛	新作 廓問答	M6/2/16	
A 4	鶴亀	新作	M5/5/11	長唄
A 9	橋弁慶	新作	M6/6/3	
E 2	鉢の木	新作	M6/10/21	一中節 (菅野派)
A 1 4	双子隅田川	新作 天狗替衣	M8/5/11	一中節 (菅野派)
A 7	芳流閣	新作 八犬伝	M6/1/26	
A 1 0	宗清	新作	M7/2/10	常磐津節
A 1 0	望月	新作	M7/2/10	常磐津節
A 1 3	望月	新作	M8/1/21	一中節 (宇治派)
E 2	紅葉狩	新作	M6/10/21	一中節 (宇治派)
E 1	柱建	新作	M6/10/16	
E 2	板開	新作 吾妻の寿	M6/10/21	荻江節
A 1 1	輪回車	新作	M7/11/26	
E 1	八笑人嘶競	新作	M6/10/16	

第4節 まとめ

第1節にて上演演目を細かく分析することで、以下のような吾妻能狂言の内容に関する特徴が判明した。

まず吾妻能狂言では豊富な種類の狂言が、古典の本格的な形で上演されていることが多いと分かった。これは主に驚流狂言師が役者として活躍していたことに起因していると考えられる。これまで一般的であった、三味線音楽を伴うもの、または能を題材にした演目が多いとの認識を覆す結果となった。但し何度も上演されている人気の高い演目には〈翁〉〈勸進帳〉〈船弁慶〉といった、所謂“謡曲物”として現在も有名な演目がみられる。そして吾妻能狂言の特徴である三味線音楽と能、狂言の折衷演目に目を向けてみると、そのほとんどが能を題材にしていることが分かる。恐らく能の内容は狂言に比べ当時の庶民にはまだ理解が難しく、身近であった三味線音楽を挿入する事で観客を引きつけようという狙いによるものであろう。演奏した三味線音楽は長唄が圧倒的に多いものの、その他多種目に渡って見られ、浄瑠璃や三曲(箏曲)の出演に注目がいく。更にこれら浄瑠璃の伴奏を伴う演目は大抵、新作物または小書を伴った演出の工夫が施されている。吾妻能狂言の初期には長唄が主であったが、芸能が盛んになる明治6年ごろより、徐々に浄瑠璃系統の音楽家がこぞって演奏を行うようになる。いずれも家元や名人たちであり、精力的に能楽側の人間と交流して新しい演目を作っていた様子が読み取れる。即ち三味線音楽を伴った演目は能との交流によって生まれた演目であり、それらはまさに吾妻能狂言らしい特性を持っていたといえよう。

また吾妻能狂言で作られた新作物に分類ができる。第1に、吾妻能狂言の為に作曲されたと考えられる曲(〈船弁慶〉〈安達が原〉等)。しかし新作物を概観した時、これらは芸能の衰退とともに伝承されることなく廃曲に至ってしまっている場合が多い(〈吾妻風流〉等)。第2に能と三味線の折衷演劇という特徴から、両者が分担して1つの演目を行った、つまり能の聞かせ所には伴奏を施さず、三味線は間を繋ぐのみ、または役者の出や舞地にのみ音楽を乗せる役割を担った演目(日数能での演目〈鶴亀〉〈橋弁慶〉等)。そして第3は、新作物といっても吾妻能狂言に於いてではないが、この芸能に参加し影響を受けた名人たちが後に作曲した曲である(〈隅田川〉等)。吾妻能狂言廃絶後に影響を受けたであろう演目につ

いても“吾妻能狂言での新作物の一部”と認識する必要があると考える。

これらの新作物の提示と更なる考察は、吾妻能狂言に影響を受けた曲を明らかにすると同時に、伝承されなかった曲に関して今後復元が可能であることを提示し得よう。その為にも、明治の混乱と共に検証されることのなかった曲目たち、特に新作物について、今一度その価値を見直していく必要性を唱えたい。この代表の1つが、第2部にて考察する〈安宅勸進帳〉である。

第1部 結論

第5章 吾妻能狂言の芸能の総括

第1部では吾妻能狂言の芸能の詳細を明らかにする為考察を進めた。その根拠となる資料は主に、当時の興行の番組であった。これらの番組を年代順に並べることや、当時の新聞記事に掲載された上演の広告情報から、諸説あった興行の時期を第1章にて考察した。その結果筆者は、この芸能の起源を明治2年、廃絶を明治14年と推測し、中でも最盛期は明治5年～8年であるとの見解を示した。同時に同じ資料を基に興行場所について、今までの研究には挙げられていなかった、新潟県鶴遊座への地方遠征、神田万世橋、深川旧小笠原邸、浅草鳥越神社境内等の場所を加え提示した。しかし主に行われた場所は定説通り、浅草蔵前の日吉吉左衛門宅であり、そこの能舞台に様々な舞台装置等の工夫を施し、歌舞伎芝居的要素を加えて上演していたことが分かる。これらの考察の際、新聞の記事情報は、新たな催主、参加した音曲の人物名等の発見にも有効であった。記事という特性から確実な根拠を得ることが出来、先行研究内で古川の唱えた番組の年代推測の誤りを指摘、訂正した。

次に第2章では興行への参加者を、能楽界から来た役者と三味線音楽界から来た演奏者に区分して考察を行った。まず、『諸芸人名録』という当時の遊芸人の名簿に見られた「吾妻能狂師」の殆どが鷺流狂言師であることに着目し、彼らが何故大挙して吾妻能狂言へ参加し、結果流儀の滅亡へと繋がったのか検証を重ねた。その結果彼ら鷺流狂言師は、吾妻能狂言に新たな能楽再生への道筋を見出し積極的に発展に力を注ぐも、吾妻能狂言が徐々に衰退していくと共に自らの行き場をも失い、この芸能を通じて交流を持った歌舞伎役者に接近して行った為に、能楽復興の路線に乗り損ね廃絶に至ったと考えた(この説は小林責が論文内¹で唱えているが、本研究により一層この見解に確証を抱くことができた)。しかし彼らが残した後世歌舞伎界への影響は、その具体例が見えてきたことで更に大きいと判明した。中でも鷺流狂言師達を統率していたと考えられる、名女川庄三郎は吾妻

1 小林責『謡曲百番－鷺流滅亡の一因-吾妻能狂言参加の意味するもの-』 東京：岩波書店、2003年、199～221頁。(新日本古典文学大系57)

能狂言の新作の台本も残しており、この芸能に於ける実質的な中心人物であったと推測した。現在シテ方の日吉吉左衛門が中心人物であったとの定説が一般的だが、彼はこの芸能の発案者であり、自宅の舞台や装束等の提供をしていた点で責任者といえるものの、実際の上演時に大勢の驚流狂言師を束ねていたとは考えにくい。故に筆者は、家柄、芸の腕前、台本の存在等から、興行の具体的陣頭指揮はこの名女川庄三郎によって行われていたとの新しい見解を示した。次に伴奏者の代表として長唄三味線方の2代目杵屋勝三郎を取り上げた。彼の行動や作曲の変遷を追うことによって、明治初期2代目勝三郎が吾妻能狂言に活動の拠点を移し、没頭していったことがより明らかになった。作曲も情緒豊かに江戸の風情を描いたものから、吾妻能狂言参加を境に、能の趣に忠実な“謡曲物”を作っている。また彼は、杵屋東成との変名を用いて吾妻能狂言に参加したとの推測も提示した。同じく伴奏者の囃子方の代表、藤舎芦船は全ての番組に出演し、東流二弦琴の祖という顔も持ち、様々な音曲に好奇心旺盛に取り組んでいる。彼は歌舞伎と能と両方の囃子方という経歴を持つ為、吾妻能狂言に於いてこの両者を繋ぐ役割を担い、新作物に関しては特に音楽監督的な存在であったのではないかと推測した。

第3章からは上演の内容について番組の記載の形式に注目し検証を進めた。その結果、始め本格の能のみを上演していたが、徐々に長唄等の近世音曲を伴った上演が行われるようになり、参加者も“吾妻惣連中”として定着していく様子が見取れる。盛んになるにつれ、様々な種目の音曲を伴う新作物を上演、中でも日数能という数日間連続して行われる興行が目立つようになる。しかしこの上演形式は時期的に、すぐ近くの梅若舞台にて本格の能を日数能形式で行っていたことに倣ったものと考えられ、梅若舞台が人気を集めるにつれ、対抗するように吾妻能狂言でも興行を催し、そのことが自らの芸能の廃絶の要因の一つとなったとの推測を提示した。

最後に第4章では上演内容を更に掘り下げ、演目ごとに考察を進めた。番組資料に見られる演目をリスト化することにより上演演目の傾向が浮かび上がってきた。まず全体を通して概観すると、圧倒的に狂言の演目を古典の形式で上演する場合が多かったと判明し、既存の「吾妻能狂言にては能が多く演ぜられた」との認識を覆した。しかし一方で吾妻能狂言の特徴といえる三味線音曲の演奏を伴う

演目の殆どが、能を題材としていることも分かった。伴奏は長唄を中心とし、浄瑠璃系統の音曲も参加して新作物を作っていた様子が覗える。吾妻能狂言の為に作曲された演目は現存していないことが多いが、この興行への参加がきっかけとなり、既存曲の改変や現行曲の作曲が行われている事例が多数浮かび上がってきた。これらの事実から、吾妻能狂言の及ぼした近世音曲への影響の大きさが改めて浮き彫りとなったといえよう。

第2部 「安宅勸進帳」研究

—吾妻能狂言で行われた現存曲の考察—

序章 第2部の目的と方法

第1節 研究の動機

現在に伝承されている吾妻能狂言に於ける新作物について、第1部第4章にて考察を進めてきた。では実際にその中の1曲を一人の三味線演奏家として、考察から得られた情報を基に、当時の演奏を想像しながら実演できないものか。そう考えていた折、番組の中で目についた〈新作 勸進帳 長唄かけあい〉(番組A5に所載)は目を引かれる物であった。

というのも第1に現在、掛け合い形式で〈勸進帳〉を演奏することは珍しく、その音楽構成に求知心を抱いたこと、また現在も有名な出演者たちの記載がある為、情報の少ない他の番組よりも新作上演演目として深い考察が可能であると考えたからである。第2に〈勸進帳〉は長唄界のみならず日本音楽を代表する古典音曲であることに注目した。現代でも伝統芸能の代表としてそのワンフレーズが流れる等、邦楽を良く知らない人も〈勸進帳〉の名前は聞いたことがあるであろう。また〈勸進帳〉を代表とする“安宅物¹”は、長唄に留まらず様々なジャンルの日本音楽に取り入れられている。そんな名曲について吾妻能狂言に於ける新しい情報が得られたならば、この研究の成果は日本音楽界に一石を投じることができると考えたからである。

1 以降“安宅物”という言葉を使い、〈勸進帳〉や〈安宅〉等義経一行の都落ちの行脚を題材とした一連の作品たちをこの論文内では“安宅物”と呼ぶこととする。

第2節 考察の意義と方法

まず現在も長唄屈指の名曲として有名な〈勸進帳〉を掘り下げ、考察していくうち、吾妻能狂言にて明治5年に行われた〈新作 勸進帳 長唄かけあい〉とは“新作”や“かけあい”の意味、作曲者の関連等から、現在演奏される〈安宅勸進帳〉の原典ではないだろうかと筆者は考えた。この説は一部の研究家の間に取り上げられているものの、吾妻能狂言の研究が進まない為か、謎に包まれたまま放置されている。現在〈安宅勸進帳〉の初演は、明治34年11月16日、4代目吉住小三郎(後の吉住慈恭)と3代目杵屋六四郎(後の稀音家浄観)が、3代目吉住小三郎の追善演奏会にて行った時¹、との見解が一般的だ。とすれば当然、吾妻能狂言の行われた明治初期にこの曲が演奏されているはずが無いのである。しかし筆者は、吾妻能狂言番組A5で〈勸進帳〉が“新作”として“掛け合い”にて行われている事例に、〈安宅勸進帳〉の初演説のヒントが隠されているのではないかと関心を寄せた。そしてこの推測を更に確かな物に近づける決め手となったのが、『唄の栞²』内の〈大薩摩 安宅〉の上演番組である(第3節に掲載)。この『唄の栞』の番組と吾妻能狂言A5の多くの共通点は、〈安宅勸進帳〉の吾妻能狂言との関わりに大きな手掛かりを与えてくれた(第2章にて検証し後述)。

そこでこの第2部では〈安宅勸進帳〉を取り上げ、現存する吾妻能狂言の新作と位置付けるべく詳しく検証を進めたい。

まず〈安宅勸進帳〉とは一体どういう曲なのだろうか。基となった長唄や謡曲の曲目について検証し、〈安宅勸進帳〉との関係性に着目することで曖昧になっているこの曲の定義や内容を明らかにする。そこには作曲者たちの複雑に絡まった関係があることも判明し、この曲を一層深い名曲に至らしめたことが覗える。

1 蒲生郷昭「安宅勸進帳」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、785頁。

2 長唄演奏記録、3世吉住小三郎編、和装写本1冊。日吉小三八蔵。延宝元年から、明治12年までの長唄演奏の記録。演奏年代、曲名、上演劇場名、長唄囃子連名、配役名、狂言作家名、振付師名の順に記載。半紙本、99丁。植田隆之助「唄の栞」、『日本古典音楽文献解題』 東京：講談社、1987年、33頁。

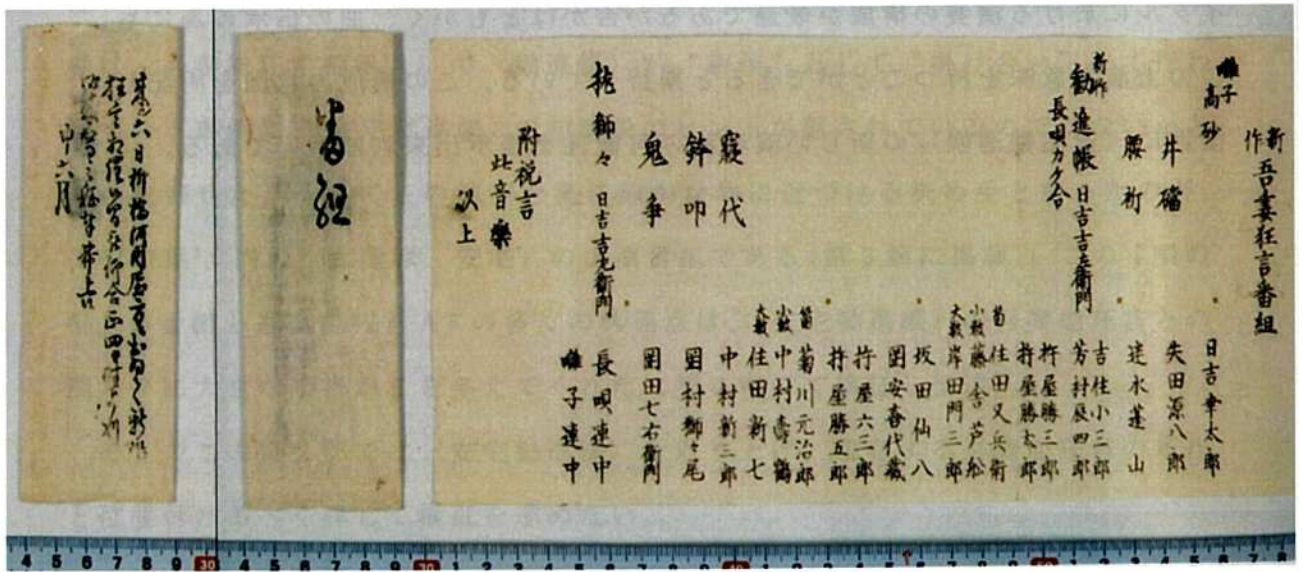
また自身の第2回博士リサイタルにてこの〈安宅勸進帳〉を実際に演奏、研究に臨むことができたのでここに報告していく。大曲故に近年演奏されることが少なくまた、様々な演奏パターンがある曲の為どの様に展開すべきか検討を積み重ねた。その結果、今回は筆者の研究テーマである吾妻能狂言に立ち返るべく当時の演奏に近い形を想像して演奏の構成を取ることとした。〈安宅勸進帳〉には〈勸進帳〉の他に〈安宅の新関〉という近年単独で演奏されることのない名曲が大きくはめこまれている。演奏の機会が減っている為に〈安宅の新関〉に関しての資料は大変少ないという現状は難点であった。しかし諸先生方より〈安宅の新関〉についての貴重な資料とご指導を頂戴し、この曲をなるべく多く取り入れた構成を考案し、当時の演奏に近づけるという趣旨を生かした工夫を施した。このリサイタルに於ける演奏の構成が最適であるか否かはともかく、曲の伝承の為にも、この上演が意味を持つことができると期待している。この構成の意図を明記し、後世に〈安宅勸進帳〉の新しい演奏法の可能性を提示出来れば幸いである。

第3節 第2部で用いる資料の提示

吾妻能狂言番組 A5

まず、今回着目した明治5年の6月、柳橋河内屋方において行われた、〈新作 勸進帳 長唄かけ合い〉の収められた吾妻能狂言の番組(以降番組A5と呼ぶ)の実際の写真を【写真(ア)】として、その1部の翻刻を【図(ア)】として提示する。

【写真(ア)】



【図(ア)】

											新作 勸進帳 長唄カケ合	来る六日河内屋方柳橋河内屋方において 新作狂言相催候間被仰合正四つ時より 御来賀之程奉希上候 申六月 新作 吾妻狂言番組		
											日吉吉左衛門			
大鼓	小鼓	笛		杵屋	杵屋	岡安	坂田	大鼓	小鼓	笛	杵屋		杵屋	芳村
住田	中村	菊川		勝五郎	六三郎	喜代蔵	仙八	岸田	藤舎	住田	勝太郎	勝三郎	辰四郎	小三郎
新七	寿鶴	元治郎						門三郎	芦船	又兵衛				

『唄の栞』に於ける〈大薩摩 安宅〉

次にもう一つ重要、かつ貴重な番組を添付する。これは、『唄の栞¹』に掲載されている当時の番組だが、現在一般に公開されている書物ではない。特別に閲覧許可をもらい、自分で複製したものが【図(イ)】である。この資料を添付したのは、吾妻能狂言に於ける番組 A5 と題名こそ違い場所、演奏者、演出法等多くの共通点が見られた為である。以降この番組を『唄の栞』番組と呼ぶ。

1 『唄の栞』 前掲書

【図(イ)】

歳 甲 五 治 明		
大薩摩 瓢二事 源清太夫 千義太夫	■■事 大薩摩 源氏太夫	小三郎事 大薩摩 源氏太夫
大薩摩 安 宅		
御のふ かけ合 (能)		
日吉吉左衛門 連中		
柳橋 河内屋方にて		
此時 ゑん年の舞初まる		
大薩摩 藤舎 芦船	大づみ 中村 寿鶴	小つづみ 菊川 元治郎
ふえ		

まずこの『唄の栞』に於ける〈大薩摩 安宅〉であるが、これは“大薩摩”とは銘打っているもののこの頃大薩摩節は長唄の中にどンドンと吸収されていった時代であった。現に大薩摩節の家元の権限は、タテ三味線の杵屋勘五郎が大薩摩絃太夫と称して取得していたのである。そしてこの勘五郎は〈安宅勸進帳〉の基盤となった長唄〈安宅の新関〉の作曲者である。このことから、『唄の栞』内の〈大薩摩 安宅〉は〈安宅の新関〉の事であると考えて良いであろう。〈安宅の新関〉は曲調から見ても大変多く大薩摩の手を組み入れて物語に緩急をつけ、語りに近

い形で作曲されている(第2章にて前述)。この点から初めは〈大薩摩 安宅〉という題名にて演奏したのであろう。また、当時“安宅物”は他の浄瑠璃等でも作曲されていたが、長唄には〈勸進帳〉が不動の名作として既に一般に高い人気を得て流通しており、それに対する勘五郎の配慮もあったと考えられる。また勘五郎が作曲活動をするちょうど前の時期、9代目団十郎と4代目杵屋六三郎(六翁)が〈勸進帳〉以外にも〈翁千歳三番叟〉等の“謡曲物”の曲を作り、家の芸として大切にしていたようだ。彼ら先輩方への遠慮の気持ちから大薩摩節の曲としてまずは発表したと考える。つまり『唄の栞』に於ける曲は〈安宅の新関〉のことであるとの前提を踏まえ、これ以降の考察を進めたい。

次に、なぜこの2つの番組を掲載したのか述べていく。それは両番組を比較した際、注目すべき点は両者が、同じ“安宅物”を“明治5年申歳”に“柳橋河内屋”にて、“日吉吉左衛門”達によって“かけ合”で行っていることである。また、日吉吉左衛門以外にも、藤舎芦船、中村寿鶴といった、吾妻能狂言で数多く出演している人物が両方の番組に登場していることにも目がいく。そしてまた『唄の栞』番組にて〈大薩摩 安宅〉(〈安宅の新関〉)のタテ唄を勤めている大薩摩源氏太夫は、3代目吉住小三郎の大薩摩節での名前であり、番組A5〈新作 勸進帳 長唄かけあい〉に於いてもタテ唄を担っているのである。このような内容、時、場所、演出法、そして何より演奏者といった多くの共通項は見逃すことができない。こうした理由から番組A5〈新作 勸進帳 長唄かけあい〉と『唄の栞』番組の〈大薩摩 安宅〉(〈安宅の新関〉)に接点があるだろう事は間違いないと推測した。

第4節 第2部の構成

第2部に於いて〈安宅勸進帳〉を考察していく手順について各章ごとの内容を述べておく。

まず第1章では一連の能〈安宅〉を基本とした音曲を“安宅物”とし、〈勸進帳〉(第1節)、謡曲〈安宅〉(第2節)、〈安宅の新関〉(第3節)の順に、3曲について各々成立過程や音楽的特性を検証する。この結果を加味し、どの様にこれらの曲目が〈安宅勸進帳〉の成立過程において影響を及ぼしたのか整理し、今まで曖昧になっていた〈安宅勸進帳〉の概念を明らかにする(第4節)。

次に第2章では吾妻能狂言において〈安宅勸進帳〉が具体的にどの様に行われたのか、筆者なりの見解を述べる。まず〈勸進帳〉の作曲者である4代目杵屋六三郎(以降、六翁と呼ぶ)と〈安宅の新関〉の作曲者3代目杵屋勘五郎(以降、勘五郎と呼ぶ)について概略を示す。その上で、序章にて提示した番組(番組A5、『唄の栞』番組)に立ち返り、記載されている演奏者達の曲への関わりや、六翁の〈勸進帳〉と勘五郎の〈安宅の新関〉、この2つの楽曲を結びつけたと推測する2代目杵屋勝三郎も含めた、3大名人の人間関係から読み取る推測を展開する(第1節)。また、両番組にある“掛け合い”“新作”の意味を考え、その演出方法を想像し持論を展開していく(第3節)。即ち第2章はこの第2部に於ける1番目の結論といえる考察部である。

最後第3章からは実際に演奏した筆者の〈安宅勸進帳〉の歌詞を示すことで(第1節)、その構成の意図を物語の段落ごとに詳細に提言していく(第2節)。そして第3節にて、〈安宅勸進帳〉とはどんな曲であるのか、演奏に至るまでの研究結果と、演奏経験によって得ることのできた発見のまとめとを述べ、以上第2部の総括として、今後の演奏に役立つ見解を示していければと考える。

第2部 本論 「安宅勸進帳」研究

—吾妻能狂言で行われた現存曲の考察—

第1章 〈安宅勸進帳〉とは —それぞれの“安宅物”の繋がりを軸に—

この章より具体的な“安宅物”について〈安宅勸進帳〉を含めた具体的な考察を進めたい。その考察の前提として〈安宅勸進帳〉の概要を述べる。〈安宅勸進帳〉、この曲はいったいどんな曲であるのか。この問いに対して一番に分かりやすく答えられるのが以下の内容である。

①長唄〈勸進帳〉（芝居の為につくられた歌舞伎劇長唄）

+

②長唄〈安宅の新関〉（能〈安宅〉により忠実に、〈勸進帳〉で長唄が関与しない部分も詞章としていて、大薩摩節を重として節付けした長唄）

この別々に作られた2曲を1曲に集成したものである。近年では、大曲で長時間を要する〈安宅勸進帳〉を全曲演奏する事はほとんどなく、行うとしても〈読み上げ問答入り勸進帳〉、またはそのまま〈安宅勸進帳〉等と称して、〈勸進帳〉の中に〈安宅の新関〉の中の“勸進帳の読上げ”、“山伏問答”といったメイン部分だけを挿入するという折衷的演奏形式が定番となっている。同じ物語を扱った、能、歌舞伎、長唄といった別々の音楽が、〈安宅勸進帳〉という1曲の中でどの様に影響し合い、あるいは取り入れ、そぎ落とす等して絡み合っているだろうか。それを解明する為にはまず、各々の曲について具体的に詳しい考察を進めてみるこ

ととする。

そこで第1節では歌舞伎長唄〈勸進帳〉、第2節では能〈安宅〉第3節では今では存在を知る人さえ少なくなってきた長唄〈安宅の新関〉について、それぞれ成立過程と音楽面について検証していく。そして第4節にてこれら3曲の関係性を明らかにすべく相関図を使って関係性を考察した後、最終的に〈安宅勸進帳〉とどの様に結びついているのか明確にする。〈安宅勸進帳〉は何の影響をどの様に受け成立したどんな曲であるのか、解明の手がかりとなるはずである。

第1節 長唄 〈勸進帳〉

本節では三味線音楽の中でも代表曲と言って良い程に有名かつ秀逸な名曲、〈勸進帳〉について、多数の先行研究を参照しつつ検証を進める。但し、この曲はもとも歌舞伎芝居の為に作られたものである為歌舞伎芝居との関連性についてもその成立過程において重要になってくる。そこで歌舞伎研究家の渡辺保著『勸進帳¹⁾』を参考に、まず曲の歴史的成立過程を、次に音曲面について分析していきたい。その中で筆者は特に、成立の歴史に於ける吾妻能狂言と関わる発見や、音楽面での能楽〈安宅〉との違いについて注目した。

長唄 〈 勸進帳 〉 とは²⁾

【成立過程－歌舞伎を中心に－】

歌舞伎十八番の1つ〈勸進帳〉から、その長唄部分をまとめて1曲としたものである。作者は3代目並木五瓶、作曲は4代目杵屋六三郎（後の杵屋六翁）である。芝居は天保11年(1840)江戸の河原崎座で5代目市川海老蔵（7代目市川団十郎）の弁慶、8代目団十郎の義経、市川九蔵の富樫で初演されている³⁾。天保の時代は上層町人の間に能趣味が広まっていたので、7代目団十郎が意識して能を歌舞伎に移植しようと作り上げたと考えられる⁴⁾。しかしこの時期まだ能は將軍家の式楽であり、歌舞伎役者の様な河原者は能役者に近づくことも、まして能舞台に入ることも許されていなかったはずだ。それにも関わらずどの様にして〈安宅〉を基に〈勸進帳〉という演目を創り出すことができたのであろうか。そこで注目

1 渡辺保『勸進帳』 東京：筑摩書房、1995年。

2 以降の考察に関しては、蒲生郷昭の「『勸進帳』のいろいろ」、『安宅勸進帳レコード』解説（東京：クラウン、1976年、1～4頁。）に納められた解説を参照している。

3 蒲生郷昭 「『勸進帳』のいろいろ」 前掲書 2頁

4 山本二郎「勸進帳」、『名作歌舞伎全集 18巻』 東京：創元社、1969年、182頁。

すべきは上演にあたり、吾妻能狂言の発生に関連を窺わせる、能楽関係者と歌舞伎関係者の繋がりが見られることだ。渡辺保『勸進帳』¹によれば

海老蔵(=7代目団十郎)は梅若某と狂言師鷲仁右衛門にも指導を受けた。これは海老蔵の最親であった山城河岸の津藤という人物の紹介であった。津藤の家で、海老蔵は鷲仁右衛門に会い、「安宅」の歌舞伎化をすすめられ、同時に幕切れ近く「虎の尾をふみ」というところの鷲飛びの工夫を授けられたという²。

この鷲仁右衛門とは吾妻能狂言の中心を担った鷲流狂言師の家元である。彼の名がもうこの様な早い時期から歌舞界に密かに出ていたという事実は見逃せない。この様な一般に知られていない接触の積み重ねが、吾妻能狂言という芸能の発生へと繋がっていったのかもしれない。7代目がこのように狂言師と接触を試みたという行動は時代の先駆けともいえるだろう。

またここで出てきた“鷲飛び”という演出を筆者は〈勸進帳〉の見せ場である“飛六法³”という演出の始まりだと推測した。但し7代目団十郎の後、9代目団十郎や7代目幸四郎というように〈勸進帳〉が伝えられていくうちに、その型も変わってきたはずである。しかしまた伊坂梅雪『勸進帳考⁴』に9代目もまた鷲仁右衛門に指南を受けたとあることから代々、〈勸進帳〉演じる役者が鷲流狂言に影響を受けていたことは間違いないようである。“飛六法”1つを例としても、このようにすぐれた演出の始まりを鷲流狂言から取り入れたとしたならば、7代目団

1 渡辺保 前掲書 41頁。

2 同前

3 飛び六法：六法とは歌舞伎演出用語。闊達・伊達な気分、武勇の強調、はやる心、高揚した内面等の表現として、手足をさまざまに誇張して動かす演技や所作。六法には〈飛六法〉の他にも種類がある。〈勸進帳〉の弁慶の他に、〈車引〉の梅王や〈国性爺合戦〉の和藤内等も、〈飛六法〉を演じる。(神山彰「六法・六方」、『邦楽百科辞典』東京：音楽之友社、1984年、1065頁。)

4 伊坂梅雪『勸進帳考』 東京：クレス出版、1997年(近世文芸研究叢書 第2期芸能篇 15(歌舞伎 15))。

十郎と鷲仁右衛門の工夫は〈勸進帳〉の見せ場の1つを作り上げた功績として大きいと考える。また〈勸進帳〉の作詞を担った3代目並木五瓶も、執筆中に鷲仁右衛門から〈勸進帳〉の段取りについて内々の指示を受けたという¹。台本作家に直接指示を与えたというならば、〈勸進帳〉の成立の裏側には鷲流狂言師の助言の影響は色濃くあったに相違ない。このように、7代目の能を歌舞伎化したいという情熱に鷲仁右衛門の指南が加わったことで、新しい“松羽目物²”という種類の歌舞伎が完成したと考えられる。現在、能や狂言を題材にした演目を歌舞伎において“松羽目物”と当たり前のように呼んでいるが、その元祖は〈勸進帳〉であり、制作にあたっては吾妻能狂言に関係する人物が具体的な助言をしている。それまでも歌舞伎音楽にのせて、能写しの演目が絵画的な装置を背景に役者の物真似芸や姿態美を味わうといった所謂“謡曲物”の歌舞伎はあった。しかしこの〈勸進帳〉の時から、舞台を能舞台の如く松羽目舞台を用い、能に忠実に再現する要素が濃くなった。この変化は、能楽に精通している者の示唆がなければ成立しなかったであろう。その意味で鷲仁右衛門との関わりは見逃せない史実であるといえる。

【音楽面について³】

次にこの曲の音楽的考察を行っていく事とする。〈勸進帳〉について詳しくは演奏または参考文献が多くある為、ここでは概要のみを触れておく。

勸進帳の詞章について検証すると、謡曲の安宅に忠実に基づいている部分と全

1 3代目五瓶の息子、並木五柳の記憶『五柳耳袋』による。

2 松羽目物：歌舞伎で能取物と呼ばれる一系統。能舞台を模した装置でおもに能・狂言の演目を題材に舞踊劇を演ずるとき、その舞台様式からこれを松羽目物とよんでいる。この松羽目舞台を歌舞伎舞踊にとり入れたのははじめは7世市川団十郎で、天保11年3月江戸、河原崎座の〈勸進帳〉である。

3 浅川玉兎『長唄名曲要説—勸進帳』 東京：日本音楽社、1956年、253～260頁。
参照 蒲生郷昭 「『勸進帳』のいろいろ」 前掲書 参照

く省いてしまっている部分とが入り組んで構成されていることが分かる。第1に相違が明確なのが“山伏問答”で、これは歌舞伎独自のオリジナルであり、講談を素に加えられたものだ。しかし歌舞伎において役者による台詞で行われる為、素の〈勸進帳〉という曲において、山伏問答は全くカットされている。第2に唄の聞かせ所とされている、‘ついに鳴かぬ弁慶も……’や‘人目の関の……’等は謡曲にはない部分である。ここは意識的に大衆にわかりやすく訴えかける為の工夫であったと考える。

また音楽面の特徴として、曲中には“〇〇ガカリ¹⁾”というカカリが多用されていることが挙げられる。

例として順に挙げると

- ・ ‘旅の衣は篠懸の’ → 謡ガカリ
- ・ ‘時しも頃は如月の’ → 外記ガカリ
- ・ ‘波路はるか’ → 文弥ガカリ
- ・ ‘夫山伏と云っぱ’ → ノット(祝詞)ガカリ
- ・ ‘ついに泣かぬ弁慶も’ → 一中ガカリ
- ・ ‘實々これも心えたり’ → 説教ガカリ
- ・ ‘人目の関のやるせなや’ → 半太夫ガカリ

これだけでも、7種類もの長唄と異なるジャンルの音曲から特徴を採ってきている。このように様々な音楽を引用し、対比させることでな豊かな情感を持たせようとした工夫が凝らされている。〈勸進帳〉は謡曲ばかりでなく、元来あらゆる音曲を取り込んできた長唄の特徴を多分に生かした曲であり、これが名曲と至らしめている理由と考える。

(また作曲に当たりお手本とされたといわれる曲に、一中節の〈安宅道行〉と

1 “〇〇ガカリ”というのは〇〇風という意味で、例えば“謡ガカリ”といえは謡曲風に作曲、節付けされ、演奏されることである。

〈安宅勸進帳〉がある¹。この2曲²は〈勸進帳〉作曲の二十年余前の作曲である。現に長唄の作曲者4代目杵屋六三郎は一中節を習ったというからお手本とされたというのも事実なのであろう³。)

またその後、音楽面での改編は3代目杵屋正次郎によって、この曲の聞かせ所である“延年の舞”と“滝流し(大滝の合方)⁴”という合方の補作挿入を行った。“延年の舞”は吾妻能狂言の囃子方として活躍した中村寿鶴が3代目正次郎と、9代目団十郎の注文により作ったといわれ⁵、現在こちらの後から補曲されたパターンがよく用いられる。小鼓の聞かせ所の一つである為、もと能楽師で小鼓の名手であった中村寿鶴が作調したというのは納得がいく。また、素の演奏では上調子が入るが、替手式の二重旋律が用いられて、音楽的效果を増すことに役立っている。

以上のように〈勸進帳〉の一般的解釈としては、歌舞伎芝居から長唄の音楽部分だけを取り出して接続した曲の為、断片的で意味も通じない結果となっており、また“勸進帳の読上げ”“山伏問答”等最も緊迫するクライマックスが含まれていない。それにも関わらず、これが名曲として愛好され現在も人気曲として演奏、鑑賞されているのは、六三郎の作曲が非常に優れていることや、“大薩摩節”や“一中節”等他の音曲の手法を取り入れ変化に富んだ作品となっているからであろう。

しかし筆者は原点となった能〈安宅〉との相違点にこそこの曲の魅力があると考えられる。例えば、能に於ける長い道行部分が〈勸進帳〉ではすっかり省かれていることや富樫の心境の解釈の違いに見られる。道行では義経一行の儚さを、長唄

1 景山正隆『勸進帳いろいろ』 東京：冬樹社、1989年、29頁。

2 この一中節の〈安宅道行〉と〈安宅勸進帳〉とは一連の曲で、文化年間(1804～1817)に初代菅野序避と子息の文次郎との合作でできたと伝えられている。

3 景山正隆 前掲書

4 “滝流し”は雄大な滝の落ちる様を三味線で描こうとした勇壮な聞かせ所となっており、早間の弾きにくい手が多く用いられているので、良く手の廻る演奏者が弾くと大変効果的な為人気がある。

5 「今藤長十郎師に思い出話を聴く」『三味線楽』1936年5月

音曲ならではの華やかな曲調をあえて加える事によって更に儂さを浮き立たせることに成功している。次に能では、富樫は山伏達に恐れをなして関所を通しているのに対し、長唄では真相を知ってまでも弁慶主従への情けから、自ら罰せられる覚悟の上で関所を通過させている。こうした人情を重んずる文化は江戸時代以降の歌舞伎・文楽等でよく題材とされている。以上のように基となった音曲に接近した時、〈勸進帳〉は全体を通しての緩急の巧みさが際だっており、これが名曲たる所以であると考えた。

【まとめ】

この項では〈勸進帳〉の成立に能楽師の梅若某や、狂言師鷲仁右衛門等の具体的な助言の影響があることが判明した。天保期既に吾妻能狂言の番組にも参加の記載のある鷲流狂言師が歌舞伎芝居に興味を示していたことは、吾妻能狂言の成立に於いても重要な発見と考える。こうした交流と、7代目団十郎の能を歌舞伎へ取り込もうという情熱に始まり、〈勸進帳〉は謡曲の良いところを取り入れつつ、長唄らしい手法を縦横に駆使することで名曲として完成、松羽目物の起源となったといえる。

第2節 能 〈安宅〉

本項では“安宅物”の元祖となった、能〈安宅〉について先行研究を簡単にまとめる。その上で特に長唄〈勸進帳〉や〈安宅の新関〉との相違点に着目し、長唄化される際なぜその違いが生まれたのかを探る。原点の能〈安宅〉に立ち返ることで、長唄に於ける“安宅物”の特徴がより浮き上がってくるはずだ。

能〈安宅〉とは

【成立－作者の作品から－】¹

能〈安宅〉は、四番目物²といわれる分類に属する現在能³で、現在も能の五流に伝わっている。作者は不明だが、一説には観世小次郎信光⁴作ともいわれる。

観世小次郎信光の作品の特徴は、劇的あるいは現実的な内容を持つ物が多い事にある。また世阿弥等の作品とは異なり、信光の能ではシテの他にもワキ方や狂言方が扮する個性的な人物が活躍するので舞台は派手である。〈安宅〉もその一つにもれないであろう。その例として、華麗な装束や作り物の多用や、多数の登場人物を配した荒事等も含む舞踊的要素を多く含む舞台が多い。そして信光の能は後世において多数歌舞伎化や長唄化されている⁵。〈安宅〉の他にも〈道成寺〉〈船

1 蒲生郷昭 「『勸進帳』のいろいろ」 前掲書

2 四番目物：能の曲籍の一つで上演順による分類。正式な五番立の能の場合、1日の演目の4番目におかれる能の総称。全体の傾向として表現が具体的ではっきりした曲が目立つ。（「四番目物」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、1030頁。）

3 現在能：亡霊が現れて生前のことを物語る“夢幻能”に対して、物語が現在進行している能の戯曲形式のこと。（「現在能」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、354頁。）

4 観世小次郎信光：永享 7{1435}～永正 13{1516} 能役者、観世座大鼓役者でもあり、また能の作者。（「観世信光」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、258頁。）

5 観世信光 『邦楽百科事典』 前掲書 258頁。

弁慶)〈紅葉狩〉等の一連の信光の作品は、歌舞伎や長唄に於ける“謡曲物”の代表作ともいえる。これらの作品は、信光の得意とした視覚的に直接訴える見世物としての楽しさを追求するといった工夫を持っていた。その為に、後世の歌舞伎や長唄が志向するところと多くの共通点を持ち、見事に歌舞伎化や長唄化されていると言われる¹。

【音楽面について】

〈安宅〉に於ける音楽的中心は、①“勸進帳” ②“クセ” ③“男舞”の3箇所であるが、これらは、どんな音楽的性質を持ち、それぞれに於いて長唄との接点あるいは相違点をもっているのだろうか。

① “勸進帳”

この部分は読み下し漢文体のもっとも散文的な文章を、大鼓と小鼓のリズムにのせて序破急面白く謡う“読ミ物”²の一つである。リズムが複雑だが、ツヨ吟で力強く謡われ、難しい習物とされている。または観世流において“勸進帳”はいつもと異なる演出である小書³として使われている。

つまり長唄で曲名にしている“勸進帳”とは、〈安宅〉においてはあくまで小段名又は小書なのである。なぜ長唄が〈安宅〉でなく〈勸進帳〉という題名にしたのかについては先行研究での研究に諸説ある為割愛する。しかし長唄〈勸進帳〉の詞章にこの“勸進帳”部分は見当たらない。曲の題名にまで取り入れた部分が抜けてしまっている。それは、歌舞伎〈勸進帳〉においてこの勸

1 観世信光 『邦楽百科事典』 前掲書 258頁。

2 “読ミ物”とは能の小段名で、起請文、願書等の散文を拍子に載せて読み上げる物の事。能にこの“読ミ物”を撰取したのは本曲が最初らしい。(「読ミ物」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、1030頁。)

3 小書：常とは異なる替え演出のうち、流派で公認されているものの総称。多くが内容を示す固有名称を持ち、それを番組の曲名に小さく書き添えることから小書と呼ばれる。小書はすべて習物となっており、常の演出より重く扱う。(「小書」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、375頁。)

進帳の読み上げ場面は役者の台詞として独立しており、音楽にはならなかった為だ。伴奏音楽として作られた長唄〈勸進帳〉は見せ所を役者に取られた格好となっている。「物語の筋が通っていない曲である。」といわれる所以もここにあるであろう。これを口惜しく感じたのか、勘五郎は〈安宅の新関〉にて勸進帳の読み上げ部分を〈安宅〉の詞章に忠実に取り入れ、絶妙な作曲を施している。無論、歌舞伎〈勸進帳〉での弁慶も〈安宅〉の詞章をそのままに勸進帳を読み上げるのであるが、富樫に見破られまいと片時も油断がならないという緊張感にみなぎっている。しかし長唄〈安宅の新関〉では読み上げの始まりから調子を二上りに変え、典雅なしっとりとした味わいを感じる中に、所々の唄に高音を使う、また三味線もシャープの音を多用して独特な雰囲気を作り上げている。この違いは何故であろうか。おそらく音楽的に考える時、〈安宅の新関〉は歌舞伎よりも、能での読み上げの絶妙な序破急を意識して作られたのではないかと推測する。〈安宅〉の難しさのポイントとなっている“勸進帳”という小段は〈勸進帳〉には抜けているものの、〈安宅の新関〉では謡曲の詞章や趣に忠実に取り入れられ曲の聞かせ所の1つとなっている。

② “クセ”

リズムの面白さを聞かせ所にした謡の小段を示す用語である¹。この部分は詞章から見て、長唄〈勸進帳〉では‘鎧に添いし袖枕 片しく隙も波の上～霜に露おくばかりなり’にあたる。〈安宅〉では地謡と子方によってヨワ吟で義経の今までの悲しき境遇を謡うのに対し、長唄では弁慶を中心に勇ましく語っている。曲調も三味線のノリがぱっと切り替わり華やかになる。また、述べている内容も義経の境遇というよりも、弁慶自身の義経と共に戦を戦い抜いてきた体験を顧みるかのように、長唄では取り扱っている。同じ回想場面とはいえ〈安宅〉と長唄では若干とらえ方が異り、その為曲調もだいぶ違うのだと考える。

1 「クセ」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、325頁。

それは長唄の思考する所が、〈安宅〉で大切にしている義経の悲劇的境遇ではなく、弁慶を中心とした熱い主従の関係を派手に描くことにあった為に、このように雰囲気を変えて作曲されたのであろう。

③ “男舞”

武士が力強く舞うやや速い舞事で、“延年ノ舞”や“滝流し”の小書が付くことがあり、能の各流で型が異なる。〈勸進帳〉では、弁慶が富樫の杯に対して感謝の意を込め舞を披露する場面である。ここには“舞の合方”というリズムカルで小刻みなフレーズが舞の伴奏として用いられている。歌舞伎の弁慶の舞を見ても、扇の持ち方を変える、開く、閉じる等の動作で段落を分けるといった所作は“男舞”を模倣していると考えられ、その伴奏にこの拍子の速い“舞の合方”が加わることで一層派手な歌舞伎らしい効果をもたらしている。

【まとめ】

このように能〈安宅〉は他の能に比べ物語の内容も分かりやすく、また見た目にも登場人物も多く舞台が派手に劇的に展開していくことから、歌舞伎や浄瑠璃等に取り入れやすく、多くの“安宅物”が生まれ現在も人気を博していると考えられる。当時いくら三味線音楽の名人と言われる人々にとっても、庶民の立場から能の高尚な境地を理解できるような者は少なかったに相違ない。だからこそ〈安宅〉のような分かりやすい曲目が注目、吸収されていったのであろう。また最後に述べた三箇所〈安宅〉の音楽的中心部は、それぞれ長唄の中にも見事に生かされていることがわかる。長唄〈勸進帳〉の名前の由来が、〈安宅〉の中でも重要且つ難しい“読み物”の小段名であり、小書きに記される特殊演出のことだという、曲名に関しての接点は、研究の上で基本的な情報であった。その他“クセ”“男舞”等も、長唄の聞かせ所とされる部分に当てはめられていることが読み取れ、〈勸進

帳)は能の音楽的中心部を、時代志向を加味した解釈によって良い確実に取り入れていると判明した。

第3節 長唄 〈安宅の新関〉

最後に近年では演奏されることがほぼなく、伝承者も少ない為廃曲の危機にある貴重な名曲〈安宅の新関〉を取り上げ、考察を進める。この曲の影響は現在も〈勸進帳〉の中に残っているが、単独で演奏されることはなくなってしまった。その為資料も少ないのであるが、稀音家義丸氏のご好意により稀音家六多郎氏の直筆の譜面を見せていただくことができ、音楽面での重要な参考とさせていただいた。(第2章にて後述)

長唄〈安宅の新関〉とは

【成立について－『長唄根岸集』より－】

〈安宅の新関〉は¹作曲者は3代目杵屋勘五郎(11代目六左衛門)(第2章後述)、作曲年代は必ずしも明確ではない。勘五郎直筆の唄本を集めて複製した『長唄根岸集²』に付された作曲年表には《45歳 慶応3年／七騎落(11月)朝比奈(6月)宅勸進帳》とあるので、慶応3年説の根拠になるであろう。

その中から〈安宅の新関〉の図版の最初と最後を次頁(135頁)に添付する。

1 浅川玉兎「安宅勸進帳(『安宅の新関』)」、『長唄名曲要説・補遺第1』 洲本：長唄友の会、1965年、281～298頁。蒲生郷昭「『勸進帳』のいろいろ」 前掲書 参照

2 この『長唄根岸集』とは故杵屋栄蔵師、昭和2年6月に黄雲堂より勘五郎の自筆本・正本・版本を集め、出版された非常に貴重なものである。(杵屋栄蔵編『長唄根岸集』 東京：法木書店、1927年、4頁。)

【〈安宅の新関〉】

有本諸物流普淨瑠璃之根元二世
 大薩摩館主藤原直定淨空直傳
安宅の新関
 安宅の新関
 加茂の者ハ加賀の國富樫ノ何某マデ
 叔モ頼朝義経御中不和ハ故セテ依
 判官及ヒ十二人ノ作山伏成ル其ノ下ノ由
 頼朝在耳及キ國ニ新関ヲ居山伏ニ
 堅ク據ルセシ御堂ノ今モ山伏ノ由來

延年の時の和哥舞物あり下なる海
 谷間もたまたま鼻を突くもそぞろやけぬ
 名物山伏の心方そぞろ白濁の露此情の
 酒客とも旅路をばくそぞろく

明治七甲戌歳十一月

杆屋勢都

最後に《明治7申戌歳11月杵屋勢都》という記載があるが、この杵屋勢都という人は勘五郎の女性としての1番弟子で¹、彼女が〈安宅の新関〉の伝承の上でかけがえのない役割を果たしてくれたことは間違いない。この名前の横に明治7年と記載があるのは恐らく作曲年ではなく、この伝承の時期を唄本に記載したのではないかと考える。というのも前述の通り、同書物の年表に作曲年が慶応3年とある為である。また慶応3年とはちょうど9代目団十郎が〈勸進帳〉に改訂を加え、大人気を博した時期と同じであり、〈勸進帳〉から〈安宅の新関〉が影響を受けて作曲されたことは十分に考えられる。(第4章後述)

【音楽面について】

詞章は大部分が謡曲に基づいている。因みに、この曲を〈安宅新関〉との名で呼ぶ人もあるが、『根岸集』に《安宅乃新関》と“の”の読み仮名が加えられており、またこの曲の演奏に当たって参考にした稀音家六多郎氏の譜面にも〈安宅の新関〉とあったことから、このように呼ぶこととした。他にこの曲を〈安宅勸進帳〉と呼ぶこともあるようだが、内容的にみても別な曲という概念を以て接すべきと考える故に〈安宅の新関〉と呼ぶことが正しいと判断した。この辺りの曖昧になっている部分を本論文内にて定義付けたいと考える。

曲はほとんどが大薩摩節の様式で節付けされており、六三郎作曲の〈勸進帳〉が扱わなかった“道行”部分や“勸進帳の読上げ”“山伏問答”に節付けをし、逆に六三郎が作曲している部分を曲から省いたりしている。これは推測であるが、恐らく六三郎に対する配慮の気持ちからの行為であったのではなかろうか。9代目団十郎と六三郎のコンビは他にも“謡曲物”の大曲作品を作りあげて大変大切にしている。そこに勘五郎は自ら割って入ることに遠慮をしたと推測する。LP安

1 蒲生郷昭 『『勸進帳』のいろいろ』 前掲書 P4

宅勸進帳解説において蒲生郷昭もこの点に触れている¹。また一方でいつか長唄〈勸進帳〉と融合して歌舞伎〈勸進帳〉の全部を素の長唄として演奏したいという考えがあったことは疑いないとも述べている。

それでは特に〈勸進帳〉と比較して相違のある部分に着目し、工夫や演奏法について検証していきたい。まず始め、能〈安宅〉にはたっぷりあるが〈勸進帳〉ではほとんど省かれている義経一行の“道行”部分が、〈安宅の新関〉では大薩摩節式の節付けで十分に描かれている。役どころとして義経はやや甲(かん)に近い高音で気品高く、逆に弁慶の言葉の部分は主として呂(りよ)の低い音を用いてドッシリと渋く演じる。三味線の手付けは大薩摩節の“請手”(うけて)や“地”がいろいろに配されていて、それぞれの役の言葉の息を受け、唄い手を引き立てていくように演奏できることが好ましい。淡々とした台詞のやり取りが唄い手の芝居心と内容に応じた抑揚緩急によって面白味を発揮できる部分である。いかにも大薩摩節らしい部分と考える。次の‘謹請再拝再拝・・・’の“ノットガカリ”の歌詞も〈勸進帳〉とは異なり、能の影響をそのまま受けているが、初めの間のとり方が難しく、拍子にはまっているとはいえ三味線との関係をよく考えなくてはならない。

次に、〈勸進帳〉には省かれている“勸進帳の読み上げ”であるが、全て二上りで構成されシャープの音(嬰音)がふんだんに用いられていることは、全体に鄙びた哀愁を感じさせる工夫である。独特の節付けが巧みで高音の使い方も効果的であり大変味わい深い。読み上げるという内容だけに、ただ唄の旋律にできない部分をこのように渋くまとめあげている作曲は、非凡といえるであろう。

次の聞かせ所である“山伏問答”に移ると、ここでも三味線の手付、唄の節付け共に大薩摩節が多用されている。“序”の手に始まり、以下“本手押重”語りガカリ”、また“本地”“懸地”“居地”の崩したものの、あるいは随所に長唄の他の曲でもよく耳にする“拾い地”“呂”や“律の請手”を配して、各小節の裏間を手

1 蒲生郷昭 『『勸進帳』のいろいろ』 前掲書 4頁。

で受けていく。これらの手付、節付けにより、弁慶と富樫のせき込み合ったイキの妙味を十分活かす工夫がされている。また問答の内容に応じた緩急強弱の変化をつけて巧みに作曲されている。このように大薩摩節が多用されている事は作曲者の勘五郎が大薩摩節の家元であることが起因していると考えられる。また芝居での台詞を三味線に乗せて表現する際に、雰囲気崩さない為の工夫として大薩摩節の手が適切だったと考える。この“勸進帳の読み上げ” “山伏問答”二箇所に於ける勘五郎の作曲の素晴らしさは並々ならぬもので、演奏者の技量や解釈によって幾分にも発展しえる可能性を秘めた、まさに名曲であり、後世までも人々がこの部分だけでも〈勸進帳〉内に加えようと工夫した理由が良く分かる。また〈安宅の新関〉では“延年の舞”の部分了三味線の曲として作っている。近年良く演奏される延年の舞より前の作曲である。この“延年の舞”の後が、現在伝承が途絶えかけている為、謎めいてしまっている“三段の舞”¹である。稀音家六多郎氏の直筆の譜面、桜井譜²にしろうじてその存在が読み取れる。この部分は恐らく能の“三段の舞”を旋律にして演奏しようと試みたものと思われるが、能の囃子のツケを見ても同じような段組の部分は発見できなかった。たつぷりと重厚な“延年の舞”から一転して“三段の舞”は早間の手が付いており、“ハジキ”“スクイ”の手が散りばめられ派手な作曲となっている。この緩急のギャップが面白く効果的で、義経一行の急ぎ逃げ落ち行く様が一層豊かに表現できる為、自ら演奏研究に取り入れ（第3章後述）“三段の舞”の価値を唱えたい。

【まとめ】

前述のように現在〈安宅の新関〉のみでの演奏資料は全くなく、稀音家六多郎

1 能の囃子事。中ノ舞の一種。正式には四段または五段の段数である物を略式で行うとき、あるいは舞をツレまたは子方がするときには三段が正式であり、そのような場合に三段の舞と称する。

2 桜井譜とは、手書きの譜面で、桜井長唄研究室に於いて発行された限定的な譜面である。現在絶版となっている。

師直筆の譜面のみが資料である為演奏研究が進まない現状だ。曲は全体を通して大薩摩節が多用されており、能の〈安宅〉が意識され、逆に〈勸進帳〉とはかなり違った曲調を感じることができる。但し独立した曲として〈安宅の新関〉のみで演奏すると、言葉が主になり過ぎて全体に盛り上がり欠けてしまうようにも感じられる。この点が、現在まで演奏が伝承されなかった要因だと考える。それ故に相乗効果を狙って〈勸進帳〉と組み合わせ作曲されたものが〈安宅勸進帳〉なのだといえるのであろう。それにしても、このような名曲の伝承が途絶え始めていることは危惧しなければならない。“三段の舞”の部分はその典型的な例であったが、道行部分にも同じ様な箇所が見受けられる。演奏時間の制限の為に接続部分の取捨をその都度、吟味していくことも必要であるが、その中にこれら途絶えかけている各部分を普及させていくことも演奏家としての役割だと考える。

(筆者は〈安宅の新関〉を有識者のご指導の下、演奏録音を行った。この曲での単独演奏の音源資料は皆無に等しい為、伝承保持を目的として行った物である。

長唄 〈安宅の新関〉

- ・平成 22 年 6 月 東京芸術大学 邦楽科内にて 小島直文教員指導
- ・【演奏】 唄 小島直文教員 三味線 河合佐季子

本稿内には添付していないが、貴重な資料として保存、公開していくことを検討している。)

第4節 安宅勸進帳への各曲の繋がり－相関図を軸に－

以上、第1項から第3項まで“安宅物”の3曲について詳しく分かったところで、ではそれぞれがどの様に影響し合い〈安宅勸進帳〉は成り立っているのか、相関図を使って解説を行いたい。

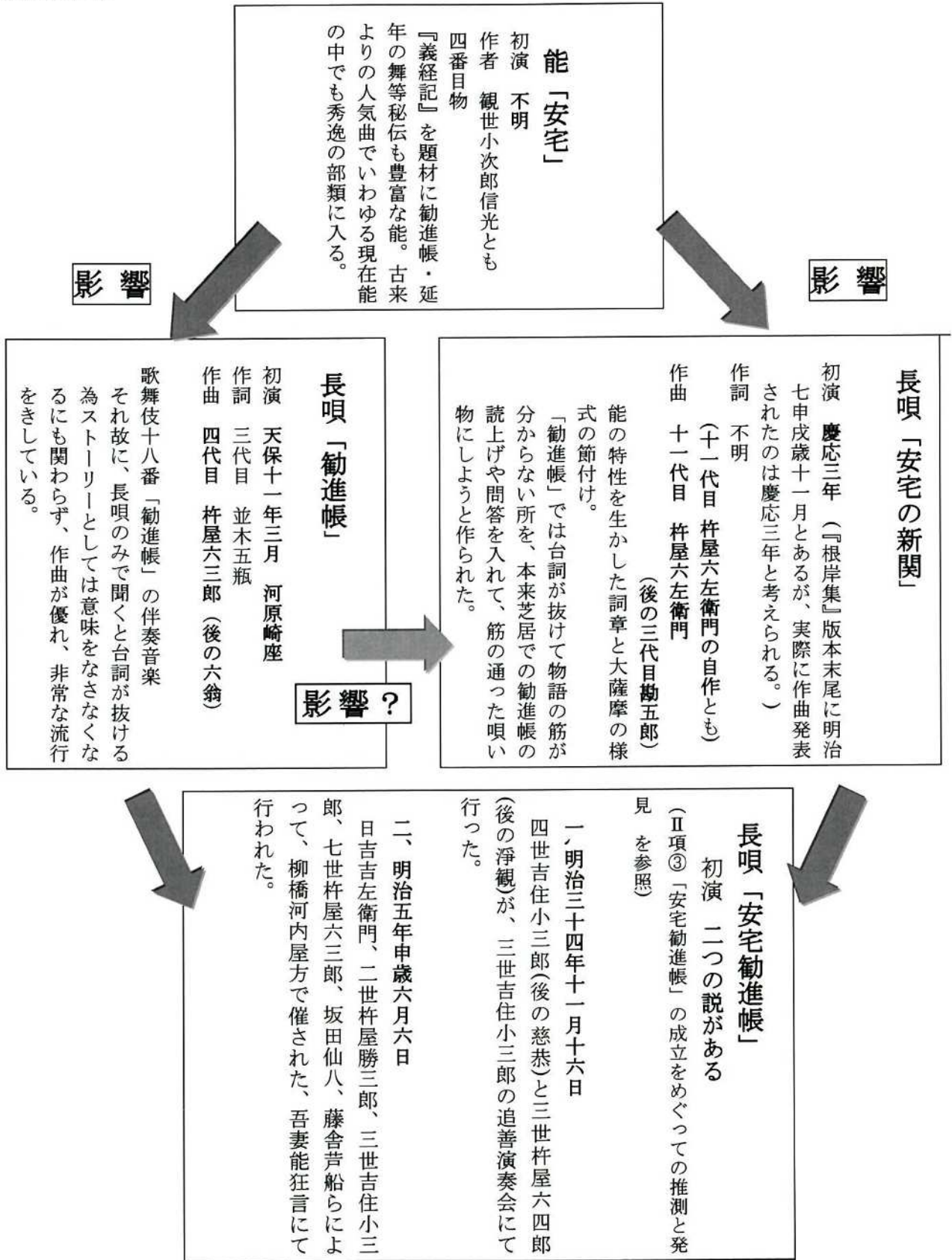
まず始めに、“安宅物”の基礎となった能〈安宅〉が恐らく15から16世紀ごろ作曲される。これより300年程後の江戸時代、19世紀になり天保11年(1840)江戸河原崎座で能〈安宅〉を基にした〈勸進帳〉という新作歌舞伎狂言が初演されることとなる。7代目団十郎の発案で4代目六三郎が作曲し、その後も多くの歌舞伎役者によって型を変える等の工夫を重ね、特に9代目団十郎の頃には大変な人気上演曲となっていっていった。また、〈勸進帳〉は芝居小屋にとどまらず町の稽古場でも盛んに行われ、歌舞伎でなければ役者の台詞が無い為に、筋道の通らない曲にも関わらず、その作曲の素晴らしさから人気を得ていたようである。

一方この評判を受け、当時大薩摩節の家元でもあった3代目杵屋勘五郎は、新たに純演奏会用長唄として、土台となった能楽へ立ち返り〈安宅の新関〉という曲を慶応3年(推測)に発表することとなる。能に順じた運びで物語の筋が通る曲として成立させている。能楽の要素を多く盛り込んでなるだけ忠実に再現している点で、謡曲の影響を大きく受けているが、六三郎の〈勸進帳〉についてはあえて省いて作曲をしているようにも思われる。もちろん当時流行していた六三郎の作曲に替わるべき部分を似たように作曲している箇所も多くみられるのであるが、先輩である4代目六三郎らへの配慮の気持ちもあってか、〈勸進帳〉とはまた少し変わった印象を受ける曲目である。その理由の一つには、長唄というより大薩摩の要素が多分に盛り込まれ、語理的な部分が殆どであることが挙げられる。これにより曲としてのまとまった印象が残りにくく、現在ではほぼ単独で演奏されることがない。

そして〈勸進帳〉〈安宅の新関〉の両者をまとめ、両方の優れた部分を取り入れ1曲に集成したのが〈安宅勸進帳〉である。つまり歌舞伎〈勸進帳〉と能〈安宅〉

のすべてを網羅した曲ともいえ、全曲通すと長唄の中でも最長の長さとなる屈指の大曲である。この初演に関しては、先行研究等の定説で、明治 34 年 11 月 16 日 4 代目吉住小三郎(後の慈恭)と 3 代目杵屋六四郎(後の浄観)が、3 代目吉住小三郎の追善演奏会にて行った、とされる。確かにこのとき行われたのは事実で証拠も残っているが、公式の演奏ではない場所で、実はすでに〈安宅勸進帳〉の原型は行われていたのではないだろうか。つまりそれこそが明治 5 年の吾妻能狂言での上演ではないかと推測するのである。このことについては、吾妻能狂言物の研究にあたり先行研究も進んでいない重要な要素である為詳しく第 4 章にて考察していきたい。まずはこれらの曲目を、相関図(【相関図】142 頁)を参照に繋がりをまとめた。

【相関図】



第2章 〈安宅勸進帳〉の吾妻能狂言上演時の考察

第1章にて影響を及ぼした演目を検証しそれらの繋がりを明らかにすることで、〈安宅勸進帳〉とはどんな曲であるのか、成立や内容についての概要が明らかとなった。これらの考察を基に、この章では〈安宅勸進帳〉の成立について更に追求していく。第2部序章にて前述したようにこの曲の初演と吾妻能狂言との関わりについては曖昧なままとなっている。そこで筆者は、長唄の“安宅物”曲の作曲家や実際に番組A5に記載のある吾妻能狂言にて演奏を行った人物たちの人間関係に着目し(第1節)、また番組A5や『唄の栞』に見られる“掛け合い”という演出方法がどんな物であったのか想像していくこととした(第2節)。

その前提として、第1章にて詳述した〈安宅勸進帳〉に関連する曲目の作曲家、4代目杵屋六三郎と、3代目杵屋勘五郎について簡単に触れておくこととする。

六翁、根岸の勘五郎ら“安宅物”の作曲家の接点

ここでは〈勸進帳〉の作曲家六翁(4代目杵屋六三郎)と〈安宅の新関〉の作曲家根岸の勘五郎¹(3代目杵屋勘五郎)に、吾妻能狂言にて長唄の代表者であった2代目勝三郎(第1部前述)を加え、3者の関係や接点を検証していきたい。同じ時代に活躍した彼らの関係を見ることで、〈安宅勸進帳〉の初演にあたってどのような交流や影響があったのかを考察する。

まず幕末から明治にかけ作曲と演奏の両方において名人と称えられるこの3人は、長唄中興の祖といえる人物達である。特に注目したいのは彼らの作曲数と、その現存している伝承曲の多さである。3人共が現存する長唄に於いて、その作曲数の多い作曲家²の上位5位内に入っている。如何に彼らが新作を手がけ、また

1 11世六左衛門を継いだ後すぐ義弟に12代目を譲り、根岸に別居して勘五郎名義を復活させ名乗っていたことから、根岸の勘五郎と呼ばれている。

2 小澤由佳『三代目杵屋正治郎研究：劇界近代化の中での軌跡』(次の頁へ続く)

その曲が魅力的であるからこそ今も尚傳承されていることを物語っているといえよう。彼らの作品の中でも“謡曲物”に対して着眼点を絞ってみると、勘五郎や2代目勝三郎は謡曲の趣向を重んじた作風であるのに対し、六翁はあくまで歌舞伎芝居の音楽の題材としてかなりアレンジを加えた作曲をしていると考えられる。もともと六翁は7代目市川団十郎の知遇を得て、〈勸進帳〉を始めとした〈正札附〉〈晒女〉等歌舞伎の有名作品を多数残している。しかしそれよりも、六翁の名作は〈吾妻八景〉〈松の緑〉〈俄獅子〉等の演奏会用長唄に見られるであろう。これらの特徴は軟らかさと硬さを配合しつつ、曲中の手事本位の合方を聞かせ所とし、情緒豊かな長唄らしさを持っている点にあるといえる。対して根岸の勘五郎の作曲曲には〈竹生島〉〈土蜘蛛〉〈橋弁慶〉〈大望月〉等の謡曲物が多い。養父であった10代目六左衛門も〈石橋〉〈鶴亀〉〈翁千歳三番叟〉等の謡曲を素材とした作品を多く残しているので、その影響と考えられる。根岸の勘五郎は作曲だけでなく長唄の記録¹を多く残したことも大きな偉業とされており、勉強熱心で真面目な、演奏家というより作曲・研究者という部類の人物であったと想像する。即ち彼の能楽の知識が豊富であったことが、この作曲傾向に表れているといえる。そして2代目勝三郎はというと、勘五郎より少し遅れて明治初期、吾妻能狂言への参加を期に、能楽からの影響を受け、積極的に謡曲を忠実に表現した“謡曲物長唄”を世に送り出している（第1部にて前述）。このように3者は、同じ“謡曲物”の作曲の取り組み方にもそれぞれの個性を含んでいることが分かる。

次に、3者の生没年を見ると六翁だけ一世代早い時期の活動の様子が覗える。六翁は安永8年～安政2年（1779～1855）、勘五郎は文化12年～明治10年（1815～1877年）、2代目勝三郎は文政3年～明治29年（1820～1896年）という生没年であり、活動時期が異なっている。こうして見ると、六翁の活躍した時代と勘五郎や勝三郎の時代はかなり離れており、交流はあったにせよライバル関係にあ

日本大学博士論文：2008年、8～13頁。

1 卑猥歌詞改訂の仕事『露の転文(ことぶみ)』や長唄演奏家の略図を記した『長唄大薩摩系譜』、御座敷を勤めた番組を集めた『御座敷番組控』などが挙げられる。

って競いながら“安宅物”の作曲をしたわけではないようである。逆をいえば少なからず六翁の〈勸進帳〉を聞いて育った勘五郎が、〈安宅の新関〉の作曲の際影響を受けていたことは間違いないであろう。これをよく証明する逸話¹として、六翁が〈勸進帳〉を作曲した直後、自ら10代目六左衛門のもとに赴きこのような曲を作ったと披露したようであるが、しかしその時ちょうど六左衛門は外出して留守であった為、栄蔵、つまり後の勘五郎が代わって教えてもらったという話がある。勘五郎は〈勸進帳〉は直伝だ、と言って威張って話をしていたという。

以上のように同じ時代に活躍した3名人は、この時期に流行した“謡曲物長唄”をそれぞれの個性を発揮し作曲していることが分かる。特に〈勸進帳〉作曲当初に、勘五郎が直接六翁より曲を伝授されていたとの逸話は注目すべきである。〈安宅の新関〉は謡曲に則った趣向の作品である為〈勸進帳〉より先に作曲されたと誤認され易いが、実は全く逆で〈勸進帳〉が人気を博すようになってから、その影響を受けつつ〈安宅の新関〉は作曲されたのである。

1 町田嘉章『長唄浄観』 東京：邦楽社、1939年、185頁。

第1節 演奏者の関係にみる〈安宅勸進帳〉初演の推測

〈安宅勸進帳〉の作曲年代は慶応3年(〈安宅の新関〉作曲年との誤認か)や明治3年、または明治34年等、はっきりしたことが分かっていない。前述のように今現在最も一般的な説では、〈安宅勸進帳〉の初演年は明治34年11月16日の、4代目吉住小三郎(後の慈恭)と3代目杵屋六四郎(後の稀音家浄観)が、3代目吉住小三郎の追善演奏会にて行った時、とされている。

この時の様子は演奏した、吉住慈恭自身が『芸の心¹』という自筆の書籍の中で以下のように述べている。

先代の追善の会を明治34年11月16日に催しました。浜町の日本橋倶楽部でした。

そこで〈安宅勸進帳〉という長唄をはじめて唄いました。

〈安宅勸進帳〉は〈安宅の新関〉とも言われ、明治の初めに、亡くなった根岸の勘五郎が、能の〈安宅〉をもとにして詞を綴り、それに節付けをしたものです。ねらいとしては、芝居の〈勸進帳〉そのまま全部を長唄にして、物語性を強くしたものになります。(中略)

勘五郎が亡くなったあと、六四郎の妹でいよという人が、せつのところへ稽古にいった〈安宅勸進帳〉を習ってきたのを、六四郎が聴いて、面白いものだから、ぜひやってみたいと言っていた。なにかいい機会はないかと思っていたところ、先代吉住小三郎の追善の会が出来ることになって、その会で発表したのです。

この曲は、初めは〈安宅の新関〉として出来ていたのですが、〈勸進帳〉と掛け合いでも演奏出来ると本に書いてあったので、掛け合いで演奏し、

1 吉住慈恭『芸の心』 東京：毎日新聞社、1971年、99頁。

〈安宅の新関〉の部分の鳴物も、その時に作調されたのです。呼び方も〈安宅勸進帳〉としました。その当時は珍しいということもあって、よい評判をいただきました。

とある。演奏者自らの証言であるからこの日時に〈安宅勸進帳〉が演奏されたのは間違いない事実であろう。しかしこの文章を読むと更に、この以前にも〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉を交ぜた〈安宅勸進帳〉は、既に行われていたのではないであろうかとの推測を強める。吉住慈恭も「〈勸進帳〉と掛け合いいでも演奏出来ると本に書いてあったので」と述べていることから、だれかこの前に試みた人物がいた、もしくは作曲者本人がこの形を行っていて本に記したのではないだろうかとの推測が浮かんでくる。能のエキスを十分に取り入れ物語の筋の通った〈安宅の新関〉と、名曲として名高い〈勸進帳〉を両曲共に知っていたならば、何か工夫して一曲にしようと試すはずと考えるからだ。そこでこれを考案し、実際に行ったと考えられる人物を、筆者は番組 A5 にてタテ三味線を弾いている 2 代目勝三郎であるとの仮説を立てた。番組 A5 では 2 つのグループに別れ、タテ別れ形式でそれぞれに

- | | | | |
|------|-----|--------|-----------------------|
| I 組 | 唄 | 吉住 小三郎 | (3 代目 2 代目大薩摩源氏太夫の名も) |
| | 三味線 | 杵屋 勝三郎 | (2 代目) |
| II 組 | 唄 | 坂田 仙八 | |
| | 三味線 | 杵屋 六三郎 | (7 代目 六翁の孫弟子にあたる) |

が、演奏している。明治 5 年という番組の年から、()内に示した世代の人物たちがこの演奏に関わったと考える。I 組の 3 代目吉住小三郎は、〈勸進帳〉の初演でタテを唄った 2 代目吉住小三郎の門弟でもあり、また前述した『唄の栞』番組の中で、大薩摩源氏太夫の名を用いて〈大薩摩 安宅〉、つまり〈安宅の新関〉の

タテ唄を唄っている。即ち彼は〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉両曲を良く知っていたに相違ない。またⅡ組の三味線方7代目杵屋六三郎は〈勸進帳〉の作者である六翁の孫弟子で、名前も継いでおり、家の芸である〈勸進帳〉を大切に伝承してきたはずだ。そしてこの中で一番年配であり、当時長唄界で大変に活躍し権力を持っていた2代目勝三郎がⅠ組のタテ三味線を弾いている。第1部で前述の通り2代目勝三郎は、吾妻能狂言に於ける長唄の代表者であり、この芸能内でも多くの謡曲を基にした新作を作曲したと考えられる人物である。

以上を踏まえ、今度は『唄の栞』の番組に目を向けて見る。吾妻能狂言での番組A5と全く同じように、日吉吉左衛門や藤舎芦船らによって、明治5年に河内屋において演奏されたことが書き残されているのは、一体何を物語っているのだろうか。この2つの資料を重ね合わせたとき、ある想像が浮かんできた。まず2代目勝三郎は『唄の栞』に於ける〈安宅の新関〉の演奏について日吉吉左衛門たちから情報を得て、謡曲に忠実なこの曲が吾妻能狂言での演奏にふさわしいと考えた。しかし〈安宅の新関〉も〈勸進帳〉も単体の曲では物語の筋道を通らないという難点を持っている(第1章前述)。だからこそ吾妻能狂言において両曲を混ぜ合わせることによって、能〈安宅〉の物語に準じた筋道の通った長唄の“安宅物”の作成を試みたいと〈新作 勸進帳 長唄かけ合い〉(番組A5)の上演に踏み切ったのではなかろうか。

この発案が成り立った要因は2つ考えられる。第1には2代目勝三郎は既に吾妻能狂言で能楽関係者から知識を得、他にも謡曲物作曲しており、この芸能の特徴から、ある意味古典に縛られることなく、斬新なアイデアを試みることができたと考えられること。第2に彼は当時の長唄界で既に実力を認められており、芝居等でも権力を持っていた為、両曲を結び付け得る立場にあったことである。だがしかし、如何に権力があつたとはいえ、両曲の作曲者を2代目勝三郎は重んじて扱っていたのであろう。これは〈勸進帳〉作曲者の六翁の末裔である小三郎を引き立てて、Ⅱ組でのタテ三味線を任せていることから読み取れる。しかし

根岸の勘五郎については登場がない。彼自らがこの吾妻能狂言に参加し番組 A5 で弾いていた記載が残っていれば、更にこの推測は有力となる。しかしこの上演に限らず、勘五郎の名前は錚々たる各音曲の名人が集った吾妻能狂言の番組に 1 つもなく、参加した形跡は全く見当たらない。当時の長唄界での活躍から考えるとこの時流に乗らない点は、敢えて勘五郎自身が貫いたポリシーであったのかと推測する。つまり、前にも述べた勘五郎の芸に正直で真面目すぎる程の性格が起因している、あるいは彼の能楽への研究が既に早い段階から、吾妻能狂言へ参加した演奏家たちよりも高いレベルにあってもはや参加する必要がなかったからではないかと考える。でなければあのように“謡曲物”の曲を早い時期から多く作ることは不可能であったはずである。

この勘五郎の参加が確認出来なかった為、自説になかなか確証が持てずにいた。しかし勘五郎は実際明治 5 年に日吉吉左衛門らと演奏する機会を設けている事実が、『唄の栞』から確認出来た。そして恐らくこの時、何らかの指導を吾妻能狂言関係者から受けているに違いない。現に『唄の栞』での最も注目すべき記載に「延年の舞始まる」とあり、今までなかった能楽からの要素を日吉吉左衛門らの指導によって取り入れることに成功したと視える。表向きの公演にこそ出演しなかったが、勘五郎もそういった意味で吾妻能狂言に関わっていたといえる。この様な交流の中から、〈安宅の新関〉と〈勧進帳〉を 2 代目勝三郎が結びつけることが可能となり、番組 A5 明治 5 年の上演にて〈安宅勧進帳〉の大元が作り出されたとの見解を提示する。もともと能楽との折衷芸能という特徴を持つ吾妻能狂言はそうした特殊な芸能でであったからこそ、既存の 2 つ楽曲を結びつけるという破天荒な試みを行うことが可能であったといえるであろう。

第2節 “掛け合い”という上演形態の推測

第1節にて2代目勝三郎が間を取り持ち、吾妻能狂言での上演により〈安宅勸進帳〉の完成を近づけた、との見解を示したことにはもう一点根拠がある。この節では『唄の栞』と吾妻能狂言番組 A5 両方に記載されていた“掛け合い”という演出方法に注目し、推測を広げる。

まず“掛け合い”とは、複数の集団または個人による交互演奏の様式を差す言葉で、歌舞伎舞踊の場合異なる種目の音楽を交互に、または同時に演奏することが多い。では〈安宅勸進帳〉の上演に際し、吉住慈恭も述べていた“掛け合い”とはどんな方法を指しているのであろうか、これは筆者自身が実際に演奏を行う折にも非常に考えさせられた問題であった。番組 A5 にあるように、I 組 II 組共に長唄の三味線方による演奏の為、勿論この場合、異種目の音楽の“掛け合い”ではないが2つのグループに分かれて演奏する意味を強調する為、この言葉を使ったのであろう。

そこでまず筆者の頭を巡ったのは、I 組を弁慶の役に、II 組を富樫の役にして別れて演奏するという、物語の登場人物による“掛け合い”形式であった。物語の特性上から、この演出は演劇的要素が増し、歌舞伎に近い一層の分かり易さと面白味が得られると考えたからだ。音楽的構造に鑑みても、この方法を行うことは不可能ではない。しかしそれではなぜ番組に“新作”と銘打っているのか疑問に残った。ただ既存の〈勸進帳〉を演奏するのならば、演出こそ変えたにしても“新作”とまで書き添える必要はないはずである。そこで考えられたのが、

I 組を (小三郎、勝三郎)が 〈安宅の新関〉を
II 組を (仙八、六三郎)が 〈勸進帳〉を

分担して弾き分けたのではないかという見解だ。第1節で述べたように、I 組の小三郎はすでに勘五郎と〈安宅の新関〉を演奏経験しているし、勝三郎も日吉左衛門を介して曲を教わったのかもしれない。また、II 組の六三郎はもちろん〈勸進帳〉作曲者の系統であるからこれを担当したのであろう。この時現在のように“掛け合い”形式でなく、勝三郎が独りでミックスさせたものを弾くことができ

たかも知れないが、それは当時の〈勸進帳〉という曲の重みを考えると、軽々しく行うことはできず、後輩であるが作曲者の系統を引く7代目六三郎の協力を得て、“掛け合い”という折衷案にて、この時〈安宅勸進帳〉の基を上演したのではないだろうか。

第3章 〈安宅勸進帳〉の新しい演奏を目指して

以上第3章まで〈安宅勸進帳〉の成立年の謎を解明すべく論を進めてきた。その中で〈安宅勸進帳〉に関わる音楽的内容も豊富に述べてきた。けれども理論上での理解のみでは説得力に欠ける。そう考えた筆者は〈安宅勸進帳〉を実演することでより深い体験的考察を行うこととした。それが平成22年12月9日に行った、筆者主催の博士課程2年度リサイタルでの〈安宅勸進帳〉の演奏である。その実演を土台として演奏形態の定着していないこの曲の最善の演奏方法とはどんなものか考察を進めて行きたい。

まず

- ・筆者リサイタルでの〈安宅勸進帳〉の歌詞
- ・〈勸進帳〉の歌詞
- ・〈安宅の新関〉の歌詞

これらを表にして比較検討する。この章で最も提示したいのは筆者の演奏の構成である。論文という文字を使った分析には、歌詞を用いて比較する方法が最適と考えた為この方法を用いた。それが第1節にあたる。またこの表を基にどの部分を筆者が取捨選択し構成しているのか第2節にて述べる。つまり筆者の〈安宅勸進帳〉の構成の意図を具体的に説明したい。そして最後に第3節にて実演によって得られた発見を加え〈安宅勸進帳〉の考察をまとめ、今後の演奏への新たな可能性を提示していく。

第1節 歌詞による比較 —筆者の〈安宅勸進帳〉の構成—

この章では

- ① 筆者の演奏した〈安宅勸進帳〉
- ② 〈勸進帳〉(六翁作曲)
- ③ 〈安宅の新関〉(勘五郎作曲)

以上の歌詞を表にして並べ、比較考察を行う。それに伴い曲の長い歌詞を内容によって段落分けした。それが表の右端に示す第1～19の段落の項であり、以下に示す内容である。これは渡辺保の『勸進帳¹』内に記載の“ドラマの構成”を参考とした区分で、〈安宅勸進帳〉の全体構造が一目で明確に捉えられる。

第十九段	第十八段	第十七段	第十六段	第十五段	第十四段	第十三段	第十二段	第十一段	第十段	第九段	第八段	第七段	第六段	第五段	第四段	第三段	第二段	第一段
幕切れ	延年の舞	人目の関	富樫の二度目の出	弁慶の回想	判官御手	弁慶の涙	富樫の引込み	詰め寄り	義経打擲	富樫の呼び止め	富樫の寄進	山伏問答	勸進帳読み上げ	祝詞	富樫と弁慶の対決	義経一行の謀議	義経一行の出	富樫の名乗り

更にその中で音楽的区切りと考えられる箇所を数字を用いて分け、人物の台詞的内容部分にはその人名を記載した。

歌詞の典拠とした資料を紹介する。まず②〈勸進帳〉の歌詞は、現在長唄の譜面として流通している小十郎譜²、『長唄新稽古本 勸進帳³』を基とした。③

1 渡辺保 『勸進帳』 東京：筑摩書房、1995年、84～85頁。

2 小十郎譜：吉住小十郎による算用数字を用いた記譜法。小十郎譜では伝統的な音階を西洋の音階にあてはめ、1～7までの数字を用いて、声楽部および三味線の旋律の相対音高を書き記す縦書き譜とした。（「小十郎譜」、『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年、308頁。）

3 吉住小十郎事山田舜平「勸進帳」、『長唄新稽古』東京：邦楽社、2000年、47版。

〈安宅の新関〉では稀音家六多郎氏による貴重な手書きの譜面¹を閲覧し、演奏面に於いても拠り所とした。これは現在伝承の殆どない〈安宅の新関〉に関しての演奏資料で、唯一筆者が目にするのできたものである。公に初めて〈安宅勸進帳〉の演奏を行った稀音家浄観からの、直伝のものである点に関しても今回の演奏の参考に相応しい資料である。(以降六多郎譜と呼ぶ)歌詞に就いては、『長唄名曲要説 補遺²』の〈安宅勸進帳〉「歌詞」の項も参照とした。

1 昭和 36 年 6 月に稀音家六多郎氏によって書かれた譜面で、巻末に「故稀音家浄観ヨリ習得」との記載があるので稀音家浄観からの直伝を記したのであろう。大変貴重な資料で、今回の演奏にあたり特別に閲覧することができた。

2 浅川玉兔「安宅勸進帳（安宅の新関）」、『長唄名曲要説・補遺第 1』 洲本：長唄友の会、1965 年、281～296 頁。

【歌詞比較表】

段落	人物	〈安宅勸進帳〉 (筆者の構成)	〈勸進帳〉 (長唄新稽古本)	〈安宅の新関〉 (稀音家六多郎譜)
富樫の名乗り	1 富樫	<p>斯様に候者は 加賀の國富樫の何某にて候 さても頼朝義経御仲不和に ならせ給うにより 判官殿は十二人の作り山伏 と成って國々に新関を据え 山伏を堅く選み申せとの御 事にて候 今日も山伏の御通りあらば 此方へ申し候らへ</p>		<p>斯様に候者は 加賀の國富樫の何某にて候 さても頼朝義経御仲不和に ならせ給うにより 判官殿は十二人の作り山伏 と成って國々に新関を据え 山伏を堅く選み申せとの御 事にて候 今日も山伏の御通りあらば 此方へ申し候らへ</p>
	2	<p>旅の衣は篠懸の 旅の衣は篠懸の 露けき袖やしおるらん</p>	<p>旅の衣は篠懸の 旅の衣は篠懸の 露けき袖やしおるらん</p>	
義経一行の出	1	<p>鴻門盾破 都の外の旅衣 日も遙々の越路の末 思いやるこそ遙かなれ 扱御供の人々には 伊勢の三郎駿河の次郎 片岡増尾常陸坊弁慶は 先達の姿となって</p>		<p>鴻門盾破れ 都の外の旅衣 日も遙々の越路の末 思いやるこそ遙かなれ 扱御供の人々には 伊勢の三郎駿河の次郎 片岡増尾常陸坊弁慶は 先達の姿となって</p>
	2	<p>未だ習わぬ旅姿 袖の篠懸 露霜を何時踏み分けて 三越路の 積る日数は白雪と 靡く嵐の烈しさは 花の安宅に着きにけり 花の安宅に着きにけり</p>		<p>未だ習わぬ旅姿 袖の篠懸 露霜を何時踏み分けて 三越路の 積る日数は白雪と 靡く嵐の烈しさは 花の安宅に着きにけり 花の安宅に着きにけり</p>
	3		<p>時しも頃は如月の 如月の十日の夜 月の都を立出でて 是やこの行くも帰るも別 れては 知るも知らぬも逢 坂の山隠す 霞も春は床し ける 波路遙かに行く舟 の海津の浦に着きにけり</p>	

義経 一行の謀議	1	弁慶	暫らく此所に 御休みあろうずるにて候		暫らく此所に 御休みあろうずるにて候	
		義経	如何に弁慶		如何に弁慶	
		弁慶	御前に候ろう		御前に候ろう	
		義経	唯今旅人の申して通りつる こと聞いてあるか		唯今旅人の申して通りつる こと聞いてあるか	
		弁慶	いや何とも 聞き申さず候ろう		いや何とも 聞き申さず候ろう	
		義経	安宅の湊に新聞を据え 山伏を選むとこそ申しつれ		安宅の湊に新聞を据え 山伏を選むとこそ申しつれ	
		弁慶	言語道断御下向を存じて 立てたる関と覚え候 是は一大事の御事にて候		言語道断御下向を存じて 立てたる関と覚え候 是は一大事の御事にて候	
		臣下	何程の事の候うべき 唯打ち破って 御通りあれかしと存じ候		何程の事の候うべき 唯打ち破って 御通りあれかしと存じ候	
	2	弁慶	暫らく候 此関一所打破るは易けれど 御行末が御大事に候えば 唯何事も無為の儀 然るべう候 恐れ多き申し事にて候えも 御篠懸を除けられ あの強力の負いたる笈をそ と御肩に置かれ 御笠深々と召され 我等より後に引下り 御通り候らはば 唯まことの強力とこそ 見えつらめ 左様に御心得かしと存じ候		暫らく候 此関一所打破るは易けれど 御行末が御大事に候えば 唯何事も無為の儀 然るべう候 恐れ多き申し事にて候えも 御篠懸を除けられ あの強力の負いたる笈をそ と御肩に置かれ 御笠深々と召され 我等より後に引下り 御通り候らはば 唯まことの強力とこそ 見えつらめ 左様に御心得かしと存じ候	
		3	義経	実事はもつともにて候 さらば篠懸を取り候え		実事はもつともにて候 さらば篠懸を取り候え
		4		実や紅は團生に植えても 隠れなし 強力にはよも目を掛けじと 御篠懸脱更えて 麻の衣に笈を負い 綾菅笠にて顔を隠し 金剛杖に縋りつつ 足痛げなる強力にて よろよろとして 歩み給う御有様こそ 痛わしき		実や紅は團生に植えても 隠れなし 強力にはよも目を掛けじと 御篠懸脱更えて 麻の衣に笈を負い 綾菅笠にて顔を隠し 金剛杖に縋りつつ 足痛げなる強力にて よろよろとして 歩み給う御有様こそ 痛わしき

富 禊 と 弁 慶 の 対 決	5		いざ通らんと旅衣関のこなたに立ち掛る	いざ通らんと旅衣関のこなたに立ち掛る			
	1	富 禊	のうのう客僧達はは関に候			のうのう客僧達はは関に候	
		弁 慶	承たまわり候 是は南都東大寺より 大仏再興の為に國々へ 客僧を遣わされ候 北陸道をば承たまわり 罷り通り候 先づ進めに御入り候らへ			承たまわり候 是は南都東大寺より 大仏再興の為に國々へ 客僧を遣わされ候 北陸道をば承たまわり 罷り通り候 先づ進めに御入り候らへ	
		富 禊	近頃殊勝に候 さりながら 是は山伏達に限り 留め申す関にて候			近頃殊勝に候 さりながら 是は山伏達に限り 留め申す関にて候	
		弁 慶	その謂れは候			その謂れは候	
		富 禊	さん候 頼朝義経御仲不和に ならせ給うにより 判官殿は秀衡を頼み給い 作り山伏となって 御下向由承たまわり候間 一人も通すまじく候			さん候 頼朝義経御仲不和に ならせ給うにより 判官殿は秀衡を頼み給い 作り山伏となって 御下向由承たまわり候間 一人も通すまじく候	
		2	弁 慶	委細承たまわり候 夫は作り山伏をこそ留よ と仰せ出され候つらめ まことの山伏をも留よ と候か			委細承たまわり候 夫は作り山伏をこそ留よ と仰せ出され候つらめ まことの山伏をも留よ と候か
			富 禊	いや 昨日も三人切ったる上は			いや 昨日も三人切ったる上は
			弁 慶	さてその切ったる山伏が 判官殿か			さてその切ったる山伏が 判官殿か
	富 禊		ああら難かしや問答無益 一人も通すまじく候			ああら難かしや問答無益 一人も通すまじく候	
	弁 慶		さて我等をも 誅せられ候べきか			さて我等をも 誅せられ候べきか	
	富 禊		仲々の事			仲々の事	
	弁 慶	哀れ不運なる所へ 来り候ものかな さらば最後の勤めをなし 尋常に 誅せらりょうずるにて候			哀れ不運なる所へ 来り候ものかな さらば最後の勤めをなし 尋常に 誅せらりょうずるにて候		

祝詞	1		<p>謹請再拜再拜 大日本の神祇諸菩薩 照覽あれ 天なる哉命なる哉 今此所に於て落命す 願わくは真如の月を明らかに 見ん事を得させ給へ 俺縛日羅駄都ばん 即身即仏帰命頂禮</p>		<p>謹請再拜再拜 大日本の神祇諸菩薩 照覽あれ 天なる哉命なる哉 今此所に於て落命す 願わくは真如の月を明らかに 見ん事を得させ給へ 俺縛日羅駄都ばん 即身即仏帰命頂禮</p>
			<p>夫山伏と云っぱ 役の優婆塞の行儀を受け 即身即仏の本体を 爰にて打ちとめ 給わんこと 明王の照覽計り難う熊野 権現の御罰当らんこと 立ち所に於いて疑い あるべからず 俺阿毘羅咩欠と珠数 さらさらと押し揉んだり</p>		
勸進帳読み上げ	1	富樫	<p>先に承り候は 東大寺の勸進と 仰せられ候間 勸進帳の無き事は候まじ 是にて 聴聞申そうづるにて候</p>		<p>先に承り候は 東大寺の勸進と 仰せられ候間 勸進帳の無き事は候まじ 是にて 聴聞申そうづるにて候</p>
		弁慶	<p>何勸進帳を読めと候や 心得申して候</p>		<p>何勸進帳を読めと候や 心得申して候</p>
	2		<p>元より勸進帳のあらばこそ 笈の内より 往來の巻物一卷取り出し 勸進帳と名づけつつ 高らかにこそ読み上げけれ</p>	<p>元より勸進帳のあらばこそ 笈の内より 往來の巻物一卷取り出し 勸進帳と名づけつつ 高らかにこそ読み上げけれ</p>	
3	弁慶	<p>それつらつら惟んみれば 大思教主の秋の月は 涅槃の雲に隠れ 生死長夜の長き夢 驚かすべき人も無し ここに中頃帝在します 御名をば 聖武皇帝と名づけ奉まつり 最愛の夫人に別れ 恋慕止み難く 涕泣眼にあつて</p>		<p>それつらつら惟んみれば 大思教主の秋の月は 涅槃の雲に隠れ 生死長夜の長き夢 驚かすべき人も無し ここに中頃帝在します 御名をば 聖武皇帝と名づけ奉まつり 最愛の夫人に別れ 恋慕止み難く 涕泣眼にあつて</p>	

	3		涙玉を貫ぬく思いを善路に 翻がえして 盧遮那仏を建立す 斯程の靈場絶えなん事を 悲しみて 俊乗坊澄源 勅命を蒙むりて諸國を勸進 す一紙半錢の奉財の輩は 此世にては無比の楽に誇り 當来にては数千蓮華の上に 座さん 帰命施主敬まって白す	涙玉を貫ぬく思いを善路に 翻がえして 盧遮那仏を建立す 斯程の靈場絶えなん事を 悲しみて 俊乗坊澄源 勅命を蒙むりて諸國を勸進 す一紙半錢の奉財の輩は 此世にては無比の楽に誇り 當来にては数千蓮華の上に 座さん 帰命施主敬まって白す
	4		天も響けと読み上げたり	天も響けと読み上げたり
山 伏 問 答	1	富經	勸進帳儘かに承り候 事のついでに修験の道 承り候ろうべし	勸進帳儘かに承り候 事のついでに修験の道 承り候ろうべし
		弁慶	語り申そうづるにて候	語り申そうづるにて候
	2	弁慶	夫修験の道と申すは 胎藏金剛を旨として 嶮ざん悪所を踏開き 難行苦行の功を積み 日月清明天下太平の 祈禱を修す 是神佛の両部なり	夫修験の道と申すは 胎藏金剛を旨として 嶮ざん悪所を踏開き 難行苦行の功を積み 日月清明天下太平の 祈禱を修す 是神佛の両部なり
		3	富經	金剛杖に五躰を固むる 謂れは何と
		弁慶	天竺壇特山の神人 阿羅々仙より照普受けたる 靈杖なれば 我祖役の行者是を以て 山野を経歴す	天竺壇特山の神人 阿羅々仙より照普受けたる 靈杖なれば 我祖役の行者是を以て 山野を経歴す
		富經	帯せし太刀は 唯物威さん料なるや 誠に害せん料なるや	帯せし太刀は 唯物威さん料なるや 誠に害せん料なるや
		弁慶	是ぞ案山子の弓に等しく 威しに佩くの料ならず 仏法王法に敵する悪徒は 一殺多生の理によって 忽まち切って捨つるなり	是ぞ案山子の弓に等しく 威しに佩くの料ならず 仏法王法に敵する悪徒は 一殺多生の理によって 忽まち切って捨つるなり
		富經	目に遮ぎり 形ある者は切り給うべきが もし無形の者障礙をなさば 何を以て切り給うや	目に遮ぎり 形ある者は切り給うべきが もし無形の者障礙をなさば 何を以て切り給うや
		弁慶	夫こそ九字の真言を以て 切断せんに	夫こそ九字の真言を以て 切断せんに

		何の難き事やあらん		何の難き事やあらん
	富樫	九字眞言の秘法はいかに		九字眞言の秘法はいかに
	弁慶	抑々 九字の眞言とは 臨兵闘者皆陣列在前 神秘の法を行ないて 急々如律令と呪する時は 陰鬼陽魔も立所に 消え滅ぶ事 霧に煮湯を澁ぐが如し		抑々 九字の眞言とは 臨兵闘者皆陣列在前 神秘の法を行ないて 急々如律令と呪する時は 陰鬼陽魔も立所に 消え滅ぶ事 霧に煮湯を澁ぐが如し
	富樫	して山伏の出立は		して山伏の出立は
	弁慶	則ち不動明王の 尊容に形どるなり		則ち不動明王の 尊容に形どるなり
	富樫	頭に頂たく兜巾ないかに		頭に頂たく兜巾ないかに
	弁慶	是ぞ五智の宝冠にて 十二因縁の髷を据えて 是を頂たく		是ぞ五智の宝冠にて 十二因縁の髷を据えて 是を頂たく
	富樫	懸けたる袈裟は		懸けたる袈裟は
	弁慶	九会曼陀羅の柿の篠懸		九会曼陀羅の柿の篠懸
	富樫	足に纏いし脚絆は如何に		足に纏いし脚絆は如何に
	弁慶	胎蔵黒色の脚絆と稱す		胎蔵黒色の脚絆と稱す
	富樫	扱又八目の草鞋は		扱又八目の草鞋は
	弁慶	八葉の蓮華を踏むの心なり		八葉の蓮華を踏むの心なり
	富樫	出で入る息は		出で入る息は
	弁慶	阿吽の二字 まだ此外にも修験の道 其徳廣大無量なり 百拝稽首 謹んで申す		阿吽の二字 まだ此外にも修験の道 其徳廣大無量なり 百拝稽首 謹んで申す
				感心してぞ見えにける
富樫の奇進	1	富樫	疑いは晴れ申して候 いざ進めに付き申すべし	疑いは晴れ申して候 いざ進めに付き申すべし
			士卒が運ぶ広台に 白綾袴一重ね 加賀絹数多取り揃え 御前へこそは直しけれ	士卒が運ぶ広台に 白綾袴一重ね 加賀絹数多取り揃え 御前へこそは直しけれ
	富樫	布施物受納致されて 御通り候らへ	布施物受納致されて 御通り候らへ	

		弁慶	忝じけなく候		忝じけなく候
	2		合方		合方
	3			こは嬉しやど山伏も静々 立って歩まれけり	
富樫の呼び止め	1	富樫	何にそれなる強力 止れとこそ		何にそれなる強力 止れとこそ
				すわや我君怪しむるは 一期の浮沈こかなりと 各々後へ立帰る	
義経打擲	1	弁慶	何とて此強力を御止め候ぞ		何とて此強力を御止め候ぞ
		富樫	判官殿に似たと申す者の 候程に 落居の間止めて候		判官殿に似たと申す者の 候程に 落居の間止めて候
	2	弁慶	腹立ちや 日高くば能登の國まで 指そうすると思いに 僅かの笈負て 後に下ればこそ 人も怪しむれ 此程 憎くし憎しと思いつるに いで物見せて呉れんとて		腹立ちや 日高くば能登の國まで 指そうすると思いに 僅かの笈負て 後に下ればこそ 人も怪しむれ 此程 憎くし憎しと思いつるに いで物見せて呉れんとて
			金剛杖を押取て散々に 打擲す	金剛杖を押取て散々に 打擲す	金剛杖を押取て散々に 打擲す
		弁慶	通れとこそは罵しりぬ	通れとこそは罵しりぬ	通れとこそ
1		方々は何故に か程賤しき強力に 太刀刀を抜き給うは 目垂れ顔の振舞 臆病の至りかと 皆山伏は打刀抜きかけて 勇み掛れる有様は 如何なる天魔鬼神も恐れつ びょうぞ見えにける	方々は何故に か程賤しき強力に 太刀刀を抜き給うは 目垂れ顔の振舞 臆病の至りかと 皆山伏は打刀抜きかけて 勇み掛れる有様は 如何なる天魔鬼神も恐れつ びょうぞ見えにける		
富樫の引込み	1	富樫	近頃誤りて候ろ 急ぎ御通り候らへ		近頃誤りて候ろ 急ぎ御通り候らへ
		弁慶	承たまわり候ろう と強力を打連れて 関を後ろに急ぎけり		承たまわり候ろう と強力を打連れて 関を後ろに急ぎけり
			士卒を引連れ関守は門の 内へぞ入りにける		

弁慶の涙	1	弁慶	関は早程隔たりて候間 御休みあろうづるにて候		関は早程隔たりて候間 御休みあろうづるにて候
	2	弁慶	さても唯今は余り難儀に候 らいし程に 不思議の働き仕まつりて候 いかに御運の末なればとて 今弁慶が杖に当らせ 給いぬること 返す返すも勿体なく候		さても唯今は余り難儀に候 らいし程に 不思議の働き仕まつりて候 いかに御運の末なればとて 今弁慶が杖に当らせ 給いぬること 返す返すも勿体なく候
	3		ついに泣かぬ弁慶も 一期の涙ぞ殊勝なる	ついに泣かぬ弁慶も 一期の涙ぞ殊勝なる	
判官御手	1		判官御手を取り給い	判官御手を取り給い	
		義経	否とよ弁慶 さては悪くも心得ぬるもの かな 唯今の機転 凡慮よりなす業に非ず 唯天の御加護とこそ思へ げにや現在の果を見て 過去未来を知ること 今に知られて身の上に 憂き年月の如月や 下の十日の今日の難を 逃れつるこそ不思議なれ 思い廻せば西海の なみなみならぬ袖の露		否とよ弁慶 さては悪くも心得ぬるもの かな 唯今の機転 凡慮よりなす業に非ず 唯天の御加護とこそ思へ げにや現在の果を見て 過去未来を知ること 今に知られて身の上に 憂き年月の如月や 下の十日の今日の難を 逃れつるこそ不思議なれ 思い廻せば西海の なみなみならぬ袖の露
弁慶の回想	1		鎧に添いし袖枕 片しく隙も波の上 或時は船に浮び 風波に身を任せ 又或時は山脊の 馬蹄も見えぬ雪の中に 海少し有り夕波の 立ちくる音や須磨明石 兎角三年の程もなくなく 痛わしやと 萎れかかりし鬼薊 霜に露おくばかりなり	鎧に添いし袖枕 片しく隙も波の上 或時は船に浮び 風波に身を任せ 又或時は山脊の 馬蹄も見えぬ雪の中に 海少し有り夕波の 立ちくる音や須磨明石 兎角三年の程もなくなく 痛わしやと 萎れかかりし鬼薊 霜に露おくばかりなり	
	2		唯さながらに十余人 夢の覚めたる心地して 泣く計りなる有さまかな		唯さながらに十余人 夢の覚めたる心地して 泣く計りなる有さまかな
			互いに袖を引連て いざさせ給えの折柄に	互いに袖を引連て いざさせ給えの折柄に	

富樫の二度目の出	1	富樫	いかに申入れ候 最前の関守に候が 先には聊爾を申して 面目なく候程に 酒を参らしようと存じ 持参致して候 聞召し候らへ		いかに申入れ候 最前の関守に候が 先には聊爾を申して 面目なく候程に 酒を参らしようと存じ 持参致して候 聞召し候らへ
		弁慶	忝けなく候 是に付ても人々に 心なくれそ呉織 怪しめらるな面々と 弁慶に諫められて 此山蔭に圓居して 所も山路の菊の酒を 飲もうよ		忝けなく候 是に付ても人々に 心なくれそ呉織 怪しめらるな面々と 弁慶に諫められて 此山蔭に圓居して 所も山路の菊の酒を 飲もうよ
人目の関	1	弁慶	實々これも心得たり 人の情の盃を受けて心を 留むどかや 今は昔の語り草 あら恥かしの我心 一度見えし女さへ 迷いの道の関越えて 今又ここに越えかぬる 人目の関のやるせなや ああ 悟られぬこそ浮世なれ	實々これも心得たり 人の情の盃を受けて心を 留むどかや 今は昔の語り草 あら恥かしの我心 一度見えし女さへ 迷いの道の関越えて 今又ここに越えかぬる 人目の関のやるせなや ああ 悟られぬこそ浮世なれ	
			露の間に千代経べき 露の間に千代経べき 雫も芳ばしく 滴たりも匂う 菊水の流れは葉の酒なれば		露の間に千代経べき 露の間に千代経べき 雫も芳ばしく 滴たりも匂う 菊水の流れは葉の酒なれば
延年の舞	1			面白や山水に 面白や山水に 盃を浮かべては 流に引かるる曲水の 手まづ遮ぎる袖ふれて いざや舞を舞うよ 元より弁慶は三塔の遊僧 舞延年の時の若	
			齢を延ぶる延年の時の若		齢を延ぶる延年の時の若
幕切れ	1			是れなる山水の 落ちて巖に響くこそ 鳴るは滝の水 鳴るは滝の水	

	<p>元より弁慶は三塔の遊僧 舞延年の時の若</p>	<p>元より弁慶は三塔の遊僧 舞延年の時の若</p>	
	<p>妙なる滴たりの 湧きて谷間に落ちたぎつ 泉は汲めどもつきせじや</p>		<p>妙なる滴たりの 湧きて谷間に落ちたぎつ 泉は汲めどもつきせじや</p>
	<p>鳴るは滝の水 日は照るとも 絶えずたうたり とくとく立てや 手束弓の心許すな 関守の人々 暇申してさらばよとて 笈をおっ取り 肩に打ち掛け</p>		
	<p>盡ぬ名残は山伏の心の底は 白菊の 露の情けの酒宴とて 旅路を指して急ぎけり 旅路を指して急ぎけり</p>		<p>盡ぬ名残は山伏の 心の底は白菊の 露の情けの酒宴とて 旅路を指して急ぎけり 旅路を指して急ぎけり</p>
		<p>虎の尾を踏み 毒蛇の口を 遁れたる心地して 陸奥の國へぞ下りける</p>	

第2節 筆者の〈安宅勸進帳〉実演に於ける構成の意図

ここでは、第1節での歌詞の比較表を参照しながら、筆者なりの〈安宅勸進帳〉の構成の狙いをひとつひとつ紹介していく。指導教員の先生方と相談を重ねることでの発見や、助演者との実際の演奏練習の中で見出した新たな演出法についても記載する。これこそ筆者の実演に於ける意味であり、将来の〈安宅勸進帳〉演奏時の新しい工夫に繋がると考える。

以降の検証に於ける凡例をここに記す。

- ・歌詞は《 》で囲むこととする。
- ・音楽用語は“ ”で囲むこととする。(例、“三段の舞”)
- ・段落【 】や、数字番号による歌詞の区切りは、第1節の歌詞の比較表に拠る物である。
- ・ここでの〈勸進帳〉とはあくまで素演奏に於ける長唄〈勸進帳〉を示しており、歌舞伎の〈勸進帳〉とは別な物として検証を進めることを確認しておく。

演奏形式について

演奏に際し第一にどのような演奏形態を採るべきか思案した。序章にて前述の通り今回の演奏目的は、吾妻能狂言の解明の一端である為、当時の演奏に近いと推測される構成を目指した。しかし実際に演奏となると、“復元”といえる演奏が行える程の資料はなく、当時の上演について想像の枠を出ないという壁にぶつかった。また吾妻能狂言番組 A5 に見られる、立て分かれ形式での演奏も考えた(第2章第2節にて前述した、〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉を2つの組に別れて演奏する方法である)。しかし音楽的バランスを考えた時、この方法は大変難しい挑戦であることに気付き断念した。というのも第1節の表に顕著に表れているように、〈勸進帳〉は〈安宅の新関〉に比べ圧倒的に量が少なく、曲ごとにチーム分けを

して掛け合いで演奏するにはあまりに両者が釣り合わない結果となってしまうからだ。筆者主催リサイタルでの演奏というコンセプトにも合わせるべく、今回この演奏形態を採ることは断念した。しかしながら、勿論この掛け合いを使った演奏方法が不可能ということではない。今後こうした新しい試みでの上演も期待できると考える。

また構想段階で最も思案させられたのは、“延年の舞”に続く“三段の舞”という合方の存在である。〈安宅勸進帳〉の演奏に取り入れられた事例は近年全く見られない。六多郎譜に三味線旋律の記載があるのみ¹で、その演奏法を知る演奏家もまた皆無に等しい。しかし記載がある以上無視することはできない部分であり、演奏法の解明に苦心したが、今回特別に有識者から演奏法の伝授を請うことができた。伝承の為にも貴重な上演部分と認識している。また“延年の舞”に重厚な囃子の手が附いているのであるから、この“三段の舞”にも続いて囃子が付随したはずと考え、資料を探した。囃子の譜面である“ツケ”の発見に至らず、基となった能楽囃子の“三段の舞”にその演奏法を探した。しかし能楽囃子の“三段の舞”の小節数と、〈安宅の新関〉に於ける“三段の舞”の寸法が合わなかった為、初演当時の囃子の様子を覗き知ることはできなかった。以上の検証を踏まえ今回新たに囃子の作調²を施し、伝承の途絶えた“三段の舞”の演奏を取り入れた。

演奏内容について

段落 【富樫の名乗り】

1 〈勸進帳〉にはない富樫の“名乗り”《斯様に候者は～此方へ申し候らへ》

1 他、桜井譜〈安宅勸進帳〉にも僅かに記載が見られる。しかしこの合方が原作からあったのか後の補作であるのか、また演奏法にも疑問点があり参考の為にあえて記した、との扱いに留まっている。

2 作調：新しく囃子の手組み(=構成)を作ること。

であるが、囃子の“次第”の前、つまり曲の冒頭にこの謡ガカリの名乗りを入れることで、曲の趣が一層荘重なものとなると考え取り入れる事とした。

段落 【義経一行の出】

1 《鴻門盾破れ～弁慶は先達の姿となって》の部分は、〈勸進帳〉には無い。これは中国の有名な古事を素に弁慶の悲しみを唄っている句である。また、従者である12人の山伏の紹介も含んでいるが、これをすっかり〈勸進帳〉に於いては省いてしまっている。歌舞伎〈勸進帳〉に於いても登場するのは弁慶と伊勢、常陸、片岡、亀井の4人の従者のみである。それに比べ能〈安宅〉ではこの山伏を8人～10人は登場させる。故に登場人数の多い曲として定着している程だ。しかもいずれも名だたる武士の役であるのだから、山伏の姿に身を裏していても弱輩な役者では強者の風格は出せないであろう。このツレの山伏の人材や人数によって〈安宅〉の劇的効果が変わってくるとも考えられ、山伏たちの存在は曲に大きな影響を及ぼしているといえるであろう。それにも関わらず〈勸進帳〉では山伏たちについての説明は行われぬ。ここには、弁慶と義経と富樫の3人をより引き立たせようとした長唄独自の発想があると考えられる。全体を通して能ではシテの弁慶が中心人物として色濃く描かれるのに対し、〈勸進帳〉では弁慶と富樫、あるいは弁慶と義経と、部分ごとに3人相互の関係を重点的に描くことで曲にメリハリを付けている。また〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉の相違は道行き部分にも大きく現れている。即ち〈勸進帳〉では華やかに弁慶義経一行が登場する場面(“寄せの合方”を含む)を作るのみにして、能に於ける安宅の関までの劇的な道のを丸ごとなくしてしまっている。しかし、今回の演奏では”名乗り“からすべて能の形に乗っ取った〈安宅の新関〉を取り入れることとした。それはこれ以降に続く《～のうのう客僧たちこれは関にて候》(第2段【義経一行の謀議】)までの、弁慶が義経に強力の姿をさせ関を越える秘策を練るといふ主従の衷情を描いた場面は、この物語にとって重要でありまた、吾妻能狂言上演当時にわざわざ省いたということ

は推測できない為でもある。〈勸進帳〉での大薩摩の手や“寄せの合方¹”を用いた明るく派手な道行よりも、弁慶主従の関へと向かう緊張感を大切にしたいと考え、取り込む構成とした。

2 《未だ習わぬ旅姿～花の安宅に着きにけり》の部分は〈安宅の新関〉にのみある部分である。近年の演奏ではその前の《弁慶は先達の姿となって》までで三味線の“流し”を用い、《時しも頃は～》へと繋ぐことが多い。いろいろなレコードや演奏会の音源を聞いてみたが、どこにもこの2部分は見当たらなかった。しかし詞章として《花の安宅に着きにけり》という道行の情景の美しさに魅力を感じ、あえて今回の演奏では挿入することにした。この方法を今後の演奏にも是非活用し、実演してもらいたい。

その他《弁慶は先達の姿となって》から、〈勸進帳〉に於ける道行きにあたる3 《時しも頃は如月の～海津の裏につきにけり》までを繋げて行い、更に《花の安宅に着きにけり》へと接続する丁寧な演出もありえるようだ。桜井譜や長唄解説²にもこの興味深い演奏方法があると記載されている。つまり〈勸進帳〉での道行き（3部分）を〈安宅の新関〉の道行きの中に繋げて盛り込む構成だ。しかしこの演奏法も耳にしたことはない。確かに3《時しも頃は如月 如月の十日の夜 月の都を立出でて》部分には、大薩摩の手がたっぷり用いられ、曲の始めに勇壮な雰囲気をもたらしている。この後に続く“寄せの合方”も壮快なテンポで曲を一層盛り上げ義経一行の登場にふさわしい。演奏家たちの間でもこの部分は〈勸進帳〉に於ける代表部分と認識されている。大変優れた作曲が施されているであろう。

1 寄せの合方：元来は役者が登場するときに使う音楽部分の一つである。しかし、歌舞伎〈勸進帳〉ではわざとこの合方で義経一行を登場させずに振り付けしたという。（浅川玉兎「安宅勸進帳（『安宅の新関』）」、『長唄名曲要説・補遺第1』 洲本：長唄友の会、1965年、257頁。）これはこの合方があまりにすっきりと華やかであり、作曲の巧みさに音楽だけを聞かせてもおもしろいと考えたからではなかろうか。

2 浅川玉兎 前掲書 292頁

しかし筆者はここを演奏に盛り込むのを敢えて断念し、〈安宅の新関〉の道行きをそのまま用いた。それは前記の2と3を繋げた演奏方法を実験的に繰り返した際、どうしても接続部には無理があり音楽的效果が悪く、だらだらとしてしまう印象が強いと感じたからだ。素晴らしい旋律が一度に連なると逆にお互いが邪魔しあってしまう為であろうか。故に今回は一般的な〈勸進帳〉の道行きを省くこととした。

すると〈勸進帳〉の代表的旋律といえる“寄せの合方”がないことに不思議な感覚を覚えるかもしれない。〈勸進帳〉では《海津の浦に着きにけり》と道行き部分を締めくくっているが、厳密に言えば安宅は海津の裏(近江の地名)にあるのではないのだ。現に能の〈安宅〉に目を向ければ、様々な山や海を詞章に記してその道筋をたどっている¹。つまり〈勸進帳〉では海津の裏から越前を経て加賀に入るこの道筋を、“寄せの合方”1つで表現し、省いてしまっているようにさえ思われる。歌舞伎を基にした音楽ならではの大胆な手法である。物語のつじつまを合わせる意味でも、今回は能の〈安宅〉を意識し、道行での弁慶と義経のやり取りをたっぷり演奏したいと考えた。特に4《実や紅は園生に植えても隠れなし～よろよろとして歩み給う御有様こそ痛わしき》は、旋律もしんみりとして美しく、義経の哀れな身の上を気品高く描いている為、これから始まる物語への接続として良い演奏効果を果たしていると考え取り入れた。

段落 [義経一行の謀議]

1 《いざ通らんと旅衣 関のこなたに立ち掛る》

〈安宅の新関〉にはないト書部分である。弁慶一行の到着を伝える為に必要と考

1 この部分の詞章は後に長唄〈隈取安宅松〉に見られる。《東雲早く明けゆけば浅茅～色づく有乳山、氣比の海、宮居久しき神垣や松の木の芽山、なほ先に見えたるは杣山人の板取、川瀬の水の浅州津や末は三国の港なる蘆の篠原波寄せて、靡く嵐の烈しきは、花の安宅につきにけり》がその部分。

え挿入した。

段落 [富樫と弁慶の対決]

1__ここからいよいよ弁慶と富樫の安宅の関でのやり取りが始まる。これは歌舞伎において台詞で行われる部分であるので伴奏音楽の〈勸進帳〉にはないが、大事な部分と考え〈安宅の新関〉をそのままに取り入れた。この辺りの富樫と弁慶のやり取りから、言葉の表情を音楽で現していく必要があるので細かい研究が必要となってくる。

段落 [祝詞]

1__《謹請再拝再拝 大日本の神祇諸菩薩照覧あれ～唵縛日羅駄都ばん即身即仏帰命頂禮》これは〈安宅の新関〉にある祈願の句である。〈勸進帳〉に於ける《夫山伏と云っぱ役の優婆塞の行儀を受け～珠数さらさらと押し揉んだり》も同様に弁慶一行の祈祷の言葉だが、能に忠実な〈安宅の新関〉のバージョンを取り入れた。そのことで音楽的にも鼓による“ノット”の手が際立ち、神秘性が高まると考えた。但し字配りが拍子にはまっていない部分が見られる為、特に“ノットガカリ”の始めは間の取り方に充分注意が必要である。

段落 [勸進帳の読上げ]

2__《元より勸進帳のあらばこそ～勸進帳と名づけつつ高らかにこそ読み上げけれ》は〈勸進帳〉にある、弁慶が白紙の勸進帳を取り出す場面。ここもト書部分である。挿入することで次の“勸進帳読上げ”へと盛り上げる効果があると考え

た。またここをワキ三味線¹が担当し、タテ三味線²が次の勸進帳読上げにモリこんで(少し飛び込み気味に重なって、の意味)入るといふ演出がある。今回はその演出はせず心を落ち着かせ、“読み上げ”の味わい深い曲想へ移りたいと考えた。

3 “勸進帳読み上げ”

勸進帳の読み上げは物語の筋から考えても必須である。〈安宅の新関〉では“読み上げ”を典雅な曲調で見事に旋律に乗せている。ここから調子が変わって“二上り”となり、歌詞、曲調共に高尚な雰囲気醸し出している。能では特に曲の中心であり、習い³(おもならい)という難しい箇所である。ここは曲の聞かせ所の1つであるので十分に工夫し、演奏したいと考えた。特に初めの“合方”から、《それつらつらおもんみれば～驚かすべき人もなし》までを独り弾きでたっぷりと荘重に演奏するよう心がけた。小鼓、大鼓と息を揃える三味線のドテンという一撥には気合を混入し、弁慶の死をも覚悟し対峙する想いを伝えるべく、研究を重ねた。以降唄はタテ(弁慶)が一人で語り唄い続ける為三味線の音量にも工夫が必要だ。シャープの音(嬰音)を独特に多用していることが味わいを深めている要素である。これらのシャープの音を気程高めに取りことで一層の作曲の効果が引き出されると考えた。また、初めからずっと重々しいテンポを続けるのではなく、途中から速度を徐々に早めることでより“読み上げ”の緊迫感を表現できればと臨んだ。

段落 [山伏問答]

1～3 ここは〈勸進帳〉にも能〈安宅〉にも無い部分で、歌舞伎では台詞によ

1 ワキ三味線とは、タテ三味線の隣で弾く担当者を示す。

2 タテ三味線(立三味線とも)は複数の三味線奏者が演奏する場合の首席奏者。タテ別れとして2人以上のタテがいる場合もある。(吉川英史・監修「立三味線」、『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年、635頁。)

3 習うことを許される秘事としての曲。

って緊迫した物語の山場が描かれ、間髪入れない富樫と弁慶のやり取りが続く。ここに手付けをしたのも〈安宅の新関〉で、現在、“読み上げ”(3)と合わせてこの2カ所のみを〈勸進帳〉に加えて演奏されることも多く、作曲の巧みさが評価されている。“独り弾き”が多く難しい箇所だが、気合を入れて唄、囃子、三味線の3者が戦うように演奏するシーンである。

この部分は前述のように〈安宅の新関〉でのみ、節をつけて演奏できる形態となっている為、是非とも取り入れたく演奏研究を重ねた。芝居に於ける弁慶と富樫のやり取り程写実性を出すのは難しいが、演奏によっては芝居の場合以上の面白みが引き出されるはずと考える。緩急や強弱を付けつつ、多用されている大薩摩節の手をうまく活かせるよう演奏研究した。始め《語り申そうずるにて候》以降“序”の手、“本手押重”“語りガカリ”といった大薩摩節からの手付け、節付けが用いられている。これより修験道を説く意気込みが絶妙に表されているといえる。『大薩摩四十八手¹』を参考に検証すると、《金剛杖に〜》の富樫の問い以降の問答では、言葉を活かす為小節の裏間を手で受けていく“拾い地”を配したり、“コキ上げ”を使つての盛り上げ、他、大薩摩節の“本地”“懸地”“居地”の崩したもの、また“呂”や“律”の“請け手”が随所に見られる。作曲の見事さ故に、良い演奏をすれば聴衆はまるで安宅の関に立ち会っているかの様な空気に飲み込まれるであろう。全くもって聴くに素晴らしい箇所である。それだけに唄方と三味線のやり取りも難しく、一步間違えれば全体を台無しにしかねない。かといってお互いが探り合い過ぎても、三味線と唄の駆け引きがだれてしまう。その点に注意しながら緊張感を持った練習を心掛けた。とにかく三味線の手が細かく間違えやすい箇所であるので、体に染み込ませるように体得して演奏することが必須と考える。最後《感心してぞ見えにける》は省略することとした。

1 杵屋栄蔵編 「大薩摩四十八手」、『長唄根岸集』 東京：法木書店、1995年。

段落 [富樫の寄進]

1 〈勅進帳〉《士卒が運ぶ広台～御前へこそは直しけれ》と〈安宅の新関〉《布施物受納致されて～忝じけなく候》両者は情景描写である。問答からの転換に必要と考え、どちらも取り入れた。

2 “合の手” (合方)

〈安宅の新関〉独自の三味線のための短い器楽部分で、ここは近年演奏されることがない。短い“合の手”であるが、弁慶一行が関を通り抜けて行こうとする足取りを見事に表現しているように感じる。〈勅進帳〉では《こはうれしやと山伏も静ゞ立って歩まれけり》という一節が代わりとなっているのであろう。今回は〈安宅の新関〉にある趣の珍しい“合の手”を挿入し、[富樫の呼び止め]へ繋げることとした。

段落 [富樫の呼び止め]

1 〈安宅の新関〉に於ける義経打擲へとスムーズに続ける為、《何にそれなる強力止れとこそ》の一節のみとした。〈勅進帳〉に於ける《すわや我君怪しむるは～各々後へ立帰る》というト書きを省略することで、気持ちが途切れることなく勢いを持ってクライマックスへと進めると考えたからである。

段落 [義経打擲] から段落 [詰め寄り] へ

1～2 《何とて此強力を～いで物見せて呉れんとて》部分は〈安宅の新関〉にのみ見られる部分であるが、全曲中で最も劇的な内容であると考え。弁慶の主君を打擲するに至るまでの弁慶と富樫のやり取りがドラマチックに表現されており、大変盛り上がる効果的な部分である。唄と三味線の間取り方が絶妙に難し

く配されている。そして最後の《金剛杖を押取て散々に打擲す》部分は〈勸進帳〉の旋律がより表現豊かと考えた為、半間を取って、こちらの旋律へと移り、次の[詰め寄り]《方々は何故に～恐れつびようぞ見えにける》のクライマックスへとスムーズに繋げる工夫を用いた。

段落 【富樫の引込み】

1__ 〈安宅の新関〉では弁慶一行の行動を、〈勸進帳〉では富樫の行動を述べている。特に歌舞伎ではこの富樫の引込みが名場面とされている。(第1章にて前述)しかし物語の筋を通すことを優先し〈安宅の新関〉での富樫と弁慶のやり取りを取り入れることとした。

そして場面は後半へと移り変わる。“略三重”の手が用いられ、時間の経過や場面の転換が表現されている。(〈網館〉にても同じ“略三重”が、同じ用途で使用されている。)演奏時間が長い曲の為、今回ここをワキ三味線に任せ、タテ三味線は新しい三味線に持ち替える演出を用いた。ここは前半と後半の境目であるので、“略三重”の前に一端休憩を挟むとことも考えられるであろう。

段落 【弁慶の涙】

1～3__ 三味線はあしらいとなり、小鼓は“コダマ”の手を打ち、弁慶の主君に対する思いが唄ではなく語りによって伝えられる部分である。唄の聞かせ所《ついに泣かぬ弁慶も一期の涙ぞ殊勝なる》を前後の〈安宅の新関〉に見られる語りが一層引き立たせると考え、両曲を取り入れた。しんみりとした哀愁の表現に適した手付けを壊さぬよう、雰囲気大切に心掛けた。

段落 [判官御手]

1 〈安宅勸進帳〉では歌舞伎での義経の台詞を見事に節付けして演奏化させている。

段落 [弁慶の回想]

1 《鎧に添いし袖枕～霜に露おくばかりなり》は〈勸進帳〉ならではの作曲で、謡曲〈安宅〉では“クセ”にあたるが、雰囲気は異なり弁慶が勇ましく昔を述懐する華やかな曲調である。前後の曲調との緩急が生まれ効果を發揮していると考ええる。

2 〈安宅の新関〉《唯さながらに十余人夢の覚めたる心地して～いざさせ給えの折柄に》は、弁慶一行の苦渋の涙の心の内を大薩摩の“大落し”等を配して見事に表現し、緩急を交えて面白く演出していると感じる。ここは是非演奏に際して取り入れるべき部分と考える。

段落 [富樫の二度目の出]

1 〈安宅の新関〉が如何に能〈安宅〉を意識していたかを感じさせる部分だ。第1章で前述したように、〈勸進帳〉にて富樫は弁慶の心を見抜いて情けの盃を交わしに来るのであるが、能や〈安宅の新関〉では富樫はただ弁慶を疑って、酒に酔わせて本性を明かそうと盃持って来るのである。ここに一つ解釈の違いを感じる事が出来る。それ故に〈安宅の新関〉では《あやしめらるな面々と》と富樫を警戒している様が描かれており、また近年演奏されることがない箇所である為、今回〈安宅の新関〉を土台に取り入れる目的から、この解釈を挿入することとした。

段落 【人目の関】

1 《實々これも心得たり～ああ悟られぬこそ浮世なれ》説教節の用いられた豊麗な節付けで、唄の最も聞かせ所といえる為〈勸進帳〉から取り入れた。

段落 【延年の舞】

1 〈安宅の新関〉にある《つゆの間に千代経べき～延年の時の若》は〈勸進帳〉《面白や山水に～いざや舞を舞うよ》をよく耳にする演奏家にとって、聞き慣れない部分である。〈安宅の新関〉の独自性を良く表している部分と考え、こちらを使用する事とした。《齢を延ぶる延年の時の若》に続き素の囃子、そして三味線入りの“延年の舞”となる。近年よく耳にする3世杵屋正次郎補曲の“延年の舞”は後年作られたものである為、吾妻能狂言上演時には〈安宅の新関〉の“延年の舞”の旋律を用いたと考える。そしてこの“延年の舞”の後に前述の“三段の舞”を復元すべく挿入した。近年聞く機会も無くどの様に演奏するのかわからなかったが、“三段の舞”は荘厳な延年の舞から曲調をがらりと変え、リズムカルで華やかな雰囲気を持つ、大変面白い合方である。〈勸進帳〉の中に加えることも可能であり、今後そういった実演も興味深い。

段落 【幕切れ】

1 《妙なる滴たりの～汲めども尽きせじや》から《尽きぬ名残は山伏の～》に繋げる方法が〈安宅の新関〉に於ける幕切れである。しかし〈勸進帳〉にある“舞の合方”は長唄の中でも屈指の名“合方”であり、曲を盛り上げる為にもこの間に挿入して〈安宅の新関〉と〈勸進帳〉をミックスさせた形で幕切れとした。“段切れ”には、今回〈安宅の新関〉の《旅路を指して急ぎけり》を用いて新しい試みを施した。

以上のように幕切れ部分には〈安宅の新関〉を多く取り入れ〈勸進帳〉との重複を避けた為、普段耳にする機会の多い〈勸進帳〉とはだいぶ違った印象を受けるであろう。しかし、新しい演奏法の可能性の提示という意味に於いて、この部分はオリジナルであり、価値のある試みと考える。

(以下に 〈安宅勸進帳〉演奏時の演奏者を挙げる。)

長唄 〈安宅勸進帳〉

・平成 22 年 12 月 9 日 東京芸術大学内ホール
博士後期課程 2 年度 河合佐季子リサイタルにて

【演奏者】唄 東音 山口太郎 三味線 東音 河合佐季子
東音 味見 純 東音 植松美名
杵屋 巳之助 東音 大木啓衣
東音 村尾俊和 東音 山口聡 (上調子)

囃子 小鼓 藤舎呂英 大鼓 望月秀幸
小鼓 望月左太寿郎 笛 藤舎推峰
小鼓 橘内幹

(この上演時の録音資料は本稿内には添付していないが、今後公開していくことも検討している。)

第3節 〈安宅勸進帳〉考察のまとめ —実演を通して—

〈安宅勸進帳〉という偉大な名曲に接した時、これまで先行研究内に於いて初演や内容があやふやな処理をされてきたことに気付き、問題視するべきと考えた。

〈安宅の新関〉がもはや廃曲寸前であることに對しても同じである。今回更なる研究の為、この大曲の全曲を実演する機会を得、その為には原典である〈安宅の新関〉を含む“安宅物”の音曲に接する機会に恵まれた。〈安宅勸進帳〉の構成を練る段階にあたり、これらの音曲に今一度向き合う事は必須の作業であった。と同時に、〈安宅勸進帳〉が如何に整備されていない曲目であるか知ることにも繋がった。先人たちの行った様々な演奏会を比較検証してみればすぐに分かることである。長い曲である為に演奏時間の制限を課せられていることがその大きな要因の1つであろうが、どれも〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉を様々に取捨選択していることがわかる。どちらも名曲故に取り入れ方は難しい。

今回少しでも謎に包まれた〈安宅勸進帳〉を明らかにするべく、特に成立に関して筆者なりの推測を第2章にて提示した。吾妻能狂言の番組A5にある〈新作 勸進帳 長唄かけ合い〉と『唄の栞』番組の〈大薩摩 安宅〉つまり〈安宅の新関〉の上演の記載を根拠に、〈安宅勸進帳〉は明治5年吾妻能狂言での上演が基となっている、という意見である。これが事実とするならば、〈安宅勸進帳〉の成立は明治34年11月よりだいぶ古くなり、新しい見解を長唄界に齎すことができるに相違ない。しかしこの説の確証が得られた訳ではない。第2章の考察は概ね筆者の想像から浮かび上がってきた意見が基となっている為である。つまり明治5年の上演にて既に〈安宅勸進帳〉が現行のように演奏されていたとは考えにくく、あくまでこの時、曲の土台が試験的に行われたとの結論を提示するに留めるべきであろう。今後の課題として、再検討の必要がある。

とはいえ〈安宅勸進帳〉の大元は恐らく2代目勝三郎が、〈勸進帳〉を物語の筋道の通った長唄曲とすべく発案した所にあり、実演に際してもその趣旨に立ち返

って演奏しなければならないと考えた。つまり吾妻能狂言らしさ、謡曲の趣を十分に生かして演奏すべきである。

第3章第2項ではこうした筆者の意見を反映させた〈安宅勸進帳〉の実演の構成を報告し、確立されていないこの曲の構成に新しい演奏法、またはあるべき姿を提言した。筆者の〈安宅勸進帳〉の構成は、あくまで主観に拠る見解を基としている。だがこうして自由な観点から構成を練ることができたからこそ、新しい演奏法への試みがこの演奏には詰まっている。まず実演を通して、大基である謡曲〈安宅〉に対して、〈安宅の新関〉は詞章や趣向を忠実にしているが、〈勸進帳〉は独自のアレンジを加え、時に解釈も変えて面白みを追求していることが改めて実感できた。だからこそ〈安宅の新関〉ばかりを取り入れていると、言葉が多い為盛り上がり欠けてしまうことに気付き、ある所では大きく〈勸進帳〉を混ぜて全体に緩急を持たせるように心掛けた。また、具体的な工夫の代表はまず始まりの道行き部分を〈安宅の新関〉に即した形を用いて、〈勸進帳〉には省いたこと。次に、段落[富樫の寄進]前にある義経一行の足取りを表現した合方や“延年の舞”に続く”三段の舞“等〈安宅の新関〉にあったと考えられる部分の復元に近い演奏を行ったこと。そして、幕切れ部分に〈安宅の新関〉を多く用いることで、良く耳にする〈勸進帳〉とは違った曲の印象を変えたこと等である。この様な近年演奏されることのなかった部分を検討し直すと、どうしてこれ程素晴らしい旋律ばかりであるのに、伝承されていないのか疑問を抱くばかりである。長時間の大曲の為に時間的拘束が最大の理由となって、省略せざるを得なかった、または接続に問題を期す為に省かれてしまったのであろう。しかし〈安宅勸進帳〉を考える時、これらの〈安宅の新関〉を拠り所としたフレーズを、もっと大切に捉えるべきと考える。〈安宅勸進帳〉は様々な可能性を持つ曲である。今後筆者が唱えた構成を取り込んだ演奏が行われることを期待している。

結論 吾妻能狂言と現代

本論文の目的は吾妻能狂言の芸態を明らかにし、日本音楽史の中に正しく位置付けることであった。その為吾妻能狂言がどのような芸態であったのか、興行の番組、『諸芸人名録』、当時の新聞記事掲載の広告情報等を根拠として、その詳細を明らかにすることから始まった。これら資料を基に吾妻能狂言は、いつどこで、如何なる人物によって、どのような形態で、どんな内容を上演したのか、第1章から第4章まで推測を交えた見解を提示した。またこの芸態の発生と滅亡の要因を、序論から第1部までを通して考察してきた。

まず諸説あった興行の時期を、検証の結果、筆者は明治2年から明治14年と推測、最盛期を明治5年～8年であったとする推測を示した。行われた場所は主に浅草蔵前の日吉吉左衛門宅であるとしたが、新潟県鶴遊座への地方遠征を含め新しく発見した興業場所をも提示した。と同時に、舞台には様々な装置を施し歌舞伎的要素を加えて上演していたことも判明した。これらの考察において新聞の記事情報は、新たな催主、参加した音曲の人物名等の発見にも有効であった。確実な根拠を得ることが出来る記事情報の特性から、先行研究内での年代推測の誤りを指摘、訂正した。

次に参加者について役者と伴奏者に分け、吾妻能狂言の番組と『諸芸人名録』内の「吾妻能狂師」の項に於ける記載から検証を行った。結果、役者には能楽界から来た者、特に現在廃絶してしまった鷺流狂言からの参加者が多く見られることが判明した。この鷺流狂言師たちは吾妻能狂言に新たな能楽再生への道筋を見出し、大挙して積極的にこの新しい芸態の発展に力を注いだとの推測が浮かび上がった。そして先行研究内にて僅かに唱えられている（小林責論文¹）、鷺流狂言は吾妻能狂言への参加が要因となって、この芸態の衰退と共に能楽復興の新路線

1 小林責「鷺流滅亡の一因・吾妻能狂言参加の意味するもの」、『謡曲百番』 東京：岩波書店、2003年、199～221頁。（新日本古典文学大系 57）

に乗り損ね、自らの流儀の滅亡へ繋がったとの説に、より確証を持つことができた。というのも廃絶の芯となった要因は、鷲流狂言師たちが吾妻能狂言を通じて交流を持った歌舞伎界への接触にあり、廃絶へ追い込まれた彼らの残した後世への影響は現在に残っていることが具体例を挙げることで見えてきたからである。中でも鷲流狂言師達を統率していたであろう名女川庄三郎は、家柄、芸の腕前共に良く、また直筆の吾妻能狂言の新作台本も残していることから、この芸能に於ける実質的中心人物であったと考えた。これによりシテ方の日吉吉左衛門は、この芸能の発案者、また舞台や装束等の提供者であったに過ぎないのではないかとの見解を提示し、これまでの定説を覆した。次に伴奏者の代表として長唄三味線方の2代目杵屋勝三郎を取り上げた。彼の行動や作曲の変遷を追うことで、明治初期2代目勝三郎が吾妻能狂言に活動の拠点を移し、大きく時間を費やしてこの芸能に於ける新作の作曲活動に積極的に取り組んだことが判明した。その証拠にの作曲作風は、江戸の風情を情緒豊かに描いたものから、吾妻能狂言参加を境に、能の趣に忠実な謡曲物長唄を作るように変わっている。同じく伴奏者の藤舎芦船は単に囃子方の代表とされていたが、番組の出演回数や、東流二弦琴の祖であること、歌舞伎と能と両方の囃子方を務めた経歴等から、吾妻能狂言に於いて役者と伴奏者を繋ぐ役割を担っていたと考える。彼は様々な音曲に好奇心旺盛に取り組んでいることから、特に新作物に関して音楽監督的な存在であったと推測した。

上演内容については番組の形式の変遷に着目した検証を進めた。結果、始め本格の能のみを上演していたが、徐々に長唄が、隆盛期には浄瑠璃を含む様々な種目の音曲を伴う新作物の上演が行われるようになって行ったことが読み取れた。中でも日数能という数日間連続して行われる興行が注目される。これは恐らく、所謂明治初期の能楽復興の一端となったと考えられる、梅若舞台での本格の能を以て行われた日数能を模倣した形式と考えられる。吾妻能狂言廃絶の1要因として、梅若舞台の人気と共に吾妻能狂言は衰頽へと向かったという、新しい見解を提示した。また本考察の主眼である上演内容の詳細な考察について、上演演目を

リスト化することで傾向を読み取る検証を行った。全体を通して圧倒的に狂言の演目を古典の形式で上演する場合が多かったことが明らかとなり、しかし一方で吾妻能狂言の特徴である三味線演奏を伴う演目の殆どは能を題材としていることも判明した。伴奏は長唄を中心とし、浄瑠璃や三曲(箏曲)といった系統の音曲も参加して新作物を作った様子が覗える。吾妻能狂言の為に作曲された演目は現存していないことが多いが、吾妻能狂言への参加がきっかけとなり既存曲の改変や現行曲の作曲が行われている事例が多数浮かび上がってきた。これらの事実から、吾妻能狂言の及ぼした近世音曲への影響の大きさが改めて浮き彫りとなった。

そして第2部からは、実際にこの影響の一端を見るべく現行曲〈安宅勸進帳〉について考察を進めた。曲の成立に於ける吾妻能狂言との関わりや影響について、番組資料等から新たな持論を展開し、また曲の実演を通して得た〈安宅勸進帳〉の新しい演奏法の可能性を提示することが目的であった。〈安宅勸進帳〉は先行研究内に於いて偉大な名曲と言われながらもその成立や初演年、内容の構成は曖昧に処理をされてきている。これらを明らかにすべく、一連の“安宅物”について各々の成立過程や音楽的特性を検証した。この結果謡曲〈安宅〉を題材とした、長唄〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉の2曲が〈安宅勸進帳〉の成立過程に於いて影響を及ぼし、この2曲が混合され物語の筋の通った作品として構成されていることが分かった。しかし演奏方法は様々で、〈勸進帳〉と〈安宅の新関〉をいろいろに取捨選択した演奏が行われている現状である為、曲が確立されているとはいえない。演奏時間の制限を課せられてしまう等、〈安宅勸進帳〉が長唄曲中最も長編の作品であることもその一因であろう。また一部で僅かに唱えられていた、〈安宅勸進帳〉の吾妻能狂言での初演説を、番組A5にある〈新作 勸進帳 長唄かけ合い〉と『唄の栞』内〈大薩摩 安宅〉つまり〈安宅の新関〉の上演の記載を根拠に、更に確かなものに近付けた。即ち〈安宅勸進帳〉は明治5年、吾妻能狂言での上演が基となっているとの筆者の持論を提示した。これが事実とするならば成立年に関して新しい見解を長唄界に齎すことができるに相違ないが、この説の確

証が得られた訳ではない。つまり明治5年に〈安宅勸進帳〉が現行の如く演奏されていたとは考えにくい為、あくまでこの時曲の土台が試験的に行われたとの結論を提示するに留めた。今後の課題として、再検討すべき部分である。しかし以上の考察によって、曖昧であった〈安宅勸進帳〉の概念が明らかになったといえよう。

そして筆者は、こうした推測や基となった曲の考察を反映させ、さらなる実体的研究の為、〈安宅勸進帳〉の実演を行った。つまり吾妻能狂言らしき、謡曲の趣を十分に生かした演奏を目指し練り上げた実演時の構成を報告した。大基である謡曲〈安宅〉に対して、詞章や趣向を忠実にしている〈安宅の新関〉と、独自のアレンジを加え時に解釈も変えて面白みを追求している〈勸進帳〉とを、全体に緩急を持たせるべく構成した。特に力を注いだのは、現在伝承の途絶えかけている〈安宅の新関〉の復元である。代表としては“道行き”部分や“三段の舞”の挿入で、また幕切れ部分に〈安宅の新関〉を多く用いることで、一般的に良く耳にする〈勸進帳〉とは違った印象を与える、新たな試みを盛り込んだ。この実演により、〈安宅勸進帳〉の更なる可能性を提示することが出来、今後筆者が唱えた構成を取り込んだ演奏が行われることを期待している。

以上本論に於ける考察により、具体的な吾妻能狂言に関する正しい情報を明確に提示することが可能となり、時代に沿ったこの大衆化された芸能の価値を見直すべきであると唱えた。

そして筆者はまた、本研究の目的と意義(第1部第4節)にて前述したように、日本が政府の改革により西洋文化を取り入れることに躍起となり邦楽が軽視された明治初期と、洋楽の浸透により邦楽への関心が益々薄れていく昨今の現状は大変似ていると考える。こうした世相は明治初期、吾妻能狂言を含む大衆化された芸能を生み出し、現代に於いてもまた、洋楽や他種目の邦楽とコラボレーションを行う公演が増えている現状に現れているといえよう。特に長唄は、歌舞伎という時代や階級、職業を超越した幅広い演劇の中で元来育ってきた。故に音楽的効

果をあげる為に新しいものを取り入れる能力を多く持っていると考え。即ち、様々な音曲の特性を吸収し新曲を沢山作ってきた点は邦楽界の中でも特出しているといえるであろう。その意味で能楽や雅楽等よりも、箏曲や三味線音楽は時代ごとに適応した音曲に対して寛容である。吾妻能狂言にて作曲された新作は能や狂言にては全く伝承されていないが、三味線音楽のいくつかは今も名曲として現行されており、この特徴を物語っている。そうした特性から現代、三味線音楽でオーケストラやオペラ、ジャズ、ポップミュージック等の洋楽を演奏、または舞台を共にする機会が急増している。あるいは日本音楽内でも、海外の戯曲を扱った新作歌舞伎の上演や(蛭川歌舞伎¹等)、能楽の舞や謡を謡曲物音曲に乗せて上演する(三響会²、玄の会³)といったまさに吾妻能狂言の再来を見るかのような試みが広がりつつある。ではこれら現在行われているコラボレーション芸能の行く末にはどのような結果が待ち受けているのであろうか。勿論明治と平成の世の中では、音楽そのものの置かれる立場が違う為、単に吾妻能狂言を比較対象として見ることは安易な考えである。しかし少なくとも、同じ様な状況下にて新しい芸能を生み出す際に、過去の遺産に教訓を見ることはできないであろうか。そこで吾妻能狂言の盛衰の理由を再度検討することで、これらの新しい芸能の行く末を考えていく必要があると考える。

まず吾妻能狂言の発展の理由に考えを巡らせた時、その最も大きな要因は参加

1 シェイクスピア作品の演出で世界的に高い評価を得ている蛭川幸雄の演出による歌舞伎公演。菊五郎劇団と組んだ歌舞伎 2005 年 7 月、歌舞伎座で上演された『NINAGAWA 十二夜』など。他近松門左衛門による世話物『冥途の飛脚』をベースに、『ひぢりめん卯月の紅葉』『跡追心中卯月のいろあげ』を織り交ぜて書かれた『近松心中物語』等の舞台がでがけられている。

2 亀井家長男、能楽囃子・葛野流大鼓方広忠、次兄、歌舞伎囃子方・田中流家元 13 代目田中傳左衛門の小鼓、末弟、歌舞伎囃子方、田中傳次郎の太鼓による公演。能楽と歌舞伎両芸能の制約を崩さず自由に往来した表現の場を設けるべく、上演回数を重ねている。例えば、能と長唄による〈竹生島〉〈船弁慶〉〈石橋〉等が、長唄はもちろん様々な歌舞伎俳優たちの出演も伴って行われている。

3 長唄三味線の東音田島佳子、能楽の観世榮夫、江戸里神楽の鳳聲晴雄(若山胤雄)、邦楽囃子の仙波宏祐といった邦楽界の大ベテラン 4 人が、古典と同時に新作・創作も後世に残したいと結成した新ユニット「玄」による公演。メンバーがかわった現在も公演は続けられている。

者たちが皆、既に各々の芸能を確立し実力を持っていたことにあると考える。いくら困窮の淵に立っていたとはいえ、能楽側の人物もつい先日まで幕府の庇護の下、歴史ある伝統芸を受け継ぎ、舞台に立っていた。そして三味線音楽側参加者はまさに家元や後世にまで名を残す名人ばかりであった。このような両者が手を結んだ時、古き良き芸能への精神が揺らぐような行動はできなかったに違いない。後半の衰退期を除いて、吾妻能狂言の内容は質が良かったからこそ10数年もの間続けられたのであろう。そして驚流狂言師たちの如きこの芸能に一筋の光を見出し、流儀の存続をかけ積極的参加を試みた者たちの熱い力があつたことも事実である。生活をしのぐ為の働き口的芸能であつたとは到底考えられない。外見からすれば、吾妻能狂言は階級を超えた破天荒な試みであつたとはいえ、だからこそ芸に妥協しない精神があつたのではないであろうか。この基本を忘れぬ努力が、現代の新しい芸能に於いても不可欠であると唱えたい。三味線音楽の参加者についても、無論今まで近づくこともできなかった能楽に学びたいとの希望があつたことは事実だ。しかし彼らは自分たちの演奏の基盤を忘れることなく、吾妻能狂言にて吸収したことを持ち帰り作曲等に生かしている。芝居から一転して吾妻能狂言に没頭し、時間を費やした2代目勝三郎にしても同じである。作曲は吾妻能狂言で得た謡曲の知識を生かした作風に変化、吾妻能狂言滅亡後もまた芝居や特にお座敷での演奏に出て活躍を続けている。このように土台がしっかりあつてこそ新しい芸能であつて、ただ闇雲に取りかかるばかりでは芸の薄さが観客にすぐ見破られてしまうであろう。そして発展の理由のもう一点には、吾妻能狂言は常に観客に分かり易い工夫をする努力があつたことが挙げられると考える。観客の層は、知識を持っていて当然の如き武士階級から、殆どが何も知らない一般庶民へと変化した。その時吾妻能狂言は三味線音楽と歌舞伎芝居の要素を取り入れることで、より庶民に身近な芸能にすることに成功している。特に、狂言の演目より圧倒的に多く能の題材に伴奏を加えていることは、わかりやすさを追求した工夫と考える(第1部第4章前述)。始めは普段見ることの叶わない能楽を有

り難がって面白く見ている、その意味すら分からなければ観客はすぐに飽きてしまう。これを知っていた先人たちは、演目に様々な工夫を、例えば音楽や舞台装置、広告、特に小書を施して新作の演出に工夫をしていたことが読み取れる。新しい何かを作る時、こうした相手への思いやりが求められるのではないか。特に邦楽は自国の文化であるはずが、昨今人々の間に浸透していないのが現状だ。この点を十分考慮し、明治初期に庶民が能楽と初めて出会った時のように、現代に於いても三味線音楽を分かり易く提示していく必要があると考える。

そして最後に、吾妻能狂言の滅亡に学ぶべきことを述べる。廃絶に至った要因には諸説考えられるが、最も重要な点は先に述べた自らの芸能の根本を、最後まで貫き通せず、観客に迎合し過ぎてしまったことにあると考える。梅若舞台の日数能が盛んになるにつれ、吾妻能狂言が焦って対抗したとの推測は前述の通りである(第1部第3章)。本格の能を演じた梅若舞台の日数能と張り合う為には、吾妻能狂言の特徴である三味線音楽との折衷演目を同じ日数能形式で多く上演する方法しかなかったのであろう。これは番組の上演内容を見れば読み取ることができる(第1部第3章参照)。しかしその結果吾妻能狂言は、観客を引き寄せることに必死になって、今まで誇示していた芸能精神を顧みることができなくなり、失敗に至ってしまったのではなかろうか。観客もまた昔ながらの本格の能を有り難がるようになり、吾妻能狂言への客足は逆に遠のいてしまったと推測する。この衰退の要因にもまた、芸能の本質を忘れまいとする精神の大切さを覗うことができると唱えたい。

歴史は繰り返す。吾妻能狂言に於いて先人が残した教訓を現代に生かさずして、今後の邦楽界に新しく生まれ変わる道筋はないであろう。その為にも、本論にてこの芸能の芸態と本質を明らかにし、現在への影響を鑑みることによってその功績を称え、今後の邦楽界の未来に向け、各々の芸能の土台を固めた上で本質に対する精神を忘れず、聞く者を思いやる芸能を展開していく必要性を訴えて行きたいと考える。

本論文をなすにあたり、小島直文先生をはじめ、稀音家義丸先生、三浦正義先生、塚原康子先生、武田孝史先生、藤原睦子先生、浅美文子先生、松永好正先生、配川美加先生、の諸先生方から貴重なご意見やご教示、ご批判を頂戴しました。心より深謝致します。

また、野村四郎先生からは本論をなす原動力を戴きました。稀音家義丸先生には貴重な資料やご指導、ご助言を沢山頂戴致しました。そして、故、7代目杵屋勝三郎先生、また、杵勝会研究の馬場先生にお会いしお話を伺えましたことは大変貴重な経験と勉強となりました。ご紹介くださった東音池田孝子先生にも御礼申しあげます。

そして〈安宅勅進帳〉の演奏にあたり、小島直文先生、三浦正義先生には、大変貴重なご教示と演奏ご指導を賜りました。東音山口太郎様、藤舎呂英様、東音植松美奈様をはじめとした、演奏会にご助演戴いた皆様からもご意見やご指導を戴きました。また東音伊勢弥生先生、藤舎呂船先生には演奏実技のご指導を戴き、本論文をなすにあたってご教授を賜りました。改めて厚く御礼申しあげます。

そして、能楽囃子方の住駒充彦様、鷲流狂言保持者の米本太郎様、山口女子大学稲葉先生には、専門のご助力を多く賜りました。森田都紀様、土田牧子様、中村美亜様をはじめ、東京芸術大学リサーチセンターの皆様から論文のご指導に感謝致します。

記して深く御礼申しあげます。

〈 主要参考文献一覧 〉 (筆者 50 音順)

1-1

単行本

- あ 浅川玉兔『長唄名曲要説』 東京：日本音楽社、1956 年。
浅川玉兔『長唄名曲要説・補遺第 1』 洲本：長唄友の会、1965 年。
浅川玉兔『長唄名曲要説・補遺第 2』 洲本：長唄友の会、1967 年。
浅川玉兔『長唄名曲要説・続』 東京：邦楽者社、2001 年。
- い 池内信嘉『能楽盛衰記 上巻』 東京：能楽会、1925 年。
池内信嘉『能楽盛衰記 下巻』 東京：能楽会、1926 年。
- お 大久保利謙「能楽の過去と将来」、『久米邦武歴史著作集、第 5 巻』
東京：吉川弘文館、1991 年。
- か 景山正隆『勸進帳いろいろ』 東京：冬樹社、1989 年。
蒲生郷昭『〈安宅勸進帳〉レコード解説—『勸進帳』のいろいろ』
東京：クラウン、1976 年。(録音ディスク 1 枚：アナログ(LP), 33)
観世左近『観世流謡曲百番集』 東京：桧書店、1950 年。
観世左近『観世流謡曲続百番集』 東京：桧書店、1952 年。
- き 稀音家義丸『長唄伝承記録』 東京：邦楽社、1929 年。
稀音家義丸『根岸集』 東京：邦楽社、1995 年。
稀音家義丸『長唄雑綴—』 東京：新潮社、2000 年。
稀音家義丸『長唄閑話—』 東京：新潮社、2002 年。
杵屋勝三郎(7 代目)『三味線音楽 長唄読本—7 代目勝三郎よもやま話—』
東京：芸術社、2010 年。

- く 倉田喜弘『明治の能楽(1)～(4)国立能楽堂調査養成課編集』
東京：日本芸術文化振興会、1994～1997. 年。
国立音大音楽研究所
『国立音大音楽研究所年報－正本による近世邦楽年表(稿)
－享保から慶応まで－』 東京：国立音大音楽研究所、1995 年。
(近世邦楽研究部門編)
黒木勘蔵校閲「歌謡音曲集」、『日本名著全集第28巻』
東京：興文社、1929 年。
- こ 幸祥光『幸流小鼓正譜、序巻ノ上』 東京：能楽書林、1981 年。
幸祥光『幸流小鼓正譜、天の巻上』 東京：能楽書林、1991 年 3 月。
国立劇場芸能調査室『明治の演芸(2)』
東京：国立劇場芸能調査室、1981 年。(演芸資料選書1)
小林責『謡曲百番－驚流滅亡の一因－吾妻能狂言参加の意味するもの－』
東京：岩波書店、2003 年。(新日本古典文学大系57)
小林責『日本古典音楽体系』東京：講談社、1981 年。(録音資料解説)
小山弘志 佐藤喜久雄 佐藤健一郎、校注・訳『謡曲集1』
東京：小学館、1973 年。(日本古典文学全集)
小山弘志 佐藤喜久雄 佐藤健一郎、校注・訳『謡曲集2』
東京：小学館、1975 年。(日本古典文学全集)
近藤蕉雨『長唄大通』 東京：法木書店、1922 年。
- さ 佐成謙太郎『謡曲大観、第4巻』 東京：明治書院、1964 年。
- た 竹内道敬『長唄の美学(曲目解説)－問答入り勸進帳』
東京：NHK サービスセンター、1993 年。
- と 東京音楽学校『近世邦楽年表 第2巻 江戸長唄附大薩摩浄瑠璃之部』
東京：鳳出版、1974 年。

- な 長唄吉住会『私の長唄-慈恭遺話』東京：長唄吉住会、1997年。
 (吉住慈恭 生誕百二十年記念出版)
 中内蝶二・田村西男『日本音曲全集』
 東京：日本音曲全集刊行社、1927年。(第9巻富本及び新内全集)
 中川清一(監修者：杵屋栄蔵校閲者：杵屋栄二)『長唄年表』
 鎌倉：ひかり謄写堂、1965年。(監修者：杵屋栄蔵校閲者：杵屋栄二)
 中村雅之・千田素子『能楽史事件簿』東京：岩波書店、1967年8月。
- に 西村隼太郎『日本人物情報大系-諸芸人名録』東京：皓星社、2001年。
- の 野上豊一郎『能楽全書(第1-6巻)』東京：創元社、1942-1944年。
 野々村戒三『能の今昔』東京：木耳社、1967年。
- ひ 平野健次 竹内道敬他『日本古典音楽文献解題』東京：講談社、1987年。
- ふ 古川久『明治能楽史序説』東京：わんや書店、1969年。
- ほ 宝生英雄『宝生流・声の百番集. 別巻2 安宅(解説)-「安宅」の難しさ』
 東京：筑摩書房、1975年。
 宝生九郎『宝生流新修謡本』東京：わんや書店、1954-1956年。
- ま 町田佳声, 植田隆之助『現代 邦楽名鑑 . 第2 長唄編』
 東京：邦楽と舞踊社出版部、1966年。
 町田嘉章『長唄浄観』東京：邦楽社、1939年。
 町田嘉章・植田隆之助『現代邦楽名鑑第2 長唄編』
 東京：邦楽と舞踊社、1966年。
 町田嘉章『ラジオ邦楽の鑑賞』東京：日本放送出版協会、1950年。
 町田嘉章『杵屋正次郎代々』東京：杵屋栄蔵発行、1959年。
 町田嘉章『現代・邦楽名鑑. 第2 長唄編-御屋敷番組控』
 東京：邦楽と舞踊社、1966年。

町田博三『長唄稽古手引草』 東京：クレス出版、1998年。

松本亀松『能から歌舞伎へ』 東京：謡曲界、1941年。

松本亀松『能の歌舞伎系譜』 東京：六芸書房、1956年。

や 山崎青雨『杵屋勝三郎の代々』1931年。(手書資料のため詳細不明)

山本二郎『名作歌舞伎全集 18 巻一勸進帳』

東京：創元社、1969年。(18巻)

よ 横道萬里雄、表章『謡曲集、上』

東京：岩波書店、1960年。(日本古典文学大系)

横道萬里雄、表章『謡曲集、下』

東京：岩波書店、1963年。(日本古典文学大系)

吉川英史『日本音楽の歴史』 大阪：創元社、1965年。

吉住慈恭『芸の心』 東京：毎日新聞社、1971年。

わ 渡辺保『勸進帳』 東京：筑摩書房、1995年。

1-2

叢書

い 伊坂梅雪『勸進帳考』

東京：クレス出版、1997年。(近世文芸研究叢書)

ま

町田嘉章『芳村家の代々』

東京：クレス出版、1998年。(近世文芸研究叢書第2期芸能篇)

町田嘉章『長唄稽古手引草』

東京：クレス出版、1998年。(近世文芸研究叢書第3期芸能篇)

- み 宮内壽松『大薩摩の代々』
東京：クレス出版、1998年。(近世文芸研究叢書第4期芸能篇)

2 雑誌

- あ 朝吹涼『邦楽と舞踊』「第3回四人の和音「玄」」
-4月5月の邦楽評- 東京：邦楽と舞踊出版社、2003年。
- か 川崎市蔵『邦楽の友』「東流二弦琴の祖藤舎簾船のことなど」
東京：邦楽の友社1987、年。
川崎市蔵
『邦楽の友』「吾妻能狂言から見た囃子方、藤舎簾船と中村寿鶴」
東京：邦楽の友社、1988年5月。
- し 島田筑波『郊外』「吾妻能狂言」 東京：郊外社、1929年。
- す 杉谷繕子『宝生』「いく女聞書一鷺流狂言師名女川庄三郎のこと一」
東京：わんや書店、1967年。(明治百年能楽史料2)
杉谷繕子
『日本文学誌要』「9代目団十郎と鷺流狂言師名女川庄三郎」
東京：法政大学国文学会。
- せ 関岡吉太郎『宝生』「吾妻能狂言 - 装束屋から楽屋から - 第4話」
東京：わんや書店、1930年。
関屋俊彦『能研究と評論』「国立文書館蔵『猿楽者分限短冊』」
東京：月曜会、1984年。
- と 富田豊春『歌舞音曲』「音楽家三氏の略伝」東京：歌舞音曲会、1907年。

の 野々村芥叟『観世』「能の変り種」 東京：検書店 1960 年 10 月。
野々村芥叟『観世』「能の変り種 続」 東京：検書店 1960 年 11 月。
野々村芥叟『観世』「能の変り種 補随」 東京：検書店 1960 年 12 月。

は 配川美加『楽劇学』「能・狂言と歌舞伎の音楽」
東京：楽劇学会、2009 年。([楽劇学会]第 16 回大会奏演とシン
ポジウムまいとおどり-狂言と日本舞踊-)

ふ 古川久『文芸研究』「明治初年の金剛舞台演能」
東京：日本文芸研究会、1958 年。
古川久『宝生』「吾妻能狂言の台本」 東京：わんや書店、1968 年。
古川久『国語と国文学』「明治初年の梅若舞台日数能」
東京：東京大学国語国文学会編、1959 年。

ま 松本亀松
『能楽』「明治初期の能役者の生活 - 主として当時の長唄よりの
考察 -」 東京：不明、1934 年 10 月。

や 柳澤澄『観世』「吾妻能狂言」 東京：検書店、1940 年。
柳澤澄『寶生』「明治初年の能 - 吾妻能狂言の一座」
東京：わんや書店、1941 年。
山崎青雨『杵勝会集会会報』「鬼勝のはなし」 杵勝会、1965 年。

3 論文集の中から

お 大久保利〔ほか編纂『久米邦武歴史著作集』「能楽の過去と将来」
東京：吉川弘文館、1991 年。

- こ 児玉竜一
『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』「近代における歌舞伎俳優と能」 東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、2000年。
(2000年度武蔵野女子大学能楽資料センター公開講座)
- 小林責『山口鷺流狂言資料集成』「山口鷺流の歴史と芸系、現状、特質」山口：山口市教育委員会、2001年。
- 小林責 根岸理子
『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』 「[研究ノート] <照葉狂言>と<今様能狂言>-主としてその呼称について-」
東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、1997年。
- 小林責・吉川英史他
『日本古典音楽大系』「能楽と長唄の歴史のおよび音楽的關係」
東京：講談社、2007年。
- さ 鷺流狂言記録作成委員会『山口鷺流狂言資料集成』
山口：山口市教育委員会、2002年。
- ね 根岸理子『楽劇学』「今様能狂言の芸能について」
東京：楽劇学会、2000年。
- 根岸理子
『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』「翻刻 『照葉狂言杓子定木』」 東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、2001年。
- は 羽田昶 他
『能楽資料センター紀要』「講演記録 2000年度武蔵野女子大学能楽資料センター公開講座」 東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、2000年。
- ふ 古川久『東京女子大学論集』「吾妻能狂言の番組」
東京：東京女子大学学会、1966年。

よ

横道萬里雄

『武蔵野女子大学能楽資料センター紀要』「能と歌舞伎の技法」

東京：武蔵野女子大学能楽資料センター、2000年。

(2001年度武蔵野女子大学能楽資料センター公開講座)

4 事典

お

大阪中央放送局芸能部『邦楽年表人名索引—長唄名家譜』

大阪：大阪中央放送局芸能部、不明年。

き

吉川英史・監修『邦楽百科辞典』 東京：音楽之友社、1984年。

に

西野春雄・羽田昶『能・狂言事典』 東京：平凡社、1999年。

日外アソシエーツ株式会社『音楽家人名事典』

東京：日外アソシエーツ、1991年。

ひ

平野健次ほか監修『日本音楽大事典』 東京：平凡社、1989年。

平野健次・上参郷祐康・蒲生郷昭『日本音楽大事典』

東京：平凡社、1989年。

平野健次ほか『邦楽曲名事典』 東京：平凡社、1994年。

ふ

古川久『狂言辞典．語彙編』 東京：東京堂出版、1963年。

古川久・小林責『狂言辞典．資料編』 東京：東京堂出版、1985年。

古川久・小林責・荻原達子編『狂言辞典．事項編』

東京：東京堂出版、1978年。

よ

吉川英史『邦楽百科事典』 東京：音楽之友社、1984年。

5 写本などの古文献

- き 杵屋栄蔵編『長唄根岸集』 東京：法木書店、1927年。
杵屋栄蔵編『長唄根岸集—大薩摩四十八手』 東京：法木書店、1995年。
杵屋栄蔵編『長唄根岸集—安宅の新関』 東京：法木書店、1995年。
- こ 兒玉永成増補『改正東京案内』 1881年。
- す 須原屋茂兵衛『文久武鑑』 江府：須原屋茂兵衛、1861。(和装写本5冊)
- に 西村隼太郎『諸芸人名録』 東京：丸屋善八、1875年。(和装写本1冊)
- よ 吉住小三郎(3代目)(編)・『唄の栞』 : 日吉小三八蔵、不明年。
(和装写本1冊)

6 新聞

- こ 『公文通誌』 東京：公文社、1930年
- ち 『朝野新聞』 東京：朝野新聞社、1933年

7 楽譜

- き 稀音家六多郎 『安宅の新関』 1961年6月。
- よ 吉住小十郎事、山田舜平『長唄新稽古本勸進帳—勸進帳』
東京：邦楽社、2000年。

8 音源資料

- あ 安宅『宝生流・声の百番集．別巻3』 東京：筑摩書房、1975年。
《安宅勸進帳》『長唄安宅勸進帳演奏東音会』
東京：クラウン、1976年。
(録音ディスク1枚：アナログ(LP), 33)
《安宅勸進帳》長唄 西垣勇蔵(唄) 杵屋和四蔵(三味線) 他
1980年10月、杵屋和四蔵 古典研究会にて
《安宅勸進帳》長唄 味見享(三味線) 西垣勇蔵(唄) 他
1985年10月29日、味見享の会にて
《安宅勸進帳》長唄 吉住慈恭(唄) 稀音家四郎吉(三味線) 他
- よ 『四人の和音「玄」邦楽ライブ第一集』：国立劇場にてライブ録音、
不明年。
『四人の和音「玄」vol.2』：国立劇場にてライブ録音、不明年。

9 国庫目録

- く 国立音楽大学附属図書館
『竹内道敬寄託文庫目録．その10(追加篇3)』
立川：国立音楽大学附属図書館、2000年。
(江戸長唄の部 / 竹内道敬, 吉野雪子編追加篇)
国立音楽大学附属図書館『竹内道敬寄託文庫目録．その4』
立川：国立音楽大学附属図書館、不明年。(芝居番付の部)
- た 竹内道敬, 吉野雪子『竹内道敬寄託文庫目録．その3』
立川：国立音楽大学附属図書館、1992年。(江戸長唄の部)

10 論文

- お 小澤由佳「三代目杵屋正治郎研究：劇界近代化の中での軌跡」
東京、2008年。（日本大学大学院芸術学研究科博士論文）
- は 原田富士江「一長唄「安達ヶ原」一についての考察」
東京：東京芸術大学、1990年。（東京芸術大学修士論文）

11 パンフレット

- 『第1回 1997年10月27日会場：鉄仙会能楽研修所－三響会パンフレット』
1997年。
- 『第2回 1999年10月28日 博品館劇場－三響会パンフレット』 1999年。
- 『第3回 2000年11月27日新橋演舞場－三響会パンフレット』 2000年。
- 『第4回 2004年9月29日新橋演舞場－三響会パンフレット』 2004年。