

論文内容の要旨

学生番号：2312906

氏名（ふりがな）：安倍真結（あべまゆ）

論文等題目：日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの囃子―狂言方と囃子方の関連性に観点をおいて―

一般的に、狂言方は邦楽に於いて舞台監督のような役割であり、囃子方は囃子を演奏する役割を中心としているが、どちらも舞台進行を担うという共通点がある。本論文では、双方の関連性を再認識し、演奏面だけではない側面を見ることで、幕明き・幕切れの囃子の本意を論ずる。

邦楽囃子はとりわけ歌舞伎と共に発達し変化してきた。能楽で演奏される「能拍子」に加え、三味線音楽のメロディーに合わせて演奏する為の独自の奏法「チリカラ拍子」が創作された。歌舞伎で様々な演出が用いられるようになると、囃子も、出囃子と称する舞台に出て演奏する形態と、蔭囃子と称する蔭に隠れて演奏する形態が使い分けられるようになった。主奏楽器である笛・小鼓・大鼓・太鼓の四拍子の他、当鉦・銅鑼等の金属製楽器、大太鼓・大拍子等の皮製楽器、仏具、祭礼や民俗芸能で使用されるもの等、何種類もの道具が用いられる。これらを単独または複数組み合わせ、人物・情景描写など、演者や場面に応じて演奏する。他にも演目の内容とは関係なく、開演前、閉演後、演目終了時に演奏される儀礼音楽も担当する。蔭囃子のバリエーションは何十種にも及び、それぞれ機能を備えている。しかし経験を要することや、客席から見るできないことから、非常に解りづらく、文献や資料も少ない為、習得が難しいのが現状である。これまでは口頭伝承、現場で得る経験と感覚を頼りに受け継がれてきた分野なのである。しかし現在採用している蔭囃子の型を確立した演奏者、即ち明治から昭和の中頃に活躍された囃子方乃至その方々の演奏を実際に耳にした者、実演を目にした者はもう限られており、お話しを伺うこともご指導賜ることも非常に困難である。残された附けを参考に演奏するほかないのである。そこで生じるのが、附けだけではその手を用いる意味がわからない、という問題である。

実際わたしが初めて日本舞踊の地方として蔭囃子を担当した時、日本舞踊の振付や、セオリーもわからなかった為に大変苦労した。事前に音源や映像資料、附けをもとに勉強しても、使用する囃子の奏法が

わかるだけで、なぜその手を使用するのかという理由までは知ることができない。蔭囃子は性質上、丁寧な稽古をつけて頂くことは不可能であり、見て覚える、または経験で身につけてゆくものとされている。修士論文では、多くの演目の「幕明き」に「通り神楽」という手組が用いられることに対する疑問から、演目の内容把握と実践を通し、囃子の各手組の意味を研究したが、演出、衣裳、幕・セリ・大道具等の舞台装置に対する知識の必要性も強く感じた。

狂言方に着目した理由もそこにある。狂言方はもともと歌舞伎の狂言作者である。狂言作者は、歌舞伎の上演台本を掌握しており、舞台装置、小道具、衣裳、音響など舞台に関わる様々な分野を決定していた。さらに重要な仕事として、「柝を打つこと」がある。公演の始まる前から終るまで、狂言作者の柝で進行していく。つまり舞台監督として、舞台上の責任すべてを負っていたのである。現在、東京の狂言方はこの舞台監督の職務が大部分を占め、特に日本舞踊公演に於いて、なくてはならない存在である。

日本舞踊公演では、狂言方と囃子方が互いの職分を理解し合い、演目に対する共通認識を持った上で、臨機応変に対応しなければならない。その為に、囃子方は演奏技術以外に舞台進行の知識はもちろん、舞台演出、美術、衣裳を含む演目内容の把握が必須である。つまり、豊富な知識と経験を元に場にふさわしい奏法を選定するのである。それが顕著に表れるのが「幕明き」「幕切れ」の演奏である。これは演目全体から見ればわずかな部分であるが、狂言方が打つ柝と、囃子の演奏とが作り出す世界観、間、一音一打の意味にこそ、囃子方が知っておくべきことが凝縮されていると考えた。

時代のニーズに合わせて変化し続けている囃子は、伝承の過程で原型と本来の意味を見失いつつある。ある古典の演目に対し、定式どおり演奏するだけならば付けを見れば、一定の質を保った演奏ができる。しかしもう一步踏み込んだ演奏はできるのだろうか。例えば雨音ひとつとっても、その大太鼓の音が雨を表現していると理解せずに打っていたら、その演奏、表現は観客に伝わるのだろうか。極端な例ではあるが、このような現象が起ってしまう時代はすぐそこまで来ているのである。早急に文章化し遺すことで、囃子の手が持つ機能を最大限に引き出した演奏、古典の様式美を尊重した舞台づくり、円滑な舞台進行に役立てたい。本論文では実例を記し、法則を体系化する。音源や楽譜からの情報だけではなく、舞台進行、舞台美術、舞台演出の面から裏付けをとり、今に伝承されている囃子の奏法の意味を考察する。そしてそれらを根拠とし、幕明き・幕切れの囃子を体系づけ、論ずる。

なお、本論文で扱うのは狂言方、囃子方共に東京、江戸系のものであることを断っておく。その理由と

して、狂言方については、東京で活躍されている清野正嗣氏に取材したこと、実地調査は東京で行われた日本舞踊公演に限定し、また人間国宝・堅田喜三久社中が囃子を務められている公演を中心に調査したことが挙げられる。

日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの蔭囃子
—狂言方と囃子方の関連性に観点をおいて—

2312906

安倍真結

目次

凡例	7
序章	8
第一章 狂言方について	11
第一節 狂言作者の発生と成立	11
第二節 狂言作者（歌舞伎作者）とは	14
1 狂言作者の階級	14
2 狂言作者の職掌	15
3 現在の歌舞伎に於ける狂言作者の職掌	16
4 現在の日本舞踊公演に於ける狂言方	22
第三節 柝	23
1 柝とは	23
2 柝の起源	24
3 柝の用法	30
第二章 囃子方について	40
第一節 囃子とは-囃子の発生と成立-	40
1 「囃子」という用語	40
2 歌舞伎音楽・囃子の変遷-歌舞伎の歴史に沿って-	42
3 歌舞伎音楽における囃子-鳴物を中心とした呼称・演奏形態-	48
第二節 現代の囃子方-日本舞踊公演に於ける蔭囃子-	50
1 楽器	50
2 蔭囃子の性格	51
3 蔭囃子の用法	53
第三節 蔭囃子の手法	55
1 囃子の手法	55
2 幕明き・幕切れの手法	57
3 礼式囃子	59

4 用いられる用語	61
第三章 日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの蔭囃子―狂言方と囃子方の関連性に観点を置いて―	65
第一節 日本舞踊とは	65
1 日本舞踊の歴史	65
2 日本舞踊作品の分類	67
3 日本舞踊公演に用いられる幕	69
第二節 長唄「藤娘」の比較	73
1 長唄「藤娘」とは.....	73
2 考察.....	77
3 公演実例の比較.....	81
第三節 日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの蔭囃子―狂言方と囃子方の関連性に観点を置いて―	84
1 狂言方と囃子方の関連性.....	84
2 日本舞踊公演の実例	96
終章	127
謝辞	129
参考文献	130

凡例

- 「 」 …… 強調したい事柄、曲の題名などに用いる
- 『 』 …… 書籍のタイトルを表す。
- < > …… 主として囃子、柘の手法に用い、他の分野においても特筆したい事柄に用いる。
- 〰 〰 …… 曲中の歌詞を括る。
- () …… 補足、別名、年数などを括る。

序章

一般的に、狂言方は邦楽に於いて舞台監督のような役割であり、囃子方は囃子を演奏する役割を中心としているが、どちらも舞台進行を担うという共通点がある。本論文では、双方の関連性を再認識し、演奏面だけではない側面を見ることで、幕明き・幕切れの囃子の本意を論ずる。

囃子はとりわけ歌舞伎と共に発達し変化してきた。能楽で演奏される「能拍子」に加え、三味線音楽のメロディーに合わせて演奏する為の独自の奏法「チリカラ拍子」が創作された。歌舞伎で様々な演出が用いられるようになると、囃子も、出囃子と称する舞台に出て演奏する形態と、蔭囃子と称する蔭に隠れて演奏する形態が使い分けられるようになった。主奏楽器である笛・小鼓・大鼓・太鼓の四拍子の他、当鉦・銅鑼等の金属製楽器、大太鼓・大拍子等の皮製楽器、仏具、祭礼や民俗芸能で使用されるもの等、何種類もの道具が用いられる。これらを単独または複数組み合わせ、人物・情景描写など、演者や場面に応じて演奏する。他にも演目の内容とは関係なく、開演前、閉演後、演目終了時に演奏される儀礼音楽も担当する。蔭囃子のバリエーションは何十種にも及び、それぞれ機能を備えている。しかし経験を要することや、客席から見る事ができないことから、非常に解りづらく、文献や資料も少ない為、習得が難しいのが現状である。これまでは口頭伝承、現場で得る経験と感覚を頼りに受け継がれてきた分野なのである。しかし現在採用している蔭囃子の型を確立した演奏者、即ち明治から昭和の中頃に活躍された囃子方乃至その方々の演奏を実際に耳にした者、実演を目にした者はもう限られており、お話しを伺うこともご指導賜ることも非常に困難である。残された附けを参考に演奏するほかないのである。そこで生じるのが、附けだけではその手を用いる意味がわからない、という問題である。

実際わたしが初めて日本舞踊の地方として蔭囃子を担当した時、日本舞踊の振付や、セオリーもわからなかった為に大変苦勞した。事前に音源や映像資料、附けをもとに勉強しても、使用する囃子の奏法がわかるだけで、なぜその手を使用するのかという理由までは知ることができない。蔭囃子は性質上、丁寧な

稽古をつけて頂くことは不可能であり、見て覚える、または経験で身につけてゆくものとされている。修士論文では、多くの演目の「幕明き」に「通り神楽」という手組が用いられることに対する疑問から、演目の内容把握と実践を通し、囃子の各手組の意味を研究したが、演出、衣裳、幕・セリ・大道具等の舞台装置に対する知識の必要性も強く感じた。

狂言方に着目した理由もそこにある。狂言方はもともと歌舞伎の狂言作者である。狂言作者は、歌舞伎の上演台本を掌握しており、舞台装置、小道具、衣裳、音響など舞台に関わる様々な分野を決定していた。さらに重要な仕事として、「柝を打つこと」がある。公演の始まる前から終るまで、狂言作者の柝で進行していく。つまり舞台監督として、舞台上の責任すべてを負っていたのである。現在、東京の狂言方はこの舞台監督の職務が大部分を占め、特に日本舞踊公演に於いて、なくてはならない存在である。

日本舞踊公演では、狂言方と囃子方が互いの職分を理解し合い、演目に対する共通認識を持った上で、臨機応変に対応しなければならない。その為に、囃子方は演奏技術以外に舞台進行の知識はもちろん、舞台演出、美術、衣裳を含む演目内容の把握が求められるのである。つまり、豊富な知識と経験を元に場にふさわしい奏法を選定するのである。それが顕著に表れるのが「幕明き」「幕切れ」の演奏である。これは演目全体から見ればわずかな部分であるが、狂言方が打つ柝と、囃子の演奏とが作り出す世界観、間、一音一打の意味にこそ、囃子方が知っておくべきことが凝縮されていると考えた。

時代のニーズに合わせて変化し続けている囃子は、伝承の過程で原型と本来の意味を見失いつつある。ある古典の演目に対し、定式どおり演奏するだけならば付けを見れば、一定の質を保った演奏ができる。しかしもう一步踏み込んだ演奏はできるのだろうか。例えば雨音ひとつとっても、その大太鼓の音が雨を表現していると理解せずに打っていたら、その演奏、表現は観客に伝わるのだろうか。極端な例ではあるが、このような現象が起ってしまう時代はすぐそこまで来ているのである。早急に文章化し遺すことで、囃子の手が持つ機能を最大限に引き出した演奏、古典の様式美を尊重した舞台づくり、円滑な舞台進

行に役立てたい。本論文では実例を記し、法則を体系化する。音源や楽譜からの情報だけではなく、舞台進行、舞台美術、舞台演出の面から裏付けをとり、今に伝承されている囃子の奏法の意味を考察する。そしてそれらを根拠とし、幕明き・幕切れの囃子を体系づけ、論ずる。

なお、本論文で扱うのは狂言方、囃子方共に東京、江戸系のものであることを断っておく。その理由として、狂言方については、東京で活躍されている清野正嗣氏に取材したこと、実地調査は東京で行われた日本舞踊公演に限定し、また人間国宝・堅田喜三久社中が囃子を務められている公演を中心に調査したことが挙げられる。

第一章 狂言方について

第一節 狂言作者の発生と成立

まず、狂言方とはなにか。

狂言方とは、もともと歌舞伎で上演台本を掌握していた狂言作者と呼ばれる職掌の中の下階級を指すものである。狂言作者は歌舞伎のはじまりから存在したわけではない。歌舞伎の歴史とともに狂言作者の地位が確立し、またそこから分かれて狂言方という職掌が独立したのである。現在、狂言方と囃子方が密接な関係にある理由を知る為にも、変遷を辿ることにする。

歌舞伎の脚本家、即ち狂言作者の発生と成立について十分に説明するには、歌舞伎そのものの展開、各時代の俳優や作者、他の芸能との関わりにも触れる必要がある。ここでは主に狂言作者若竹会『狂言作者心得』、河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』により、狂言作者の史的地位を解説し、狂言作者興隆のあらましを述べる程度にとどめておく。

舞台芸術の台本が発見されたのは、平安時代末期から鎌倉時代にかけて盛んであった芸能、延年の舞のものである。不完全ながら内容が筆録されたものが遺されており¹、脚本あるいは舞台芸術の台本の元祖とも云えるものである。それらの作者については明確にはされていないが、おそらく演技者自身であろうと推測される。

鎌倉時代から室町時代にかけては田楽、猿楽が行われ、田楽能、猿楽能が行われ、謡曲の台本が大成された。この作者も観阿弥、世阿弥をはじめほとんど演者自身によるものであることが明らかにされている。狂言の作者は玄恵法印という説もあるが²、とにかく演者自身の創作が多かったのである。

慶長初年、阿国歌舞伎が創られたといわれる年から、遊女歌舞伎、女歌舞伎、若衆歌舞伎などが行われた約 50 年間は、民俗舞踊がすこし洗練されたものに即興的な滑稽寸劇が備わったレビューのような演劇に過ぎなかった。簡単な踊りや一幕限りの滑稽寸劇「放れ狂言」は内容も単純であり、脚本家を必要としなかった。演出を必要とする部分も俳優の中の有力者が工夫し、口約束（口立）する程度で成立する、即興的で簡略な劇であった。そのうち、日によって異なる劇では困るので、科白の言い始めだけを筆録するようになったが、脚本と云えるようなものにはならなかった。従って狂言作者という役職が特別に設けられず、俳優が作者の職務を兼任していた時代である。

野郎歌舞伎が出現し、寛文（1661～1673）・延宝（1673～1681）以後に入ると、江戸文化の展開と共に劇も発達し複雑化した。「物真似狂言盡し」と銘打ち、二幕或いは三幕続きのストーリーを持った劇が演ぜられるようになった。こうなると口約束では完全な演出は不可能なので、劇の台本、脚本という概念が生まれた。狂言の内容が複雑化するのに伴って脚本が発生したのである。それでもはじめは俳優が執筆者を兼ねていたが、内容が一層複雑になってゆくにつれて、筆が達者なものは俳優の方を第二義として脚本執筆を本業とするようになった。更には俳優を辞めて作者専門になる者、俳優以外が狂言作者として登場するようになった。元禄期（1688～1704）になると「元禄歌舞伎」と呼ばれるように、歌舞伎が完成し、同様に脚本の作者という専門職も完成した。上方では初代坂田藤十郎、近松門左衛門、江戸では初代市川団十郎が和事や荒事といった地域の特徴や伝統を下敷きに技芸を発展させていった。

正徳から元文までは人形浄瑠璃が劇的展開を遂げる。宝暦以後、歌舞伎は人形浄瑠璃の戯曲や演出要素を摂取し、発達を遂げ、近世の歌舞伎の形態が生成された。必然的に著名の作者も現れ、脚本としての形式も整備されるようになった。

宝暦から寛政までの約 50 年間は江戸よりも上方の進歩がめざましく、作者の質も若干優位におかれていた。上方では初代並木正三ら、江戸では初代桜田治助らが、時代の名優と共に歌舞伎を洗練させていった。

上方が衰え、江戸を中心に栄えた寛政から文化・文政を経て幕末に至る約 70 年間は、それまで上方で発達してきた歌舞伎が江戸文化と融合する。著しく煽情的な内容及び演出形式が生まれ、同時にケレン物や変化舞踊なども現れた。上方の写実風と江戸の絢い混ぜ等の特徴がやがて混ぜんとなり、文化・文政に四代目鶴屋南北という、生世話と呼ばれる市井の写実劇作家が登場する。南北は初代尾上松助と組んで、ケレンや怪談劇を生み、五代目松本幸四郎と五代目岩井半四郎、三代目坂東三津五郎らを生かした写実劇を生み、三代目尾上菊五郎、七代目市川團十郎を用いて自作を総合化させた作品を生み出した。幕末から明治にかけては河竹黙阿弥が七五調の美しい台詞で官能的、音楽的な芝居を次々と生んでいく。

新時代を迎えて歌舞伎界にも新風が吹き込み、狂言作者にも推移が生じた。元来狂言作者には系統的な学問はなかった。のみならず時代狂言は法令の為に、できるだけ史実を曲げて脚色せざるを得なかったので、当時の頭官学者から脚本の荒唐無稽、支離滅裂を論難され、史実尊重に基づく「活歴」の提唱がなされた。九代目市川團十郎らにより「活歴」と呼ばれる新史劇が現われたが、明治 22 年、東京歌舞伎座の設立をみてから、事実上の文芸部長でもあった、福地櫻痴居士一派は在来の狂言作者を軽視し敗訴する傾向をとったので、狂言作者は次第に脚本製作者の位置を歌舞伎界の外部の劇文学者にゆずった。坪内逍遙を初めとし、岡本綺堂、岡鬼太郎、真山青果らはその代表的な存在であり、彼等の作品は現代でも古典として上演されることが多い。

この傾向は大正に強められ、歌舞伎の内質はさらに変化し、昭和に入っては、現在の「狂言方」、演出事務担当乃至は舞台監督としての職責にとどまるようになった。

現在でも歌舞伎座や国立劇場で新作歌舞伎は時々上演されているが、全体的には古典を上演することが多く、同時に狂言作者の位置付けも大きく変化してきている。かつては、現代劇の作家と同じように、創作が狂言作者の仕事であった。ニュース性を盛り込んだり、話題性を作ったりする創作である。今では歌舞伎自体が伝統芸術という位置付けであるから、作者の仕事も変わってくる

のである。

第二節 狂言作者（歌舞伎作者）とは

1 狂言作者の階級

狂言作者の組織や任務にも時代によって異なる点があるが、最も整備していたと思われる宝暦（1751～1764）ごろから幕末に至る間について述べる³。

狂言作者は四階級に分かれていた。立作者、二、三枚目の作者、狂言方、見習いの四階級である。

「立作者」は作者の最も上位に位置する者の意味で、作者部長、作者主任にあたるものである。「立作り」と呼ばれていた。延宝8年に富永平兵衛が評した「狂言作り」の部署のリーダーである。そのすぐ下位にあたる、作劇に於いて助筆する者を「二枚目」「三枚目」、略して「二、三枚目の作者」という。必ずしも二人いるわけではなく、二枚目一人のこともあり、四、五枚目の作者が助筆することもある。この呼称は番附面記載の作者連名の順位によるものである。

「狂言方」は、その助筆作者の下にあり、作劇には関与しないで、稽古事務と舞台監督事務に任ずる数名の作者を指す。「見習い」というのは諸事見習う期間のものである。つまり実際に脚本を執筆するのは二、三枚目以上の作者で、正確にはそれ以上の者でなければ作者とは呼ばず、それ以下の階級の者は単に「狂言方」とも呼ばれていたのである。

そこで、現在の日本舞踊公演に於ける狂言方の職務に近いと考えられる、脚本執筆以外を担当していた「見習い」と「狂言方」の階級に注目してみる。

まず「見習い」は、立作者の元に入門してから、準備のできるまでは内弟子として修行する。立作者の家で雑務をこなしながら、暇を見つけて机に向かう。立作者から与えられる最初の仕事は浄瑠璃本や古い脚本を読ませることである。それから台本の浄写、師匠の送迎、半紙を折るなど大小さまざまな仕事を覚えさせ、劇場の事情にも通じさせる。この内弟子の期間を経ることは特殊で、見習いの許しが出るとすぐ劇場へ勤めるのが普通の様である。明治前半までは朝四時頃開場したので、劇場勤務の日は夜明け前から部屋の掃除や湯を沸かすな

どの雑務と、上司の作者の小間使いをするのが任務である。閉演後は脚本を師匠の家に納めてから帰宅する。この見習い時代に最も念を入れて練習するのが柵の打ち方である。味、艶のある冴えた音色を出せるように練習し、手はじめにツナギの柵から打たせて貰う。そのような修行を続け、二、三年経つと「狂言方」に昇格する。

「狂言方」は、決定された脚本を舞台に出すまでの諸事務と、立作者及び二、三枚目の作者によって書かれた脚本の清書をし、書き抜き（役名と役者名を書いたもの）をして各役者に渡すこと、稽古の準備と稽古そのものの担当、初日以後は幕の開閉をすることが主な職務である。無論柵を打つことも重要な職務である。この「狂言方」の役目が現在、日本舞踊公演に於いての狂言方の職務に近いようである。詳しくは後に記すこととする。

関西では、いつ頃からは不明だが、狂言作者と狂言方がはっきり分かれ、別の職掌になっている。なお、現在の狂言作者は見習いを別にして、身分の上下はなく、明確な師弟関係もなくなった。

2 狂言作者の職掌

狂言作者の伝統が十分に維持されていた間は絶対的に座付作者が執筆した。脚本執筆ということが狂言作者の職掌の重要部分を成していたのである。脚本の企画、立案は立作者の責任にあり、座元（興行責任者）と座頭俳優に協議し、承認を経て執筆した。享保（1716～1736）・宝暦（1751～1764）期には、座元はまず次年度の立作者を定め、その立作者の意見を参酌して、雇う俳優の座組を決定したという⁴。「道具帳」と称する舞台装置図を描き、衣裳の指定を行い、演出家とまではいかななくても、稽古の際に脚本の説明、修正をして、演出に重要な示唆を行い、舞台の仕掛けの考案までもしたことがある。舞台上の責任や音響効果等のある部分は、無論狂言作者の責任であり、この点は現在も変わらない。次に、脚本が決定し、これを宣伝する部署はほとんど一手に引き受けていた。宣伝用印刷物の準備は全部引き受けるだけではなく、劇場前に掲げる看板の下絵を描き、出来上がった看板を掲げるのも狂言作者の指揮によるもので

あった。

現在、演劇脚本の供給は殆んど例外なく、外部の文芸家によってされているといっても過言ではない。自作自演の方式をとっているものもあるが、その他は自由な立場にある劇文学者か、準座付作者の劇文学者によって供給されている。脚本の企画は興行責任者がする。ある新脚本が決定すると、演出家が決まり、舞台装置や照明などの舞台美術専門家、衣裳や小道具の考証考案担当者も決まる。それらの人材も多くの場合、現行制度の狂言作者以外から選ばれる。宣伝に関しては昔の項目のうちいくつかは廃止されており、現行作者の所管に属しているものもあるが、このような仕事の大部分は、劇場会社の宣伝部や装飾業者が担当している。

例外もあり、特に優秀な技能を持つ狂言作者は、現在でも何れの部門に関与することもあり得るが、全般的に見れば、企画への参与、脚本執筆というかつての本業、使命は、時代の進展とともに劇文学者の手へ移行した形となっている。

3 現在の歌舞伎に於ける狂言作者の職掌

本項目は社団法人日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』を参考にさせて頂き、職掌概要を述べることにする。

①上演台本の作成

あるひとつの演目について、成田屋、あるいは音羽屋など、主演俳優により演出方法が違うことがある。役柄と役者が変れば、その役者に合わせて台本も改訂していかなければならない。大まかなストーリーは同じでも、細かい調整とそれに合わせた新たな上演台本が必要となる。

歌舞伎では江戸時代から現在に至るまで、上演の度に台本に手を加えることを当然と考えてきた。歌舞伎が俳優の演技を見せることを主眼とする芸能だからである。近代以降、新作や新演出の場合に、演出家のはっきりと演出方針を主張することもあるが、古典ではほとんどの場合、主演俳優が演出を兼ねている⁵。その俳優の注文で、狂言作者が台本を何度も書き直すという例は、決して

珍しいものではない。狂言作者が西洋演劇の舞台監督と決定的に違うのは、仕事の原点があくまで上演台本の作成と修整、管理にある点である。

再演の場合は、狂言作者が主演俳優や演出家の意向を聞き合わせた上で、過去の台本を参照して第一稿をまとめる。過去に担当した演目であれば、そのとき手を加えた箇所や演出上の記録などを書き込んだ台本を保管しているので、それを参照する。先輩や他の作者が担当した演目であれば、その時の上演台本を借り受け、演出上の変更や注意点などを聞き合わせる。

新作の場合はその作者が、復活狂言では補綴担当者がそれぞれ台本を作成する。この場合も実際にはプロデューサー、狂言作者、主演俳優、演出家などが協議して、多少の修整などをしてから上演台本を作ることが多い。演じたことのある役者の頭の中にある「台本」を文字として記録していくということもある。

昭和五十年頃までは、よく上演される古典や舞踊は、台本を印刷しなかった⁶。その場合は狂言作者が手元の台本から「書き抜き」を作って、俳優に渡していた。しかし最近では、古典でも台本を印刷することがある。台本を印刷に出すのはプロデューサーである。

上演台本ができてくると、それをもとに俳優や演出家から演出方針や工夫が出される。興行主側の種々の都合、劇場の舞台機構や興行時間の制限もある中、さまざまな注文を受け取って、狂言作者が台本に手を加えていく。

歌舞伎は俳優の芸が中心なので、主演俳優の意向が第一に尊重される。初役に挑戦する俳優が、過去にその役を演じた俳優に教えを乞う時に、狂言作者が同席することもある。このような時には、過去の上演台本や舞台記録をあらかじめ調べた上で、演技・演出上の留意点を書き留める記録系の役割を果たすことになる。

上演台本から書き抜きを作るのも、狂言作者の仕事である。書き抜きとは、台本から俳優ごとに、その役のせりふを書き抜いた物である。形式は半紙を二つ折りにして、表紙に本名題と役名、俳優の俳名を、裏表紙に上演年月と劇場名などを毛筆で書くのが普通である。中には、その俳優のせりふだけを書く。

俳優はこれをもとに稽古に臨む。あくまでせりふを覚える為のものなので、ト書きや他の役のせりふは一切書かない。印刷された台本が配られるようになった今も、書き抜きを注文する俳優が少なくない。五代目尾上菊五郎はこの書き抜きに、その役で使用した鬘や衣裳、小道具、演出などをメモ書きし、衣裳の端切れまで貼っておいたという⁷。

②配役

公演の配役は、興行会社と座頭級の役者により、大きな役やその周辺等が決定される。それを受けて、その脇役、さらにその周辺の役、脇役については狂言作者が決めていく。三代目竹柴金作までは、立作者が名題俳優を含めて脇の役すべてを決めていた。しかし近年は名題下俳優の配役だけを狂言作者が割り振っている。名題下俳優は楽屋や舞台裏での師匠の世話、黒衣後見や効果音など雑多な仕事が多い。師匠の出番によっては、自分が舞台に出ている時間がないこともある。狂言作者はこうした名題下俳優の動向を把握できる立場にあり、かつ各自の芸歴なども熟知しているので、彼らに立廻りや通行人などの役を割り振ることができる。決める前におのおのの師匠や主演俳優の意向を聞くことはあるが、本人の承諾はとらない。名題下の配役が決まると、巻紙に書いて稽古場に張り出す。ただし国立劇場では、名題下の配役は制作室が決めている。

②舞台をつくる

上演台本が決まると、狂言作者はこれをもとに、舞台をつくっていく各専門の業者向けに発注書を作る。これを附帳と呼ぶ。附帳とは半紙を横に二つ折りにして、紙縫で横綴じにした帳面である。石州半紙に毛筆で太く書くのが本格で、表紙に縦書きで上演年月を「當ル平成〇年〇月狂言」と書き、続けて「衣裳の附帳」、「鬘の附帳」と大きく書いて、劇場名を書き添える。劇場名の上には「千穂万歳大々叶」と書くのが定式である。本文は、帳面を横にして、上演演目の本名題と各幕の場名、配役を書く。小道具、鬘、床山、中二階の床山、衣裳、着肉、小裂、頭取部屋、作者部屋、宣伝部などの分を作り、上演前月の半ば頃までに渡す。各担当者はこの附帳に記された配役毎に、必要な用具を俳優などに聞き合わせて揃える。附帳は公演の終了後も大切な記録資料として各

部署で保管される。大道具の道具帳もかつては狂言作者が書く附帳の一種であった。しかし近年は大道具に永年蓄積されてきた道具帳があり、それをもとに大道具方が主演俳優に聞き合わせて準備している。

また芝居の内容で立ち回りが必要であれば、例えば「15人で作ってほしい」ということを立師の役者に発注することもある。稽古をしながら、不都合があれば、台本の修正はもちろん「お囃子をもっと伸ばして」などと、音楽への注文も出す。

舞台の内容に関わることほとんどすべては、狂言作者から発注されている。つまり、芝居を構成しているものが狂言作者により分類・分解され、それぞれの担当者により造られ、それらが役者ととも舞台上で再構成されているといえるだろう。同時に興行と関わる面では、宣伝の為のフライヤーやパンフレット等をつくる現場へも演目や役者等の情報を送らなくてはならない。

西洋演劇の舞台製作では、演出部を中心としたメインスタッフにそれぞれデザイナーや照明プランナーが属しているが、歌舞伎ではすべて狂言作者を通してそれぞれの業者、担当者へと注文がいくというシステムになっている。

③小道具の作成

舞台上で使う書状や証文、目録、連判状、文字の書かれた小道具を作る。日数分用意したり、実際に文字を書いたりする。演目によっては毎回破かれたり、引きちぎられたりするものもあるので、その都度書き直すか、貼り直して使うという。『吉田屋』で、夕霧と伊左衛門と幫間の三人が一枚の長い手紙を持って、浄瑠璃に合わせて踊る型がある。その手紙は布でできているので一度書けば公演中使える。舞台上で燃やしてしまうものは、その月に必要な枚数をまとめて書いておく。手紙や証文の文言は、舞台の流れに応じて、できるだけ本物に近づける。俳優の気持ちが入りやすくなるように、との配慮である。証文などは古い文書を参考にすることもある。

④稽古への立ち会い

歌舞伎の稽古は「顔寄せ」から始まり、「本読み」「立ち稽古」「付け立て」「総ざらい」と進み、「舞台稽古」で仕上げる。

顔寄せは、座組みが決まって初めて一座の面々が顔を合わせる儀式である。主演俳優、囃子方、竹本連中、浄瑠璃連中、狂言作者、制作者、興行主、劇場主、舞台技術関係者などが顔を揃える。ここで興行の日程と演目などが全員に告知され、正式に舞台の準備に取りかかるのである。顔寄せは頭取が司会をし、狂言作者が狂言名題を読み上げ、座元（松竹株式会社や国立劇場などの興行主）や劇場主の挨拶の後、大入りを願って全員で手を締めて終わる。

狂言作者は顔寄せ、稽古には必ず立ち会い、台本をもとに開幕のキッカケ、ト書きの確認、俳優の出入りとせりふ、音楽や舞台転換などをひとつずつ確かめていく。立ち稽古から付け立てになると、俳優のせりふを小声でつけながら、言いづらいせりふや覚えにくい箇所をチェックして、舞台でのプロンプター役に備える。せりふの抜き出しやカットする場面があれば、台本に書き入れ、舞台技術関係のスタッフに周知させる。大幅なカットがあつて前後の辻褄を合わせる必要があれば、せりふの書き直しや、ト書きの修整をすることもある。

舞台稽古では、大道具、小道具、照明、音響などの点検を念入りに行うとともに、俳優の出入りや音楽のキッカケ、幕の開閉、廻り舞台、セリ、スッポン、揚幕などをはじめとする転換のキッカケ、御簾の巻揚げなどの細部に至るまで、完璧に把握しておく。舞台稽古の前にスタッフと主演俳優だけで「道具調べ」が行われるときにも立ち会う。舞台稽古で舞台進行の最終確認を行い、初日の舞台に備える。この間、主演俳優から各スタッフへの細かい注文を取り次いだり、演出家や制作側から俳優への注文も取り次いだりする。初日が明いてからも、道具の点検や舞台のキッカケの確認は公演の期間中毎日行う。

これらの仕事は舞台監督がいる場合は舞台監督と、松竹系の劇場では監事室との連携作業になる。しかしいずれの場合も俳優や衣裳、床山など、楽屋まわりへの連絡は、狂言作者が行うことが多い。

⑤舞台を進行させる

本番の舞台進行である。進行の為に柝を打つのも重要な仕事である。柝を打って、楽屋や客席に舞台の準備から開幕、転換、閉幕までのすべてを合図する。ブザーやインカムのない時代に知らせるための方法として考えられたといえる。

柝については後に詳細を記す。

また初日が明くと、必要に応じて舞台上で主な俳優にせりふをつけることがある。この仕事をプロンプター、略してプロンプと称し、「後ろに付く」ともいう。せりふをつけるときは黒衣を着て、なるべく観客に見えないように大道具の陰や、屏風、衝立などの小道具の後ろに隠れ、小声でせりふを読み伝える。プロンプは昔から「三日御定法」といって、初日から三日間はやむをえないものとされてきた。現状では一つの公演に出勤する狂言作者の人数は限られており、幕が開いてからは舞台進行をつとめる為、プロンプとして拘束されるのは好ましいことではない。しかし松竹系の興行の稽古期間は3～4日しかなく、俳優がじっくりとせりふを覚えている余裕がないときは4日目以降もせりふを付けることがある。

初日が開いて1週間くらいすると、また次の月の仕込みの仕事が始まる。歌舞伎座のような大舞台の場合は、3～4人の狂言作者が持ち場の演目を持っており、仕込みと本番とをうまくこなしていくわけである。

狂言作者は関東と関西ではその呼称と職掌が異なる。関西ではいつごろからかは不明だが、狂言作者と狂言方がはっきり分かれ、別の職掌となっている。関西の狂言作者は、上演台本の整理と附帳や書き抜き、手紙等の小道具作成、舞台でのプロンプターに限られており、東京の狂言作者のように舞台監督的な仕事はしない。一方狂言方は、主に舞台の進行に関わる仕事为中心で、筆をとることはほとんどない。また、東京の狂言作者よりも大道具や小道具に深く関わることもある。大道具や小道具の仕掛けを考案したり、舞台装置の美術や製作の指揮をとったりすることもある⁸。

柝を打って舞台を進行させるのは、関西の狂言方も東京の狂言方とほとんど同じであるが、東京では大道具方がツケ打ちを担当するのに対し、関西では狂言方が担当する。東京のツケ打ちは舞台上手前方で客席に姿を見せて打つが、関西の狂言方は舞台上手にある竹本の床の後ろ、舞台が見通せて客席からは見えない位置で打つ。ゆえに関西では、ツケを「陰」という。この位置であれば柝とツケの両方を担当することができる。ただし関西でも東京の俳優が主演す

る演目は、東京のツケ打ちが担当する。どちらが担当するかは主演俳優によって決まるのである。日本舞踊公演では全国的に柝を打つ担当のことを「狂言方」と呼称する。

4 現在の日本舞踊公演に於ける狂言方

日本舞踊公演に於ける狂言方は、歌舞伎の狂言作者の中の下階級である狂言方ではなく、独立した職掌の狂言方を指し、舞台進行と時間の管理が主な職掌である。日本舞踊公演といっても、プロの日本舞踊家の自主公演、リサイタル、日本舞踊協会主催の公演などの本公演と、「お浚い会」と呼ばれる日本舞踊を習う人たちの発表会とがある。「お浚い会」は個人のリサイタルよりも多くの演目が上演され、一日がかりのこともある。時間内にスムーズに終わらせられるよう、舞台進行と時間の管理が重要であり、狂言方が不可欠なのである。

仕込みの段階では、舞台の大道具、小道具、衣装などの芝居を構成しているものを、各専門の業者へ発注する。すべての事に関与し把握してスタッフ間のパイプとなり、演出家の意図をくみ、舞台づくりへの展開をしていく。定式のもの各専門部署に任せている。特に地方公演では劇場条件が変わる場合、他のスタッフと打合せの上、美術照明の変更や演技面の変更など適切な処理を要求される。したがって舞台照明、音響、美術から演技面まですべてのことに精通する必要があり、豊富な経験が要求されるのである。

下浚いと呼ばれるリハーサルでは、事前の打ち合わせで決まっている事柄と、その場で伝えられる主催者の意向を消化し、演出と進行に反映させる。それを演奏者やスタッフ全体に周知しながら進行していく。各演目の上演時間を計り、演目間の転換にかかる時間を計算して当日のタイムテーブルを作成する。これが時間の管理の仕事の中核をなすものである。またセリや花道などの舞台機構を使用する場合はその旨を確認し、舞台装置の動作のキッカケもこの段階で確認、決定する。決定した事は狂言方が任意の形式で書きとめ、本番ではそれを元にキッカケを出していく。その他にも「幕明き」、「幕切れ」に演奏が必要な場合で、主催者の意向で特別な演出を用いる時は、狂言方がその旨を囃子方や

三味線方などの演奏者に伝え、相談の上決定する。奏法の選択は基本的には演奏者に委ねられている。演出が異例の場合、また上演回数が少ない演目、珍しい演目の時などは「幕明きをどうしたらいいか」と演奏者から狂言方に訊ねたり、また逆に「こういう演出をしたいので何かいい手はあるか」と狂言方から演奏者に訊ねたりすることがある。

「居所調べ」を仕切るのも職掌の一つである。居所調べとはいわゆる場当たりのことで、本番の舞台で出演者が立つ位置や踊る位置を確認したり、大道具の位置を確認したりする。特別な演出を用いる場合は装置の飾りつけを確認、決定したり、暗い中で移動するような演目のときは舞台上の位置が把握できるようにテープやケミカルライトで印を付けたりするのも狂言方の仕事である。

公演中は全責任を負い、各演目や幕間にかかる時間の管理、調整、幕の開閉、セリの上下、屏風が分かれる、襖が開く等の舞台装置の動作にキッカケなど、あらゆる進行について指示、決定をする。舞台でのトラブル、例えば道具の異変や、出演者の急な体調不良の時などに、舞台の進行に支障をきたさないよう処理する役割もある。

そして最も重要ともいえる仕事が柝を打つことである。柝は日本舞踊の舞台進行には欠かせないものである。柝を打って、公演の始まる前から終わりまでの様々な「知らせ」、即ち合図を出す。「知らせ」の機能のほか、演目内で打つ柝には、踊りの振りを強調したり、演目を盛り上げたりする音響効果もある。

第三節 柝

1 柝とは

柝にはそのもの、即ち柝頭という意味と、「柝を打つ」という意味とがある。

木目の通った柾目の木材一本を二つに削って作るのを、夫婦にとる、と称して、音響がよいとされている。伝説的なものではなく、同一材であれば振動数が同一だから、音がよいのは当然である。二本の材は、真四角に削り立てられる場合もあるが、打ち合わせる面を蒲鉾型に削り、中央を膨らませ、打ち合わせる時にただ一点だけが激突するように作られたものがある。劇場で使用され

るのは後者で、形状は長さ 25,6cm 位、巾 4cm、厚さ 5cm、白樫の角材である。

歌舞伎や人形浄瑠璃ばかりでなく、祭礼、民俗芸能演芸場、見世物、相撲場などにも用いられる。催し物の開始、開場、段落、また口上を述べる時などの合図に音をたてる。

日本舞踊公演では、客席や楽屋、スタッフ、出演者に、公演の始まりから、幕の開閉、公演中の舞台装置の動作や大道具の転換、その日全ての公演終了まで、進行に関わる様々な合図を出す「知らせ」の役割がある。

2 柝の起源

歌舞伎や日本舞踊公演において、なぜ柝が「知らせ」の役割を果たすのか。他のもので無く、柝を選んだのにはわけがあるはずである。舞台上で柝の音がすれば、観客はいかにも古典らしい音にこれから始まる演目への期待感が高まり、出演者は気が引き締まるものである。合図の機能と、音響効果を兼ね備えた柝について紐解いていく。

① 雅楽

柝即ち拍子木の起源は明らかではないが、雅楽の笏拍子に発すると考えられる。平安貴族の正装に「束帯」という装束の装具がある。これを縦に半分に割ると笏拍子になる。神楽などで用いる打楽器で、両手に持って打ち合わせて音を出す。現在事前の相談や会議の意味で使われている「打ち合わせ」という言葉は雅楽の演奏に由来する。雅楽では、笙、琵琶、太鼓などの複数の楽器が用いられるが、拍子をとって全体の息を合わせるため主に笏拍子が使われた。これが「打ち合わせ」である。木片を両手に持ち、打ち合せて音を出すという単純な構造は手拍子を彷彿とさせる。複数の楽器で合奏の際も笏拍子の音色は際立ち、拍子をとるための楽器として、また合図の音として適切であるといえる。

② 木戸番

町中で夜番のものが打つ拍子木も古いものであろう。夜番とは江戸中にあった木戸番のことである。

一般財団法人 消防科学総合センターサイト内「季刊 No.114(2013 秋号)

江戸時代の消防事情⑨」⁹⁾によると

木戸の起源ははっきりしないが、慶長年間（1596～1614）に来日したドン・ロドリコ・デ・ビペロの『日本見聞記』には、「各街には入口及び出口に門架があり、市街は皆夜に入りて其門を閉じ、晝夜共番兵あり、故に罪を犯す者あれば直に之を報じ、門は忽ち閉鎖され、罪人は内に留りて罰せられるべし。」と記されていることから、慶長時代の終わりころには、木戸番的なものがあつたのではないかとされている。（中略）

木戸には木戸番を置き、閉門時間（午後 10 時）までは、二間半（約 4.5 メートル）の木戸を開いて町人を通行させ、夜 4 ツ時（午後 10 時）になると木戸を閉じて通行を禁止した。ただし急用がある者は、大木戸の横に設けられた潜り戸から通行させた。

医者、産婆、火消は夜間でも通れたが、それ以外の通行人は、出入りの度に木戸番が用件をただし、通行させるときは拍子木を打って、次の町の木戸番に知らせた。これを“送り拍子木”といていた。

木戸番は夜間拍子木を打って、町内の夜警を務めたり、時刻を知らせ、犯罪が発生した時は木戸を閉めて犯人の逃亡を防いだ。

とある。この「送り拍子木」は通行する人数分だけ打ち鳴らし、拍子木の音が聞こえたにも関わらず人が来ないような時は、人を出して町内を改めることになっていたようである。これらのことから慶長期（1596～1615）には拍子木が「知らせ」の音であるということが一般的に知られていたと考えられる。

③ 吉原

江戸吉原の終業時間を知らせるのも拍子木である。江戸時代の庶民は時の鐘や、寺の鐘で時刻を知った。決まりでは終業時間は四つ（午後 10 時）であるが、これを「鐘四つ」と呼び、この時間には終業せず、実際に終わるのは吉原の自身番が拍子木を打って知らせる九つ（0 時）である。自身番は、拍子木を持って大門（吉原入口）から水道尻（大門から入って、吉原の突き当たり）まで、四

つを知らせる拍子木を打って歩く。これを「木の四つ」と呼ぶ。そして、水道尻から大門へ戻る帰り道で、九つを知らせる拍子木を打つ。これを「引け四つ」と呼ぶ。これを聞いて吉原は営業を終了するのである。江戸初の遊郭が設置されたのは元和3年(1617)、新吉原に移ったのが寛文8年(1668)であるから、この頃には柝で時刻を知らせる風習があったと考えられる。

④ 相撲

相撲では呼出しが柝を打つ。相撲の起源は古事記(712年)や日本書紀(720年)の中にある力くらべの神話や、宿禰(すくね)・蹶速(けはや)の天覧勝負の伝説があげられる¹⁰。その後天皇御覧のもと行われる相撲節会、一般庶民による土地相撲、五穀豊穰を祈り、神々の加護に感謝するための農耕儀礼であった神事相撲などがあり、鎌倉時代から戦国時代にかけては武士の戦闘の訓練として盛んに相撲が行われた。織田信長は深く相撲を愛好し、元亀・天正年間(1570～1592年)に近江の安土城などで各地から力士を集めて上覧相撲を催し、勝ち抜いた者を家臣として召し抱えた。信長が勝者宮居しょうしやみやいげんえもん右衛門に与えた弓が弓取り式の始まりと伝えられる。この頃、力士は四股名を持つようになり、行司も登場した。

「大相撲の芸能性について」¹¹には

今日のスタイルである土をつめた俵を地中に埋めて相撲の舞台とする土俵の成立時期については、いまだ確たる説はなく、織田信長の頃、あるいは近世初頭であるとか諸説がある。『大友俊光記』にある元禄12(1699)年5月の京都岡崎の天王社修復勸進相撲の記録には「土俵四本柱、三間四方、其内丸ク二間、地行より三尺高シ」と記載されている。盛り土に円形土俵という、現在の形態に近いものになっていることから推して、この頃までには舞台としての土俵が成立・定着していたと思われる。

とある。現在、土俵作りは呼出しの仕事である。土俵のスタイルが確立したということは、当時それを作る担当者も必要になったはずである。

江戸時代に入ると京都、江戸、大阪に於いて興行としての勸進相撲が盛んに

行われるようになる。本来勧進相撲とは神社仏閣の再建や修繕費用が必要な時、相撲の興行を行い興行収益の一部をそれに充てる事を目的とした。当時、各地に相撲を生業とする、いわゆる職業的な力士集団が生まれており、寄進をする勧進相撲に参加した。¹¹⁾興行目的の相撲を勧進相撲と呼ぶようになったのは幕府寺社奉行の許可を必要としたという事情があったからである。

「大相撲の芸能性」¹²⁾には

相撲における櫓は元禄年間（1688~1703年）の頃は木戸口の上に上げられていたという。例えば、江戸時代の歌舞伎興行では、幕府=奉行所の許可を得て、いよいよ興行を開始する運びになったとき、まずしなければならないのは、小屋に櫓をこしらえ、ここに座の定紋を白く染め抜いた幕（櫓幕）を引きまわすことであった。これを一般に「櫓赦免」「櫓を許される」といい、また「櫓をあげる」とも称した。「櫓をあげる」ことが、すべての物事のはじまりであった。櫓はその劇場が興行を許され、その権利を保持することの象徴だった。この櫓の中で太鼓を打って、興行の開始・終了を知らせるのが習慣となっていた。これが「櫓太鼓」である。櫓は神をこの場所に勧請するための目じるしとしての重要な意義を担っていたようである。折口信夫以来の民俗学的・芸能史的研究はこのことを繰り返し説いている。これによると、櫓の中心となるのは神の招（お）ぎ代である梵天だという。池田弥三郎は「地上から高く差し出した、神を迎えるための、神来臨の目じるしとなる建造物」とし、櫓の上にたかだかと立てる梵天こそが信仰的には櫓の中心であり、「櫓はぼんてんを天高く差し出すための建造物になり終わっている」という。櫓は鼠木戸の上部に必ず設けられていた。鼠木戸または鼠戸は出入口のことである。その名称は古く、中世における田楽の勧進興行の時代にすでに成立していたことが、『太平記』の「棧敷崩れの田楽」の記事によって確認できる。この鼠戸・鼠木戸と呼ぶ習慣は、近世初頭の女歌舞伎に受け継がれたようである。

とある。現在、櫓太鼓を打つのは呼出しの仕事になっており、その開始と終了の合図には柝を打っている。少なくとも櫓が設けられた元禄期（1688~1703）には柝が打たれ、興行の知らせとして確立していたと考えるのが自然である。二代目歌川国輝が描いた慶応2年（1866）「勸進大相撲土俵入之図」には柝を持つ人物が認められ、土俵入りの形式も整えられてきたと考えられる。

現在の大相撲では土俵入りから打ち出しまで、全て呼出しが打ち鳴らす柝の音によって進められる。力士たちは柝が入れば、どこにいても土俵上の進行状況が分かるとされ、相撲に欠かすことが出来ない。

支度部屋で入る「一番柝」はその日最初の取組が始まる30分前、東西の支度部屋で入る「二番柝」は15分前、「呼び柝」は最初の取組・十枚目土俵入り後の取組・幕内取組、それぞれの5分前、「あがり柝」は弓取式が終わった時、それ以外では、中入り直前や結びの一番の前にも柝が入る。土俵入りでは四股名・柝・番付・出身地・部屋・柝…というように柝が鳴り続ける。大相撲で使われる柝頭の材質は桜の木が一般的である。切り倒して3年以上経過した乾いたもので芯の部分が赤身のものが最適とされており、桜の木1本から1、2組しか作れない貴重なものを使用している。いい音がするもの、呼出し自身に合った物を自ら選んでいるようで、木材は桜に限らず花梨を用いることもある¹³。

⑤ 読経

経文読誦の際にも拍子木は用いられることは景山正隆『歌舞伎音楽の研究』にあり、音楽の一部であるとも書かれている。

多数で読経する場合、経文の句切れに拍子木を入れ、不揃いにならないようにする。それを節柝と呼称する。

本願寺第17世法如上人の時代、宝暦11年（1761）、3月18日から28日まで毎日昼夜にわたって勤められた、親鸞聖人500回大遠忌法要には、三之間の御影堂が、地方から上山、出勤の僧侶ら3000人以上で満堂になり、一般参詣の門信徒は堂内には入れなかったと記録されている。これだけの僧侶が読経するのに、従来のように浄土三部経4巻全部を日中法要（午前の法要）一座で読誦するためには相当速く読誦しても時間もかかる。読経も揃わないということで、

1 卷ずつ、あるいはその中に含まれている、他の箇所にある偈頌（詩）の部分だけを取り出し、その前後に他の聖教、聖句をちりばめて読誦するなどの大改革が行われた。しかし 3000 人が聲を揃えることは至難である。そこで読誦に際して、漢文の意味に従って 4 字或いは 3 字 5 字 6 字などに区切られる箇所で節柝を打つことによって全員が声を揃えて経典を読誦することが初めて行われた。これを撃柝法と言ひ、以後、一般寺院でも、複数の僧侶が読経する場合、節柝を用いるようになった。節柝の節とは経文の 4 字、5 字などの句切のことである。柝の大きさは長さが 20～30cm、四面がそれぞれややふくらんだ、太さ 3～5cm 程度のものが多く、材質は紫檀か黒檀製である。

これらのことから、起源は明らかとはいえないが、『歌舞伎音楽の研究』には

もともと拍子木は、原始的な楽器たる拍子（百子）の音便である。拍子はびんざさらに似た拍板のことで、長闊手の如き板を十餘枚重ね、韋を以て連ね、相拍つやうにしたもので、田樂などにも用ひられ、今も奥州小豆澤の田樂その他にも用ひられてゐる。

とあり¹⁴、日本では平安時代には原始形式の手拍子から、拍子（百子）や笏拍子を用い、人々の気を揃えるためのものとして、また音楽の一部として活用されてきたようである。

各用途からみて、柝には「知らせ」、合図の役割があるものとして慶長期には一般に定着しており、1600 年頃には相撲や歌舞伎などの興行にも用いられていたと考えられる。

中でも木戸番の「知らせ」は、屋外で且つ遠くまで音を響かせなければならない。有事の際に町中に知らせる為の半鐘に次ぐ、重要な音である。その道具として柝を選んだということは、手軽に持ち運べる道具の中で特に音が立つものとして採用されたのではないか。

3 柝の用法

歌舞伎や日本舞踊公演では公演中、柝の音を何度も聞くことが出来る。舞台を進行させる為に、柝を打つことで様々な合図を出しているからである。ここでは現在劇場公演で打たれる柝の用法を記す¹⁵。

①着到止め

通常、開演 30 分前になると「着到」という鳴物が演奏され、この演奏が終了すると柝を 2 つ打つのを「着到止め」という。

「着到」とは俳優や演奏者、舞台関係者が楽屋に入り、支度にかかることをいう。この「着到止め」は「化粧にかかれ」という意味を持つ。

②二丁

開演 15 分前に楽屋全体に聞こえる位置で 2 つ打つ。「化粧を終えて、かつら、衣装の支度にかかれ」という意味を持つ。日本舞踊公演では開演 15 分前に終わるように「着到」を演奏し、「着到止め」と「二丁」を兼ねる場合が多い。

③廻り

開幕 5 分前に楽屋の入口（頭取部屋の前）から各部を回りながら打つ柝。廻り八丁ともいう。スタッフや出演者の準備ができているかを確認する意味もある。幕が開いた時に舞台にいる役、いわゆる「板付き」の役の出演者はこの「廻り」には舞台でスタンバイする習慣になっている。日本舞踊公演では演目間毎に廻りを打つ。

④柝を直す

全ての準備が整った時、開幕の合図として 2 つ打ち、幕を稼働させる。演出によってはこの合図で「幕明き」の演奏がされ、開幕となる。原則は黒御簾の前で打つことになっている。この「直し」を境にして、柝の性格は告知用から効果音へ、楽屋用から舞台用へと転換する。

⑤刻み

柝を直した後、幕明きの演奏に合わせて、大きな間で打ち始め、徐々に細かく刻むように打つ柝のことをいう。幕が開き切るまで打つので、打つ数は舞台の間口によって異なる。刻みは必ず行うわけではなく、演出により、狂言方の判

断に委ねられる。

⑥止め柝

幕が開ききってから 1 つ打つ。幕明きの演奏がある場合はそれが終わってから打つ。「無事に開幕した」という意味を持つ。止め柝も必ず打つわけではなく、演出により、狂言方の判断に委ねられる。

⑦開幕中の柝

1 迫り上げ、迫り下げ

舞台の迫りを上げ下げするときは、準備に 1 つ、動くときに 1 つ（二ノ柝）、停止したときに 1 つ打つ。この柝は、用意・スタート・完了の意味。

2 舞台転換

場面を変える時は、迫り上げ、迫り下げと同様に、用意・スタート・完了と合計 3 つ打つ。

3 出語り

義太夫などが、劇中に出語り（姿を現して演奏すること）の合図として柝を打つことがある。情景に合わせて軽くはずませて 2 つ打つ。

4 場景転換

舞台の場面を変化させる時、出語りの時と同様に軽くはずませて 2 つ打つ。

⑧つなぎ

一つの場面が終わり、次の場面の舞台装置に転換している間、「準備中」の意味で柝を打ち続けること。転換作業中は間を開けて打ち、完了すると間を狭めて打って、まもなく開幕することを知らせる。出語りの時と同様に、軽くはずませて 2 つ打つ。日本舞踊公演では一つの演目が一場面で完結する場合は殆どであるので、つなぎを打つことは稀である。

⑨幕切れ

幕切れに打つ柝は、その幕全体を引き締める重要なものである。

1 幕切れの柝

最後の台詞が形よく決まったところ、または任意のポーズで停止したところで打つ。「決まり柝」と呼ばれるものである。これを合図に幕切れの音楽が演奏さ

れる演出があり、囃子方の付けには「柀に付、〇〇（奏法の名称）」というように表記される。

2 刻み幕の柀

幕切れの柀の後、始めは大きく間を開けて、次第に間をつめて打って幕を閉め、止め柀で終わる。幕切れの演奏がある場合、奏法によっては、それに合わせて柀を打つ必要がある。

3 拍子幕の柀

幕切れの柀の後、フェードインするように、細かく、次第に調子を高めて打ち、途中から調子を下げていって幕が閉まり切るのに合わせて終わる打ち方。世話物の芝居の時などに見られる。

4 幕切れの止め柀

幕が閉まりきってから 1 つ打つ。この柀を打たないことは殆ど無い。無論刻み幕の柀、拍子幕の柀を打った後も、最後に必ず打つ。

5 砂切止め

幕切れの止め柀を合図に囃子方が「砂切」を演奏する。それが終わってから 2 つ打つ柀のことである。

⑩ 打ち出し

その日の公演が全て終了すると「打ち出し」という大太鼓を演奏する。この時にも柀を打つ。

1 大喜利の止め

歌舞伎の最終幕を大喜利といい、幕が閉まって 2 つ打つ柀を「大喜利の止め」という。これを合図に「打ち出し」を演奏する。日本舞踊公演でも最終演目の後に打つ。

2 打ち出しの柀

「打ち出し」の演奏になって、そのテンポに合わせるように小刻みに打つ柀を「打ち出しの柀」という。この柀は適当にフェードアウトする。

3 打ち出しの鳴物変わりの柀

「打ち出し」の演奏が終わったところで、1 つ柀を打つと「打込」という手に

変わり、その日の公演の終了を告げる。

4 打ち出しの止め柀

「打込」が終わると、また柀を1つ打つ。これを合図に「打上」という演奏になる。

通常は「鳴物変わりの柀」を含めて「打ち出しの止め柀」と呼んでいる。この2つの柀は「明日も芝居がある」という意味なので、興行の千秋楽やその日限りの公演では「打ち出しの柀」を刻み、「打ち出しの止め柀」は打たない。日本舞踊公演では1日限りであれば「打ち出しの止め柀」は打たない。

これらはいくまで原則である。日本舞踊公演、特にお濠い会では様々な演出が用いられる。演出に合わせて柀の打ち方も変えていく。そこで、前述の原則と現行に見られる幕明き、幕切れの演出を照らし合わせることにする。

(1)⑥止め柀を打たない場合

1 止め柀のかわりに鳴物があるもの

例) 直し—雪音—ゴン

直し—素—明くとすぐ次第

止め柀のかわりにゴンを打つのはここ30年くらい用いられるようになった演出で、それ以前は幕が明いて止め柀がなくゴンを打つということはなかった。清野氏曰く、お濠い会で数多くの番組がかけられた時代は、9時に開演し22時に閉演するということもあったそうである。会場が使用できる限られた時間の中で、一分一秒も無駄にはできないタイムスケジュールで、少しでも早く進行できるようにという考えからこの省略形が生まれたと考えられる。理由を同じくして<直し—セリ合方—止め柀>も生まれた。幕明き用ではなく本演奏のセリ合方を演奏するのだが、時間短縮を意図した省略形であり、セリを用いず板付で立方が登場する演出の為に用いるものでもある。

明くとすぐ次第になる演出は素踊の時によく用いられる。道成寺物に見られることもあり、その場合は幕が明いてすぐ、大鼓のドンと付ける音が入る。この大鼓が、音楽的にも舞台進行の面から見ても止め柀の役割を果たしている。

2 幕内から本演奏にかかるもの

例 1) 直し一本演奏

幕明き用の演奏がされるのではなく、幕内から置唄、前弾などの本演奏にかかる場合、幕が明ききっても止め柝は打たない。「幕が明きました」の知らせをする意味がないことや、音楽の流れを考えた結果である。

例 2) 直し一声

幕明き用の一声の演奏ではなく、幕内から本演奏の冒頭である一声にかかる。この演出は冒頭的一声に振りが付いていない時に用いられることが多く、通常素踊の時に用いられる。同じ演目でも衣裳付で舞台装置が有る場合は幕明き用の演奏がされ、止め柝も打たれる。例えば〈直し一波音—止め柝〉を聞いて一声…となる。

これらは総じて、前述した時間短縮の意図や、抜き差しをはじめ曲の構成・演出が関係してくるようである。

3 主催者の演出によるもの

例) 暗転 直し—素—ウグイスひと声をキッカケに明転

〈ウグイスひと声—止め柝〉をキッカケに明転、でもおかしくはないが、主催者の演出、意向によって変わることがある。止め柝を打たない場合はウグイスのひと声が止め柝の役割を果たすことになり、明転の合図となるのである。

(2)⑨-4 幕切れの止め柝を打たない場合

1 三番叟物の幕切れ

三番オロシの後の止め柝は打たない。これは昔からの習慣で決まっていることである。尚、砂切も打たないことになっている。

2 口上の幕切れ

口上の幕切れには片砂切を打つ。止め柝を打たず、砂切も打たないことになっているのは、同じ囃子の奏法が続くのはいかなものか、と考えられたから

である。一演目中に同じ囃子の奏法を使わないのは近年、囃子方の中で暗黙の了解になっている。使いたがらない、と言ってもよいのかもしれない。

また、上記において現在止め柝を打たない理由として、止め柝を打つと条件反射的に砂切を打ってしまう人がいるからである、と清野氏は語る¹⁶。

3 最終演目の幕切れ

公演の最終演目の幕が閉まると止め柝ではなく、大喜利の止めの柝を打つ。そして大太鼓による打出しの演奏が始まるのである。

(3)⑨-1 決まり柝について

一般的に浄瑠璃系の演目には決まり柝を打つが、荻江節、一中節等の古曲系の演目には打たない。打たない場合は他にもあり、段切いっぱい舞踊の振りが決まるとき、振りがはっきり決まらないとき、主催者や立方自身に「決まり柝を打たなくていい」といわれたときなどが挙げられる。これら以外は主催者の希望と、狂言方のその時の気分、判断である。

(4)⑤刻み、⑨-2 刻み幕、⑨-3 拍子幕について

幕明き、幕切れに柝を刻むのは「幕が稼働していますよ」という知らせの意味を持つ。観客の期待感を高めたり、派手にしたりする音響効果にもなっている。

まず、刻むか刻まないかの判断基準には以下が関係する。

原則として刻む場合

- ・立方が衣裳付
- ・装置が有る

原則として刻まない場合

- ・立方が素踊、半素
- ・松羽目物の演目
- ・装置に屏風を用いる

・幕が無い

例外 1) 装置に屏風を用いる時でも、主催者が「派手にしたい」という意向であれば、〈決まる、柝に付一スガガキ合方一刻み幕または拍子幕〉にすることがある。

例外 2) 松羽目物の幕切れに刻まないのは能楽に取材したものだからである。例外として松羽目物でも、常磐津「釣女」、常磐津「墨塗女」などの日本舞踊化され定着したものについては、主催者の意向により幕切れの追廻の演奏の中に刻み、拍子幕にすることがある。

例外 3) 獅子物は松羽目物に含まれる為、前述のとおり刻まないのが原則であるが、京屋が長唄「英執着獅子」の幕切れにツケうち上げ、刻み幕を用いたこともある。中村屋も獅子物にはツケ打ち上げ、刻み幕を用いることがある。

例外 4) 桶胴の通り神楽を使用する演目では刻まないことが多い。これも演出によるのであるが、お正月の雰囲気を出しつつ、大太鼓の通り神楽よりは軽くしたいときに桶胴を用いる。例えば義太夫「万歳」が挙げられる。軽い雰囲気にする為に桶胴を用いているので、柝は刻まず、強調するのを避けるのである。

例外 5) 衣裳付で装置が有っても、暗転を用いる場合は刻まない。長唄「藤娘」の幕明きがいい例である。暗転では幕が見えないので、幕の稼働を強調する意味がないからである。

次に刻み幕と拍子幕の使い分けについて述べる。

原則として刻み幕を用いる場合

・「娘道成寺」の幕切れ〈柝に付一サラシ合方、サラシ〉

原則として拍子幕を用いる場合

・幕切れ〈決まる、柝に付一〇〇合方〉

この他に大きな原則は無い。

刻み幕、拍子幕どちらを用いてもよい演出は以下の通りである。

・長唄「正札附」等 〈柝に付一サラシ合方〉

・長唄「官女」等 〈柝に付一千鳥合方〉

これらは立方が赤二段に上がり、見得を切る振りが付けられている。同時にツケの打ち上げが入ることがほとんどであり、かなり派手な幕切れといえよう。

他には、

- ・幕切れの合方に囃子方が早渡りを演奏する場合
- ・幕切れに素の早渡りを演奏する場合
- ・長唄「大原女」等 < 柝に付一行列三重 >

< 柝に付一行列三重 >にはどちらを用いてもかまわないが、刻み幕にすることが多いようである。

長唄「女伊達」等の幕切れに見られる< 柝に付一四丁目合方 >には、ツケが打ち上げようと、見得だけであろうと拍子幕を用いるのが原則であるが、音羽屋が歌舞伎興行で刻み幕にしたことから、こちらも一般化しつつある。

前述の獅子物の例といい、名題の俳優が歌舞伎興行で用いた特殊な演出が、いつの間にかスタンダードになってゆき、日本舞踊公演でも用いられることがある。

(4) 狂言方が柝を打つ場所について

柝は、幕明きは下手、幕切れは上手で打つのが大原則である。理由の一つとして幕溜まりが上手にあることが挙げられる。また、舞踊の振りも上手で打ちやすいようにできている為、下手からでは決まり柝のキッカケが見えにくいことがしばしばある。例えば長唄「娘道成寺」の最後の決まりは、立方が鐘に登り、下手に向かって手を動かす。上手から見れば手が動き始める瞬間を捉えることができるが、下手からではわかりにくいのである。長唄「連獅子」の最後の決まりは、上手にいる立方で取ることになっており、当然上手からの方が見やすい。花道から引込む演目は舞台の構造上、上手からでなければ見えない。これらはルールというより、常識である。

段物では幕切れの決まり柝を上手で打ち、引幕と共に下手へ移動して止め柝を打つ。

幕明きの直しや打出しの柝は黒御簾の前で打つものである。これは演目がい

よいよ始まる時になって、幕明きの演奏、即ち直しの直後一番に演奏を開始するのが黒御簾にいる囃子方だからである。無論打出しの柝は囃子方が演奏する打出しの大太鼓の開始を意味するものなので、黒御簾の前で柝を打って知らせるのが合理的である。

常磐津の演目の場合、太夫と三味線方は下手に並ぶ。本来の形式通り、下手で幕明きの柝を刻むと、柝の音が大きくて演奏者がやりにくく感じることに鑑み、あえて上手で刻むこともある、と清野氏は語る。細かいことではあるが、広い視野を持ち、演奏者への配慮を怠らないことが、円滑な舞台進行を可能にしているのである。また幕溜まりでは無く、大臣柱のところで打つ。現在は劇場によって幕の開閉スイッチを含む操作盤の位置が変わることもあり、その都度対応している。例えば国立劇場なら大劇場では操作盤は下手にあり、小劇場では上手にある。柝を打つ場所は劇場の形態と原則を擦り合わせ、あとは狂言方の配慮により決まるのである。

1 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、1940年 p.3。

2 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、1940年 p.4。

3 狂言作者若竹会『狂言作者心得』、1975年、国立劇場、p. 2。

4 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、1940年 p.321。

5 服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編『新版歌舞伎辞典』、2011年、平凡社、p.14。

6 本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』、2000年、株式会社八木書店出版部、p.85。

7 日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』、2000年、株式会社八木書店出版部、p.87。

8 日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』、2000年、株式会社八木書店出版部、p.90。

9 一般財団法人 消防科学総合センターサイト「季刊 No.114(2013 秋号) 江戸時代の消防事情⑨」http://www.isad.or.jp/isad_img/kikan/No114/53p.pdf、2014年4月19日参照。

10 日本相撲協会「相撲の歴史」

http://www.sumo.or.jp/iroha/knowledge/sumo_history、2014年4月3日参照。

11 下谷内勝利「大相撲の芸能性-舞台装置の成立過程を手掛かりにして-」

<http://repo.komazawa-u.ac.jp/opac/repository/all/29457/jsb002-11.pdf>、2014年4月19日参照。

12 日本相撲協会「相撲の歴史」同上。

-
- 13 吾郎氏、幕内格呼出し、両国国技館、2014年9月20日。
- 14 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』早川書房、1948年
- 15 狂言作者若竹会『狂言作者心得』、1975年、国立劇場、p. 71。
- 16 清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年4月29日。

第二章 囃子方について

第一節 囃子とは-囃子の発生と成立-

1 「囃子」という用語

「囃子」という用語は歌舞伎固有のものではなく、能楽をはじめ各種先行芸能や神事に関連する諸芸能の伴奏音楽を意味する用語でもあった。「囃子」は「囃す」という動詞から派生したものと云われている。囃子は、「はやす」という動詞の連用形（名詞形）「はやし」に「囃子」の漢字を当てたものである。その元の動詞「囃す」の語源は、『日本国語大辞典』によると、「栄やす」と同語源とあり、「生やす」についても「囃す」と同語源であるとしている。つまり、「囃す」は「栄やす」とも「生やす」とも語源を同じくするわけである。「声をあげて歌曲の調子を引き立てる」「調子にのせる」といった「囃す」の語義は、「栄やす」の「引き立てる」「映えるようにする」といった語義とかなり密接な関係がある。

『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点—』には

しかし、「囃す」と「生やす」も、意味上の関連がないとはいいい切れないであろう。「生やす」ということばに、「生えるようにする」「生い立たせる」「成長させる」といった意味が認められるが、そうした見方は、早くに郡司正勝氏の発言に見られ、「創造への形式」（昭和三十年六月『演劇評論』所収）で次のように述べている。

「はやす」とは「生やす」ことであつたのではなからうか。囃子方の

あいだに、演奏中音を高くすることを「おやす」といっている専門用語があるが、これもまた「はやす」と同じ語感である。水稻農業国の日本では、全国的に分布している田植の神事芸能があり、ところによってこれを「田遊び」とも「囃子田」とも「田植踊」ともいっているが、稲の生長を求める呪術に囃子を必要としたのは、やはり生物を「はやす」「おやす」ためにほかならなかった。田遊びに「性」の表現を、つねにともなうのもその謂であった。

歌舞伎における〈囃子〉の演劇的機能という面から見ると、「囃す」は、「生やす」よりも「栄やす」の方により近い意味を認めることになると思うが、〈囃子〉は、演技・演出を技術的に助けて役者の芸を栄えさせているばかりでなく、歌舞伎の演技・演出に活力を与える重要な機能はたらいており、確かに郡司氏のいうとおり、「囃す」は「生やす」にも、そして「おやす」（これも「生やす」と表記する）にもつながるのであろう。演奏している囃子の音をひときわ大きくする技法を「オヤス」と称する囃子用語もある。郡司氏の表現を借りるならば、〈囃子〉は「芸能の源泉的な活力の発想」の上に立つ用語ということができるに違いない。

とある¹⁾。現代の歌舞伎や日本舞踊公演に於ける囃子は「栄やす」の意味が強いように思われる。俳優や立方を引き立て、舞台をより鮮やかなものにするということが一番念頭に置かれているように見受けられる。しかし「生やす」の意味を失っているわけではない。現在も舞台の柿落しや特別な祝言の際にご祝儀曲として演奏される「三番叟」は、天下泰平、国土安穩、五穀豊穰を祈る内容である。また数ある三番叟物の中でも長唄「翁千歳三番叟」は囃子方にとって、他の曲とは一線を画す特別な演目として伝えられている。囃子方には、歌舞伎興行や日本舞踊公演、演奏会などのエンターテイメントに於いても、単に舞台を映えさせるだけではない、神事的な機能を持った囃子を演奏する役割があると考えられる。舞台芸術に活力を与えるということは、五穀豊穰を祈る理念と相違ないのである。

2 歌舞伎音楽・囃子の変遷—歌舞伎の歴史に沿って—

本論文は日本舞踊公演に於ける囃子を研究対象にしているが、その囃子は歌舞伎とともに発達し確立したものであるから、その歴史を無視することはできない。歌舞伎の歴史に沿って、歌舞伎音楽と囃子の変遷を辿ってゆくことにする。歌舞伎音楽の歴史について深く言及した研究は限られるのだが、いくつかの先行研究をまとめた土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』を参考にさせて頂き、それを中心に概要を見ていく。

歌舞伎の音楽は出雲阿国の歌舞伎踊りの伴奏音楽であった囃子と踊歌が始まりである。囃子の音楽的な実態は必ずしも明らかではないが、能楽囃子と同様の、大鼓、小鼓、締太鼓、能管の四拍子によるものであった。

その後の遊女歌舞伎や若衆歌舞伎でどのような音楽が演奏されたのか、その実態も詳細も不明である。

若衆歌舞伎は、狂言の影響を受けて形成されていることは明らかで、祝言的性格の「大小の舞」が代表的な演目であった。狂言から脱化した舞を中心として個人芸を確立してゆくところに、女歌舞伎とは違った特異な性格が認められ、音楽面に於いても、画証によると箏が用いられるなど独自の一面がうかがえる。箏はその後の歌舞伎に於いては、専用の楽器としては定着しなかったが、この時期には三味線と四拍子の他に、大太鼓や竹笛も加えられ、これらを主奏楽器として、歌舞伎特有の音楽である「歌舞伎囃子」が形成されてゆくことになったと考えられる。

元禄期（1688～1704）には歌舞伎が最初の隆盛期を迎え、劇場も整備され、橋掛りや花道、棧敷席などの原型が形作られた。現代に伝承された歌舞伎の根底にある基本的な構造の土台となる要素は当時ほぼ形成される。この元禄歌舞伎の演出に関係した音楽は、土佐節、外記節などの浄瑠璃系統の語り物の三味線音楽、三味線を主奏楽器とする歌謡（芝居歌）、四拍子をはじめ、大太鼓、竹笛などの鳴物による囃子の三つに大別され、これらの統合の上に独特な音楽の様式が生まれていたと考えられるが、当時の歌舞伎がどのように演出されていたのかはほとんど不明である。

『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点—』には

元禄期の鳴物による囃子は、役者評判記・絵入り狂言本に「天王立」「早笛」「かぐら」などといった現在も使われている囃子の曲名が散見することと、囃子方の連名や組織によって、三味線音楽と結びついて、所作事、出端、道行などの地の音楽としての囃子はもとより、今日「下座音楽」の通称で呼ばれている歌舞伎囃子の原型となる手法もすでに形成されていたのではないかと考えられる。しかし資料が少ないので詳しい実態は明らかではない。

と述べられている²。『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』には

元禄期の歌舞伎がかなり音楽を多用していたという推測は、おそらく間違っていないだろう。ただ、音楽が使われていたのは出端、道行、怨霊事、髪梳き、物狂い、荒事、あるいは劇中劇など、一連の芸をみせる独立した演出においてであることに留意しておきたい。

とある³。「天王立」といえば、幕明きに用いられる奏法である。『仮名手本忠臣蔵』の大序に用いられるのが有名で、囃子の「天王立」の演奏に合わせ、決まった箇所には柝を打つというのが現行である。この『仮名手本忠臣蔵』は人形浄瑠璃、歌舞伎共に1748年に初演されているから、この時には囃子の演奏と柝との関係は築かれていたと考えるのが自然である。寛文期（1661～1673）に引幕が発明され、元禄期に「天王立」が演奏されたということは、1748年よりも前に双方の関係性は成立していたとも考えられる。

宝永期（1704～1711）から享保期（1716～1736）は、江戸では河東節、半太夫節、大薩摩節などの江戸浄瑠璃が隆盛し、また上方の影響で江戸長唄が発達してきた頃である。三味線音楽の発達により、歌舞伎の音楽劇としての性格が

さらに強められた。この時期の囃子について詳細を知ることは困難であるが、唯一の手がかりともいえるものとして、六世田中伝左衛門が著した『芝居囃子日記』が『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』に取り上げられている⁴。

中には鳥羽屋三右衛門による〈対面三重〉、多田逸八による〈三保神楽〉と〈岩戸神楽〉、西村吉之丞による〈禅の勤め〉、西嶋吉之丞による〈唐楽双盤入り〉など、黒御簾音楽の曲の成立に関わった特定の演奏家が記されているものもある。この記述が真実であるならば、その囃子方の活動時期から曲の成立年代がある程度わかることになる。鳥羽屋三右衛門ら五人の活動時期は享保（一七一六～一七三五）から宝暦（一七五一～一七六三）にかけてであり、早いものでは享保期には現在につながる黒御簾音楽の曲目が成立していたことになる。

また享保期は上方での人形浄瑠璃は創造的な活動が目覚ましく、全盛期を迎えた。江戸では様式の固定化が進み、江戸劇界の整備も固め始めた時期でもあった。享保初期に上方の一中節から出た宮古路豊後掾によって始められた豊後節は、享保10年代に江戸に進出し、道行などの舞踊的場面の地の音楽として歌舞伎に関係するようになった。宝暦期には心中物で人気を博すも、元文4年（1739）には、風俗を乱すものとして舞台での演奏が全面的に禁止され、豊後節は消えることになった。

享保末期からは急転し、全盛期の人形浄瑠璃の目ぼしい作品が次々に歌舞伎化され、その技法を積極的に摂取した歌舞伎は新しい様式を作り上げた。義太夫狂言の成立である。これにより、庶民の人気も人形浄瑠璃から歌舞伎へと移り、義太夫節は定着、歌舞伎音楽の一環として不可欠となったのである。

『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点』には

享保末期から宝暦にかけての頃の歌舞伎台帳のト書きに囃子（唄・合方・

鳴物)の指示が記されていることや、『芝居囃子日記』(六世田中傳左衛門の筆録)によって歌舞伎独自の鳴物の手法が次々工夫されていったことが知られることなどによって、本質的には現行の囃子と変わらない音楽演出のかたちが、享保年間のうちに形成されていたと見てもよいであろう。

とある⁵。また、

所作事の地の音楽すなわち純舞踊音楽としての長唄の最も古い伝存曲は、享保十六年(一七三一)三月、江戸中村座で初世瀬川菊之丞によって初演された「傾城道成寺」である。これは『役者春子満』(享保十七年三月刊)に「道成寺の所作大当り」とあり、これは明らかに所作事であった。享保の末から宝暦にかけての所作事は、江戸歌舞伎独自の様式として定着し、女方の専有芸のような趣で華々しい展開を見せることになる。

とある⁶。この初世瀬川菊之丞や初世中村富十郎が上方から江戸に下った後、江戸では舞踊が好まれ、天明期(1781~1787)には所作事が独立する。それに伴い、長唄は劇場音楽の中で特異な位置を占める。所作事の地の音楽として目覚ましい発展を遂げるのである。その地位を確固たるものにしたばかりでなく、あらゆる歌舞伎の様式の多様な演出に深く関わる、唄・合方・鳴物から成る歌舞伎音楽の発達を促すことになった。同時に豊後節系の諸浄瑠璃の歌舞伎への進出も特筆すべきである。これは宮古路豊後掾の門弟たちが分派した浄瑠璃で、その曲風の特色や曲節の基調は後世に伝承されることになった。豊後節系の諸浄瑠璃の中で、江戸で歌舞伎舞踊の音楽として特に深く関わることになったのは、延享4年(1747)にはじまった常磐津節、寛延2年(1749)にはじまった富本節、少し時代が下って文化(1804~1817)中期に成立した清元節の三流である。江戸では先の三派の他、富士松節、鶴賀節、新内節などがあるが、これ

らは歌舞伎音楽と関係はしたものの舞踊の地の音楽としては適さず、やがて芝居から離れた。新内節は、吉原をはじめとする江戸の花街を背景に洗練され今日に伝承されている。他にも上方で一派をなした、園八節、正伝節、繁太夫節、大和路節がある。享保末期から寛政期（1789～1801）にかけては技芸の優れた立役の輩出により、新しい歌舞伎舞踊の様式が確立することになった。立役の舞踊の展開を促した背景として、舞踊には不可欠な三味線音楽の発達があったことを見逃してはならない。

人形浄瑠璃が全盛期を過ぎ、宝暦期（1751～1764）から安永期（1772～1781）には文化の中心が西から東へと移って行く。歌舞伎もそうした風潮の中で、上方で活躍した狂言作者たちは江戸を中心として動いていくことになり、新しい演出法や、様々な舞台機構が考案される。中でも上方の並木正三の働きは見過ごせない。正三は人形浄瑠璃の作者から歌舞伎作者に転向し、義太夫狂言の確立を推しすすめるだけでなく、回り舞台、セリ上げ、セリ下げ、がんどう返しなどの大掛かりな仕掛けや新演出を生み出し、歌舞伎の大スペクタクルへの道を切り開いたのである。

当時の歌舞伎音楽の実態を伝える書物として、『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』では安永 5（1776）年刊の『鶉之真似』を取り上げ、「『鶉之真似』で挙げられている曲は現在の用法と一致するものばかりではないのだが、十八世紀後期には現在につながるような黒御簾音楽がある程度確立されていたことを、この書物は証明している。」と記している⁷。『鶉之真似』の内容から察するに、幕明き、幕切れの概念も現在とほぼ一致していると見られる。

寛政（1789～1800）期の黒御簾音楽の活躍ぶりについては『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』に詳しく⁸、『歌舞伎演出の研究』では、「寛政前後に、あらゆる機構において成熟期に達して、定型を形ちづくつたと見られる。その以後は、化・政・天保と次第に音楽的の洗練のみが期待されたと見てよからう。」と述べられている⁹。

文化（1804～1817）、文政（1818～1830）期には歌舞伎が音楽劇として最も洗練されたといえる。また多くの名優が排出された時期でもある。そしてその

俳優の特質を生かした脚本を創作した鶴屋南北の存在も特筆すべき点である。南北が確立した生世話物とは、市井を写實的に表現した狂言であるが、その演出には唄・合方・鳴物による囃子がなくてはならなかった。写実を踏まえた上での音楽的描写が求められたのである。『歌舞伎演出の研究』に「幕明きにおける情景、また人物の出入りに應じ、ライト・モチフとも考へられる合方・唄・囃子、或ひはせりふを効果的ならしめる合方、風・雨・水・雪・鐘・虫・鳥の音等の擬音に至るまで」と記されていることから¹⁰、歌舞伎の演出において、音楽の効果は甚だしく、重要視されていたことが窺える。

加えて東西の交流がますます盛んになったことで、演出に関係する音楽は複雑化していった。文化5年(1808)11月、江戸森田座の顔見世狂言において、三世坂東三津五郎が「倭仮名七文字」を踊った際、長唄と常磐津節の掛合いという形式がはじめて用いられた。この掛合いはその後変化舞踊の流行とともにしばしば採用された演奏形式である。文政9年(1826)に、十世杵屋六左衛門が大薩摩節の家元権を譲り受けることにより、長唄は大薩摩節を取り入れて表現の幅を広げた。さらに、端唄、流行歌などの小品歌曲から各種の民謡に至るまで、庶民的な音楽の大方は、歌舞伎音楽の中に摂取されたといってもよい。

文化文政期以降、変化舞踊が大流行する。江戸市井の風俗を写す軽妙な舞踊には、音楽的に著しい進歩を遂げた長唄と共に、清元節も最もふさわしい三味線音楽の一つとなった。

天保改革後、幕末の歌舞伎では、二世河竹新七(後の河竹黙阿弥)が狂言作者として活躍する。歌舞伎音楽は黙阿弥が生み出す七五調のせりふを基調とする作品の演出に見合うよう、洗練されていった。

明治維新後の歌舞伎は、文明開化や西欧化といった風潮を背景とし、九世市川團十郎が提唱した「活歴」や、五世尾上菊五郎による「散切物」などのように、近代化が進行する時代と社会に適応しようとして新しい試みがなされた。

「活歴」とは旧来の荒唐無稽な時代物ではなく、史実によって脚色し時代考証による扮装・演出に重きをおいた時代物の作品群のことである。「散切物」とは、明治維新以降の新時代の世相を写した一連の歌舞伎作品の総称である。

歌舞伎は徐々に古典芸能化していき、その音楽は定型化されていく。新しいものを作り出すのと同時に、古典芸能として保存、伝承しようという意識が生まれたのである。明治35年(1902)年、團十郎、菊五郎の死を境に、歌舞伎の古典芸能化はさらに進行する。

大正、昭和期には関東大震災、第二次世界大戦など、その度ごとに危機が叫ばれてきたが、様式の伝承や古典の再創造に力を注ぎ、一方では「新歌舞伎」という新しい時代に対応する試みなどがなされ、戦後の歌舞伎界では、俳優が自主的に研究公演を主催するという意欲的な活動がなされた。

以上が、おおまかではあるが、歌舞伎の歴史と、歌舞伎音楽の変遷である。

3 歌舞伎音楽における囃子—鳴物を中心とした呼称・演奏形態—

歌舞伎音楽は主として長唄・浄瑠璃(義太夫・常磐津・清元)・鳴物(囃子)で構成されている。多用されるのは長唄と鳴物で、一括して歌舞伎囃子と呼ばれる。戦前には囃子部屋というときには、唄・三味線・鳴物の控え室をいい、囃子の頭(部長)といえは三者の統率者であった。

出囃子というときにも、唄・三味線・鳴物が舞台に居並んで演奏する形式を称している。これらは広義の使い方である。「囃子方」という用語も歌舞伎に限らず用いられるものであり、歌舞伎においては広義の囃子を演奏する者を指すことがある。しかし近年は鳴物の控え室が独立し、部長も長唄とは別に出すようになって、囃子という語は狭義に使われることが多くなっている。つまり打楽器と管楽器のことを指すのであり、この小さな括りの演奏者のことを「囃子方」と呼称する。歌舞伎音楽はこの広義の囃子、唄・三味線・鳴物が、単独あるいは結合して手法を形成しているのである。

その中の鳴物の部門について述べることにする。鳴物は「出囃子」と「蔭囃子」に大別される。

「出囃子」は舞台に出て舞踊の地の音楽を演奏する演出のことである。原則として舞台の正面奥に設けられる雛段で演奏される。演出の特殊な意図によっては上手側、あるいは下手側に雛段が設けられることもある。また義太夫・常

磐津・清元が舞台に出て、舞踊の地の音楽を演奏する演出は「出語り」といい、その際は原則として鳴物は舞台には出ず、蔭囃子の形態で行う。

「蔭囃子」は観客から見えない、蔭に隠れて演奏する形態で、「黒御簾音楽」とも称する。黒御簾とは舞台下手に設置された小部屋のことであり、そこで演奏する音楽という意味の名称である。

「蔭囃子」はさらに細分化することが出来る。『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』では横道萬里雄氏の分類を採用しており¹¹、本論文でもそれを参考に、私的見解を述べることにする。横道氏は「蔭囃子」を分類し、役割別に「礼式囃子」、「狂言囃子」、「付囃子」と称している。

「礼式囃子」は演目とは関係なく、儀礼的、儀式的に演奏される劇場習俗としての囃子である。儀礼・宣伝・報知などの目的がある。現行されているものは、開場前に天下泰平を祈り、当日興行があることを知らせる〈一番太鼓〉、序幕の俳優の揃ったことを楽屋内に知らせる〈着到〉、演目終了時に打ち、閉幕をきわだたせる〈砂切〉、当日の興行終了を知らせ翌日の大入りを願う〈打出し〉が挙げられる。〈一番太鼓〉は近年公演の度には演奏する習慣はなく、舞台の柿落しなど、特別な際に演奏する。これらはすべて鳴物が担当するものである。

「狂言囃子」は舞台の情景描写、登場人物の性格の描写や心理描写、舞台で起こる事柄の強調などを行う。「下座音楽」、「黒御簾音楽」とも呼ばれるものである。数多くの奏法を有し、その機能と用法は多様で複雑である。

「付囃子」は「出囃子」で演奏される舞踊の地の音楽に対しての修飾的な演奏を指す。雨が降る音、波の音などを模す「狂言囃子」に比べて効果音としての印象は薄い、人物や場面に付随するという点は変わらない。なお、「出語り」に対しては、四拍子を含めた鳴物すべてを蔭で演奏することになり、伴奏音楽の役割と修飾的役割が混在することになる。

日本舞踊公演における「囃子」は、歌舞伎音楽とは異なり、小さな括りの「囃子」、すなわち鳴物の部門のみを指す。「付囃子」は日本舞踊公演において重要な役割であるが、演目によっては当然「狂言囃子」の手法も用いることになる。

これらを日本舞踊公演や演奏会では「蔭囃子」と呼称することがほとんどである。囃子方自身は「蔭」とも呼び、こちらの方がよく使われる。「出囃子」も、囃子方にとっては、大鼓・小鼓・締太鼓・笛の四拍子が舞台に出て演奏するという意味で用いるが、狂言方は四拍子のほか、長唄、三味線、演目によっては箏などの各演奏者が舞台に出て演奏する形態を指して用いている。

よって本論文では、日本舞踊公演における「囃子」は打楽器・管楽器を指すものとする。「囃子方」は日本舞踊公演をはじめ、三味線音楽、箏曲など各種の古典邦楽の演奏会において打楽器・管楽器を担当する者の呼称として用いる。能楽の「囃子方」とは職掌が異なることは言うまでもない。また演奏形態に則り、囃子方が舞台に出て演奏する「出囃子」と、囃子方が蔭で演奏する「蔭囃子」に大別し、用語を扱うこととする。

第二節 現代の囃子方-日本舞踊公演に於ける蔭囃子-

1 楽器

楽器については説明されている書籍も多く、ここでは概要を述べる程度にとどめておく。

(1)主奏楽器

大太鼓・小鼓・大鼓・太鼓・笛（能管・篠笛または竹笛ともいう）。初期歌舞伎踊り以来使用されている楽器である。大太鼓・篠笛以外は能楽囃子の楽器で、四拍子といわれる。出囃子は四拍子（篠笛を含む）が中心である。蔭囃子としては大太鼓がもっとも主要な楽器であり、大太鼓を主にした奏法は演目中に頻出する。よって主奏楽器に含めた。なお、大太鼓のかわりに、手軽である点から楽太鼓を使用することもある。

(2)助奏楽器

大拍子・桶胴・当り鉦・本釣・銅鑼・双盤・鈴・チャップパ・オルゴール・松虫・楽太鼓・キン・一つ鉦・妙八・木魚・柄太鼓・団扇太鼓・生リン・板木・杓拍子・ビンザサラ・カンカラ太鼓・豆太鼓・張り扇・駄路・四ツ竹・砧・拍

子木・時計・ビー・ハモニカ・チャルメラ・木琴・鉄琴・琴・風琴・虫笛、ウグイス笛など、枚挙に尽きない。金属製楽器、革製楽器、管楽器など数多くの楽器が用いられる。田中伝左衛門『囃子とともに—十一世田中伝左衛門著作集—』には、これらの楽器は「天明・寛政期前後における操り芝居の同化と二番目狂言の独立とによって寺院楽・神楽囃子・江戸祭囃子が取り入れられて以来使用されるようになった楽器」、「文化・文政期以後の生世話物あるいは明治期の活歴の上演などによって使われることになった楽器」と述べられている¹²。

この助奏楽器は主に蔭囃子で用いられる。主奏楽器による演奏を音楽的に修飾したり、情景・人物などの印象を実物音によって修飾したりするものである。革製のものは神楽系統、民俗芸能、祭礼囃子などから流用したものが多く、金属製のものは仏教に関する道具が多く含まれる。あとは巷間芸能の楽器が大半を占める。いわゆる楽器だけではなく、あらゆる音の出るものはこの項目に統括されるため、上記だけに限定することはできない。歌舞伎独自に創造した音楽や擬音のほかに、江戸時代、民間で一般的であった各種音楽を貪欲に摂取し、楽器の種類はしだいに増加していった。用いる楽器が非常に多様であるのは、蔭囃子の特色の一つである。思いつきでいろいろなことを試み、応用できるものは残っていくわけである。

2 蔭囃子の性格

蔭囃子で用いる楽器の多様さが一端を示すように、当然その音楽の性格は複雑である。

蔭囃子には擬音効果と効果音楽との両様の性格をもつ手法が多い。純粹の効果音楽はあるが、まったくの擬音効果は数少ない。擬音から発想していても音楽効果をもち、擬音として使われると同時に舞台を修飾したり場面にある心象を与えたりする役割ももっているのである。例えば「風音」は風が吹いて、家の木戸がガタガタと音を立てるのを大太鼓で表現したものであり、演目内で実際に風が吹いている時には当然用いられるのである。しかし必ずしも風が吹いているとはいえない時でも用いる。忍の者の出現や、なにか企てをしているよ

うな怪しい場面の修飾、寂れた風景を表現する情景描写としてなどである。近代写実劇でも擬音の性格や効果は多様であるが、音楽は音楽、擬音は擬音で、音の性質ははっきり異なっている。ところが蔭囃子には擬音的音楽、あるいは音楽的擬音といった手法が多く、それが場合により用途に応じて役割を変化させるのである。

そもそも日本の古典劇には、写実的な擬音は存在しなかった。舞踊から写実劇までの幅をもち、両者が影響し合っている歌舞伎の性格が、擬音と音楽の掛け合った蔭囃子を生んだのである。これは歌舞伎の歴史に即して見てもわかる。蔭囃子は擬音と音楽との融合した音楽なのである。そして、擬音の要素を含んでいるために使用できる枠に縛られながら、その限度内でたくみに活用されているところに、蔭囃子の複雑さ、むずかしさ、またおもしろさの根源があるといえる。純粹の擬音であれば、効果はさまざまに発揮できるとしても、使用できる範囲は限定されているはずである。しかし音楽的要素も含んでいる蔭囃子の範囲は広い。

また音響効果が立方の演技と関連をもっているのは、歌舞伎にかぎらず、演劇全般に当然のことである。ただ蔭囃子では、漠然と音楽につくのではなく、見得や決まりと密着し、演技と蔭囃子とががっちり噛み合っているので、やはり特色として挙げたい。

蔭囃子に限らず、舞踊の地の音楽は、あくまで立方を引き立て、演目を盛り上げることを目的としている。舞台に活力を与えるものなのである。囃子方は観客に「今の蔭囃子はよかった」とか「超絶技巧がすばらしかった」というような感想を持たせるのではなく、演目の一部に溶け込み、演目の魅力を伝えることに重きを置かねばならない。

ゆえに蔭囃子を自在に演奏できるようになるためには、技巧を磨く稽古の積み重ねだけではなく、体験を通して手法の性根を知りつくすとともに、場面や登場人物の心情による音楽の変化も頭に入れておかねばならない。演目への理解を深めた上での経験の積み重ねが大事である。

3 蔭囃子の用法

『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代』には黒御簾音楽の分類として横道萬里雄氏による「件り」の分類が採用されている¹³。舞台の幕の開閉や大道具に関する「道具事」、人物のせりふに関する「セリフ事」、動きに関する「シグサ事」、「その他」の四種に大別し、さらにそれぞれを細分化している。

道具事

- ① 幕明
- ② 回り
- ③ 迫り（大道具の迫り、役の迫り）
- ④ 幕切
- ⑤ ツナギ

セリフ事

- ① 述懐（現在の心境を打ち明ける一連の長ゼリフ）
- ② 物語（過去の事件を物語る一連の長ゼリフ）
- ③ 言立（話芸を示す一連の長ゼリフ。ツラネ・クドキ・意見・説得・愛想づかし・縁切など）
- ④ 白（只ゼリフ。①～③に含まれないセリフ事）

シグサ事

- ① 出（人物の登場する際の一連の動き）
- ② 居直（人物が位置を変える際の一連の目立つ動き。七三から本舞台へ、など）
- ③ 入（人物が退場する際の一連の動き）
- ④ 振り（舞踊的な一連の動き）
- ⑤ 立回り（タテとして設けられた一連の動き）
- ⑥ 働キ（振り・立回り以外の、見せ場とされる一連の動き。ダンマリ・幕外以外の六法など）
- ⑦ 物着（人物が扮装を改める一連の動き）
- ⑧ 幕外（幕切のあとの役の入りの一連の動き）
- ⑨ 科（只シグサ。①～⑧に含まれないシグサ事）

その他

- ① 置キ（幕明のあとの、大薩摩・竹本の前奏などの、一連のまとまり）
- ② 模様（場の中で、状況をつなぐ部分、役の出の前の[尺八]、大薩摩の前の[山下シ]など）

このように用法は多岐に渡り、なにかにつけて囃子は演奏されるのである。この分類は歌舞伎において黒御簾音楽が用いられる箇所を分類したものであるが、日本舞踊公演において蔭囃子が用いられる箇所についても同じ分類を採用することができる。無論演目中の蔭囃子についてであるので、演目の内容と関係無く演奏する礼式囃子は記載されていない。囃子方はこれらの用法に、最適といえる機能を持った手法を、経験、習慣などから選定し、演奏しているのである。

手法の機能とは大まかに言えば情景描写、人物描写、心理描写、効果音などである。情景描写という括りはさらに細分化することができ、御殿の場面を表すもの、寺院の場面を表すもの、吉原の場面を表すものなど様々である。舞台美術を見れば場面がわかるように、ある奏法を聞けば場面がわかるようになっている。象徴的な音や音楽を用いて観客に内容を伝える手法は、ルネサンス時代に教会音楽の作曲家や演奏家が学んだといわれる音楽的なフィグーラを彷彿とさせる¹⁴。フィグーラとは修辞学において聞き手を説得するために効果的なものの例えや言い回しのことで、修辞学とは弁論において聞き手を説得するための術に関する教えである。音楽におけるフィグーラというのは、音楽が表現する内容を聴き手に伝えるために用いる特別な音の使い方や音型のことを指す。蔭囃子の手法は、作られた当時は、象徴的な音楽や、街中に溢れた音など、市民になじみのあるものを用い、当然そのニュアンスや、意味する事柄が伝わると考えられたのであるが、現代社会では正月の門付や、木戸に雨が当たる音などを耳にする機会は極めて少なく、現代の観客には理解されないことも多いのは残念でならない。

効果音というと風の音、雨の音、寺院の鐘の音などが挙げられるが、一様に

分類することは困難である。それは前述の蔭囃子の性格からもわかることである。

歌舞伎では用法と、各種手法が持つ機能がある程度様式化され、伝承されている。日本舞踊公演、特にお濠い会では、そこに主催者の意図、時間の都合など数々加味しなければならない事柄があり、且つそれらの事柄は原則、様式よりも重要視されるものである。囃子方は情景や登場人物の性格など演目の基本情報を土台に、手法の持つ機能と、クリアしなければならない問題を照合し、演奏する必要がある。お濠い会においては原則と異なる演奏、演出による例外が多く見られるが、舞台が街中なのに<山オロシ>を用いるとか、山奥なのに<通り神楽>を用いるといったことはあってはならない。極端な例ではあるが、奏法の実技的な部分のみが伝承されていくと、いつかこのような事態になりかねない。わたしはこのような点を危惧している。

しかし、本来の機能とは異なっても、三味線音楽の曲調やリズムにぴったりと合ったり、通常使用する楽器とは異なる楽器を用いることで演目に見合った趣になったりするという理由で採用される場合もあることも追記しておく。

囃子方は原則を理解し演奏することはもちろん、それらを踏まえた上での柔軟な対応が求められる難しい職掌であるといえる。また、原則や様式などは一旦隅に置いて、新しい発想と感覚で演奏することも必要とされるのである。

本論文で着目している舞台進行の役割としての用法は「道具事」の分類である。先にも述べたが、幕明き・幕切れは、舞台進行の役割という共通点を持つ狂言方と囃子方が密接に関係する部分である。これについては後に詳細を述べることとする。

第三節 蔭囃子の手法

1 囃子の手法

日本舞踊公演で使用する囃子の手法は、大まかに、能楽囃子から取り入れた「能楽手法」と、歌舞伎と共に発達した「歌舞伎手法」に大別することができる。それらを舞踊の地の音楽に合わせて音楽的に演奏する「合奏」と、音楽と

は関係なく演奏する「併奏」を使いわけている。「合奏」の代表的な例として出囃子で演奏される四拍子が挙げられる。蔭囃子では、狂言鞆鼓の当鉦や早渡りの大太鼓などである。「併奏」は主に蔭囃子で行われ、主旋律には沿わない水音や、壬生双盤などの奏法がそれにあたる。

「能楽手法」は能楽囃子同様四拍子で、概ね 8 拍をひとつの括りとして進行していく。この括りを「一鎖」と称し、能楽では謡に合わせて、8 拍を一括りにした手組以外も存在する。歌舞伎音楽で用いるものは主に「一鎖」の手組と、4 拍を一括りにした「半鎖」の手組である。この能楽手法は「能拍子」、「八ツ拍子」、「トツタン拍子」などとも称される。望月太意之助『歌舞伎の下座音楽』にはこのように書かれている¹⁵。

拍子と称するものは一個では成立しないもので、二個の打粒が重なってはじめて拍子が成りたつのである。楽器を一つ打つのが「打粒」で、幾つかの打粒が組立てられて、「粒立」となり、粒立てが数多く集まって「粒附」を構成して「手附」の名称が生まれるのである。

能楽手法は前述の如く「八ツ拍子」を基準として進行するので間拍子が正確且厳格であるので、織物の金襴などの衣裳を着用する時代狂言に多く用いられる。即ち義太夫狂言の鳴物は能楽手法であると称しても過言ではない。且、世話狂言には絶対的に打囃されない手法である。

能楽囃子から多くの手法が摂取されており、その性格は『歌舞伎の下座音楽』に述べられているのが主である。〈次第〉、〈一声〉、〈カケリ〉など本行のものとはほぼ同義で用いられ、原型に近い形で演奏したり、三味線音楽に合わせて塩梅したりする。能楽囃子は四拍子を用いて演奏するものであるから、蔭囃子で演奏される場合は概ね「出語り」の演出の時である。

「歌舞伎手法」は歌舞伎と共に発達した手法で、主奏楽器、助奏楽器すべてが使用対象である。大鼓と小鼓が掛け合って打つ手法は「チリカラ拍子」とも呼ばれ、三味線音楽との合奏を念頭においたものである。囃子方任意の短い

ズムを組み合わせることで、三味線音楽の細かい手について合奏することが可能であり、そのリズムパターンは無数に作り出すことができる。締太鼓を中心とした手法も数多く生み出されており、使用される頻度も高い。「歌舞伎手法」には、歌舞伎独自に創作された手法のほかに、祭礼囃子、神楽、民俗音楽、民間で一般的になっていた音楽などから摂取し、アレンジした手法がある。「歌舞伎手法」で特筆すべきは大太鼓を中心とした手法である。大太鼓がなければ幕が明かないと言われるほど、重要なのである。「合奏」では主体となることは少ないが、「併奏」では大太鼓が最も活躍するといっても過言ではない。

次項では手法の機能を記していく。

2 幕明き・幕切れの手法

幕明きの囃子の手法は、場面の背景・情景・雰囲気（御殿、將軍の館、大名屋敷、神社、寺院、町家の奥座敷、町家の店先、農家、非人小屋、見世物小屋、街道、山中、海浜、河岸その他）、あるいは格（その場面を背景として展開する劇的葛藤の主要人物の身分、格式など）によって規定される。場面全体の情景や雰囲気を観客に印象づけ、その世界の中に引き込む効用が認められる。

幕切れの囃子の手法は、幕明きと同様の規定で、場面の情景、雰囲気、人物像などを表現、修飾する。演目の締めくくりとして、雰囲気を幕が閉まるいっぱいまで残す役割を担う。立方の降りや演技が続いている中で閉幕していく演出では、客席からは見えなくなっていくが、ストーリーがまだ続いていくような印象を与える。

再三述べているように、現代では古典演目を演奏する場合、付け通り演奏する、もしくは習慣的に用いられている手法を選定することが多くなってきている。意味や、選定の基準を記したものはなく、知りたくても知ることが難しいのである。しかし、時代に合わせて用途が変化してきているのが現実であり、常に変化し続けなければならない分野でもある。変化、そして発展の為に現状を遺すべく、本項では主に福原百之助（五世）『黒美寿』、望月太意之助『歌舞伎下座音楽』を参考にし、幕明き・幕切れに使用される代表的な手法を、原則

と様々な日本舞踊公演の例を元に、体系化する。

(1)自然描写

番号	手法	使用楽器	意味	使用規定	幕明き	幕切れ
(1)-1	水音	大太鼓	水の流れを表す。	川、池、湖水など水辺の場面。	○	○
(1)-2	風音	大太鼓	風が物に当たる音を模し、風が吹いている事を表す。	風が吹いている場所、物寂しい風景、寂れた場所、殺伐とした場所、夜道など。他には素の幕明きが通例である演目の際に主催者から「なにか音を入れて」と依頼され、その演目内容がどの手法の機能にも当てはまらない場合、風音を用いることがある。榎松善三郎師は「風が吹かない場所はないから」と仰る。	○	○
(1)-3	雨音	大太鼓	屋根や傘に雨が当たる音を模し、天候が雨であることを表す。	天候が雨。大雨、小雨は撥の技巧で表現する。それよりも写実的な表現には「雨車」と称する車形の張物の中へ小豆を入れて回すもの、または「雨団扇(豆団扇)」と称する洪団扇へ大豆を縫いつけて振って音を出すものを使う。	○	○
(1)-4	波音	大太鼓	波が打ち寄せる音を模し、波を表す。	海辺や隅田川をはじめ大きな川など規模の大きな水辺の場面。	○	○
(1)-5	さざ波	大太鼓	潮の干満、海辺にザザザ…と寄せてくる様子。波音よりも実感的。	岩石の多い海辺、遠浅の波、あるいは湖水等の場面。	○	○
(1)-6	山オロシ(山嵐・山下ろし・山落し)	大太鼓	山間の風が烈しく樹々を鳴らす山鳴りを音響化したもの。	山中の場面。山の麓や山が近いような街道などの場面。	○	○
(1)-7	雪音(雪オロシ)	大太鼓	雪の降る前に暗い雲が空に拡がり、山鳴りのような底音が「ズンズン」と感じられることを「雪オロシ」といい、これを模して雪が降る様子を表す。撥の技巧で屋根や木から雪の塊が落ちる様子も表す。	天候が雪、雪山の場面、雪に因んだ内容の演目。	○	○

(2)情景、場面に付随するもの

番号	手法	使用楽器	意味	使用規定	幕明き	幕切れ
(2)-1	通り神楽①	大太鼓・篠笛	吉原の俄(二輪加)の出の太鼓を骨子として創案されたもの。	すべての扉の場面。登場人物が物売りの場合、広義に賑やかな場面。江戸の町になじみある音楽であったことに由来。	○	○
(2)-2	通り神楽②	桶胴・篠笛	太神楽が町を流して歩く太鼓を模したものの。	市中の初春、町家の年の瀬の場面。本来は冬から節分立春までの情景に限り、他の季節には使えないものであるが、現在その機能は変わりつつあり、通り神楽①よりもいっそう軽やかにしたい場合に用いることもある。	○	○
(2)-3	音楽	大太鼓・レイ・能管	伶人の奏楽を暗示するもの。	宮殿、御殿、寺院等の場面。	○	○
(2)-4	奏楽	大太鼓・羯鼓・鉦鼓・篠笛	雅楽の雰囲気をもしたものの。	宮殿、御殿、寺院、王朝の場面。登場人物が高貴、天人、神仏の場合。	○	○
(2)-5	大拍子	大太鼓・大拍子・篠笛	神楽の囃子を模したものの。	社殿、境内等の場面。広義に賑やかな様子の時、規定から外れ、音楽的に派手にしたい場合に用いることが多い。	○	○
(2)-6	早拍子	大太鼓・大拍子・篠笛	神楽の囃子を模したものの。	神社の場面。広義に賑やかな様子の時、規定から外れ、音楽的に派手にしたい場合に用いることが多い。	○	○
(2)-7	屋台	大太鼓・締太鼓・当鉦・篠笛	江戸の祭礼囃子から摂取したもの。	祭礼の場面。	○	○
(2)-8	本屋台	大太鼓・締太鼓・当鉦・篠笛	江戸の祭礼囃子から摂取し、屋台よりも本行に近い奏法。	祭礼の場面。	○	○
(2)-9	早神楽	大太鼓・締太鼓・篠笛	神楽の囃子を模したものの。	社殿、鳥居前の場面、寺社奉行の管轄内の市井の場面。	○	○
(2)-10	曲撥	大太鼓・締太鼓・篠笛	『歌舞伎下座音楽』には「太神楽の曲芸に用いた曲目」とあり、『黒美寿』には「見世物小屋でよくはやしたてておりました曲で、両国の広小路、又は、浅草の奥山なその見世物では幕の閉りにこの曲撥を打ち込んだもので」とある。	江戸下町の風景。		○
(2)-11	唐楽①	締太鼓・大鼓・小鼓・能管	神仏の出現、唐風を表す。	中国を舞台にした演目、神仏や天人が登場する演目、衣裳が唐装束。	○	○
(2)-12	唐楽②	大太鼓・柄太鼓・チャップ、能管	神仏の出現、唐風を表す。唐楽①よりもさらに唐風を強く連想させる。	中国を舞台にした演目、神仏や天人が登場する演目、衣裳が唐装束の場合。唐楽①の彩色音楽であるが単独で打つこともある。	○	○
(2)-13	双壁	大太鼓・双壁	天台宗の音楽からヒントを得て創案されたもの。室暦壇二代目市川團十郎が不動の化身に扮した際、終演後打出しの大太鼓だけでは寂しいので西島吉之丞という囃子方が、仏に縁があるところから双壁を用いたのがはじめる。	寺院及びその付近の場面。賑やかにするという点に由来し、派手な姿で踊る演目、賑やかな様子、きらびやかな様子の表現にも用いる。	○	○
(2)-14	サワギ	締太鼓・大鼓・小鼓・能管 または 締太鼓・篠笛	揚屋での酒宴の騒ぎを模したものの。	廊、揚屋の場面または演目が廊、揚屋を題材にしている場合。	○	○
(2)-15	中の舞	締太鼓・大鼓・小鼓・能管	能楽手法。	上品な舞台面すなわち御殿、歴敷、広間、城中、館の場面、またはそれにふさわしい登場人物の場合。	○	
(2)-16	下り端	締太鼓・大鼓・小鼓・能管	能楽手法。	中の舞よりもさらに立派な場面。登場人物が殿上人、公卿の類、帝王など神に近いとされるものの場合。	○	
(2)-17	天王立下り端	締太鼓・能管	能楽手法。通常の下り端は地を打ち行くのに対し、天王立下り端は掛りを打ち、本行に近い手法となっている。	「忠臣蔵」の大序幕の鶴岡八幡宮のような天皇建の大道具の時。天皇建とは高二重の御殿や宮殿のことである。	○	

(3)登場人物に付随するもの

番号	手法	使用楽器	意味	使用規定	幕明き	幕切れ
(3)-1	渡り拍子	締太鼓・当鉦・能管	能楽の下り端の一種から取った呼称である。『歌舞伎下座音楽』には「栴檀御門祭礼御上覧に際して、この下り羽の囃子で橋を渡る処からその名が起ったとの説がある」とある。	祭礼の行列、特に傾城遊女の道中に用い、廊の情趣を演出する。主に合方や唄入りと合奏する。	○	○
(3)-2	ゴンと空笛(ゴン空)	ゴン・篠笛	落入り(臨終から絶命に至る演技)、愁嘆等を表す音楽的な手法。	登場人物の死、愁嘆の様、美しくも悲しいストーリーの締めくくり、寂しい雰囲気を残して終わる時など。		○
(3)-3	飛び去り	大太鼓・締太鼓・能管	文字通り登場人物が飛び去るという意味を含んだ手法。	荒事の引込み。登場人物が飛び去る、消失する内容。		○

(4)振付、演出に付随するもの

番号	手法	使用楽器	意味	使用規定	幕明き	幕切れ
(4)-1	人形砂切	締太鼓	文楽の人形浄瑠璃で用いる囃子を模取したもの。	振付が「人形振」の演目。	○	
(4)-2	一声	大鼓・小鼓・能管	能楽手法。	はじめに情景や登場人物の事情を唄う、または語る場合。本演奏の冒頭が一声の場合。時代物の場合。山オロシ、雪音などが併奏されることも多い。	○	
(4)-3	カケリ	大鼓・小鼓・能管	能楽手法。	内容が狂乱、修羅の演目。または登場人物が急いでいる、駆け出す、逃げていく、飛び去るなどの様子に付随する。	○	○
(4)-4	サラシ	大太鼓・締太鼓・大鼓・小鼓・能管	川で布を晒す様子を音楽にしたもの。『歌舞伎下座音楽』には「宝暦五年十一月市村座初演『さらし三番』で、市村亀蔵が三番の鈴に長い房を付け、晒に見立てて振った時の囃子が伝承されて、布晒しから転化して立廻りや全てのおおまかな動作に利用され」とある。	さらしを用いる振りの場合。荒事の場合。強い性格の登場人物に付随。華やかな手法として音楽的に使用されることが多い。		○

以上、規定を元に分類したが、情景に付随するものであっても人物を修飾したり、場面よりも振付や演出を優先して考えたりと、必ずしもこの枠で考えられるものではないことを断っておく。

3 礼式囃子

舞台進行の役割として代表的な「礼式囃子」について述べる。「礼式囃子」は「儀礼音楽」、「儀式音楽」などとも称し、演目の内容とは関係なく、儀礼的、儀式的に演奏される劇場習俗としての囃子である。儀礼・宣伝・報知などの目的がある。

3-1 一番太鼓

1日の始まりに「芝居が開演される」ということを知らせる演奏で、大太鼓の独奏である。はじめに大太鼓の縁を打って、鼠木戸を開ける「カラカラ」という音を模し、「どんどん、どんとこい」と聞こえるようなリズムを打ちゆく。

江戸の歌舞伎が日本橋中橋広小路に発祥して以来の礼式音楽で、中村勘三郎が寛永元年(1624)2月に芝居小屋を建てたが、粗雑な幕張りの屋根もない小屋で、相撲と同じく晴天でないと興行ができないので、その日の開場を一番太

鼓で市中に知らせたのである。打つ場所は相撲と同じで櫓の上で早暁から演奏された。櫓は芝居国を城廓に見立て木戸の上に設けられた。相撲と同様である。櫓の一番太鼓が柳営（千代田城）の登城、下城の太鼓と紛らわしいので、延宝7年（1679）奉行所から差止められ、櫓から下りて舞台上で打つようになった。劇場の構造が整備された享保以後で、晴雨の懸念なしに興行ができるようになった時代でも、座頭の急病や大雪、大嵐で観客の出足が鈍い日は休場したので、その場合は一番太鼓は打たず、それ以外は頭取の指令によって毎朝打つのが慣例であった。

現在は舞台の開場式、いわゆるこけら落としなどの特別な時に演奏され、日本舞踊公演が開演されるという知らせで演奏する習慣は無い。

3-2 二番太鼓

「二番」とも呼ぶ大太鼓のみの曲で、一番太鼓が開場を知らせるのに対して芝居開演を知らせるものである。一番太鼓が打上がると、舞台は浅黄幕が振落されて、囃子方が黒御簾に揃い、三番叟を勤める俳優が浅黄幕の裏へくると「二番太鼓」が演奏された。なお、現在は演奏する習慣はない。

3-3 番立砂切

二番太鼓が打上げられると、すぐ番立砂切にかかり、初めて太鼓が演奏される「三番叟」の始まる前の式楽である。「三番始まり」の呼び声でその間休止して再び演奏して打上げるのが慣例である。なお、現在は演奏する習慣はない。

3-4 打込（大オロシ・三番オロシ）

「三番叟」を目出度く舞納めた終りに演奏するもの。一番太鼓の「打込」を二回おろして、「上げ」を打つ。現在では舞踊の「三番叟」の終わりに打っていることから三番オロシと呼ばれることがほとんどである。

3-5 着到（着到砂切）

座頭はじめ全俳優が楽屋入りした合図の式楽で、開演約30分前に演奏される。観客も早目に入場すれば聞くことができる。狂言方は着到の切れたあとへ「着到止め」の柝を二つ打つのがきっかけで、大道具は序幕の装置を飾るのが習慣であった。

3-6 片砂切

能楽、狂言に取材した舞踊の幕明き、松羽目物に必ず演奏される囃子である。この手法は「打出し」、「流し」、「地」、「止メ」、「打上げ」で構成されている。

3-7 砂切（幕切砂切）

幕が閉まり、演目が終わる毎に柝の合図でかかるものである。砂切という語源であるが、小屋掛けの歌舞伎の初期に観客が莫産を敷いて見物するのに、開演前に場所を決めるために地を仕切って定めたとか、その時刻に打囃されるのでそのように呼ばれたとか諸説があるが、確説ではない。そして着到と異なって「中上げ」があるのが定式であるが、現在は多くの場合「中上げ」なしで演奏されている。

3-8 打出し

一番太鼓と同じに大太鼓独奏の曲で、終演を知らせる合図の音楽である。「でてけ、でてけ」や「てんてんばらばら」と聞こえるようなリズムを打ち、最後に「縁打ち」をカラカラと打って終る。一番太鼓と反対に鼠木戸を閉める音を模したものであるが、千秋楽に限って「縁打ち」は縁起をかついで打たない掟がある。

4 用いられる用語

日本舞踊公演に於いて、囃子方が用いる用語について説明する。囃子方が用いる「付け」と呼称される楽譜に頻出する用語である。

4-1 明き

幕明きのことである。囃子方と重要な関係を持っていて、柝との交渉も見逃すことが出来ない。「忠臣蔵」大序の〈天王立下り端〉や、「蜘蛛拍子舞」の〈中の舞〉などは、決められた箇所には柝が打たれる。

幕明きの音楽は歌舞伎の雰囲気醸成させる第一印象の一つである。

4-2 柝に付

幕切れに立方が任意の形で決まった時に打たれる柝をキッカケに幕切れの演奏を開始するという意味である。明きと同様に囃子方との関係が深く、余韻を残して観客を陶醉させるものである。柝と音楽的に絡む手法には〈大ドロ〉が挙げられ、柝と大太鼓が掛合いながら畳み掛けていくようになっている。

4-3 ツナギ

立方が演目中に衣裳を変える場合や小道具の持ち替えなどの際の間を繋ぐという意味である。

4-4 出及び入り

舞台の上手、下手、花道、道具裏など様々な場所から、人物が出たり、入ったりすることを、出とか出る迄とか、あるいは入る迄とか書かれている。立方の舞台への登場、退場の指定であって、登場人物の動きを修飾する囃子とは深い関係がある。

4-5 居直り

立方が花道の七三と呼ばれる場所から本舞台へ来ることを、居直りまたは居直ると称す。そして舞台の定まった場所へつくのを「居所へ行く」と称する。

4-6 おやす

三味線および囃子の一切の音に対して、調子を強化してはっきり高めにする

という意味である。

4-7 ニュー消し

三味線および囃子の一切の音に対して、段々かすめてニューとやめるという意味である。

4-8 トマル

文字通り演奏を停止する意味である。

4-9 ホス

三味線あるいは囃子を中断することである。指定された間だけやめておき、再び演奏するというパターンがほとんどである。「素にする」なども同義である。

4-10 かすめる

音を薄く且つ弱くすることである。

4-11 しめる

静めて、テンポがゆっくりになるという意味である。

4-12 かかる

すべての音楽の唄い出し、弾出し、打出しの初発点を「掛る」、「掛り」と称する。囃子のみが用いるものには、〈序の舞掛り〉、〈出端掛り〉、〈下り端羽掛り〉などと称するものがあって、能楽囃子の「掛り」と同義である。

1 景山正隆『歌舞伎音楽の研究-国文学の視点-』、新典社、1992年、p.48。

2 景山正隆『歌舞伎音楽の研究-国文学の視点-』新典社、1992年、p.24。

3 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、p.33。

-
- 4 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、p.34。
 - 5 景山正隆『歌舞伎音楽の研究-国文学の視点-』、新典社、1992年、p.28。
 - 6 景山正隆『歌舞伎音楽の研究-国文学の視点-』、新典社、1992年、p.28。
 - 7 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、p.35。
 - 8 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、pp.36-38。
 - 9 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』 p.192。
 - 10 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』 p.192。
 - 11 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、pp.28-29。
 - 12 田中伝左衛門『囃子とともに-十一世田中伝左衛門著作集-』、田中伝左衛門氏の喜寿を祝う会、1984年、p.25。
 - 13 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代-囃子附帳を読み解く-』、雄山閣、2014年、p.49。
 - 14 坂東祐大氏、作曲家、坂東祐大氏邸、2014年9月17日。
 - 15 望月太意之助『歌舞伎下座音楽』、演劇出版社、1975年、p.22。

第三章 日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの蔭囃子―狂言方と囃子方の関連性に観点をおいて―

第一節 日本舞踊とは

1 日本舞踊の歴史

日本舞踊公演を研究するにあたり、日本舞踊についても理解を深めておかねばならない。少なからず現在の演出や、囃子の手法を選定する規定に影響があると考えたからである。

本論文では歌舞伎における舞踊の変遷と共に日本舞踊の成立を追うことにとどめる。

歌舞伎舞踊とは歌舞伎の中で演じられる舞踊および舞踊劇のことであり、これを源流としたものが現行の日本舞踊である。また歌舞伎舞踊という用語は日本舞踊を代表する舞踊として同義にも用いられる。

歌舞伎舞踊は、中世末期の風流踊という民俗舞踊を母体として発したもので、出雲の阿国の踊った歌舞伎踊りにはじまる。阿国に追隨した遊女歌舞伎も、女性芸能が一切禁止されて登場した若衆歌舞伎も、その中心はレビュー形式であった。若衆歌舞伎の禁止後に登場する野郎歌舞伎になる頃、「舞」の系統が注入され、さらに女方の発生により若衆から女方に舞踊の中心が移り、元禄期（1688～1704）に、劇的な「振」の物真似要素を加えた「所作事」が確立する。「所作事」は「所作」とも呼称する。はじめはやつし事として、職業の意味での所作から、職業特に職人の動きを舞踊に写したものであった。主に長唄を伴奏とするものを指し、浄瑠璃物はたんに浄瑠璃、浄瑠璃所作事という。

享保（1716～）、宝暦（1764）には女方舞踊全盛期を迎える。初代瀬川菊之

丞・初代中村富十郎によって女方の芸として洗練されたことによる。獅子物、道成寺物の名作が生まれる。

宝暦以後、豊後系浄瑠璃などの発達とともに天明期（1781～1789）に「狂言浄瑠璃」といわれる舞踊劇が完成する。これは九世市村羽左衛門・初世中村仲蔵などの立役が進出したことによる。

文化（1804～1817）、文政（1818～1830）期から幕末にかけては「変化物」が流行する。三世坂東三津五郎・三世中村歌右衛門らの働きによるものである。この特色は、バラエティーのある小品舞踊を組み合わせたもので、3 変化から 12 変化に及ぶ作品を一人で踊り分けるものである。現在は「六歌仙容彩」を除き、全篇が残るものはなく、「汐汲」、「越後獅子」、「藤娘」など、一部が単独で残り、日本舞踊作品の中心になっている。明治になると、演劇改良運動などによる高尚化の波に乗って、能・狂言に取材した「松羽目物」が登場する。この後、新舞踊運動が起こり、歌舞伎を離れて日本舞踊家が独立する。新舞踊とは歌舞伎舞踊の技法を基盤としながら、新思潮による主題、素材を求め、新しい舞踊の創造を目指す日本舞踊の総称である。明治 37 年、坪内逍遙は舞踊の改革をはかって、新舞踊劇論『新楽劇論』を書き、その理論の実践として「新曲浦島」を執筆した。この舞踊運動が発端となり、大正から昭和初期にかけて、新舞踊運動が活発に展開され、多くの俳優、舞踊家が盛んに新舞踊を上演した。これが日本舞踊成立のあらましである。

日本舞踊協会のホームページには

日本舞踊はすなわち日本の踊りです。

日本の踊りといっても、神楽や伝承民俗芸能、あるいは盆踊りや民謡といった民俗的なものではなく、あくまでも舞台上で上演する事を目的とした一個の舞台芸術です。

そこには先行芸能である「舞楽」「能楽」の要素は勿論、様々な民俗芸能のエッセンスが、洗練された形で含まれており、古代から現代に至る日本の芸能の集大成とも言えるものです。

日本舞踊は、400年近い歴史を経て、現在では、歌舞伎を母体とするいわゆる歌舞伎舞踊、座敷舞の伝統を持つ上方舞や京舞、新しい創造を目指す創作舞踊など様々な顔を持っています。

とある¹。日本舞踊の概念として参考にさせて頂く。なお、上方舞や京舞、創作舞踊は研究の対象外とする。

2 日本舞踊作品の分類

日本舞踊作品の分類は、歌舞伎舞踊の為に作られた作品と、当初から日本舞踊の為に作られた作品とに大別される。近世の末から後に作られた作品は、近代的思潮の影響を受けて生まれた作品であるといえる。それらの作品は日本舞踊界とは伝統的に極めて密接な関係にあった歌舞伎の本興行といわば関係がない場から誕生したものである。それらは舞踊作品として舞台ではじめて上演された時以来、現在に至るまで、日本舞踊界が流派を越えて開催・維持している日常的日本舞踊会に於いて、常に上演が繰り返され続け、すでに現在に定着し安定した作品としての位置が確保されている。他の伝統的諸作品と比べてみたとき、振付・演出面での固定化がみられず、上演の「時間・場所・目的」に適合させ得る可能性が大きいという特殊性も兼ね備えているものでもある。言い換えれば上演のその都度に、「演出上に新規の工夫を加える余地」が残されているのであって、比較的自由に扱うことが可能という柔軟性が、作品自体に内包されているということである。

現行「日本舞踊」に定着した主な作品は以下のように挙げられる。

①歌舞伎興行上の作品で、現在も歌舞伎で上演される作品

船弁慶、紅葉狩、戻橋、素襖落、墨塗女、身替座禅、橋弁慶、棒しばり、太刀盗人、茶壺、隅田川など

②歌舞伎興行上の舞踊作品だが、日本舞踊公演でも頻繁に上演される作品

鏡獅子、三人片輪、釣女、かさね、独楽など

③「素踊り」の祝儀舞踊として既成曲に振が付けられ、現在盛行の作品

梅の栄、名寄の寿、松の翁、松島、柏の若葉、青海波など

④既成曲に振が付き、現在日本舞踊作品として盛行のもの

時雨西行、岸の柳、元禄花見踊、四君子、楠公、春秋、多摩川、都風流など

⑤当初から日本舞踊作品として作られたもの。及び既成曲に振が付けられ日本舞踊作品として盛行のもの

二人猩々、松廼羽衣、島の千歳、新曲浦島、賤の芋環、お七吉三、江島生島、お夏狂乱、惜しむ春、幻椀久、幻お七、寿式三番叟、小袖曾我、峠の万歳、神楽娘、鶯宿梅、蝶の道行など

確かにこれらは主催者、立方の意図によって、その都度違った演出を見ることが出来る作品が多く含まれている。

別の視点でも分類してみることにしよう。以下は演目の性格、題材、趣向により分類したものである。

松羽目物…能や狂言などを舞踊化し、羽目板の背景に松を描いた舞台装置で踊る作品。

土蜘蛛、船弁慶、素襖落

三番叟物…能「翁」に取材したもの。天下泰平を祝福する儀式的な作品。

寿式三番叟、舌出三番叟、操三番叟など

獅子物…「石橋物」ともいい、獅子が登場する能「石橋」を題材にした作品。

松羽目物の一種でもある。

相生獅子、英執着獅子、春興鏡獅子、連獅子など

道成寺物…能「道成寺」に取材したもの。安珍清姫伝説を物語にした作品。

京鹿子娘道成寺、奴道成寺、二人道成寺

変化物…五変化や七変化など一人で何役も踊る作品。

六歌仙容彩

変化物（単独）…上記の変化物の一部が単独で残った作品。

汐汲、越後獅子、藤娘、鷺娘、手習子、羽根の禿、夕月船頭、駕屋、傀儡師、玉屋、三社祭など

狂乱物…恋人や我が子を失うなどして物狂いする作品。

保名、お光狂乱、隅田川、お夏狂乱など

道行物…目的地へ向かう男女がそれぞれの思いを、舞踊を通して表現する作品

義経千本桜「道行初音旅（吉野山）」、仮名手本忠臣蔵「道行旅路の花婿（落人）」

顔見世舞踊…顔見世狂言の為に書き下ろされた舞踊（劇）作品

積恋雪関扉（関の扉）、山姥

一般にこのように分類されるが、獅子物には松羽目物に含まれる作品があったり、狂乱物に分類した「保名」は変化物の一部が単独で残ったものであったりと少々曖昧な印象である。

3 日本舞踊公演に用いられる幕

日本舞踊において演出、舞台進行どちらにおいても、幕は重要である。幕ありきの舞台芸術ともいえるのではないだろうか。特に舞台進行の面では、狂言方・囃子方と幕は密接に関係している。ここでは主にその舞台進行に関連する幕について述べておく。

日本舞踊公演において、舞台と客席を仕切る幕として主に「引幕」と「緞帳幕」が挙げられる²。

① 引幕

舞台上手へ設けられた幕溜りに纏めてある幕を下手に向かって引き、開幕はこれを下手から上手へ引き開けるのでこの名称がある。代表的なのが定式幕である。

定式幕は現在、黒、柿、萌黄（緑）の三つの渋い色に染められた、木綿布を縦に並べて作成された引幕のことを指す。その起こりは、中村勘三郎が幕府所属の安宅丸という船が入津の際、音頭取りの役を勤めたが、その功により、御船手頭向井将監から褒美として下された白、黒の船飾りを記念として彼の劇場の舞台に引幕として使うことを思い立ち、色の配列は特に遠慮して白を萌黄色に替えたといわれている³。その後猿若町の三座全盛時代には黒、柿、緑の三色

を用いるようになり、それぞれの芝居で色の並べ方を変え、その並べ方でそれぞれの座が知れたといわれる。定紋と同様定式の名称もこの辺のことから起こったのであろう。

十八代目中村勘三郎の襲名披露公演では白、柿、黒三色の定式幕が使われた。この配色は、江戸時代の中村座で使われていたといわれる。江戸時代の森田座の流れをくむのが今の歌舞伎座であり、国立劇場は市村座の様式を取り入れた定式幕で、歌舞伎座とは色の配列が異なる。歌舞伎座は下手から黒、柿、萌黄、国立劇場は黒、萌黄、柿の順である。

江戸時代の定式幕は上手から下手に向かって幕が開いたようで、今も文楽の舞台ではこの開き方である。歌舞伎「仮名手本忠臣蔵」の中の「落人」も通常とは逆の開閉である。

明治、大正時代までは一番目狂言は定式幕、中幕狂言には緞帳幕が使われ、二番目狂言（世話物）には客筋からの贈り幕を用いるのが習慣でありまた効果的であった。この贈り幕は贔屓客が上演される演目に因んで洒落た模様を染めたもので、中幕の重々しい感覚をがらりと変えて、世話物への心構えを作る役割を果たしていた。

日本舞踊のお凧い会では幕外の演出があるもの、段物は定式幕を用いる。柝を刻めるものは定式幕を使用することが多く、「羽根の禿」なども子どもが踊るような場合は定式幕にするようである⁴。

「定式」という用語は、歌舞伎で舞台美術の各部門における決まったやり方、または形式という意味である。約束事、固定的、不自由性、ひいては消極性に陥るという欠点もあるが、他の一面では演出効果のエッセンスとしての底力を備えたものであり、基礎であるといえる。定式幕のほか、一定の様式をもった常備の大道具を「定式大道具」、あるいは「定式物」、単に「定式」ともいう。歌舞伎の演出に一定の型が確立したのに伴い、いろいろな場面に使用できる便宜のために整備されたもので、鬘・衣裳・小道具などでも使う用語である。日本舞踊公演でもこの一定の様式は同じく用いられる。

②緞帳幕

左右に開閉する引幕に対し、上下方向に開閉する幕を緞帳幕と呼ぶ。

江戸時代には小芝居や見世物小屋など格下の舞台で使われるものであった。現在は緞帳幕を使っているからといって格下であるということはない。また建築技巧が進んだため多くの場合緞帳幕はそのまま吊り上げ、吊り下げられているが、明治時代は歌舞伎でさえ緞帳幕は巻揚げ式であった。

日本舞踊公演においては衣裳付でない場合、定式幕を用いる条件に合致しない場合は緞帳幕を用いる⁵。

③揚幕

歌舞伎の舞台で、舞台上手と花道の奥にかかる幕で通常は劇場の紋が染め抜かれている。上部に鉄の輪がついていて鉄棒に通してあり、幕を開閉するときには輪のふれあう金属音がするようになっている。昔は揚幕の他に切幕という呼び方もあったようである。

松羽目舞台では、能舞台にならって五色の縦縞の揚幕を下手に用いる。この場合は、幕の開閉も能舞台と同様、幕の両裾端を竹棒で上下に上げ下げする方法で行う。

④道具幕

こちらは舞台演出に関連する様々な幕の総称である。浅葱幕（浅黄幕・浅葱色＝空色の幕）、黒幕、山幕、浪幕、網代幕等、多くの種類がある。

・浅葱幕…昼間、野外のシーンで使われる。一瞬のうちに幕が落ちる、振りかぶせ・振り落としの仕掛けにすることで、多彩な演出が可能である。例えば、この浅黄幕を用い、舞台と客席を仕切る幕を明けても舞台面が見えない状態で演奏を開始し、任意の箇所ですとといった演出である。観客は舞台面が見えない中で演奏を聴き、期待感を高められ、浅黄幕が取り払われて立方と舞台美術が一瞬のうちに出現すると、普通に幕が明く場合よりもインパクトがあ

り、高揚感を得ることができるのである。

- ・黒幕…夜、闇のシーンで使われる。「だんまり」と呼ばれる場面は、黒幕を背景幕に使って繰り広げられる。「だんまり」の幕切れでは、登場人物たちが見得を切ったところで背景の黒幕が振り落ち、一瞬にして舞台が明るくなる、という手法がよく観られる。

- ・霞幕…白地に青い霞模様を描いたもので、舞台常設のかすみ幕とは異なる。横長の生地 of 両端を棒で支えた横断幕のような幕で、必要に応じて舞台に出現する。浄瑠璃台などの地方を必要に応じて覆い隠したり、現したりするための飾り幕である。

- ・消し幕…舞台上の人物や物など、何かを隠したい時に使われる。

- ・浪布…青い浪が描かれていて海や川を表す。大波、川浪、さざ波の区別がある。舞台に敷いて用いるが、持ち上げた状態で揺らして動かしたり、たくさんの人が舞台上に上向きに寝て大波の描かれた布をかぶって盛んに突き上げ、各音響効果とともに大海原を表現していたこともある。

- ・雪布…敷布の一種。雪の情景を演出する白一色の幕である。

引幕や緞帳幕は、舞台と客席を仕切るという役割であるが、舞台すなわち夢の世界と、客席という現実を仕切るものでもある。その幕が明く前に、狂言方が打つ柝の音が入り、囃子方の演奏がはじまるということは何を意味するのか。柝や囃子は、演出というカテゴリーの音響効果、幕が明くことを「知らせ」る舞台進行の役割以外にも重要な意味を持っているのではないだろうか。一音一打が持つ意味は非常に深く、演目に対する責任は重いのである。

第二節 長唄「藤娘」の比較

実地調査を行い、同じ演目でも幕明き・幕切れの演奏に異なる手法を用いる例が散見された。一見、手法の意味とは一致しないような場合もあり、どういう理由で選定されたのかを解明したいと考えた。長唄「藤娘」は日本舞踊に於いて人気の演目であり、数多く上演されることから比較対象とした。演目の内容把握を土台に、蔭囃子の手法のルールを見出す。

1 長唄「藤娘」とは

文政9（1826）9月、江戸中村座で初演された。狂言「けいせい反魂香」の大切所作事で本名題「歌へすゞ余波大津絵（かえすがえすおなごりおおつえ）」の一部である。初演は二代目関三十郎が七役を踊った。勝井源八作詞、四代目杵屋六三郎作曲、藤間大助・西川扇蔵振付。吃の又平が描いた大津絵の精が次々と現れて、悪者を翻弄するという五変化の所作事の一つで、他は「座頭」、「天神」、「奴」、「船頭」である。

黒の塗り笠に振袖、大きな藤の一枝を方にした姿は、風刺や諧謔をまじえた大津絵の代表的な画題で、派手に着飾って物見遊山に出掛ける享樂的な女の風俗をうつしている。その後も吃又の狂言の大切などに再演されていたが、昭和12年3月、歌舞伎座で六世尾上菊五郎が新演出で上演、「藤娘」だけで30分近くの出し物にするため、当時入事として定着していた「潮来」の代わりに岡鬼太郎が「藤音頭」を作詞し、初演以来の大津絵の趣向からは離れたものになった。現在はこちらの演出を元にしたものが多く見られる。

「潮来」は文化頃に江戸の遊里で流行った唄で、嘉永7（1854）年7月、江戸・中村座で中村鶴蔵（三代目仲蔵）が「藤娘」に取入れた。大津絵に通じる鄙びた味わいのある「潮来」の導入は当時大当たりとなった。

【歌詞】

若紫に十返りの 花を現す松の藤浪

人目せき 笠塗笠しやんと 振りかけたる一枝は

紫深き水道の水に 染めてうれしき由縁の色の
いとしかいて 藤の花
しよんがいな 袖もほらほら しどけなく

鏡山人のしがより 此身のしがを
かえりみるめの汐なき海に 娘姿の恥ずかしや

男心の憎いのは そのと女子に神かけて
あわづと三井のかねごとも

かたい誓いの石山に 身は空蟬のから崎や
待つ夜をよそに 比良の雪

溶けて逢瀬の あた妬ましい
ようもの瀬田に わしや乗せられて

踏みも堅田のかただより 心屋橋の
かちごと (いたこまたは藤音頭入る)

松を植よなら 有馬の里へ 植えさんせ
何時までも 変わらぬ契り かいどり棲で
よれつもれつ まだ寝が足らぬ
宵寝枕の まだ寝が足らぬ
藤にまかれて 寝とござる
ああ なんとしよう どうしようかいな
わしが子枕 お手枕
空も霞の夕照に 名残を惜しむ帰る雁がね

*潮来

いたこ出島の 真菰の中に
あやめ咲くとは しおらしい
サアサよいやサア よいやさ

宇治の柴舟 早瀬を渡る
わたしや君ゆえ 上り船
サアサよいやサア よいやさ

花はいろいろ 五色にさけど
ぬしに見かえる 花はない
サアサよいやサア よいやさ

花を一もと わすれてきたが
あとで咲くやらひらくやら
サアサよいやサア よいやさ

しなもよく 花にうかれて ひとおどり

*藤音頭

藤の花房 いろよく長く
可愛がるとて 酒買うて のませたら
うちの男松に からんでしめて てもさても
十返りという名のにくや かへるという 忌み言葉

はなものいわぬ ためしでも
知らぬそぶりは ならのきよう
松にすぎるも 好き好き

松にまとうも 好き好き

好いて好かれて はなれぬ仲は ときわぎの

たち帰えらで きみとわれとか

おお嬉し おおうれし

【大道具】

定式は中央に松の大木切り出しを立て、吊り物には松切り出しに藤の花を吊り込み舞台面まで垂れるくらいにする。霞のならば（拵えがある場合は霞をずらし出入り）。

または大津絵の屏風形式。これは主に変化舞踊として上演する場合に使用される。

【小道具】

塗笠、塗笠（手持ち六尺紐付き）、藤の枝、草履（紅緒）、扇子（あやめ又は切拍等）、振出し笠（冠共、藤模様）

【衣裳】

着付/ 黒地に藤の縫模様振袖

帯/ とき色地に藤の縫模様、振帯

差込襦袢/ 赤地に藤の縫模様振袖

着替/ 藤紫地に藤模様縫振袖（黒襟付き）

帯/ 黒縹子色糸刺しふの字縫振帯

襦袢/ 赤砂子箔襟赤振袖

小裂/ しごき（うこん）、足袋（白）、赤丸ぐけ、赤けだし

【かつら】

元禄鬘、土佐絵の元禄島田、赤角櫛、琴柱、扇ピラ、紅白の丈長、藤つまみの

横差し

【所要時間】 18分

2 考察

(1) 演目内容についての考察

『藤娘』という作品は変化舞踊に属する舞踊であるが、藤の花の精が主人公だから変化舞踊なのではない。また本名題も関三十郎が踊った時に使用したものに違いないが、この題名はその時に上演した五つの作品の総称であり、関三十郎は藤の花の精として踊ったわけではない。もっと厳密に言えば、関三十郎が初演した時の舞踊の動作を日本舞踊の各流派が伝承していて、それを現在の舞台に再現しているのでもない。要するに、初演の流れを汲んで、時代を経るうちに、社会の好みを加え、新規の趣向を凝らしつつ変化成長してきている作品なのである。こうした作品の変化は「藤娘」に限らないことで、一般にポピュラーな作品の場合は特に著しい。

(2) 演出についての考察

歌舞伎での本興行では型すなわち上演型式が二つある。一つは六代目尾上菊五郎改良型の「藤娘」、もう一つは旧来どおりのものである。一般的には六代目門下が上演する機会が多いので、六代目改良型の方が知られている。この改良型とは、六代目が彼自身の巨大な体格をいかに小さく見せ、いかに女らしく見せるかを前提にした、「六代目方式」ともいうべき新演出を用いたものを指す。

不統一のまま、知名度が高く、各流派でさまざまな演出を用い、上演頻度が最高ということは、古典中の古典とも評される「関の扉」などに見るように、もはや新解釈の余地がない作品ではなく、現代に息づいて生きているところの魅力をもつからだといえる。「藤娘」は変化し続けている作品なのである。

現在、日本舞踊界で行われている「藤娘」の一般的な上演型式には、三通りある。①挿入なし・割愛なしの原曲どおりの型式②「鏡山-」を割愛・〈潮来〉

挿入の型式③<藤音頭>挿入の型式である。

歴史的には①挿入なし・割愛なしの原曲どおりの型式のものが最も古く、関三十郎が帰阪のため、お名残りに演じた五作のうちの『藤娘』を範としたものである。次に古いのは最も普及しているといえる②<潮来>入りの型式である。これは三代目中村仲蔵が清元の兄貴分にあたる富本節という音楽で踊った時の型式を土台にしたものである。関三十郎から数えて約30年後の安政元年(1854)に上演された。後に富本がなくなり、長唄に直したものが現在に一般化している。そして昭和になって③<藤音頭>挿入の型式が生み出された。

挿入や割愛をしていない②③の形式も、歌詞や節調などは基本的には①のものを使用している。したがって現行の「藤娘」の初演がいつかということ、文政9年(1826)の作品が挙げられ、作者・勝井源八、作曲・四世杵屋六三郎、振付・藤間大助、四世西川扇蔵であったといえる。

(3)大道具・登場人物の性格の考察

囃子は舞台の背景、情景に合わせ、適宜機能を持つ手法を決定する。情景を音で表現するのが囃子、目に見える形で表現するのが大道具である。囃子方が「藤娘」の幕明き・幕切れに用いる手法を決定するにあたり、大道具との関係はどのようなになっているかを検証する。

『歌舞伎定式舞台図集』には

五変化物で、むかし琵琶湖畔大津の町で旅行者の土産物として売っていた絵があつて鷹匠、鐘弁慶、瓢箪鯰、鬼の念仏、雷の太鼓釣、布袋、大黒、座頭とともに藤娘が風変わりな筆致で描かれている。これが大津絵で、変化物として舞踊化された藤娘の定式的背景は6枚の襖にそれぞれ大津絵が描いてあり、その中の藤娘が抜け出して踊るというものであった。(中略)

六代目菊五郎氏が小村雪岱氏と話し合つて描いた大きな松の木に沢山の大きな藤花がかかっている道具がそのまま現代の定式となっているもの

であるが、この道具について六代目菊五郎氏が常に警告していたのは、自分は肥っていて男であるから、わざと松も藤も調子はずれに大きくして自分を小さく見せるが、これをそのままの大きさを女の人が踊っては逆効果となるということであった。

とある⁶。六代目尾上菊五郎の新演出では、大津絵を離れた藤の精の面が強調されたものになっている。松の大樹を中央に、一面に藤の花房が下がった小山雪岱氏の草案による舞台装置は、大柄の菊五郎を華奢に見せるためのものであったが、それだけで圧巻である。華やかでかつシンプルな装置の前の娘姿は、演出者の思惑通り愛らしい花の精に見える。

六代目菊五郎の演出が誕生するまでの「藤娘」の大道具には二通りあった。一つは大津絵が描いてあるか貼ってある、大きな衝立か屏風も用いたものである。幕が明くと観客は<置き>の唄が終わるまで大津絵を眺めることになる。唄が終わるところになると、仕掛けを施された衝立・屏風は裏返しになり、絵が消える。と同時にその道具の裏から主人公が華やかに登場して踊る、という型式のものである。「藤娘」が終盤、いわゆる<チラシ>になると、主人公は道具の前のセリに乗って下がり、消えると同時に、道具の仕掛けが再び回転する。と、今度は別の大津絵が描いてあり、俳優は奈落で着替える。仕度ができると道具後方のセリで上がり、<置き>がすむと再び道具が回転して絵が消え、絵の主人公が前に出て踊る、という具合になる。これを繰り返し、五変化の大津絵舞踊集が上演されたのである。一般の日本舞踊公演、お浚い会で「藤娘」、「座頭」、「鬼の念仏」他、大津絵舞踊が単独に上演される場合でも、古くは同様の大道具であった。

もう一つ別の大道具の大道具については、目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品～恋多き娘たち～』を参照すると

歌舞伎興行で『藤娘』と大津絵でない別の作品とを抱き合わせて所作事として上演する場合のもので、これは大津の琵琶湖を背景とし、手前に

松木立があり、そこに藤棚があしらってある街道筋、という設定であります。こちらの大道具は戦前の一般的な舞踊会でも多く使用されていたものです。それが戦後一般に、六代目式の無闇やたらな巨大な藤の花の大道具に統一化されてしまったのは、大道具屋の経済上に駆け引きによるところが大きなのであります。

と記されている⁷。

六代目菊五郎が用いた大道具、すなわち定式では大津絵を離れ、藤の花の精の性格が前面に出されている。その演出以前に一般的であった、屏風に大津絵の藤娘を描いた大道具では派手に着飾って物見遊山に出掛ける享樂的な女の風俗をうつしているのである。つまり登場人物の性格が全く異なるのである。

(4)潮来と藤音頭についての考察

上演型式には、〈潮来〉挿入、〈藤音頭〉挿入、双方なしの原曲どおりの三型式があるということは前で述べた。

〈潮来〉は幕末に流行した端唄踊である。目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品』にはこうある⁸。

『潮来』は通常は四杯あるもので、上方の『京の四季』に通じる味があり、都会風の洗練された趣きのなか田園の香が窺える一、のびやかさが楽しい小品です。これを中村仲蔵は『藤娘』に挿入し、都会的な娘になりがちな主題を、民芸品である大津絵に近づけ、俗な娘とはいいいながら、そこに素朴な人間性を持たせて「ぼんじやり」としたものに仕立てたのです。

大道具の考察の項で、派手に着飾って物見遊山に出掛ける享樂的な女の風俗をうつしていると述べたが、〈潮来〉で表現されているのは、そんな娘ではあるが都会的なわけではなく素朴な人間味がある性格を表しているということ

ある。

一方の〈藤音頭〉はどうか。〈藤音頭〉の成立過程は、前述のとおりで、立役俳優の六代目尾上菊五郎が、自分をいかにして娘らしく見せるかという工夫創意の延長線上で発案されたものである。六代目は「藤娘」を上演するにあたり、関三十郎が初演したものを土台とする型式では時間的に短く、また中村仲蔵が演じた〈潮来〉を挿入する型式は、すでに一般化しており興味に欠けるものであると考えた。そこで当時作者であった岡鬼太郎、振付師・藤間流宗家藤間勘十郎らに相談し完成したのが〈藤音頭〉である。『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品』には

老樹・大樹はその精気を失った時に、日本酒を根方へくれてやると、再び樹精に活力が戻ることを聞かされ、六代目はすぐにそれでいくことに決定し、さらに鬼太郎と案を煮つめ、結果『藤音頭』を作ったのです。

とある⁹。主人公が藤の花の精であることを、大道具や音楽演出から印象づけたのである。

3 公演実例の比較

以下の4回の上演を対象として比較する。また便宜上 ABCD と名づける。

A 2012/4/29 国立大劇場 錦会

定式、〈藤音頭〉

幕明き…暗転、直し—水音—止め柝 ～〱松の藤波 締太鼓のヨイ天で明転

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—刻み幕

B 2012/9/6 国立大劇場 華扇会

上手下手に屏風、たくさん藤が下がっている、〈藤音頭〉

幕明き…暗転 直し—水音—止め柝 ～〱松の藤波 締太鼓のヨイ天で明転

幕切れ…決まる、柝に付—里の四季、渡り拍子、チリカラ拍子、オルゴール—

刻み幕

C 2012/9/6 国立大劇場 華扇会

緞帳、二人立、衣装付、歌舞伎座の大道具（松と藤）、＜藤音頭＞

幕明き…暗転 直しー水音ー止め柝 小鼓の手で明転

幕切れ…決まる、柝に付ー通り神楽ー刻み幕

D 2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式、歌舞伎座の大道具（松と藤）、カスミドロップ、＜藤音頭＞、緞帳

幕明き…暗転 直しー水音ー止め柝 小鼓の手で明転

幕切れ…決まる、柝に付ー早大拍子ー刻み幕

まず、上演型式はすべて＜藤音頭＞挿入の型式を用いている。大道具は A、C、D が定式を用いている。すなわち松の大樹に藤が垂れ下がった、六代目菊五郎の新演出によるものである。よって A、C、D の登場人物の性格は藤の花の精であるといえよう。

B はというと、大道具は定式ではなく、屏風とたくさんの藤を用いている。舞台図によれば、上手から下手まで藤がびっしりと下げられ、且つ前後二列に配置している。さらに上手にいくにつれて藤の花房は長くなっており、一番上手側の藤は所作台スレスレの長さである。かなり大げさに藤が飾ってあるのである。これは定式を模した簡略型の大道具と推測され、よって B も登場人物の性格は藤の花の精である。

これらを踏まえて幕明きの手法を見てみる。すべて＜水音＞が採用されているが、「藤娘」はもともと大津絵を題材にしているところに由来するのであろう。また暗転の中で幕が明く演出であるから、明転になってからの舞台の華やかさと、唄と小鼓による＜鼓唄＞の演奏から一転して、三味線が入り、趣が変わるという点を引き立たせるため、シンプルな手法である＜水音＞を採用していると考えられる。4 公演とも＜水音＞を採用していることから、非常に一般的且つ人気の演出で、演目の良さが際立つものであるといえる。

次に幕切れをみる。〈通り神楽〉を用いているのが A と C である。広義な捉え方とも言えるが、物見遊山に出かける、つまり賑やかな場所に行くという理由で用いられているのではないだろうか。D が〈早大拍子〉を用いているのも同義であると考えられる。最後の C であるが、他のどの幕切れの手法より、多くの楽器と手法を用いており、それだけで派手である。渡り拍子の意味からも、他の幕切れ同様の演出効果のようにも思われるが、オルゴールが入ることで幻想的にも感じられ、藤の花の精の可愛らしさの表現としても成立しているようである。植松喜三郎先生はこうおっしゃる¹⁰。

「なにかやってください」とか「もうちょっと派手にしてください」とかいうのはまず囃子方に言ってくる。囃子方はそう言われたらこたえなきやならない。

藤娘に〈通り神楽〉や〈大拍子〉を用いる理由として派手だから、賑やかだからというのが、手法の持つ意味よりも上位にくるといってお話しもなさっていた。ここで取り上げた公演の際、立方から演出の注文があったかどうかは知ることができなかったが、同日に同公演で2度「藤娘」が上演される場合、演出を変えるのが通例であり、それは立方・狂言方・囃子方の共通認識である。必ず相談がなされていたはずである。

今回の「藤娘」の比較で明確になったのは、蔭囃子の手法は、演目内容・舞台装置・登場人物の性格を踏まえて選定されるということ、手法の持つ意味はある程度念頭に置かれて選定されているということ、時には手法の意味を取り去り音楽的に選定されるということである。それらと公演自体の都合、演出の意図とを擦り合わせているのである。囃子方は知識と経験を必要とし、柔軟に対応しなければならない職掌であることがよくわかる。堅田喜三久氏はこうおっしゃる¹¹。

蔭囃子に於いて「なんで？なんで？」と聞いてはだめだ。理由はない。でも「現実だからアゲバチ、幻想だから雪バイ」とか、決まりの理解は大事。

様々な疑問が解決したお言葉である。蔭囃子において全ての手法が意味にもとづいて選ばれているわけではない。確固たる理由が無いこともある。盛り上がる、気持ちがいい、賑やか、などの理由で選定されることは決して間違いではなく、その時の正解であり、日本舞踊公演における蔭囃子は、それを繰り返して現在の形を形成している。先人達が当時、気分でつけたかもしれない手が今、古典として、スタンダードとして伝わっている、ということもあるのだ。なにもかも理屈で固めてしまっては囃子本来の意味である「栄やす・生やす」を見失うことになる。決まりを理解した上での新たな発想、対応力をもって、演目を「にぎやかに囃し立てる」ことが重要である。

第三節 日本舞踊公演に於ける幕明き・幕切れの蔭囃子—狂言方と囃子方の関連性に観点を置いて—

1 狂言方と囃子方の関連性

囃子方と狂言方の音楽的な関わりを研究するにあたり、日本舞踊の幕明き・幕切れに於いて使用頻度の高い囃子の手法を取り上げ、東京藝術大学大学院作曲科、坂東祐大氏にご協力頂き、柝と囃子を五線譜化した。両者が併奏している事象はあまりにも当たり前で、当然詳細に記譜されたものは存在しない。お互いの理解と経験と習慣でなされているものである。

前述したように幕明きの柝には<刻み明き>、幕切れの柝には<刻み幕>と<拍子幕>があり、とくに<刻み明き>、<刻み幕>は囃子の手法と密接に関係している。五線譜にすることで両者の関わりを明確にする。

譜1 幕明き<水音>

水音に対し、柝を決まった箇所につ決まりは無い。大太鼓は開幕に伴い、音

量を大きくし、柀は徐々に細かくなっていくことで、幕の稼働の状況を知らせる役割を持ち、観客の期待感を高める。

譜 2 幕明き<波音>

波音の頭を聞いて柀が打ち込んでいることがわかる。なお中盤以降はお互い気にせず、幕に合わせて調子をあげている。幕の稼働の状況を知らせ、観客の期待感を高める。

譜 3 幕明き<雨音>

雨音は、決まっている手を主軸に、演奏者の感覚で、フレーズ感を大切にしながら演目に見合った雨模様を描いている。嵐、更に荒れた天候を表す場合は加えて雷の音や、登場人物に付随する手法を用いるので、雨音単独の場合は降り始め、にわか雨、断続的に降る様子を表す。柀はフレーズとフレーズの間打ち込むようにしている。中盤以降はお互い気にせず、幕に合わせて調子をあげ、開幕を知らせる。

譜 4 幕明き<山オロシ>

山オロシは決まったフレーズを繰り返し、幕の稼働に合わせて音量を上げていく。柀は雨音同様フレーズ間に打つ。中盤以降は同上である。

譜 5 幕明き<風音>

風音は決まっている手を主軸に、フレーズ感を大切にしながら演奏され、強弱は演奏者の感覚に委ねられる。幕の稼働に合わせて間をつめていくことで開幕を知らせている。柀はそれを聞きながら共に間をつめているようである。

譜 6 幕明き<音楽>

<音楽>はフレーズの頭に大太鼓が入り、鈴は連続して音を出す。フレーズを引っ張るのは能管であり、柀もその能管を聞きながら打っている。これは耳でも五線譜からも確認できる。これまでに上げた手法のように音量を大きくしたり、間をつめたりしないのは<音楽>が御殿等の高貴な場面を意味し、荘厳な雰囲気醸し出すものだからである。囃子の手法だけでは幕が稼働している状況を知らせることは難しいが、柀が徐々に細かく刻んでいることで解決している。

譜 7 幕明き<通り神楽>

一般に通り神楽は大太鼓を7発、5発、3発を一括りにして打っている。柝は一度目の7発の後、5発の後、3発の後に打つということが原則である。柝が直して以降3～5発打つまでは囃子方も配慮が必要であり、その配慮が五線譜からも明らかである。開幕に伴い、通り神楽の音量を上げ、間をつめてゆく。柝は序盤の音響効果の性格から、知らせの役割に転じていく。

譜 8 幕切れ<通り神楽>

決まり柝をキッカケに幕切れ用の通り神楽の演奏を開始する。幕明きの通り神楽同様のリズムであるが、演目のフィナーレということもあり、ゆったりとした部分は短く、幕明きよりも早い段階から間をつめて、調子を高めていっている。

譜 9 幕切れ<大ドロ>

柝まり柝の前から大太鼓が<ドロ>を打っており、決まり柝を境に、振りに合わせておやしていく。一番盛り上がるところに柝を打ち、直後に見得の振りで、それに合わせてツケがバツタリと打っている。これ以降は柝と大ドロの掛合いとなり、はじめは交互に、段々間をつめ、盛り上げていく手法である。

譜 10 幕切れ<サラシ>

決まり柝をキッカケにサラシの演奏を開始する。フレーズが決まっており、柝はフレーズ間に打ち込む。段々と速くなっていき、最後は<オロシ>の奏法になり、閉幕を知らせる。いかにも最後、という雰囲気である。なお中盤以降は音楽的にはお互いに気にすることなく、幕に合わせてテンポを速くしていく。サラシは誰が聞いても拍を感じやすいリズムパターンであるが、柝は拍からあえて外れており、サラシ自体の盛り上がりをよりいっそう引き立てている。

以上のことから囃子は幕明き・幕切れにおいて、幕の稼働の「知らせ」と音響効果を兼ねていることがわかる。手法自体が情景描写や人物描写となっており、音量や、間をつめていくことで知らせの意味になる。幕明きであれば開幕前から演目の世界感を伝える、背景の大道具のような役割であり、幕切れであ

れば閉幕後も物語が続いていくような、登場人物のその後を想像させるような効果がある。

柝には常に知らせるといふ本意がある。楽譜は存在しないが、「刻む」という大柝の中で、囃子の手法に合わせて打ち方を変え、時に音響効果となるのである。幕切れでは、それまでの演奏、演技の全てを集約した決まり柝をもって、高揚感を最高潮へと引き上げる。囃子方は決まり柝を受けて畳み掛けるように幕切れの演奏をするのであるから、その重要性を再認識しなければならない。

譜 1 幕明き<水音>

The image shows a musical score for two instruments: '柝' (Shaku) and '大太鼓' (Daikobu). The score is written on multiple staves. The '柝' part is on the top staff, and the '大太鼓' part is on the second staff. The '大太鼓' part has a 'ppp' dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'mf'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some horizontal lines indicating phrasing or breath marks. The overall style is traditional Japanese musical notation.

譜 2 幕明き<波音>

Musical score for 'Specter 2: Curtain Opening (Wave Sound)'. The score is written for two parts: '柝' (Shaku) and '大太鼓' (Daikobu). The '柝' part consists of a single melodic line with sparse notes. The '大太鼓' part is more complex, featuring a series of rhythmic patterns and a dynamic marking of 'p f' (piano to forte). The score is organized into four systems, with the first system containing the initial notation and the subsequent systems showing the progression of the piece. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

譜 3 幕明き<雨音>

Musical score for 'Specter 3: Curtain Opening (Rain Sound)'. The score is written for two parts: '柝' (Shaku) and '大太鼓' (Daikobu). The '柝' part consists of a single melodic line with sparse notes. The '大太鼓' part is more complex, featuring a series of rhythmic patterns and a dynamic marking of 'p f' (piano to forte). The score is organized into four systems, with the first system containing the initial notation and the subsequent systems showing the progression of the piece. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

譜 4 幕明き<山オロシ>

The image shows a musical score for a piece titled "幕明き<山オロシ>". The score is written on a system of staves. The top staff is labeled "柝" (Tsu) and contains two measures with single notes. The second staff is labeled "大太鼓" (Ōtaiko) and contains four measures with rhythmic patterns. The third staff is labeled "柝" and contains two measures with single notes. The fourth staff is labeled "大太鼓" and contains two measures with rhythmic patterns. The fifth staff is labeled "柝" and contains two measures with single notes. The sixth staff is labeled "大太鼓" and contains two measures with rhythmic patterns. The seventh staff is labeled "柝" and contains two measures with single notes. The eighth staff is labeled "大太鼓" and contains two measures with rhythmic patterns. The score ends with a double bar line.

譜 5 幕明き<風音>

柝

大太鼓

譜 6 幕明き <音楽>

The musical score is divided into two systems. The first system consists of four staves: Koto (top), Taiko (second), Bells (third), and Wind (bottom). The Koto part features a series of eighth notes. The Taiko part has a few rhythmic strokes. The Bells part is a steady eighth-note pattern. The Wind part has a melodic line with a slur over the first two notes. The second system also has four staves. The Koto part has a series of eighth notes. The Taiko part has a few rhythmic strokes. The Bells part is a steady eighth-note pattern. The Wind part has a melodic line with a slur over the first two notes.

譜 7 幕明き<通り神楽>

The image shows a musical score for a piece titled "幕明き<通り神楽>". The score is written on multiple staves, with the top two staves labeled "柝" (Shaku) and "大太鼓" (Otaiko). The notation consists of vertical stems with flags, indicating rhythmic patterns. The score is divided into several systems by double slashes on the left. The final system includes a section with a red underline, suggesting a specific rhythmic or melodic emphasis.

譜 8 幕切れ<通り神楽>

Musical score for 'Makurikiri < Tori Kagura >'. It consists of three staves. The top staff is labeled '柀' (Koto) and contains a melodic line with several notes. The middle staff is labeled '大太鼓' (Ōtaiko) and contains a rhythmic pattern of vertical strokes. The bottom staff is unlabeled but contains a melodic line with many notes, likely for a vocal or another instrument.

譜 9 幕切れ<大ドロ>

Musical score for 'Makurikiri < Ōdoro >'. It consists of six staves. The top staff is labeled '柀' (Koto) and has a few notes. The second staff is labeled '大太鼓' (Ōtaiko) and shows a wavy line representing a drum roll. The third staff is labeled 'ツケ' (Tsuke) and contains a dense, rhythmic pattern of vertical strokes. The fourth and fifth staves are unlabeled and contain melodic lines with various notes and rests. The sixth staff is unlabeled and contains a few notes. There are dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and hairpins in the lower staves.

譜 10 幕切れ<サラシ>

The musical score is arranged in a system of staves. The top three staves are labeled on the left as 箏 (Koto), 大太鼓 (Taiko), and ツケ (Tsuzumi). The Koto part begins with a single note. The Taiko part features a series of rhythmic pulses. The Tsuzumi part has a more complex rhythmic pattern, including a section marked with a *p* dynamic. Below these are several staves of music, some with a *poco* marking. The bottom section of the score consists of several empty staves, indicating the end of the piece.

2 日本舞踊公演の実例

筆者が博士課程在籍中に本論文の為に実際に調査した日本舞踊公演での実例（舞台装置・幕明き・幕切れ）を記す。これまで論じてきた事の根拠であり、今後の囃子方にとって資料となるものである。

1 長唄「舌出三番叟」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
鳥の子屏風二双、出囃子
幕明き…直し—素—止め柝
幕切れ…決まる、柝に付—三番ヲロシ（止め柝無し）

2 長唄「菊づくし」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
菊、出囃子
幕明き…直し—大拍子—刻み明き
幕切れ…決まる、柝に付—大拍子—セリダウン、「五郎」へ続く（ツナギ通り神楽）

3 長唄「五郎」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
定式
幕明き…大薩摩^へ時致は」—二の柝—セリの合方、セリアップ—上がりきって、
柝、見得バツタリ
幕切れ…決まる、柝に付—ツケ打ち上げ、サラシ—刻み幕

4 常磐津「常磐の老松」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

金屏風二双、素踊、出囃子、緞帳

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…段切 決まる、柵に付—音楽—止め柵

5 長唄「鶯宿梅」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

紅白梅の木、緞帳

幕明き…暗転、直し—素—ウグイス—声 明転*寿楽氏の演出により

幕切れ…追廻—拍子幕

6 長唄「水仙丹前」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

鳥の子屏風二双、水仙花丸つける、緞帳

幕明き…直し—双盤—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—早渡り、双盤—止め柵

7 義太夫「蝶の道行」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

青い照明、花畑、緞帳

幕明き…直し—風音—止め柵

幕切れ…ゴン、ネトリ—止め柵

8 清元「流星」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

半素、新色紙、花道より出、緞帳

幕明き…直し—唐楽—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—唐楽—止め柵

9 長唄「羽根の禿」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

定式、定式幕

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付—通り神楽、スガガキ—拍子幕

10 長唄「新曲浦島」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
素踊、銀屏風、緞帳

幕明き…直し—一声

幕切れ…決まる、柝に付—三重、カケリ、波音—止め柝

11 一中節「都若衆万歳」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳
典幸

赤高柵、上より^{はしぼりまつ}榛松、下手桜吊枝、橋掛かり、緞帳

幕明き…直し—通り神楽（桶胴）—止め柝

幕切れ…段切—止め柝 砂切無し

12 長唄「藤娘」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
定式、緞帳

幕明き…暗転、直し—水音—止め柝 ～[〜]松の藤波 締太鼓のヨイ天で明転

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—刻み幕

13 創作長唄「月」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
孟宗竹、月、衣裳付、緞帳

幕明き…暗転 直し—素—竹笛ソロにて曲に入る

幕切れ…竹笛ソロ—止め柝 砂切

14 長唄「俄獅子」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
金茶大平、鳥の子屏風、正面白骨障子半分開く、定式幕

幕明き…直し—サワギ（大・小・締太鼓）—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—サワギ（大・小・締太鼓）、通り神楽—刻み柝

15 清元「隅田川」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸
半素、青芦、緞帳、花道より出

幕明き…直しー水音ー止め柝

幕切れ…決まる、ゴンー空笛、ゴンー止め柝

16 新内「唐人お吉」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

雪 小屋、雪芦、街道松に綿、緞帳

幕明き…直しー雪音、本演奏に入る

幕切れ…ゴン、雪音、竹笛、曲のうち幕ー止め柝 砂切

17 長唄「紅葉笠」2012/4/29 錦会 国立大劇場 主催・花柳寿楽、花柳典幸

素踊、鳥の子屏風、緞帳

幕明き…直しー水音ー止め柝

幕切れ…雪音、合方のうち幕ー打出しの柝

2012/4/30 藤龍会 国立小劇場 主催・藤間勘七扇

18 常磐津「松迺羽衣」

屏風、衣裳付、緞帳

幕明き…直しー素ー止め柝

幕切れ…段切 決まる、柝に付ーさざ波ー止め柝

19 長唄「相生獅子」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直しー音楽ー止め柝

幕切れ…決まる、柝に付ーツケ打ち上げ、楽合方、音楽ー止め柝

20 長唄「鷺娘」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…暗転 直しーゴン、雪音、合方、そのまま本演奏に入る

幕切れ…ゝ我が憂き身 決まる、ゴンー鷺娘の合方、能管ネトリ、雪音ー閉まるとゴン、止め柝

21 長唄「静と知盛」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

金屏風

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…〜後白波とぞなりにける さざ波、ネトリ—止め柝

22 長唄「紀州道成寺」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直し—素—止め柝

アクシデントにより、暗転幕ふりかぶせ、山オロシツナギ、狂言方の判断により中止

23 義太夫「猩々」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直し—さざ波—止め柝

幕切れ…段切—柝—幕外 舞地（立方引込み）—止め柝

24 長唄「枕獅子」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直し—音楽—止め柝

幕切れ…段切 決まる、柝に付—ツケうち上げ、楽合方、音楽—止め柝

25 長唄「娘道成寺」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

金屏風、上手に桜吊枝、鐘の綱、後に屏風が分かれて背景にも桜、衣裳付

幕明き…直し—音楽—止め柝（立方板付き）

幕切れ…決まる、柝に付—サラシ—止め柝

26 長唄「二人椀久」 2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

紗幕、桜、松の木、衣裳付

幕明き…直し—さざ波—止め柝

幕切れ…決まる、ゴン—空笛、ゴン—止め柝

27 清元「お夏」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直し—風音—止め柝

幕切れ…決まる、ゴン—ゴン、空笛（花道より引込み）—止め柝

28 義太夫「禿」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

定式

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き、止め柝

幕切れ…花道七三で決まる、柝に付—合方、壺調、締太鼓サワギ、通り神楽—拍子幕

29 長唄「蜘蛛拍子舞」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

定式

幕明き…直し—中の舞—刻み明き（「中の舞」に合わせて刻む）

幕切れ…決まる、柝に付—翔り、ツケうち上げ、大ドロ—打上げ、刻み幕

30 大和楽「夜の梅」2012/6/17 泉樹会 国立小劇場 主催・藤間清継

幕明き…直し—ドンテケ、コンチキ、合方 ニュー消し、本演奏にかかる

幕切れ…七三 決まる、柝に付—合方、ドンテケ、コンチキ、風音—拍子幕

31 大和楽「風流洛中洛外」2012/9/5 国立大劇場 華扇会

鳥の子屏風二双半、緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まり柝無し—合方のうち幕—止め柝

32 清元「玉屋」2012/9/5 国立大劇場 華扇会

金・銀砂子色紙 8 尺 2 枚、6 尺一枚ずつ

幕明き…直し—通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—屋台—止め柝

33 大和楽「女絵姿三趣」2012/9/5 国立大劇場 華扇会

大ホリ①秋草造花（ベニヤ引枠）竹緑（13号上）②鳥の子屏風一双、黒ケコミ付き一双③金砂子色紙（上手）銀砂子色紙（下手）小道具篋（色紙からのぞかせる）

幕明き…直し—壬生双盤、水音—止め柝

幕切れ…決まる、ゴシ—唄入り、オルゴール—止め柝

34 長唄「木六駄」2012/9/5 国立大劇場 華扇会

新口村ドロップ、後に松羽目 No.11（安宅の松（大）※雪持ち）松羽目囲い見切り

幕明き…直し—雪音—止め柝

幕切れ…曲のうち幕、駅路—止め柝

35 長唄「外記猿」2012/9/5 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…段切、決まり柝—段切のうち幕—止め柝

36 長唄「新曲浦島」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

屏風、素踊、緞帳

幕明き…直し—一声

幕切れ…段切、決まる、柝に付—さざ波—止め柝

37 清元「独楽」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

衣裳付、緞帳

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—曲中の合方、金獅子—拍子幕

38 清元「鐘」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

半素、上手に鳥の子屏風

幕明き…直し—合方、竹笛

幕切れ…決まる—竹笛—止め柝

39 常磐津「菊の栄」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

鳥の子屏風二双半、衣裳付、緞帳

幕明き…直し—音楽—止め柝

幕切れ…決まる—一段切、幕が閉まり始めると音楽—止め柝

40 清元「流星」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—唐楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—唐楽—止め柝

41 長唄「たぬき」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—キン、木魚、ゼンツト合方

幕切れ…決まる、柝に付—キン、木魚、ゼンツト合方—止め柝

42 清元「花がたみ」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—唐楽、合方—止め柝

43 地唄「雪」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—雪音—ゴン

幕切れ…決まる—雪音、ゴン—止め柝 砂切無し

44 長唄「藤娘」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

屏風、藤の花房、緞帳

幕明き…直し—水音—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付一里の四季、大小、締太鼓、オルゴール—拍子幕

45 長唄「阿倍野の秋」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—虫笛—ゴン

幕切れ…曲のうち幕—止め柝 砂切

46 清元「喜撰」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

桜の木、縁台、2人立

幕明き…直し—大拍子—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—大拍子—止め柝

47 長唄「藤娘」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

歌舞伎座の大道具（松と藤）、二人立、衣装付、緞帳

幕明き…暗転 直し—水音—止め柝 小鼓の手で明転

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—刻み幕

48 大和楽「江戸風流」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—サワギ（大・小・締太鼓）—刻み明き

幕切れ…合方のうち幕—止め柝

49 義太夫「団子売」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

中央に橋

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—合方、マゴサ、中央で止まり扇あおぐと通り神楽—拍子幕

50 長唄「都風流」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

銀砂子、緞帳

幕明き…直し—水音—止め柝

幕切れ…合方、雪音—止め柝

51 長唄「千草の花車」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

花車、出囃子、紺毛氈

幕明き…直し—風音—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—片ヒシギあってカケリ、ドロ—止め柝

52 地唄「雪」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…曲のうち幕—止め柝 砂切無し

53 長唄「吉野天人」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

国立桜山ドロップ、霞並べ、桜椀久つき出し

幕明き…直し—前弾、一声、山オロシ—止め柝

幕切れ…段切サラリ、決まる、柝に付—乱れ合方、唐楽、奏楽—止め柝

54 荻江節「鐘の岬」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

鳥の子屏風、桜吊枝、鐘の綱（白と紫）、紺毛氈

幕明き…直し—素—ゴン

幕切れ…曲のうちに幕—止め柝 砂切無し

55 常磐津「将門」2012/9/6 国立大劇場 華扇会

定式

幕明き…直し—一声、山オロシ—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—三重、ツケうち上げ、カケリ、二の柝、見得バツタリ、大ドロ—刻み幕

56 常磐津「三ツ面子守」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式

幕明き…直し—早神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—曲撥—刻み幕

57 長唄「藤娘」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式、歌舞伎座の大道具（松と藤）、カスミドロップ、緞帳

幕明き…暗転 直し—水音—止め柝 小鼓の手で明転

幕切れ…決まる、柝に付—早大拍子—刻み幕

58 長唄「京洛の四季」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

金砂子色紙、桜吊枝、緞帳

幕明き…直し—水音、壬生双盤—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—壬生双盤、曲中の合方、壺調、コンチキ、ドンテケ—止め柝

59 清元「文売り」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式、梅ヤートコセ

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—刻み幕

60 清元「玉屋」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—屋台—刻み幕

61 長唄「傾城」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

白壁大平一式、黒骨障子（途中で開く）、鳥の子襖、定式幕

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付一文の便り、途中から通り神楽—拍子幕

62 清元「座頭」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

川街屋、柳立木、石堀（上手）、定式幕

幕明き…直し—風音—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付一曲撥—刻み幕

63 長唄「一人椀久」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

カスミ幕、桜切り出し（下手）、土手（上手）、緞帳

幕明き…直し—風音

幕切れ…決まり柝無し—カケリ—止め柝

64 長唄・義太夫「浜松風」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

海波手摺、須磨の松、芦、丸舟（下手）、赤二段、定式幕

幕明き…直し—波音—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—ツケうち上げ、カケリ、波音、千鳥合方—拍子幕

65 清元「山姥」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

鳥の子屏風二双半、小道具ツタ、緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まる、柝—段切—止め柝

66 義太夫「団子売」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

正面橋、定式

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝—合方、マゴサ、途中から通り神楽入る—拍子幕

67 長唄「都風流」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

大ホリ、鳥の子屏風、緞帳

幕明き…直し—前弾、水音

幕切れ…決まり柝無し—一曲中の合方、雪音—止め柝

68 清元「保名」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式、桜吊花2列、緞帳

幕明き…直し—風音—ゴン

幕切れ…決まり柝無し—一曲のうち幕、ゴン、空笛—止め柝

69 常磐津「常磐の老松」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

金屏風三双半、大ホリぐるり、素踊、緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まる、柝一段切中、音楽—止め柝

70 長唄「正札附」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

定式、梅ヤートコセ

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き

幕切れ…決まる、柝—ツケうち上げ、サラシ、サラシ合方—刻み幕

71 地唄「小簾の戸」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

幕明き…直し—虫笛—止め柝

幕切れ…決まり柝無し—一曲のうち幕—止め柝 砂切無し

72 長唄「熊野」2012/9/7 国立大劇場 華扇会

緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…段切サラリ、決まる、柝に付—小鼓・能管カケリ—止め柝

73 長唄「鷺娘」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

定式、緞帳

幕明き…直し—鷺—止め柵

幕切れ…決まり柵無し、ゴン—鷺娘の合方、ゴン、音取、雪音—止め柵

74 常磐津「景清」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

鳥の小屏風二双半、緞帳

幕明き…直し—通り神楽—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—カケリ、通り神楽—止め柵

75 長唄「賤の小田巻」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

①引割、街道松立木 3 本②赤高欄、赤柱、桜吊枝（上手）、緞帳

幕明き…直し—山オロシ—止め柵

幕切れ…段切サラリ、決まる、柵に付—奏楽—止め柵

76 大和楽「風流洛中洛外」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

銀屏風二双、緞帳

幕明き…直し—鐘の音（ガンゴーン、と京都の寺から聴こえる感じ）—止め柵

幕切れ…決まり柵無し—一曲のうち幕、花道より引込み—止め柵

77 清元「お祭り」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

カスミの定式、床几

幕明き…直し—屋台—刻み明き 撥と笛の持替がある為、止め柵を少しもつ

幕切れ…決まる、柵に付—屋台—刻み幕

78 清元「玉屋」 2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

街屋定式

幕明き…直し—通り神楽—刻み明き 撥と笛の持替がある為、止め柝を少しも
つ

幕切れ…決まる、柝に付—本屋台—刻み幕

79 常磐津「乗合舟」2012/9/9 国立大劇場 藤盛会

定式、捨て石、床几（4）、舟 18 尺

幕明き…直し—波音—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—屋台—刻み幕

80 長唄「大原女」2012/9/23 国立大劇場 第 48 回推薦名流舞踊大会

定式

幕明き…直し—山オロシ—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—締太鼓のヨイ天で、合方—拍子幕

81 清元・義太夫「吉野山」2012/9/23 国立大劇場 第 48 回推薦名流舞踊大会

定式

幕明き…直し—山オロシ—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—山オロシ、曲のうち幕—刻み幕—幕外、宮神楽合方、
初音の鼓

82 長唄「賤機帯」2012/10/13 浅草公会堂 城東ブロック踊りらいぶ

松羽目、衣裳付、緞帳

幕明き…直し—片砂切—幕が明いて止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—カケリ、水音—止め柝 砂切

83 長唄「賤機帯」2012/10/13 浅草公会堂 城東ブロック踊りらいぶ

松羽目、衣裳付、緞帳

幕明き…直し—片砂切—幕が明いて止め柝

幕切れ…決まり柝一段切—止め柝 砂切

84 長唄「狸屋島」2012/10/13 浅草公会堂 城東ブロック踊りらいぶ

衣裳付、大ホリ、緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…拍子段切—止め柝

85 長唄「藤娘」2012/12/1 東洋大学白山キャンパス井上円了ホール 文学部伝

統文化講座

金屏風二双、衣裳付

幕明き…直し—水音—止め柝

幕切れ…決まり柝—水音、竹笛—止め柝

86 長唄「都風流」2013/2/2 浅草公会堂 邦楽爛漫—空—

半素、緞帳

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まり柝無し—合方、雪音—止め柝

87 長唄「藤娘」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

定式

幕明き…直し—水音—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—拍子幕

88 長唄「鷺娘」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

定式、赤二段、衣裳付

幕明き…直し—雪音—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—ツケうち上げ、カケリ、三重合方、大ドロ—止め柝

89 長唄「白狐」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

衣裳付

幕明き…直し—雪音—止め柝

幕切れ…能管アシラヒ、雪音—止め柝

90 長唄「傾城道成寺」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

衣裳付

幕明き…直し—素—止め柝無し、すぐ次第

幕切れ…ドロ、ネトリ—止め柝

91 長唄「連獅子」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

素踊

幕明き…直し—音楽—止め柝

幕切れ…拍子段切 決まる、柝に付—楽、音楽—止め柝

92 常磐津「山姥」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…段切 決まり柝—段切のうち幕—止め柝

93 清元「青海波」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—さざ波—止め柝

幕切れ…段切 決まり柝—段切のうち幕—止め柝

94 清元「四季三番叟」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—素—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—三番オロシ

95 清元「お祭り」 2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

衣裳付

幕明き…直し—屋台—刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付—唄入り、神田丸、大拍子（花道引込み）—拍子幕

96 荻江節「鐘の岬」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—素—ゴン

幕切れ…曲のうち幕—止め柝

97 大和楽「早春」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—箏、コーラス

幕切れ…曲のうち幕—止め柝

98 大和楽「江戸風流」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—江戸風流の幕明き（竹笛、ゴン、小鼓、木魚、トライアングル）
—止め柝

幕切れ…合方のうち幕—止め柝

99 清元「吉原雀」2013/2/10 国立劇場稽古場 曙会下浚い

幕明き…直し—通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽—止め柝

100 義太夫「猩々」2013/10/26 山梨国民文化祭 コラニー文化ホール

衣裳付、幕無し

幕明き…直し—さざ波 立方板付くまで—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—さざ波、合方（袖より引込み）—止め柝

2012/1019 NHK にっぽんの芸能 芸能百花繚乱（収録）

長唄「娘道成寺」

赤二段、鐘の綱、衣裳付、幕無し

幕明き…直しー音楽一止め柝

幕切れ…決まる、柝に付ーサラシー止め柝

【放送】

2012/11/23 NHK につぼんの芸能 芸能百花繚乱（日本舞踊協会公演）

1 清元「鞍馬獅子」

定式

幕明き…直しー山オロシー刻み明き

幕切れ…決まる、柝に付ーカケリ、山オロシー刻み幕

2013/1/25 NHK につぼんの芸能 芸能百花繚乱（日本舞踊協会公演）

2 長唄「鶴亀」

幕明き…直しー音楽一止め柝

幕切れ…段切 決まる、柝に付ー音楽一止め柝

2013/2/1 NHK につぼんの芸能 芸能百花繚乱（日本舞踊協会公演）

3 荻江節「松竹梅」

松竹梅色紙、衣裳付、出囃子（舞地有り）

幕明き…暗転 直しー奏楽、お調べ

幕切れ…決まり柝無しー小鼓オトシ、竹笛のうち幕一止め柝

2013/2/8 NHK につぼんの芸能 芸能百花繚乱（日本舞踊協会公演）

4 地唄「石橋」

鳥の子屏風、素踊、出囃子

幕明き…直しー素一止め柝

幕切れ…曲のうち幕一止め柝

2013/3/1 NHK につぼんの芸能 芸能百花繚乱（収録）

5 長唄「羽根の禿」

定式、幕無し

幕明き…直しー通り神楽一刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付ー通り神楽、スガガキ

転換中早神楽一止め柵ー「うかれ坊主」に続く

6 清元「うかれ坊主」

廓内の街路、天水桶、幕無し

幕切れ…決まる、柵に付ー一曲撥一刻み幕

2013/4/5 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演）

7 長唄「老松」

金屏風、衣裳付

幕明き…直しー能管アシラヒー止め柵

幕切れ…決まり柵無しー曲のうち幕一止め柵

2013/4/5 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演）

8 清元「文売り」

網代塀、衣裳付

幕明き…直しー通り神楽一止め柵

幕切れ…決まる、柵に付きー合方、通り神楽（花道より引込み）ー拍子幕

2013/4/19 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

9 常磐津「花見奴」

消幕、衣裳付

幕明き…直しー大拍子一刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付ーツケうち上げ、早大拍子一刻み幕

2013/5/10 NHK につぼんの芸能 (2012/8 国立劇場)

10 長唄「連獅子」

定式、緞帳

幕明き…直し—片砂切—幕が明くと止め柵

幕切れ…拍子段切 決まる、柵に付—ツケ上げ、楽、音楽—止め柵

2013/5/17 NHK につぼんの芸能 (日本舞踊協会公演・国立劇場)

11 長唄「風流陣」

桃・桜・梅の立木、カスミ、衣裳付

幕明き…直し—山オロシ—刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付—山オロシ、幕外風神の引込み・大太鼓入り、合方—
刻み幕

2013/6/7 NHK につぼんの芸能 (2012/8 国立劇場)

12 長唄「楠公」

素踊

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…曲のうち幕—止め柵

2013/6/7 NHK につぼんの芸能

13 清元「玉屋」

鳥の子屏風、素踊、幕無し

幕明き…直し—通り神楽—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—屋台—止め柵

2013/7/12 NHK につぼんの芸能 (日本舞踊協会公演・国立劇場)

14 長唄「勝三郎船弁慶」

鳥の小屏風、引割、銀屏風、素踊、定式幕

幕明き…直し—素　すぐ名乗り笛

幕切れ…幕外知盛の引込み　止め柝無し

2013/8/2　NHK　にっぽんの芸能

15 常磐津「景清」

鳥の子屏風、素踊、幕無し

幕明き…直し無し　通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—通り神楽　止め柝無し

2013/9/13　NHK　にっぽんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

16 常磐津「空の初旅」

街屋張物、雲切出、仲之町定式、衣裳付、緞帳

幕明き…直し—追廻—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—曲撥—刻み幕

2013/9/20　NHK　にっぽんの芸能

17 清元「傀儡師」

鳥の小屏風、正面街屋、半素、幕無し

幕明き…直し—通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—曲撥—止め柝

2013/9/20　NHK　にっぽんの芸能

18 清元「雁金」

鳥の小屏風、円窓（上手）、半素、幕無し

幕明き…直し—虫笛—止め柝

幕切れ…決まり柝無し—曲のうちに幕—止め柝

2013/9/27　NHK　にっぽんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

19 清元「豊後道成寺」

桜の木ドロップ、緞帳、出囃子

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—カケリ—止め柵

2013/10/4 NHK につぼんの芸能（2013/2 日本舞踊協会公演・国立劇場）

20 常磐津「蜘蛛絲梓弦」

桜の木ドロップ、緞帳、出囃子

幕明き…直し—ラアラア下り端、音楽一刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付—ツケうち上げ、カケリ、大ドロ—刻み幕

2013/11/15 NHK につぼんの芸能

21 常磐津「三人生酔」

奥庭定式、紅葉立木、紅葉切出、衣裳付、幕無し

幕明き…直し—大拍子—刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付—早大拍子—刻み幕

2013/12/6 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

22 長唄「時雨西行」

鳥の小屏風（上手）、半素、緞帳、出囃子

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…決まり柵無し—段切—止め柵

2014/1/1 NHK 響宴！新春の伝統芸能

23 長唄「鶴亀」

廓座敷大平、衣裳付、幕無し

幕明き…直し—奏楽—止め柵

幕切れ…拍子段切サラリ 決まる、柵に付—ラアラア下り端、合方—止め柵

2014/1/17 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

24 大和楽「かしく道成寺」

廓座敷大平、衣裳付

幕明き…直し—サワギ（大・小・締太鼓）、通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—サワギ（大・小・締太鼓）、通り神楽、唄入り合方—
拍子幕

2014/1/24 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

25 清元「雪月花」

金砂子色紙、半素、緞帳

幕明き…直し—本演奏にかかる

幕切れ…決まり柝無し—合方、サワギ（大・小、締太鼓）、通り神楽—止め柝

2014/1/31 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

26 大和楽「雪の道」

川街屋、柳立木、衣裳付、緞帳

幕明き…直し—雪音—本演奏にかかる

幕切れ…曲のうち幕—打出しの柝

2014/4/4 NHK につぼんの芸能

27 清元「鳥羽絵」

定式（大店の台所、上手に暖簾口）、幕無し

幕明き…直し—早神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝に付—ツケ上げ、曲撥—刻み幕

2014/4/4 NHK につぼんの芸能

28 清元「三社祭」

定式（波手摺、舟）、幕無し

幕明き…直し—波音—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付一本屋台—刻み幕

2014/4/11 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

29 長唄「かちかち山」

鳥の小屏風—双半、半素、出囃子

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—童謡うさぎ唄入り、木魚、オルゴール、竹笛—止め柵

2014/4/11 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

30 長唄「あたま山」

中央障子、鳥の小屏風、網代堀（上下手）、半素、緞帳

幕明き…直し—素—止め柵

幕切れ…合方のうち、お辞儀で幕—止め柵

2014/4/18 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

31 清元「口舌道成寺」

廓座敷大平、蚊帳、定式幕

幕明き…直し—風音—刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付—踊り地、途中から通り神楽入る—拍子幕

2014/5/16 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

32 清元「田螺と鳥」

屋根付き舞台、勾欄、緞帳

幕明き…直し—追廻—止め柵

幕切れ…決まる、柵に付—曲撥—止め柵

2014/5/16 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

33 三絃主奏楽「まつり」

正面雛段、 Horizont、素踊

幕明き…直しー屋台ー止め柵

幕切れ…決まる、柵に付ー天神祭合方ー拍子幕

2014/5/23 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

34 清元「曾我祭」

廓座敷大平、衣裳付、緞帳

幕明き…暗転 直しー双盤ー止め柵 明転

幕切れ…決まる、柵に付ー早大拍子ー刻み幕

2014/6/6 NHK につぼんの芸能（2013/9 歌舞伎座）

35 清元「吉原雀」

定式

幕明き…直しー通り神楽ー刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付ー早渡りー刻み幕

2014/6/13 NHK につぼんの芸能

36 長唄「土蜘蛛」

紺三段、素踊、幕無し

幕明き…直しー次第

幕切れ…決まる、柵に付ーツケうち上げ、早笛、大ドロー刻み幕

2014/6/27 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

37 常磐津「旅雀」

野面、桜立木、縁台、衣裳付、緞帳

幕明き…直しー山オロシ、駅路ー刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付一曲撥一刻み幕

2014/7/11 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

38 清元「傾城知盛」

衣裳付、出囃子、定式幕

幕明き…直しー一声、途中から波音入る一刻み明き

幕切れ…拍子段切サラリ 決まる、柵に付幕一幕外知盛の引込み

2014/7/25 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

39 長唄「旅」

鳥の子屏風（上下手）、素踊

幕明き…直しー駄路、本演奏に入る

幕切れ…花道より引込み、合方、山オロシのうち幕一止め柵

2014/9/5 NHK につぼんの芸能

40 長唄「橋弁慶」（2013/11 東京国際フォーラム）

松羽目、橋掛り

幕明き…直しー片砂切一幕が明くと止め柵

幕切れ…拍子段切 決まり柵一段切のうち幕

2014/9/5 NHK につぼんの芸能

41 義太夫「吉野山」

鳥の子屏風、中央銀砂子、幕無し

幕明き…直しー山オロシ一刻み明き

幕切れ…決まる、柵に付一カケリ、山オロシ一刻み幕

2015/1/9 NHK につぼんの芸能

42 長唄・義太夫「素襖落」（2014/6 歌舞伎座）

松羽目、緞帳

幕明き…直し—片砂切—幕が明くと止め柵

幕切れ…追廻のうち幕—止め柵

2015/1/30 NHK につぼんの芸能

43 常磐津「女夫狐」（日本舞踊協会公演・国立劇場）

定式

幕明き…直し—一声、雪音—刻み明き

幕切れ…花道七三で決まり柵—曲のうち幕、幕外—止め柵

2015/2/6 NHK につぼんの芸能

44 常磐津「三世相—三社祭—」（日本舞踊協会公演・国立劇場）

定式

幕明き…直し—双盤、投合—止め柵—前弾—二の柵—浅黄幕振り落とし

幕切れ…決まる、柵につき—曲のうち、本屋台—刻み幕

2015/2/13 NHK につぼんの芸能

45 清元「忍岡恋曲者」（日本舞踊協会公演・国立劇場）

定式

幕明き…直し—水音—刻み明き

幕切れ…曲のうち幕—拍子幕

2015/2/20 NHK につぼんの芸能

46 常磐津・義太夫「双面水照月」（日本舞踊協会公演・国立劇場）

定式

幕明き…直し—波音—刻み明き

幕切れ…決まる、柵につき—ツケ打ち上げ、カケリ、見得、大ドロ—刻み幕

2015/4/3 NHK につぼんの芸能（収録）

47 長唄「白酒売」

定式、幕なし

幕明き…直し—サワギ—止め柝

幕切れ…決まる、柝につき—早渡り—拍子幕

2015/4/3 NHK につぼんの芸能（収録）

48 長唄「手習子」

衣裳付、幕なし

幕明き…直し—通り神楽—止め柝

幕切れ…決まる、柝につき—「夫のためとて」—拍子幕

2015/4/10 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

49 清元「熊野」

金屏風、素踊、緞帳

幕明き…直し—本演奏

幕切れ…曲のうち幕—打出

2015/4/24 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

50 清元「野崎の春」

衣裳付、緞帳

幕明き…直し—水音—刻み明き

幕切れ…決まる、ゴン—合方、ゴン、空笛—拍子幕

2015/4/24 NHK につぼんの芸能（日本舞踊協会公演・国立劇場）

51 常磐津「鏡山」

定式

幕明き…直し—修羅囃子—刻み明き

幕切れ…花道七三で決まり橋ードロ、見得、八千代獅子合方、風音一拍子幕

2015/5/15 NHK につぼんの芸能

52 清元「六玉川」(日本舞踊協会公演・国立劇場)

銀屏風、半素、緞帳

幕明き…直し一本演奏

幕切れ…決まる、橋につき一曲中のサラシ合方ー止め柵

2015/6/26 NHK につぼんの芸能

53 清元「隅田川」(2014/9 国立劇場)

衣裳付、川、葦、桜の木、柳、緞帳

幕明き…直し水音一刻み明き

幕切れ…決まる、ゴンーゴン、空笛ー打出

2015/7/3 NHK につぼんの芸能

54 長唄「新曲浦島」(日本舞踊協会公演・国立劇場)

銀屏風、鳥の子屏風、素踊、緞帳

幕明き…直し一本演奏の一声

幕切れ…決まる、柵につき一曲のうち幕、カケリ、波音ー止め柵

2015/7/31 NHK につぼんの芸能

55 長唄「鉢かつぎ姫」(日本舞踊協会公演・国立劇場)

衣裳付、出囃子、緞帳

幕明き…直し一本演奏

幕切れ…花道より引込、曲のうち幕ー止め柵

2015/9/11 NHK につぼんの芸能

56 清元「幻椀久」(日本舞踊協会公演・国立劇場)

松、衣裳付、緞帳

幕明き…直しーサザ波一止め柵

幕切れ…ゴン、空笛、曲のうち幕一止め柵

-
- 1 公益社団法人日本舞踊協会「日本舞踊とは」
<http://nihonbuyou.or.jp/Aboutus/index>、2014年7月7日参照。
 - 2 社団法人日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』、2000年、八木書店出版部、p.93。
 - 3 田中良『歌舞伎定式舞台図鑑』、大日本雄弁会講談社、1958年、p.14。
 - 4 清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年4月29日。
 - 5 清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年6月17日。
 - 6 田中良『歌舞伎定式舞台図鑑』、大日本雄弁会講談社、1958年、第113図
 - 7 目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品～恋多き娘たち～』邦楽と舞踊出版社、2003年、p.40。
 - 8 目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品～恋多き娘たち～』邦楽と舞踊出版社、2003年、p.22。
 - 9 目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品～恋多き娘たち～』邦楽と舞踊出版社、2003年、p.29。
 - 10 植松喜三郎氏、囃子方、東京藝術大学、2015年4月6日。
 - 11 堅田喜三久氏、囃子方、国立劇場、2012年4月29日。

終章

日本舞踊公演に於ける狂言方・囃子方はどちらも舞台進行の役割があることはこれまでも述べてきており、明白である。幕明き・幕切れでは狂言方と囃子方とは互いに相手の手法を知り、約束を心得て、配慮しなければならない。そして幕明き・幕切れは、幕と同義ともいえる。音と間が、現実と夢の橋掛りとなる。柝と囃子が舞台進行や、音響効果としての役割に加え、時空の区切り、世界の区切りの役割も担うのである。演目終了毎に儀礼的に演奏される「砂切」や幕間の「廻り」などは現実の世界であり、実際に知らせとして必要なものであるが、開幕の合図である「直し」以降は幕明きの演奏と刻み柝によって観客を夢の世界へと引き込むのと同時に、それが夢ではなく、いまここで起こっている事象を目撃するような感覚にさせる。観客は特殊な舞台面や演技を無理なく受け入れることができる。演目の内容が劇的あるいは幻想的であればあるほど、しっかりと幕明き・幕切れの演奏が行われ、柝を刻むことも多い。三番叟を除くご祝儀物や、素踊の形が採用される演目、装置に屏風を用いる演目の幕明きが素で、段切のうち閉幕となる演出が多いのは、現実に近い世界を題材としたもの乃至は舞台面が現実的である為、大げさに区切る必要がないからである。

様式化された定式の演目は、音楽を聴くだけで舞台の情景が想像され、それが特徴でもある。このように磨き上げられた演出においては舞台面や音楽が定式から離れていては、真の効果は発揮されないと考える。古典の定式、決まりは守らなければならない。

しかし、常に新しい総合芸術創造は積極的に進める必要がある。歌舞伎では、発達期には囃子方は様々な手法を生み出し、歌舞伎が古典芸能化した後も、俳優のニーズに応じ、常に工夫してきた。日本舞踊に於いては、歌舞伎の手法を軸に、日本舞踊の為に手法が整備され、新たな音楽演出も数々追加された。これは昭和の日本舞踊公演が非常に盛んに行われた時期のことである。囃子は整備された手法の決まりや原則を理解した上で、演出によっては理屈抜きの演奏

をする。意味が通らない演奏をすることは質の低下ではなく、囃子の面白みを理解し、可能性を信じている囃子方だからこそ成し得る、変化であり発展である。根底には「生やす・栄やす」という囃子の本意が存在するからである。

囃子は演目をより鮮やかに、立体的にする空間芸術である。耳に聞こえる音だけでなく、打つ、吹く、掛声、呼吸によって生まれる振動までもが囃子であり、空気の振動と余韻が日本独自の間を生み出す。余韻を具現化した最たるものが幕切れで、そこには日本固有の情感が含まれ、演目に生命を与えることになるのである。

囃子というジャンルは、現況、鑑賞音楽として主体性を持った演奏活動が多く見られる。自立し、新たな展開をしていく囃子には、今後も古典の様式美を守り、伝えていくとともに、それを根拠にした新しい音楽演出、手法の創造が求められる。本論文がその一端となることができたなら幸いである。

また今回研究に至らなかった、公演実例、ツケ打ちとの関わりにも着目し、研究を続けていきたい。

謝辞

盧慶順先生

小島直文先生

味見純先生

関根知孝先生

塚原康子先生

植松喜三郎先生

露木雅弥先生

堅田喜三久先生

清野正嗣様

幕内格呼出し 吾郎様

友鵬様

坂東祐大様

ご指導、ご協力賜りましてありがとうございました。

心より御礼申し上げます。

参考文献

- 石井國之『日本舞踊の歴史』芸能文化研究会、1962年
- 今尾哲也『ミネルヴァ日本評伝選河竹黙阿弥一元のもくあみとならん』ミネルヴァ書房、2009年
- 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、1940年
- 河竹繁俊『河竹黙阿弥』創元社、1940年
- 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』早川書房、1948年
- 河竹繁俊『歌舞伎名舞台』博勝堂、1966年
- 景山正隆『歌舞伎音楽の研究—国文学の視点—』新典社、1992年
- 梶浦圭三『江戸歌舞伎年表』鳥影社、1990年
- 狂言作者若竹会『狂言作者心得』国立劇場、1975年
- 郡司正勝・坂東八重之助『歌舞伎のタテ』講談社、1984年
- 郡司正勝・龍居竹之介『日本舞踊図鑑』国書刊行会、1999年
- 松竹衣裳株式会社『歌舞伎衣裳附帳』松竹衣裳株式会社、1991年
- 西東社編集部編『カラー図解付き江戸がわかる用語辞典』西東社、2013年
- 太宰施門『歌舞伎藝術』三省堂、1962年
- 田中伝左衛門（11世）『囃子とともに—十一世田中伝左衛門著作集—』田中伝左衛門氏の喜寿を祝う会、1984年
- 田中伝左衛門（11世）・今尾哲也『囃子—十一世田中伝左衛門聞書—』玉川大学出版部、1983年
- 田中良『歌舞伎定式舞台図鑑』大日本雄弁会講談社、1958年
- 津川安男『江戸のヒットメーカー 歌舞伎作者・鶴屋南北の足跡』ゆまに書房
2012年
- 土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代—囃子付帳を読み解く—』雄山閣、
2014年
- 堂本正樹『歌舞伎舞踊の鑑賞』演劇出版社、2002年
- 中山幹雄『近松 南北 黙阿弥—歌舞伎ノート—』高文堂出版社、1997年
- 西形節子『日本舞踊とともに』南窓社、2007年

西山松之助・南和男・宮田登・郡司正勝・神保五弥・竹内誠・吉原健一郎編『縮刷版江戸学辞典』弘文堂、1994年

日本俳優協会編『歌舞伎の舞台技術と技術者たち』八木書店出版部、2000年
服部幸雄『歌舞伎成立の研究』風間書房、1968年

服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編『新版歌舞伎事典』株式会社平凡社、2011年
福原百之助（五世）『黒美寿』黒美寿研究会、1983年

藤井康雄『歌舞伎発見』図書出版木耳社、1974年

三島由紀夫『芝居日記』中央公論社、1991年

光延真哉『江戸歌舞伎作者の研究 金井三笑から鶴屋南北へ』笠間書店、2012年

望月太意之助『歌舞伎下座音楽』演劇出版社、1975年

目代清『日本舞踊「踊の心」近世歌舞伎舞踊作品～恋多き娘たち～』邦楽と舞踊出版社・舞踊文化研究所、2003年

森治市朗編『日本舞踊曲集覧』邦楽社、1975年

八板賢二郎『音で見る歌舞伎―舞台裏からのぞいた伝統芸能―』新評論、2009年

□学位論文

安倍久恵『邦楽囃子における三番叟の変容～地と手がつくる間の世界～』東京藝術大学、2006年、博音第78号

盧慶順『日本舞踊の振りと邦楽囃子の手組の考察：長唄『汐汲』における花柳流の振りと望月流の手組』東京藝術大学、2008年、博音第126号

□聞き書き

植松喜三郎氏、囃子方、東京藝術大学、2015年4月6日。

堅田喜三久氏、囃子方、国立劇場、2012年4月29日。

清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年4月29日。

清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年6月17日。

清野正嗣氏、狂言方、国立劇場、2012年9月5日。

清野正嗣氏、狂言方、銀座田中屋、2014年9月7日。

清野正嗣氏、狂言方、八重洲ブックセンター、2014年9月9日。

吾郎氏、幕内格呼出し、両国国技館、2014年9月20日。

坂東祐大氏、作曲家、坂東祐大氏邸、2014年9月17日。

□インターネット

五十嵐晶子「All about -仕込みから本番まで休みなし 狂言作者の仕事とは?-」

<http://allabout.co.jp/gm/gc/202878/all/>、2014年8月10日参照。

一般財団法人 消防科学総合センターサイト「季刊 No.114(2013 秋号) 江戸時代の消防事情⑨」http://www.isad.or.jp/isad_img/kikan/No114/53p.pdf、2014年4月19日参照。

公益財団法人 日本相撲協会「相撲の歴史」

http://www.sumo.or.jp/iroha/knowledge/sumo_histor、2014年4月19日参照。

公益社団法人 日本舞踊協会公益「日本舞踊とは」

<http://nihonbuyou.or.jp/Aboutus/index>、2014年7月7日参照。

下谷内勝利「大相撲の芸能性-舞台装置の成立過程を手掛かりにして-」

<http://repo.komazawa-u.ac.jp/opac/repository/all/29457/jsb002-11.pdf>、2014年4月19日参照。

有限会社 四季「大相撲の四季通販」<http://www.e-shiki.jp>、2014年4月10日参照。

SoloistsM.A.B. 「音楽資料室」<http://www.mab.jpn.org/lib/index.html>、2014年9月15日