

文明開化と長唄

——「靉猿」を中心に

はじめに

歌舞伎舞踊の伴奏音楽として発達した長唄は、その演奏形態を維持しつつ、文化文政期に至って舞踊から離れた鑑賞用の素唄（お座敷長唄）に発展した。素唄の誕生は芝居演目による制約からの脱却を意味し、これによって幕末には役者の所作やせりふに縛られない多彩な節附や詞章を持つ長唄が生まれた。

幕末はまた、優れた作曲家に恵まれた時代でもあった。十一代目杵屋六左衛門（後の三代目杵屋勘五郎）、二代目杵屋勝三郎に加えて、後に「元禄風花見踊」「春興鏡獅子」などの名曲で明治の劇場音楽を牽引してゆく三代目杵屋正次郎が、安政六年（一八五九）に勝三郎との合作による「菖蒲浴衣」「喜三の庭」を発表したことで、ここに後世「作曲の三傑」と称される三人が出揃った。

このように質・量ともに全盛の中で明治初年を迎えた長唄に、文明開化の風はまず逆風として吹いた。

細谷 朋子

新時代に歓迎されなかった主たる理由は、長唄をはじめとする三味線音曲が男女の情や廓の風俗を扱っていたことにある。

明治初年における諸芸能の様相は倉田喜弘氏の研究に詳しく、倉田氏は「国家に益なき遊芸」という言葉をもって、当時の新国家の芸能観を示している。明治五年、教部省は諸芸能を管轄下に置く旨の布達を出し、芸能を民衆教化の一助にしようと試みた。

この布達によって道ならぬ恋や悪行・犯罪を扱う歌舞伎や浄瑠璃は取り締まりの対象となった。歌舞伎と不可分の関係にあった三味線音曲、中でも男女の情事を直截に詞章に表す常磐津や清元といった端唄の類に対しては、国家のみならず誕生したばかりの新聞メディアが伝える世論までもが、排斥論を激しく展開した。

端唄類と比して三味線音曲の中では上位に置かれていた長唄にとっても、もはや安穩としていられる時代ではなかった。「東京日日新聞」において三味線擁護論を展開した福地桜痴でさえ、三味線音曲の墮落は浄瑠璃作者の劣化に起因すると主張するにとどまり、三味線音曲の価値を積極的に評価していたわけではないのである。^①

このような時期にあつて、長唄はどのような曲を世に問うたのだろうか。本稿では明治二年（一八六九）開曲の素唄である長唄「靉猿」を取り上げ、同曲から見える明治初年の長唄の様相について考察を試みる。長唄「靉猿」はその成立背景や吾妻能狂言との関わりにおいて明治初年の長唄を象徴する曲と言え、またその詞章からも、変動の時を生きた江戸文化人の自意識が伺えるものである。

なお本稿に引用する長唄「靉猿」「梅の栄」の詞章は早稲田大学演劇博物館所蔵の正本を用いた。仮名遣い、読みの表記は原典通りとし、一部旧字を新字に改めた。

一・長唄「靉猿」について

長唄「靉猿」の作曲者である二代目杵屋勝三郎は幕末から明治を代表する長唄三味線方の一人で、弘化二年（一八四五）の「軒端の松」以降多くの名曲を世に出した。森鷗外『澀江抽斎』にも紹介される「馬場の鬼勝」の異名は、疱瘡跡の残る容貌からとも、卓越した演奏技術が鬼神のようであったからとも伝わる。稀音家義丸氏の論考によれば「靉猿」を作曲した明治二年は市村座を三代目杵屋正次郎にまかせて芝居を退いた年で、それ以降は後述する吾妻能狂言に活動の中心を移した。

作詞者の名としては一般に「稲垣抱節」という名が伝わるが、その詳細については判然としない。管見に入った範囲では前述の正本内題下に「抱節 述」の記述があり、また『日本舞踊全集』（日本舞踊社、一九七七―一九八八）「靉猿」の解説に

東京新川の酒問屋だった原島彦七氏の伯父で大通だった稲垣という人だと、原島氏に聞いたのに、記録を焼失しましたとあるのを確認するに留まる。^⑥

長唄「靉猿」は曲名の通り、狂言「靉猿」を原拠とする作品である。長大であるためここに全詞章を引用することはしないが、正本表紙に「唄浄瑠璃」とあるように狂言のあらすじをほぼ踏襲しており、唄いものである長唄の中では物語性の強い作品と言える。

原拠となった狂言「靉猿」の梗概は以下の通り。

遊山に出かけた大名と太郎冠者が、小猿をともなった猿引に出会う。大名は自分の靉（矢入れ）に張るために小猿の皮を所望する。猿引は断るが聞き入れられず、泣く泣く小猿を殺すために急所を鞭で打とうとする。鞭が振りあげられたのを見た小猿が殺されるとは知らず、いつものように舟を漕ぐ真似をすると、哀れに感じた大名は猿と猿引を許す。猿引がお礼に猿を舞わせると、大名もつられて猿を真似て滑稽に舞う。

長唄では以上の内容の前に、●唄い起こしとして靉と猿の由来を述べている点、●物語の舞台を春の隅田川岸に設定し、その序章として秋から冬を叙景している点で狂言と異なるが、大名と猿引が出会ってからの展開は概ね狂言に従ったものである。

長唄「靉猿」を考察する前提として、それより以前に成立した邦楽諸曲に見られる狂言「靉猿」の影響を整理したい。

狂言「靉猿」の影響を受けた邦楽諸作品は、主に二つの系統に分類することができる。すなわち、①狂言の筋書きは採らず、猿引が小猿に舞わせる「猿唄」の要素のみを伝える作品群と、②狂

言の筋書き、つまり小猿をめぐる大名と猿引の物語を引き継ぐ作品群である。

①猿唄の要素を引き継ぐ作品は、近世期の長唄に散見する。

猿唄とは、狂言の終盤で猿引が小猿に芸をさせる場面の詞章である。狂言諸流派によって若干の異同があるものの、「まさるめでたき能仕る」の口上の後、祝い言葉の小舞、春駒、馬揃え、獅子と猿の由来などを述べる文句が続き、また随所に風流踊りのひとつであったひんだ踊りの詞章を取り込んだものである。

佐々木聖佳氏は論考の中で、ひんだ踊りが、当時実際に猿芸として演じられていたことを契機に狂言「靱猿」に取り込まれた可能性を示し、狂言「靱猿」を通じて「ひんだ踊り＝猿唄」という認識が生まれたことを述べている。即ち、ひんだ踊りは田植えや船出の小唄を組歌にしたもので、文言の上から猿を連想させるものではない。それが猿芸を象徴する唄として後世に広く残ったのは、狂言「靱猿」によるところが大きいのであった。この猿唄を利用した長唄作品として、文政二年（一八一九）江戸河原崎座初演の「三升猿曲舞」、文政七年（一八二四）開曲の素唄「外記節猿」（通称「外記猿」）などがある。

一方、②大名と猿引の物語を引き継ぐ作品は、その性格上「語り物」である浄瑠璃の類に多く生まれた。詳細については先行研究に報告があるために繰り返さないが、江戸における舞踊化の最初は文化十二年（一八一五）江戸中村座初演の常磐津「寿靱猿」である。唄本に残る詞章を見ても、この時点では概ね狂言の通りの上演であったことが推察される。下つて天保九年（一八三八）江戸市村座の顔見世興行の「白旗世界樹鏡」四音初演

「花舞台霞の猿曳」では、大名を女大名三芳野、太郎冠者を奴橋平として、女大名のクドキに都々逸を取り入れるなど、『邦楽舞踊辞典』に「全体に天保度の江戸泰平気分がよく表れている」と評されるような大幅な改訂が施されている。狂言の大筋をとりつつも、物語よりその趣向の撰取に重きを置いた作品と言えよう。

現行の歌舞伎や日本舞踊の公演で上演される「靱猿」はこの「花舞台霞の猿曳」であり、西形節子氏は同曲の解説で「当時、能狂言の「靱猿」の筋が、かなり浸透し、喜ばれるものだった」と述べているが、やや遅れて成立した長唄「靱猿」も、以上の諸作品に連なるものであった。

さて、これら先行作品と比較して、長唄「靱猿」の狂言撰取の方法にはどのような特徴が指摘し得るだろうか。

高橋喜一氏は原拠である狂言「靱猿」の原始的な内容について「狂言である以上は、猿の芸だけでは成り立たず、後半の部分（筆者注…大名が小猿を真似て踊ること）が必要であったはずである」と述べている。また大名が猿を真似るだけでなく、猿そのもののように猿引に引かれて退場するという演出について「権威を持つ者に猿の真似をさせることによって、その権威を引きはがしてしまおうという」狙いがあったことを指摘している。佐々木氏も前掲論文において狂言諸本の詞章を精査する中で、猿唄の記載がない天正狂言本についても「何らかの猿の芸は行われ、大名がそれを真似るという筋書きであった」と推考している。これらの論に従えば、狂言「靱猿」の眼目は権威ある大名の滑稽化にあり、その直前に置かれる猿唄には、大名の猿真似を導く布石としての性格があるということになる。

ところが長唄「靉猿」では、大名が猿を真似るくだりは一切描かれぬ。それどころか、大名は猿引を許す言葉を最後に詞章から姿を消し、再び登場しない。

次に示すのは、長唄「靉猿」の猿唄から結びにかけての詞章である。

へエ、イ 猿が参つてこなたの御知行 まさるめでたき能
仕る 猿ハ山王まさるめでたき目出たさよ 天より宝が降
り下つて 増生すれば 綾や千反錦や千反 唐織物よ 地
には黄金の 花が咲候 実豊なる時なれや げにゆたかな
る時なれや

へさらば我等ハ御暇と 元来し道へ帰らんと 花を見す
て、帰る雁 空も高根の不二筑波 名にあふ隅田の春の夕
景色を爰に止めけり けしきをここに止めけり

狂言と比して簡略化された猿唄の後、猿引が小猿とともに帰路に就く場面が描写されるのみである。

先行する常磐津「花舞台霞の猿曳」は、前に述べたような大幅な改変を施しながらも、狂言において大名が猿の真似をする場面と同じ箇所にな大名のクドキを挿入しており、構成の上では狂言をそのまま踏襲しているから、大名の猿真似の省略は長唄「靉猿」独自の特徴と言つてよい。

長唄「靉猿」の焦点は猿引が本意なく小猿を殺そうとする愁嘆場を集約される。満開の桜の下で紡がれる猿引と小猿のドラマは、大名の無体な要求に対する哀切から一転命を許された歓喜に展開する。猿芸を経て帰路に就くまで、スポットライトは終始猿引と小猿にあてられるのである。

近世から明治初年に至る邦楽諸作品を概観すると、狂言「靉猿」のさまざまな要素は、諸作品に分化して伝えられていったことが分かる。長唄「外記猿」は猿芸を、常磐津「花舞台霞の猿曳」は狂言の趣向を引き継ぎ、長唄「靉猿」は狂言から猿と猿引の身に起きたドラマを抽出した作品であると言えよう。

二・謡曲ものの流行と吾妻能狂言の実際

長唄「靉猿」成立の背景には、当時の長唄を席卷していた謡曲ものの流行が指摘できる。

長唄「靉猿」の開曲前後、幕末から明治初年にかけては、謡曲・狂言が盛んに長唄に流入した時期であった。元来長唄は歌舞伎舞踊と不離のものであるから、歌舞伎作品の典拠である謡曲の影響は古くからあった。いわゆる松葉目ものの最初である「勧進帳」の成立（天保十一年（一八四〇）以降、その傾向は一層顕著になった。謡曲をほぼそのまま長唄の歌詞とし、節附のみを新たに作曲した「長唄化した謡曲」と言うべき作品も数々作られた。この頃の節附に「本調子↓二上り↓本調子」という旋律変化を持つ作品が多いのも謡曲ものの流行と無関係ではあるまい。狂言を原拠とする作品にも安政元年（一八五四）に「稚美鳥末広」¹³があり、長唄「靉猿」の誕生もこういった謡曲趣味の時好に沿ったものであった。

長唄の謡曲への接近は明治に入ると詞章上の範疇を越えて、能楽との一時的な融合にまで発展する。日吉吉左衛門を催主とする吾妻能狂言の興行がそれである。

吾妻能狂言は、明治初年の能楽衰退に危機感を抱いた一部の能楽者によって創作された新しい芸能である。残存する資料に乏しく正確な年代は分らないが、一般に明治二、三年頃に始まり、能楽の復興に交代するかたちで明治十年代後半に衰退したと見られている。吾妻能狂言が実際にどのような芸能であったかについて、先行論が述べる様相はさまざまである。小林貢氏は

はじめは真面目な能楽を演じていたが、間もなく鏡板を後に引き、すべて三味線音楽の出囃子による能楽と江戸舞踊の折衷形式となった

とし、また飯塚恵理人氏は

これらの芸能の大きな特徴は芸妓・踊り師匠などの女性が男性とともに舞台を勤めることと、囃子に三味線が入ることである。基本的には日本舞踊の興行と考えてよいと述べている。

いずれにも共通しているのは、従来の能楽に三味線が参加したという点である。三味線音曲との融合は、能楽にとっては大衆化を図るための試みであったと思われる。では反対に、三味線音曲にとって、吾妻能狂言への参加はいかなる意味をもつものであったのだろうか。ここでは当時の新聞記事から、吾妻能狂言の上演の実態について整理し、三味線音曲が具体的にどのようなかたちで吾妻能狂言に関わっていたのか考えたい。『明治の能楽（二）』（倉田喜弘編著、日本芸術文化振興会、一九九四）に収録される新聞記事から、吾妻能狂言の実態を類推してみよう。

A日を撰み吉日として新らしく聞かぶたひの古きを削り 竹と鼓（か）に線をさす新作吾妻能狂言両日興行（中略）

東京浅草御蔵前須賀橋際 元天文原福富町 日吉吉左衛門新宅におゐて晴雨共催す

吾妻狂言起立 日吉吉左衛門 連 中

明治六年十月八日「公文通誌」に載る広告は、吾妻能狂言が能楽の囃子に三味線を加えたものであることを端的に示している。ただし、この記事からは、従来の能楽の囃子である四拍子と地謡に、三味線がどのような形で参加したのかまでは分らない。

B 浅草天文原の日吉吉左衛門、例の吾妻狂言を本日十日より興行す。長歌、常磐津、清元、富本、一中ぶしには菅野、宇治の輩、秘曲を尽し能狂言に合調し日々番組を取替て衆観に供ふといへりに

（明治八年（一八七五）二月五日「郵便報知新聞」）

C 吾妻能興行場・浅草福富町日吉吉左衛門は久しく休場の処、来十月一日より新作の伝授物へ秘曲の長唄、浄瑠璃を打合せ、見倦きぬ工夫に開業することにてぞふ

（明治九年（一八七六）九月十四日「郵便報知新聞」）

Bの「合調し」、Cの「打合せ」と言う語を見ると、能楽の囃子に三味線が装飾的に加わるのではなく、既存の三味線音曲を能楽に適するように編曲、あるいは新たに作曲したと考える方が妥当であろう。このような「一演目の中で能狂言と三味線音曲が融合したもの」が、吾妻能狂言の基本であったらしい。Bからは、長唄に限らず、常磐津・清元など実に様々な三味線音曲が吾妻能狂言に参加していたことが分かる。また、Cの「見倦きぬ工夫」

も、吾妻能狂言の特色のひとつであった。

D 此たび神田万世はし内にて、吾妻能をはじめ合の狂言には長唄、浄瑠璃なども交せて面白い趣向にとり仕組、芳原の男芸者たちも茶番のやうなことをいたすといふ

(明治八年三月一日「読売新聞」)

Dの記事からは、先に示した基本的形態の「吾妻能」とは別に、目先を変える趣向の一つとして「合の狂言に長唄、浄瑠璃」を交ぜ、さらには吉原の幫間による余興が予定されていたことが分かる。「吾妻能」と区別して述べていることを考えると、長唄や浄瑠璃を取り交ぜた「合の狂言」は吾妻能よりもより長唄色・浄瑠璃色の強いものであつたのだろうか。番組を構成する演目に変化を持たせるためのもので、これも「見倦きぬ工夫」のひとつであらう。バラエティに富んだ番組編成で世間の耳目を集めようとしていた吾妻能狂言の姿勢が伺える記事である。もつとも、このような工夫はしばしば批判の対象ともなつた。明治七年(一八七四)三月十六日の「郵便報知新聞」に寄せられた投書は、吾妻能狂言が趣向の一つとして柳橋芸妓の出演を計画していることを挙げ、「若果して実ならば能役者の大なる失体と云べく、弥無能無益の賤業に陥り江湖の唾棄する処となり、益衰微を招くるべし」という厳しい非難が浴びせられている。

三味線音曲の立場からは、次のような記事にも注目したい。

E 桶町式丁目に住せる鈴木秀造なる者発意にて、此度、府下絃歌糸竹の巨擘・巧手と称するを集募し、浅草須賀橋際左衛門宅に於て日数十二日の間、各其技を奏せしめ衆聴に供せん事を序へ請しに、去る二十三日其允を得たれば、宮繚竣

功次第、不日に開業すると云ふ

(明治七年八月二十七日「郵便報知新聞」)

F 浅草蔵前通り須賀橋際西へ入ル地吾妻狂言ノ鼻祖日吉吉左衛門宅ニ於テ、鈴木透造と云ル好事家催司トナリ本月一日ヨリ十二日ノ間、府下遊芸の基家ヲ湊迎シ一家一曲ヲ限り諸芸大集イ開筵アリ。(中略)大薩摩、常磐津、富本、清元、長唄、荻江、都、菅野、京坂唄、歌沢、竹豊の院曲、此他尺八、琴、胡弓、野呂間人形、能狂言。此ハ此アタリニ隠レモノナイ大廷デゴザル。(後略)

(「横浜毎日新聞」明治七年十二月七日)

ここに紹介されるのは、吾妻能狂言の主要会場であつた日吉吉左衛門宅において催された諸芸能の演奏会である。この催しは、通常の吾妻能狂言では伴奏者である演奏家を主役に据えた興行と思われる。これも、吾妻能狂言の傍流に位置づけてよいのからうか。

Fの演奏会の出演者は、明治七年十一月二十九日「郵便報知新聞」記事で確認できる。

G 吾妻能狂言 日吉吉左衛門

長唄 芳村伊三郎 杵屋勝三郎 はやし藤舎呂船 ○三曲

中島法師 山沢法師 平岡東千 中島島寿 ○荻江節 露友

○上方唄 勝田兼 石村為和 井村浜 ○富本 太夫豊洲

○一中 都一中 菅野序遊 宇治紫文 ○尺八 荒木古童

○儀太夫 豊竹岡太夫 豊竹時太夫 豊竹三光斎 花沢伊左

衛門 ○長唄 杵屋六左衛門 ○蘭八節 宮園其代 宮園千

花 官園千蝶 ○清元 延寿太夫 ○能間人形 野呂松柴路
辻錦野 奥山琴雅 野呂松龜遊 ○歌沢 太夫芝金 (後略)

(明治七年十一月二十九日「郵便報知新聞」)

さぞや聴き応えのある演奏会であつたことだろう。長唄の柀屋六左衛門、荻江節の荻江露友、清元の清元延寿太夫など、三味線音曲からの出演者は、それぞれ各界の宗家・家元であつた。

吾妻能狂言の興行に、各分野の大家が関わっていたことは、三味線音曲の吾妻能狂言に対する積極的態度を示している。三味線音曲の諸流派は、能楽への助力という消極的な態度ではなく、能楽との結びつきを求めて、各流派の家元が中心となつて積極的に吾妻能狂言という新芸能に参加していたと思われる。

先に触れた通り、明治初年は三味線音曲にとつて受難の時代であつた。

倉田喜弘氏は先に掲げた著書の中で、広島などの地方では世論を受けて一時的に三味線禁止令が発令されたことを報告している¹⁶⁾。東京で発刊された新聞にも

三味線といふものは音楽の一つで、音楽といふものは各国にあるものゆゑ、しひて悪むといふではありませんが、今東京で習ふのは音楽でなく淫学であります

(明治八年五月三十日「読売新聞」)

といった投書が多くあり、三味線音曲に対する風当たりは日増しに強くなつていたと見られる。その中で長唄のみが三味線音曲の中では上品であるとされていたことも既に述べたが、その理由こそが、幕末からの謡曲との結びつきであつた。

長唄は源を謡曲に取りたるを以て、江湖の衆論に於て歌曲中の上等なる品位を占め、琴歌、京歌に亜ぐべき者と定めたり。とは、先に紹介した福地桜痴の三味線擁護論中にある一文である。桜痴自身は後に続く文でこの説に同意していない立場を言外に匂わせているが、謡曲の詞章を利用してゐるから長唄は上品である、という認識が世にあつたことは確かである。実際を見れば近世期の長唄詞章にも低俗・卑俗の批判を免れ得ないものは散見する。しかし幕末からの謡曲との接近は、それを覆い隠すのに十分であつた。

批判のやり玉にあげられていたその他の三味線音曲としては、吾妻能狂言への参加は、批判の矛先をかわすために絶好の機会であつただろう。吾妻能狂言は、能楽からは大衆化、三味線諸流派においては高尚化という全く異なる目的が交差して生まれた新芸能であつたのである。

長唄「靉猿」の作曲者である二代目柀屋勝三郎が、この吾妻能狂言興行に積極的に関わっていたことは間違いない。吾妻能狂言の催主である日吉吉左衛門と併記する形で名があることから、あるいは興行の中心的人物の一人であつたとも考えられる。古川久氏「吾妻能狂言の番組」(『東京女子大学論集』第XVII巻第一号、一九六六・九)には、十八点の番組表が影印・翻刻で紹介されているが、この番組表においても内十一一点に勝三郎の名が記されており、その活動の様子が伺える。また「靉猿」という演目も十八点中の五点に確認できる。ただし、ここで演じられている「靉猿」がすなわち勝三郎作曲の長唄「靉猿」であると判断するのは、いささか早計であるようだ。というのも、たとえば同論考中で明治

七年のものと推定される日吉吉左衛門僱主の番組表では、「新作道成寺」をはじめ多くの演目には長唄の唄方・三味線方の名前が列挙されている。一方「靉猿」の演者としては「狂言連中」とのみ記載されており、三味線音曲を加えない従来の狂言の形で上演された可能性を否定できないからである。先に述べたように、吾妻能狂言は意図的に番組の演目にバラエティを持たせていた可能性がある。しかしながら番組表では演目や演者に関する記載方法に統一性がないため、上演形態を推察することが難しい。今後関連する資料調査を含めて、更に考察を深めていきたい。

三・富士・筑波を唄う意味 明治初年の唄として

前節では、幕末から続く長唄の謡曲撰取、および明治初年の三味線音曲の謡曲への接近について確認した。

では長唄「靉猿」の詞章の上に、時代的特色を見いだすことができるだろうか。今一度、長唄「靉猿」の詞章から読みとれる問題に立ち戻りたい。

一・で触れた通り、長唄「靉猿」の特徴の一つとして物語の舞台を春の隅田川岸に設定していることがあげられる。長唄「靉猿」、原拠である狂言「靉猿」、先行する常磐津「花舞台霞の猿曳」の各冒頭部分を比較してみると、物語が展開する場面設定の差異は明らかである。

大名 遠国に隠れもない大名です。ながなが在京致すところ、心が屈して悪しうござるによって、今日はどれへぞ遊山に出うと存ずる。まづ太郎冠者を呼び出だし、談合致さう。ヤイ

ヤイ太郎冠者、居るかやい

(狂言「靉猿」)

新玉の春ぞと告げて人來鳥むつまじ月の名にし負ふ、是も歌舞伎の周の春、姿も花の返り咲、時も一陽來復の、當りを願ふ弓始め、弓矢八幡大名の、頼うだ人の代参に、向ひ町から又今年報賽の願事の、戀といふ字が花靉、背中にしよつた太郎冠者、傘をさそなら春日山、霞を分けて梅笑ふ、春の野面の色ふくむ、こ、鳴瀧の花の顔見世

(常磐津「花舞台霞の猿曳」)

早あら玉の春ぞくる ぞめきはやせし花の中 花の筵にひく三線の 其糸桜いとひなく 殿も家来も ほのめく顔の よい日ざくらの向島 土手の錦も花のそら 竹屋くどよ舟に 乗合せたる猿廻し こなたの岸へと つきにけり へ太郎冠者あるか (長唄「靉猿」)

狂言では大名が「在京」の気晴らしに「遊山」へ出かける旨を述べるのみで、設定に取り上げるべき問題はなく、季節も設定されない。「花舞台霞の猿曳」は、場所鳴瀧八幡、「新玉の春」「むつまじ月」という語から季節は初春である。ただしこれは「歌舞伎の周の春」「こ、鳴瀧の花の顔見世」という詞章が示唆する通り、同作の初演が十一月の顔見世狂言であったことを受けた設定であって、物語の必要性から導かれたものではない。

さて、長唄「靉猿」の場面設定に注目したい。「花舞台霞の猿曳」と同じく「あら(新)玉の春」と唄いだされるが、描写される花は梅ではなく桜で、季節が浅からぬ春であることを示す。ま

た向島という地名を挙げ、猿引の登場に竹屋の渡しを用いることで物語の舞台が隅田川であることを示している。帰路に就く猿引と小猿の背景を彩るのは、「空も高根の不二筑波名にあふ隅田の春の夕」と富士・筑波を挙げて唄われる隅田川の情景であり、長唄が新たに設定した「隅田川」という場所が劇的效果を高めている。

長唄詞章を概観すると、江戸の表象に富士・筑波を取り上げたものが、近世後期以降近代に至るまで散見する(表1¹⁸)。

江戸における富士・筑波の表現については、井田太郎氏に「富士筑波という型の成立と展開」(『国華』第一三二五号 二〇〇五・五)の論考があり、宝暦末年には江戸の詩歌において「富士筑波」という対の型が完成しており、それが江戸自慢の一つとして、江戸文化人のアイデンティティの覚醒とともに成長していったこと、また文政年間には隅田川を中心に据えた富士・筑波の型が、詩歌と絵画の分野で確立されていったことが論じられている。

長唄における富士・筑波の表現は、井田氏が指摘する対の型の成立よりもやや遅れて現出しているが、これは本論冒頭で触れた素唄の成立と関わるものであろう。歌舞伎演目の主題から離れた素唄では、楽曲独自の主題を設定することができる。例えば「吾妻八景」をはじめとした「四季物」と呼ばれる一連の曲は、その名の通り四季の情景描写を主題とするものであるが、同時にその叙景対象の名所尽くしの性格を持つものでもあった。表中では2「吾妻八景」・8「四季の花里」・12「四季の詠」が四季物に該当する作品である。江戸の四季が唄われる過程で、江戸の景物としての富士・筑波が盛んに描かれたのである。また、謡曲を典拠と

する作品においても、富士・筑波の語は積極的に取り入れられた。表中の1「賤機帯」・11「角田川」はともに謡曲「角田川」による作品であるが、どちらも原拠にはない富士・筑波の語を新たに加えている。

長唄「靱猿」が物語の舞台を隅田川に設定し、猿引と小猿の物語の終結の背景に富士・筑波の眺めを配置したのは、長唄詞章における富士・筑波の流行を背景とするものであった。

さらにこの「靱猿」をはじめとして、江戸っ子の江戸自慢の象徴とも言うべき富士・筑波が、明治の改元以降も依然として頻出していることにも注目したい。

明治改元に先立って、慶応四年(一八六八)七月十七日に出された天皇親政の詔書によって、江戸は東京と改称された。富士・筑波が象徴する都市の名は既に江戸ではなくなっていたが、「江戸っ子」が「東京っ子」になって以降も、自らが誇る都市への帰属意識は薄まることがなく、むしろより強まっていったと考えられる。

旧江戸っ子の江戸に対する帰属意識は、明治初年にある流行語を生んだ。

表中の10「梅の栄」の冒頭部分を引用する。

「鶏が啼く^{とりのな} 花の東にたつ春^{はる}の 明けて 目出度き嶋墓^{しまだい}は
富士と筑波にたとへにし 遠近山も白妙や^{しろたへ}(後略)

「鶏(鳥)が啼(鳴)く」は、和歌においては「東」にかかる枕詞である。語源については鶏が鳴く頃に東の空が明るくなるからとも、東国地方の人の言葉が鶏の鳴声のようだからとも諸説述べられるが、「梅の栄」にこの枕詞が置かれた背景を考えるには、

枕詞の語源ではなく、明治三年の東京に溢れていた喧噪の中に耳を傾けねばならない。

「ヨツト大^{おほ}ちがひそこハ所謂^{いはゆる}鶏^{とり}が鳴^な東京^{とうきょう}子^こウのおかげにヤアちよび助^{すけ}連^{れん}に附^つ合^あツて新規^{しんき}おうへんのごまかしで痴^{こけ}呆^だをおどかしつけてゐるから(後略)」「(仮名垣魯文『西洋道中膝栗毛』初編上、明治三年(一八七〇))

鳥^{とり}が^ななく。東^{あづま}の京^{みやこ}廣^{ひろ}しといへども。夏^{なつ}の炎^{あつ}暑^さを凌^{しの}がんにハ向^{むか}洲^{しゅう}にまされる。場^ば所^{じょ}ハ稀^{まれ}なり(坪内逍遙『当世書生気質』第八回、明治十九年(一八八六))

いつの頃^{ころ}にやありけん。鳥^{とり}が鳴^なく吾^{あづま}妻^{みよこ}の都^{みやこ}の山^{やま}の手^てなる。故^{ふる}郷^{さと}こいし川^{がは}の大^{おほ}和^わ町^{まち}に

(坪内逍遙『京わらんべ』第一回発端、明治十九年)

「夫^{それ}が今日^{こんにち}東京^{とうきょう}が染^{しめ}て仕舞^{しま}ひまして、威^い張^{ちやう}ると東京^{とうきょう}ッ子^こだ^なんて鶏^{とり}の泣^な声^{こゑ}の様^{よう}な塩^{しほ}梅^{ばい}に成^{なり}りましたが」(三代目三遊亭円遊「湯屋番」、明治二十六年(一八九三)速記)

明治初期から二十年代にかけて頻出する「鶏(鳥)が鳴く」と言う語は、「東」ではなく「東^{あづま}の京^{みやこ}」すなわち「東京」にかかる新流行の枕詞であったというべきであろう。当時は、東京を「トウキョウ」とも「トウケイ」とも読んだ時代であった。²¹「トウケイ」という新称に「鶏が鳴く」という万葉時代の枕詞を置き、「トウケツコ」という自称を「鶏の鳴声のようだ」と称した背景には、薩長新政府から突然馴染みのない新称を与えられた旧江戸っ

子たちの、多分に自嘲的な意識があっただろう。その自嘲は時代としての江戸に対する帰属意識の裏返しであり、富士・筑波を景物として誇った空間としての江戸に対する愛着であった。

明治初年は、はからずも「トウケツコ」になってしまった旧江戸っ子のアイデンティティが強く刺激された時期であった。「靉猿」をはじめとする明治初年の長唄に、前時代と変わらず富士・筑波が頻出する背景には、長唄という江戸文化の中軸に携わっていた旧江戸っ子たちの、この帰属意識が指摘できる。

なお本稿の主旨から外れるが、長唄における富士・筑波の下限についても言及しておきたい。井田氏の前掲論文では詩歌における富士・筑波の下限は昭和八年(一九三三)「東京音頭」としていたが、長唄では昭和二十二年(一九四七)、長唄研精会四百回記念大会開曲の「みやこ風流」(表中15)に富士・筑波の対を見ることができるとも、作詞者久保田万太郎自身が詞に込めた「郷愁」を認めているとおり、明治から昭和初期の浅草風俗を回想して描かれた富士・筑波が、戦後の東京っ子の自意識に直結するわけではあるまい。それでも原題「市づくし」から発表直前に改められた「みやこ風流」という曲名は、江戸・東京という都に対する帰属意識の片鱗を感じさせるものである。

おわりに

以上、長唄「靉猿」という作品を軸に、明治初年の長唄について考察した。

最後に、駆け足ながら付け足しておきたい。

明治八年、三代目杵屋勘五郎、八代目杵屋六三郎はそれぞれに『露の軼文』という改訂歌詞集を発表し、卑俗という誹りを払拭するための長唄詞章改訂に取り組んだ。また三代目正次郎は既存の曲の見直しに取組み、『京鹿子娘道成寺』『鶯娘』『勧進帳』などの大曲に新たな合方（唄の入らない三味線演奏部分）を作曲した。正次郎が西洋音楽の要素を取り入れて長唄に初めて三拍子を導入した「元禄風花見踊」は、明治十一年六月の新富座新築開場式を華やかに彩った。開化の逆風に對して、長唄は吾妻能狂言という新境地を開拓する一方で、自らその質を錬磨するという至極真つ当な手段でも立ち向かっていたのである。

近代の長唄が明治三十年代の長唄研精会の成功を機に再び盛んになったことは諸氏の指摘する通りである。この興隆の背景には、新聞各紙による長唄研精会支援があり、大正十四年（一九二五）に放送を開始したラジオによる一般家庭への浸透があり、昭和初年の長唄専門雑誌の相次ぐ発刊があった。明治初年の逆風をあおったメディアがいつしか追い風を興していたわけであるが、この点についてはまた稿を改めて論じることとしたい。

注

- (1) 「元禄風花見踊」は明治十一年（一八七八）初演、竹柴瓢助作詞。「春興鏡獅子」は明治二十六年（一八九三）初演、福地桜痴作詞。

- (2) 『和歌 俳句 歌謡 音曲集』（新日本古典文学大系明治編4、岩波書店、二〇〇三）、『芝居小屋と寄席の近代』（岩波書店、二〇〇六）他、倉田氏の近代芸能研究著作による。

- なお「国家に益なき遊芸」とは、外国人芸能団の興行許可を求めた各府県に對する外務省の回答にある文言。『芸能』（日本近代思想大系18、岩波書店、一九八八）に所収される。
- (3) 「長唄ハ常磐津や清元よりも上品なものなれど」（明治八年十一月十二日「読売新聞」）

- (4) 明治八年五月から九月にかけて「東京日日新聞」に断続的に掲載された、注(2)『芸能』所収の社説による。

- (5) 稀音家義丸『長唄閑話』（新潮社、二〇〇二）

- (6) 稀音家義丸氏より「抱節 述」の他に「稲垣 述」とする本が存在する旨ご教示いただいたが未見。この稲垣抱節は勝三郎のご最良筋であった蔵前の酒問屋であったとのこととで、「靱猿」の作曲もこの稲垣抱節の勧めによるものとのこと。

- (7) 佐々木聖佳「「ひんだ踊り歌」考―狂言「靱猿」との関わりにおいて―」（『日本歌謡研究』第四十八号、二〇〇八・十二）

- (8) 「三升猿曲舞」は通称「猿舞」、四代目杵屋六三郎作曲、瀬川如泉作詞。「外記節 猿」は四代目杵屋三郎助作曲・作詞。なお「外記猿」と狂言「靱猿」の典拠関係については、池田弘一氏「長唄「外記節 猿」の考察」（『神田外語大学紀要』第十七号、二〇〇五・三）に報告がある。

- (9) 渥美清太郎『邦楽舞踊辞典』（富山房、一九三八）、『日本舞踊全集』第一卷（日本舞踊社、一九七七）

- (10) 西形節子『日本舞踊の心』第二卷（春に花・下）（演劇出版社、二〇〇二）

- (11) 高橋喜一「狂言「靱猿」の猿歌について」（『梅花女子大学

文学部紀要（国語・国文学）第十六号、一九八〇・十二

(12) 四代目杵屋六三郎作曲、三代目並木五瓶作詞。

(13) 通称「末広狩」、十代目杵屋六左衛門作曲、三代目桜田治助作詞。

(14) 小林貴「鷺流滅亡の一因―吾妻能狂言参加の意味するもの」(『狂言史研究』わんや書店、一九七四所収)

(15) 飯塚恵理人「近代能楽史の研究―東海地域を中心に」(大河書房、二〇〇九)

(16) 注(2)『芸能』解説。

(17) 明治十一年(一八七八)七月五日「東京日日新聞」に掲載される出演者一覧による。

(18) 浅川玉兔『長唄名曲要説』(日本音楽社、一九七〇)一九七九)正・続・補遺に収録される全二二六曲を対象に調査した。作曲・作者名は原則として該当曲発表当時のものとした。表に引用する詞章の表記は、黒木勘蔵校訂『歌謡音楽集』(日本名著全集・江戸文藝之部第二十八巻、日本名著全集刊行会、一九二七)、中内蝶二・田村西男編『長唄全集』(日本音楽全集刊行会、一九二七)、『長唄名曲要説』続・補遺所収のものを用いた。

(19) 15「都風流」に描写されるのは初夏から冬にかけての東京で、春に該当する部分はなく、調子の変化も「三下り↓本調子↓二上り」で、四季物に共通する「本調子↓二上り↓三下り」とは異なる。しかし筆者は、季節の変化に合わせて景物を列挙する詞章のあり方は四季物に準ずるものであると考えている。

(20) 『長唄全集』に収録されるものでは、福地桜痴作詞の「東の月」中にも「実に鳥が啼く東なる 都の四季や月の宴」の詞章がある。

(21) 槌田満文『明治大正の新語・流行語』(角川選書63、角川書店、一九八三)、国立公文書館ホームページ「明治東京異聞」トウケイカトウキョウか「東京の読み方」(<http://www.soumu.metro.tokyo.jp/01soumu/archives/0715tokei.htm>)による。

(22) 長唄研精会第四百回記念演奏会が東京J.O.A.K局でラジオ放送された際の、東京美術学校教授・吉田五十八と久保田万太郎の座談による。

(23) 花垣嘉秀編『資料 長唄研精会百年史』(非売品・限定二百部発行、二〇〇五)による。なお「みやこ風流」は発表時の表記。現在一般に「都風流」と表記される。

(24) 『日本の伝統芸能講座 音楽』(小島美子監修、日本芸術文化振興会国立劇場調査養成部、二〇〇八)所収の小塩さとみ「第10章 長唄」他による。長唄研精会の功績については拙稿「三代目松永和楓と明治の長唄」(『立教大学日本文学』第一〇五号、二〇一〇・十二)においても言及している。

〔付記〕 本稿執筆にあたり、貴重資料の閲覧にご高配を賜った早稲田大学演劇博物館、またご教示を賜った稀音家義丸師匠、倉田喜弘氏に深く御礼申し上げます。

(ほそやともこ) 十文字学園女子大学短期大学部助手

表
1

15	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1	
みやこ風流	三社祭	岸の柳	四季の詠	角田川	梅の栄	靱猿	四季の花里	菖蒲浴衣	廓丹前	風流船揃	えにしの橋	助六	吾妻八景	賤機帯	曲名 (通称)
昭和二三	昭和九	明治六	明治五	明治四	明治三	明治二	安政六	安政六	安政四	安政三	安政三	天保一〇	文政一二	文政一一	成立
一九四七	一九三四	一八七三	一八七二	一八七一	一八七〇	一八六九	一八五九	一八五九	一八五七	一八五六	一八五六	一八三九	一八二九	一八二八	西暦
六	六	六	九	二			五	五	五	二	三	三	四	六	月
杵屋浄観②	吉住小三郎④	杵屋佐吉④	杵屋正次郎③	杵屋六左衛門⑫	杵屋正次郎③	杵屋勝三郎②	杵屋三郎助⑤	杵屋正次郎③	杵屋勝三郎②	杵屋勝三郎②	杵屋勝三郎②	杵屋六左衛門⑩	杵屋六三郎④	杵屋三郎助④	作曲
久保田万太郎	山崎青雨	柳屋梅彦	末広	河竹黙阿弥	杵屋正次郎③	稲垣抱節	杵屋三郎助⑤					桜田治助③			作詞
これよりしてお馬返しや羽織不二 ふじといへば筑波根の	富士と筑波を見返りの	富士と筑波を き夏衣	筑波根の姿涼し 風に	筑波おろしの春 開く隅田の夕桜 (他)	二となき富士と筑波根を に	空も高根の不二筑波 筑波根も	田の面にうつる 筑波根も	筑波根の遠山	富士の白柄まばゆくも 紫匂ふ筑波根の	筑波根の峰より 落つる水筋も	富士と筑波の山間に 隅田川	富士と筑波の山間の 隅田川	雪 水上白き富士の	桜に浮かぶ富士の雪 柳に沈む筑波山	富士
															筑波
行く舟や	川上さして 漁る業の商に	その浅妻を もやひ船	また出船の 渡し守(他)	さらば船にて 伴なはん	名にあふ隅田の 春の夕	竹屋竹屋と よふ舟に	青簾河風肌に しみぐと			隅田川 清く流る、 隅田川	かすみ流る、 隅田川 真帆片帆 夕日うつろふ 屋形屋根船 猪牙荷足(他)	蹴込んで見せう 家形船	隅田川 含む矢立の 隅田川	隅田川 青簾の小舟	隅田川
															船