

吉田兵次「とやぶれ」

飯 島 満

1. 「鳥屋触れ」

明治17年(1884)から大正15年(1926)にかけて、大阪御霊神社(現大阪府中央区淡路町4丁目)の境内に人形浄瑠璃を専門に上演する劇場があった。御霊文楽座である。そこでは「鳥屋触れ」なるものが行われていたという。

「鳥屋触れ」の鳥屋とは、演劇用語であれば、花道揚幕の内側にある小部屋を指す。通常、人形芝居は花道を使わない。したがって、本来「鳥屋触れ」が行なわれていたのは、人形芝居ではなく歌舞伎の劇場だったはずである。

次の引用は渥美清太郎『日本演劇辞典』の「鳥屋触れ」項[1]である。以下、資料からの引用に際しては、『日本演劇辞典』を含め、漢字旧字体や繰り返し記号など、一部表記を改めたところがある。

京坂劇界用語。京坂歌舞伎では幹部俳優が花道へ出る時、係りの男が揚幕から、独特の声音でその俳優を敬称で呼んだ。人形座でも太夫が床へ上ると、表から声をかけた。その称。明治期までの習慣は続いたが今は絶えた。

近世文献に溯る「鳥屋触れ」の用例は、歌舞伎においても、また人形浄瑠璃においても、まだ確認できていない。ただ、寛政13年(1801)刊行『戯場楽屋図会正編』[2]では「鳥屋番」が、享和2年(1802)刊『戯場楽屋図会拾遺』[3]では「鳥屋」が、次のように解説されている。

とやぼん おいきどぐち ゆきあた とやぼん はなみち やく いづ やくしや な
鳥屋番 大木戸口の行当りなり此所鳥屋番といふて花道より役しや出るときその役者名をよびてほ
むるなり

とや はなみち うちくろ とや よ いつ やくしや な
鳥屋 花道の内黒きまくのかゝりたる所をさして鳥屋と呼ぶ此内に人ありて出る役者の名をさして
ほむ 褒るなり此人を鳥屋番といふ

『戯場楽屋図会』は大坂劇界の習慣や風俗等々を紹介・解説した演劇書である。同書に拠れば、近世の大坂歌舞伎では、花道揚幕の内側の鳥屋に控えた鳥屋番が、「花道より役しや出るときその役者の名

をよびてほむることが習慣となっていたのであった。語彙として「鳥屋触れ」が用いられていたわけではないのだが、[1]の原拠となる文献の一つだったのであるまいか。渥美清太郎が記すところの「係りの男」が、すなわち鳥屋番なのであろう。

ところで、渥美清太郎は明治25年(1882)生れであった。出生地は東京だったものの、「独特の声音でその俳優を敬称で呼んだ」との記述に関しては、渥美清太郎自身の体験であった可能性がある。少なくとも、実体験者からの情報に基くものではあったのだろう。

2. 御霊文楽座の「鳥屋触れ」1

御霊文楽座の「鳥屋触れ」に注目したのは、近現代の文献では、三宅周太郎『文楽の研究』が早いのではないと思われる。同書には数種類の版があり、一部内容に異動のあることが知られている。以下の引用は、初版に相当する昭和5年(1930)刊の春陽堂版『文楽之研究』[4]、「文楽で古い人々」からの一節である。

表方(東京の出方)兼人形小道具方の肩書つきの藤吉氏。本名藤田外吉、この人は明治二十九年に文楽座へ表方としては入った。勤続三十三年になる。昭和三年で六十五歳。文楽のこの方面で一番古い人である。この人に右の肩書がついてゐるのは所謂「とやぶれ」をするからである。それで特にこゝに紹介した。文楽の太夫が床へ上る。と、「ようようよう何々何々太夫様^{さま}——」と独特の眠いやうな声で小屋の表から声を入れる。その主任である。……中略……御霊文楽時代に大向うの客が木戸口へは入る。と、木戸の係りが「一枚、二枚」とお客の数を札の呼び方の枚数で呼んだ時があつた。肝心のお客を皿みたいは何枚何枚と呼ぶ。そして自家の太夫には「とやぶれ」で何々太夫様^{さま}と様づけにする。怪しからんと云つた人さへあるさうだ。……中略……氏の特徴は片目がぎろりと光つて大きい。文楽党はよく知つてゐる筈だ。私など子供時代から幾度氏の案内で文楽の一隅に座した事であらう。

御霊文楽座は大正15年(1926)11月に焼失する。人形浄瑠璃の興行は、昭和2年(1927)からは道頓堀弁天座で、昭和5年からは四つ橋文楽座で行われることになる。再刊された『文楽の研究』は各所で増補訂正が施されている。春陽堂版[4]と重なる部分も多いが、昭和27年(1952)刊の創元文庫版[5]を次に抄出しておくことにする。

表方(東京の出方)兼人形小道具方の肩書つきの藤吉氏。本名藤田外吉、この人は明治二十九年に文楽座へ表方としては入った。私が最後に会つた時の昭和三年で六十五歳。文楽のこの方面で一番古い人である。が、この時分から急に行衛不明になつて、生死さへ分らなくなつてしまつてゐる。併し、この人に右の肩書がついてゐるのは所謂「とやぶれ」をするからである。それで特にこゝに紹介した。文楽の太夫が床へ上る。と、「ようようよう何々何々太夫場^ば——」と独特の眠いやうな

声で小屋の表から声を入れる。その主任である。……中略……この「とやぶれ」も、前記のやうに藤吉氏が行衛不明になつて以来、これをやる人がなくなつた。そこで四つ橋の新文楽以後、「とやぶれ」が残念にも中絶してしまつてゐるわけである。

増補部分は措くとして、両者の異同で特に問題なのは、[4]の「鳥屋触れ」が「何々何々太夫様^{さま}」であつたのが、[5]では「何々何々太夫場」と改められている箇所ではあるまいか。この点については後述する。

御霊文楽座の「鳥屋触れ」に関しては、もう一つ重要文献がある。雑誌『文楽』第3巻第1号に掲載された「座談会 御霊文楽の想ひ出」[6]である。昭和22年(1947)11月に大阪文楽座貴賓室で行われた座談会の記録で、出席者は豊竹山城少掾・四世竹本大隅太夫・四世鶴沢清六・二世鶴沢清八・四世鶴沢綱造・木谷蓬吟の6名であつた。その生没年は以下の通りである。

木谷蓬吟	明治10年(1877)―昭和25年(1950)
豊竹山城少掾	明治11年(1878)―昭和42年(1967)
鶴沢清八	明治12年(1879)―昭和45年(1970)
竹本大隅太夫	明治14年(1881)―昭和27年(1952)
鶴沢綱造	明治15年(1882)―昭和32年(1957)
鶴沢清六	明治22年(1889)―昭和35年(1960)

現実に「鳥屋触れ」が行われていた時代の文楽座を知る者達の証言として貴重である。いささか長文となるが、関連箇所を抄出する(鶴沢清六は「鳥屋触れ」については何も語っていない)。なお【 】内は、引用者による注記である。

大隅 南の隅と北の隅に「奥場^{おくば}」があつて、手代がゐました。それに案内の藤^{とう}やんが「鳥屋ぶれ^{とやぶれ}」しました……あの「鳥屋ぶれ」は今の文楽でも、一ぺん復活させたいものですね……

綱造 え、もんだしたな……床へ上つて、三味線の拵^{とぎ}らへしてゐる間、鳥屋ぶれの「何々太夫は一ん」が舞台の間(ま)をつないでくれます。鳥屋ぶれの声^{こゑ}が切れたころテンテン、テツン、テンと弾き出すのだす……もつとも私などは床へ上ると、すぐテンと弾き出すはうで、あまり拵^{とぎ}らへに時間とるはうやおまへなんだが……

清八 ぐあいのええもんだすな……鳥屋ぶれがあると、オクリがほん弾きようおました。

綱造 鳥屋ぶれは太夫が替つた時だけやなく「大落し」の時にもやりました。例へば「太十」の光秀の大落し「……ばかりなり」でも「越路太夫ハーン」とやるですが、これもとうない具合ひがよろしうおました。この鳥屋ぶれの声^{こゑ}が太夫の声と一緒になつて客席一杯に響きますさかい、その余韻が残つて大落しが一層大きく聞えました。

木谷 今日の言葉でいふ演出ですね、一種の……よく考へたもので、立派な演出の効果とでもいふの

でせうな……

綱造 な、金杉さん【豊竹山城少掾の本名は金杉弥太郎】、なんとかして、鳥屋ぶれ復活出来まへんやろかな、面白おまつせ（笑声）……それから落語でよくやりますが、昔はお客さんの通り札が木の札で一枚二枚と勘定してましたさかい「文楽は客を一枚二枚と勘定しよつて、自分とこの太夫には「何々太夫さーん」と、さんづけや」いうて……

山城 あれはハーンやなしに「何々太夫^ば場」や、その「場」を長くひくので「ハーン」に聞えたのやろ……

木谷 復活出来れば復活したい。あれを聞いてみると実にいゝ気持になる。

清八 オクリを弾いてみると、なほよろしい。デーんと撥が冴えて聞えます。

大隅 藤やん（藤吉）のほか、鳥屋ぶれするのがも一人をりました。

いうまでもなく、大隅太夫が親しげに「藤やん」と呼んでいるのが、[4][5]に登場する「藤吉」事、藤田外吉である。

他に、『山城少掾聞書』[7]の「床へ出る気持」にも、「鳥屋触れ」に言及する箇所がある。ただし、新たにもたらされる情報はほとんどない。念のため、引用しておくことにする。

御霊時代にはトヤぶれといふものもやつてゐました。口上にすぐつゞいて表の方でやるのですが、「何々太夫場アー」といつてゐるのが、ぼやけたいひ方をするので「何々太夫さまー」に聞え、文楽では自分とこの太夫にサマをつけてゐる、などとその頃よくいはれたもんです。

御霊文楽座の「鳥屋触れ」について、「鳥屋触れ」なる語彙とともに言及する文献、それを基礎資料と呼ぶならば、現時点で確認しているのはこれで全てである。

3. 御霊文楽座の「鳥屋触れ」2

前節で引用した文献 [4][5][6][7] から判明する事柄を整理しておくことにする。

周知のように、文楽では浄瑠璃の演奏が始まる直前、黒衣の口上が上手揚幕から登場し、舞台の側から、上演外題と浄瑠璃演奏者（太夫と三味線）の名を観客に告げる習慣が今でも続いている。この口上とは別に、御霊文楽座では「鳥屋触れ」が「口上にすぐつゞいて表の方」[7]で行われていた。さらに、演劇的にも最高潮に達する「大落シ」で行われることもあったらしい [6]。

文楽の口上は、今日でも人形遣いが勤めることになっている。一方「鳥屋触れ」は、表方の役目であったという [4]。表方とは、劇場の観客席側で業務に携わる人一般を指す。裏方（楽屋や舞台裏で働く人）に対する呼称である。

御霊文楽座は、劇場正面が東に面していた。大隅太夫のいう「南の隅と北の隅」とは、舞台から見て劇場の右と左の隅というのと同じ意味になる。当時、文楽座の舞台正面一階の客席は、まだ椅子席には

なっておらず、枱で仕切られた土間であった。その平土間の右と左の隅には「奥場（おくば）」があり、藤田外吉はそこで「鳥屋触れ」をしていたのであった [6]。

奥場とは、関西の劇場で、土間の料金を払う場所、あるいはその担当者をさす。劇場に入った観客は、奥場で場所代を払い、どの区画の枱席で見物するのかを指示されていた。参考までに『演劇百科大事典』の「奥場」項 [8] を引用しておく。執筆者は木村錦花である。

劇場用語。劇場内観客席の一部に、観客を一と目に見渡せる位置へ一段高く席を設けて、土間棧敷を区画した図版を控え、穴割（座席）や場錢（中錢と称した一般入場料以外の料金、たとえば直り料など）を扱う場所。関西に限る名称で、関東の芝居では売り場または高場と称している。

藤田外吉について、大隅太夫は「案内の藤^{とう}やん」と呼んでおり [6]、三宅周太郎は「私など子供時代から幾度氏の案内で文楽の一隅に座した事であらう」と回想している [4]。藤田外吉は、御霊文楽座の奥場にいた客席案内係の一人だったのであろう。なお、藤田外吉の他に「鳥屋触れ」をする者がもう一人いたらしい [6]。奥場から「鳥屋触れ」をするのが慣例になっていたのだとしたら、同様に客席案内係をしていた者だったのかもしれない。

贅言ながら、「小屋の表から声を入れる」 [4] あるいは「表の方でやる」 [7] とは、裏方ではなく「小屋の表」「表の方」すなわち観客席側から声をかけていた、の意である。御霊文楽座の舞台から見て客席の南北隅にあった奥場から「鳥屋触れ」をしていたとする記述と矛盾しない。

「鳥屋触れ」は、文楽の興行が四つ橋文楽座に移ってからは、行われなくなっていた [5]。ただし、三宅周太郎は、藤田外吉が昭和3年（1928）の時点では現役であったかのように記している [4]。御霊文楽座の焼失後、昭和2年（1927）から同4年にかけて、四つ橋文楽座が落成するまでの間、文楽は道頓堀弁天座で興行を行っていた。ことによると、弁天座時代の3年間、文楽では「鳥屋触れ」の習慣が続いていたのかもしれない。

4. 「鳥屋触れ」の声——明治44年6月1日

御霊文楽座の「鳥屋触れ」は、具体的には何とっていたのか。

座談会 [6] に拠れば、演奏者達は押しなべて「何々太夫ハーン」と聞いていたらしい。山城少掾は「様」ではなく、正しくは「場^ば」なのだろうと主張している。それでも「何々太夫ハーン」に聞こえていたという事実は否定していない。また、口上では演目・浄瑠璃太夫・三味線を観客に告げるが、「鳥屋触れ」では太夫の名前だけだったらしい。

一方、[4] [7] は「何々太夫さまー」と記している。「鳥屋触れ」は大阪の劇場内での習慣であった。「さまー」では落ち着きが悪いのではなかろうか。ただし、[4] には「何々太夫」の前に「ようよう」と、掛け声らしきものがある。その点は改訂版 [5] でも踏襲されている。

「場^ば」を長く伸ばして言ったので、それで「様^{ハーン}」に聞えたのだという説 [6] は、提唱者が山城少掾

だったこともあり、確かにもっともらしい。山城少掾の発言だけに、何らかの根拠があったのかもしれない。三宅周太郎は、昭和22年11月改訂初版『新編文楽の研究』の時点で「様」を「場」に改めている。座談〔6〕よりも早い。〔4〕刊行後に山城少掾から指摘を受けていたのだとも考えられる。しかしながら、「花道より役しや出るときその役者の名をよびてほむる」〔2〕という歌舞伎の劇場での習慣が、御霊文楽座の「鳥屋触れ」の起源なのだとすれば、「場」より「様」の方が相応しいようにも思える。さらに、鶴沢綱造によれば、戯曲的にも音曲的にも最高潮に達する「大オトシ」のような箇所でも「鳥屋触れ」が行われていたのだという〔6〕。事実とすれば、この場合においては、なおさらに「何々太夫場」ではそぐわないような気がしないでもない。

「鳥屋触れ」を御霊文楽座で実際に聞いた観客側の記録としては、東京生れの六浪なる人物による明治44年(1911)6月興行の見聞記〔9〕がある。以下の引用については、原文の総ルビを Paralubi に改めている。また、読みやすさを勘案し、句点を付加したところがある。

大阪へ行つたら文楽を見たいとは誰しも真先に考へる処だらう。東京にゐても雁治郎や、梅玉は見られる。併し撰津大掾は聞けない。いや、撰津だけなら今日以後と雖もひよつとかして聞けない限りもないが、あの古風な人形に合して、大掾の浄瑠璃を聞く事は、東京にゐては到底望み得べからざる事なのである。

それだから大阪へ来ると誰しも先づ文楽を覗く。義太夫と称する浄瑠璃に、曾ては強い興味を持つてゐた人間だけに、己もその一人であつた。

本名は未詳である。年齢は、記事の後半に「己はまだ青年だ」とあるので、これを文字通り信ずれば、二十代といったところであろうか。

ある夜、六浪が御霊文楽座の前まで行くと、「閉されたる木戸口には、『明日より』と書いた白紙が下げてあつた」。六浪はその翌日の午後に文楽見物に出向いた。つまり公演初日の6月1日⁽¹⁾だったことになる。通された席は劇場二階の正面。お目当ての竹本撰津大掾は、建狂言の『彦山権現 誓助剣』で毛谷村の段を語ることにになっていた。端場は竹本叶太夫であつた。

舞台には鄙びた屋体が飾られた。下手にさゝやかな木戸が立つて、その脇には紅梅が今を盛りと咲乱れてゐる。……中略……舞台の後ろで口上使ひがこの幕の口上を云ふ。床上の御簾内から沈んだ太棹の音が響いて、濁つた太夫の音がする。これは口を語る叶太夫といふのである。

……中略……

若い男が赤い湯呑に湯を入れて来て、黙つて人もない浄瑠璃台の上に置いた。パラパラと拍手の音が起たる。『愈々撰津が出るな』と思ふと己の胸は改めて又轟いた。思はず居ずまひを直す。己はまだ撰津を聞いた事がないのである。御簾内の声はいつの間にかやんだ。

床の背後に立てた衝立がぐるりと廻つた。と、白の小袖に浅黄の肩衣を着けた二人の老人が頭を下げたまゝ現はれた。一人の前には見台がある。一人は三味線を持つてゐる。二人の顔が上る。撰

津の太い眉が先づ眼に付く。温厚篤実らしいその容貌は、語り出す前から先づ人に敬愛の念を抱か
しめる。

『只今の切相勤めまする太夫竹本撰津大掾、三味線豊沢広助』と後ろの方で口上が云ふ。己のや
うな東京生れの人間には、耐らなく間が抜けてゐると思はれる位軟らかな角の取れた上方弁である。
するとハツキリどこからかは分らないが、二階棧敷の隅の方から『え、い撰津大掾だ……撰津
大掾だ……語りますうる……』と途方もない間延びのした調子で声を合せるものがある。あんま
り延ばすので云つてる事がハツキリと聞き取れない。多分これに似た事を云つたのだらうと思ふ。
己は珍らしいので、一体どこで、どんな人間がこんな事を云ふのだらうと覗したが遂に分らなかつ
た。見物は馴れ切つてゐるからそんな声には耳にも懸けず熱心に舞台の方を注視してゐる。

太夫は静に語り出す。……中略……といふ歌の文句につれてホウホケキヤウと鶯の鳴く音がする。

切場の口上が終わった直後に六浪が聞いた「途方もない間延びした調子」の声が「鳥屋触れ」であつたことは、まず間違いのないところであろう。その記述からは、東京の劇場では聞いたこともないよ
うな代物だったこと、そして端場の叶太夫の時には口上だけで「鳥屋触れ」はなかったことが確認できる。
また、声がどこから聞こえてくるのか分らなかったというのは、六浪が陣取っていた二階の客席からは、
平土間の後方に位置する奥場が見えなかったからであろう。

何事が起っているのか理解できないまま、六浪は「あんまり延ばすので云つてる事がハツキリと聞き
取れない」と感想を述べ、「多分これに似た事を云つたのだらうと思ふ」との但し書きを付けて、その
声は「え、い撰津大掾だ……撰津大掾だ……語りますうる……」と言っているように聞こえたと記す。
「案内の藤やん」の「鳥屋触れ」だったのかもしれない。三宅周太郎によれば藤田外吉は昭和3年
(1928)で65歳[4]、明治44年当時は47歳だったことになる。

六浪の見聞記は、初めての文楽体験だったせいでもあろう、引用した箇所だけでなく、全体に物珍し
げな東京人の視線に溢れた興味深い記録となっている。しかも目の付け所が面白く、描写は具体性に富
む。一例を挙げると、座談[6]によれば、御霊文楽座はある時期、引き幕から緞帳幕に変わったとい
う。六浪が見た舞台は引き幕であった。しかも中央から左右に引く幕であった。

舞台の左右に絞られた引幕は几帳といふものに肖せてある。

……中略……

幕間は幾らもない。拍子木の音にまた几帳の幕は真中から左右に引かれる。

御霊文楽座が緞帳幕を使うようになったのは、明治末年以降ということになる。

また、目ざとくも「諸所の角柱に例の松竹を描いた渋い色の布」にさり気なく触れている。文楽座
は明治42年に松竹合名会社へ譲渡されたばかりであった。

六浪はなかなかの観察眼であった。明治期の御霊文楽座で実際に「鳥屋触れ」が行われていた状況、
あるいは当時の雰囲気といったものについて、想像をめぐらす上で極めて重要な資料であることに異論

は無いであろう。とはいえ、「鳥屋触れ」の声は何を言っていたのかは依然としてよく分らない。「あんまり延ばすので云つてる事がハツキリと聞き取れない」と断っている以上、「えゝい^{せつ、だいじゃう}撰津大掾だ……」の文言からあれこれ詮索しても有益ではないように思う。六浪から得られた新たな情報は、「鳥屋触れ」は幹部級の浄瑠璃太夫に対してのみ行われていたという事である。もう一つ挙げるとすれば、浄瑠璃太夫の名前の後に、別の何かを言っていたかのように聞こえていたという点であろう。それが果たして「語りますうる」であったか否かは、六浪にも自信は無かったようではあるけれど。

5. 吉田兵次の「とやぶれ」

吉田兵次（1883－1975）は口上の名人として知られる文楽の人形遣いである。やはり文楽座の口上を勤めていた桐竹紋五郎（1868－1928）の実弟で、紋五郎の歿後はこれを継いだ、以後、口上専門となり、晩年には文楽公演に欠くことのできない名物と賞されるに至った。飄々とした口上ぶりは当時の実況録音で聞くことができる。そればかりか、スタジオ収録の義太夫節 LP レコード⁽²⁾ に兵次の口上をわざわざ収めることすら行われていた。

その吉田兵次が「鳥屋触れ」を録音していた。

吉田兵次の「とやぶれ」は、義太夫節 SP レコードの収集家として著名な安原仙三（1903－1955）が自主制作したものであり、東京文化財研究所無形文化遺産部所蔵『安原レコード覚書』⁽³⁾（以下『覚書』と略記）によれば、レコーディングディスク（キング特殊盤）に「口上」ともども吹き込まれていたものであったらしい。

録音年月に関しては『覚書』に記載がない。「口上」「とやぶれ」の他に安原仙三による私家盤としては、二世鶴沢清八が吹き込んだ『義太夫名人の型』第1回（1949年12月20日録音）、同第2回（1950年5月28日録音）がある⁽⁴⁾。これらと同じ時期に制作されたものではなかろうか。ことによると、座談[6]に触発され、吉田兵次への委嘱を思い立ったのかもしれない。本稿では録音年代を、仮に1950年前後としておくことにする。

吉田兵次の「口上」と「とやぶれ」は、現在はオープンテープ（1960年代頃の作成か）に転写された形で無形文化遺産部に所蔵されている。一般的に、レコーディングディスクは耐久性に問題があったといわれている。次に引用するのは、かつてレコーディングディスクによる録音を行っていた邦楽社のパンフレットの一節である。

この録音盤は一般のレコード盤と異なりましてアルミニウムの芯板に合成樹脂の塗料を塗りましたもので表面は軟くできております。その取扱いにより一枚百回程度の御使用ができます。

キング特殊盤が何回程度の再生が可能であったのかは未確認だが、それほどの違いはなかったのではあるまいか。盤面の劣化によって再生が不可能になってしまう前に、



『安原レコード覚書』より

オープンテープへ媒体転換したということであろう。残念ながらレコーディングディスク自体は、今のところ実在を確認できない。

さらに『覚書』の当該箇所も、書込みと修正が錯綜しており、いま一つ要領を得ない。当初の形態はレコーディングディスクで2枚（「口上」と「とやぶれ」各々を片面に録音）だったのではないかと推測している。

「口上」の吹込みは、『覚書』の記載からは、「沼津」「堀川」「菅原」の3種類が制作されていたように読み取れる。しかしながら、オープンテープに収録されていたのは「沼津」の約1分だけであった。

東西、この所相勤めますは、『伊賀越道中双六』六つ目の切、沼津里の段。相勤めます太夫竹本津太夫、三味線鶴沢友次郎、ツレ弾き鶴沢友之助、胡弓鶴沢友駒にて相勤めます。東西東、東西……

録音は最後の「東西」で音が途切れているように聞こえる。当初は「東西」がもう一回あったのではないだろうか。媒体転換した時点で、既に盤面の劣化が相当に進行していたのかもしれない。ちなみに、ここでの口上の内容は、コロムビアから昭和5年（1930）に発売されていた「沼津」（SPレコード12枚組）の演奏者達と全く同じものである。

「とやぶれ」は2種類が残されていた。それぞれ40秒程の録音である。声の延ばし具合など、文字化し難い録音なのだが、凡そ次のようなものであった。

イヨー、竹本津太夫、津太夫、東西、東西。

イヨー、山城少掾、東西、東西。

津太夫は、二代目が明治43年1月引退、同年同月に四代目竹本浜太夫が三代目を襲名している。ともに時代を代表する浄瑠璃太夫であり、実際に「鳥屋触れ」が行われていたとしても全くおかしくない。録音は「ツダユー」と延ばした後に、何やら言っているようにも、ただ単に延ばし続けているようにも聞こえる。「津太夫場」なのだと言われれば、そう聞こえなくもない。

一方、豊竹古靱太夫が山城少掾を受領したのは昭和22年（1947）3月、「鳥屋触れ」が半ば忘れ去られてからのことであった。劇場で山城少掾の「鳥屋触れ」が響いたことなどありえない。いま仮に「鳥屋触れ」を復活することになったとしたらどうなるのか、安原仙三が特に頼んだのであろう。この録音も「ショージョー」の後、ただ単に延ばしているのか、あるいは再度「ショージョー」と言おうとしたものなのか、これまたよく分らない。ただし、こちらは「少掾場」には聞こえない。

兵次の「とやぶれ」は、どちらも最後は「東西、東西」である。「鳥屋触れ」が客席側から浄瑠璃太夫に声をかけるものなのだとしたら、これは奇妙である。無論、人形浄瑠璃の上演中、「大落シ」に合わせて客席側からかける声としてもおかしい。本来「東西東西」の意味するところは「ご静粛に」であり、だからこそ観客に向かって口上を述べる際のきまり文句となったのである。六浪〔9〕と同様、兵次も浄瑠璃太夫の名前の後に何かを言っていたように聞いていたのではあるまいか。

吉田兵次は、座談〔6〕に参加していた四世大隅太夫などと同世代であった。「鳥屋触れ」は数え切れぬほど聞いてきたことだろう。ただし、表方の職掌である以上、「鳥屋触れ」を実際にやったことなど一度もなかった筈である。さらに「鳥屋触れ」は幹部級の太夫が語る時でなければ行われることはなかった。明治35年（1902）に人形遣いとして文楽入りしていた兵次が、そうした時に客席側でのんびりしていたとは思えない。「鳥屋触れ」が行われている間は裏方にいることの方が多かったに違いない。安原仙三の懇望を受けた兵次が、若い頃の記憶を手繰り寄せ、復元したのが吉田兵次の「とやぶれ」なのであろう。舞台側にいる者にとって、「鳥屋触れ」は劇場の一番遠い所から聞こえてくる声である。兵次にしてみれば、「こんな風なもの」といった形でしか復元できなかったのではなかろうか。

吉田兵次の吹込みには、安原仙三本人による解説も残されていた。『覚書』には記載されていない録音である。やはりレコーディングディスクに吹き込まれたものだったのであろう。

このレコードを吹き込みました吉田兵次氏は淡路の生まれの人で、昭和の初めから、引き続いて、この口上を受け持っております。一種独特の抑揚をもっていて、文楽愛好者にはまことに懐かしい、親しいものであります。口上の終わりに「東西東西」と言っておりますが、この「東西」は必ず四つ言うことになっておるそでございませう。

次に「鳥屋触れ」は今の文楽座ではやっておりますが、御霊時代および弁天座の初期にはやっておりました。これはぜひ復活してもらいたいもので、語り出しの「オクリ」と「大落シ」の間に入れることになっており、「オクリ」および「大落シ」の続いている間、この「鳥屋触れ」の声を続けるということになっているのだそでございませう。後に残ると思って、これを入れておきました。

吉田兵次「とやぶれ」は、オープンリールからデジタル化した二世鶴沢清八『義太夫 名人の型』の録音内容を整理している中で、偶然に見出したものであった。オープンリールの箱書きには、吉田兵次の録音に関するデータは全くなかったからである。御霊文楽座時代、現役で活躍していた文楽の芸員はもはやいない。当時のことを知る一般の人もほとんどいないであろう。安原仙三の解説と『覚書』の記載が無かったとしたら、それが「鳥屋触れ」の復元なのだと確言するのは難しかったように思う。

6. 結 語

御霊文楽座時代の「鳥屋触れ」の実像は、いま一つ掴みきれない。それだけではない。本稿では終始、「御霊文楽座の」と但し書きを付してきた。かつて人形浄瑠璃の劇場は文楽座だけではなかった。他の人形芝居の劇場でも「鳥屋触れ」は行われていたのか、それも今のところは分らない。

文楽座の「鳥屋触れ」は、藤田外吉がいなくなり途絶えた。三宅周太郎は、昭和3年以降「急に行衛不明になつて、生死さへ分らなくなつてしまつてゐる」〔5〕と記す。しかし、行方不明になったのではなく、居場所を失い、文楽座にいられなくなったのではあるまいか。藤吉は奥場の客席案内係であった。劇場が近代化し、桝席だった平土間が椅子席となれば奥場は不要になる。昭和5年（1930）に新築

開場した四つ橋文楽座は椅子席を主とした劇場であった。弁天座も大正12年（1923）に改築されている。椅子席になっていたであろう。

明治42年（1909）文楽座は松竹合名会社を買収されていた。奥場の集金係は松竹の社員になっていたのかもしれない。しかしながら、藤吉が松竹と雇用関係を結んでいたかはあやしいものである。御霊文楽座が消失し、新築の四つ橋文楽座で興行が再開されたとき、元客席案内係だった70歳に近い老人を敢えて厚遇せねばならぬ必要性といったものを、経営側が認めていたとは考え難い。さらに、藤吉は馴染みの観客からだけでなく、「鳥屋触れ」をすることで、太夫からも格別の祝儀を受け取っていたに違いない。興行会社の目が届かないようなそうした既得権を持つ者達は、劇場や経営の近代化が進む中で次第に駆逐されていったのではなかろうか。「鳥屋触れ」は人形浄瑠璃文楽が、結果として切り捨ててきた前近代的な物の一つだったともいえる。

座談〔6〕では「鳥屋触れ」復活を望む声が高かった。ただし、「鳥屋触れ」は表方の職掌であった。昔の風習を懐古趣味で復活するような、単純な話でもなかったであろう。そして現在では、「鳥屋触れ」そのものを聞き知っている者も、おそらくいない。往時の姿を再現することは、もはや不可能である。

「鳥屋触れ」を自分ではしたことのなかった吉田兵次による録音は、「こんな風なもの」に過ぎなかったのかもしれない。とはいえ、現実の「鳥屋触れ」を聞き知っていた者であると同時に、文楽の中で最も「鳥屋触れ」に隣接していた口上を長年勤めたあげてきた吉田兵次が復元した「こんな風なもの」なのであった。おそらく、明治大正期の御霊文楽座の場内に響いていた「鳥屋触れ」に関する現存唯一の音声資料である。吉田兵次「とやぶれ」によって「鳥屋触れ」の疑問が氷解した訳ではないが、近代の大阪で人形浄瑠璃がどのように享受されていたのか、その具体的な様相を探ってゆく上で、ささやかながらも他には得難い貴重な資料といえるであろう。

《注》

- (1) 義太夫年表刊行会『義太夫年表 明治篇』。
- (2) SOGC 1706-07『ひらかな盛衰記』CBS ソニー、SOGC 17014-15『冥途の飛脚』CBS ソニー、など。
- (3) 安原仙三自筆の所蔵 SP レコード目録。現在は2冊に分けて製本されている。
- (4) 拙稿「二代目鶴沢清八『義太夫 名人の型』——「明治文楽」追懐——」、『芸能の科学』32号 2005-3。

参考文献・参考資料

- [1] 渥美清太郎『日本演劇辞典』新大衆社 1944-8
- [2] 『劇場楽屋図会正編』寛政13年（1801）刊、影印翻刻；歌舞伎の文献5『劇場楽屋図会』国立劇場芸能調査室
- [3] 『劇場楽屋図会拾遺』享和2年（1802）刊、影印翻刻；歌舞伎の文献5『劇場楽屋図会』国立劇場芸能調査室
- [4] 三宅周太郎『文楽之研究』春陽堂 1930
- [5] 三宅周太郎『定本文楽の研究』創元文庫 1952-5
- [6] 「座談会 御霊文楽の想ひ出」、『文楽』第3巻第1号 1948-1
- [7] 茶谷半次郎『山城少掾聞書』敬和書店 1949-8
- [8] 木村錦花「奥場」項、『演劇百科大事典』平凡社 1960-3
- [9] 六浪「文楽の半日」、『演芸画報』明治44年9月号 1911-8

[Summary]

Toyabure by YOSHIDA Hyoji

IJIMA Mitsuru

Until the 1920s there was a custom, called *toyabure*, of calling out a player's name at a theatre where *ningyo-joruri bunraku* was performed. However, there is no one today who knows this custom, even among the elders of the world of *bunraku*.

In *bunraku*, the story progresses with narrative music called *gidayubushi-joruri*. Even today, the titles of works to be performed and the names of players are introduced to the audience in *kojo*, a prologue to *joruri* performance. *Toyabure* is a custom similar to *kojo* and is said to have been made after *kojo*.

The Department of Intangible Cultural Heritage of the National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo has a collection of recordings of *toyabure* by YOSHIDA Hyoji (1883–1975). It was made by YASUHARA Senzo, a well-known collector of SP records of *gidayubushi*, who wished to introduce *toyabure* of *bunraku* to later generations.

In *bunraku*, *kojo* was performed by a puppeteer. YOSHIDA Hyoji was a puppeteer and specialized in *kojo* from the 1930s. However, since *toyabure* was not a role assigned to a puppeteer, it seems that he did not actually do *toyabure*. But it is certain that someone of his time would have known *toyabure*.

Most probably, this recording is the only audio material that shows *toyabure* of *bunraku*.

Research and Reports on Intangible Cultural Heritage
Number 1
2007

Publisher:
National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo
13-43 Ueno Park, Taito-ku, Tokyo, 110-8713, Japan

無形文化遺産研究報告 第1号

平成19年3月25日印刷

平成19年3月30日発行

編 集 独立行政法人 文化財研究所
東京文化財研究所
『無形文化遺産研究報告』編集委員会

編集委員	無形文化遺産部 部長心得	宮田 繁 幸
	音声・映像記録研究室長	高 桑 いづみ
	無形文化財研究室長	鎌倉 恵 子
	成城大学講師	星野 紘
	法政大学能楽研究所	山中 玲子

発 行 独立行政法人 文化財研究所
東京文化財研究所
〒110-8713 東京都台東区上野公園13-43
電話 03 (3823) 2241

© 独立行政法人文化財研究所
東京文化財研究所 2007

National Research Institute for
Cultural Properties, Tokyo