

長
唄
の
鬼

蒲
生
郷
昭

まえがき

一 初期の鬼の長唄

二 「色見草月盃」

三 三下りから本調子へ

四 十一世杵屋六左衛門と二世杵屋勝三郎

五 歌舞伎での復活

付 常磐津節「戻橋」の成立と初演の問題

あとがき

まえがき

能や狂言には、鬼物という分類概念が、比較的明確に存在している。しかし、近世邦楽や舞踊の分野で鬼物といわれることは、ほとんどない。劇書『鵜の真似』が成立したのは、後述の「色見草月盃」が初演されたのと同じ年であるが、そこに列挙されている陰囃子の用途には、化生、亡霊、天狗、狐などはあっても、鬼とは書かれていない。しかし、鬼という役柄名や鬼物などという分類名がなくても、近世邦楽にも鬼は登場する。

近世邦楽の鬼の多くは、能に由来する。筆者も参加した能楽技法研究会で鬼女物、鬼物、鬼退治物とした能について見てみると、鬼女物では現行五演目のすべて、鬼物では十二演目中の少なくとも八演目、鬼退治物では六演目中の五演目、計二十三演目中の十八演目が、何らかの形で近世邦楽に取り入れられている。ただし、取り入れたといっても、鬼の出でこない部分のみを引用している曲があったりもするから、注意しなければならない。⁽²⁾

本稿で能と関連する長唄を考えると、これらの十八演目と関係のあるものを対象とし、そこに登場する狐、蜘蛛、鍾馗などにも、「鬼」の語を用いる。なお、番外曲の鬼の能にもとづく重要な長唄はないと思う。

近世邦楽や舞踊で鬼物といわない理由の一つは、鬼物として全体をくくる前に、黒塚物や土蜘蛛物などが存在することであろう。道成寺物にいたっては、地歌あるいは長唄という一種目にかぎっても、その曲種名で一括できる曲が何曲もある。鬼物という概念が一般化しなかった理由の一つと考えてよい。しかし、それ以上に、近世の鬼の性格が中世のそれとは大きく変わっていることが、要因になっていると思われる。たとえば地歌で扱われている能の鬼は、廃曲になったものが多いが、パロディーとして茶化されているものがほとんどである。⁽³⁾

なお、能や狂言で鬼あるいは鬼物の概念が明確であるといっても、鬼を表現する音楽があるとはいえない。能でい

ば、囃子事のイノリは、鬼あるいは怨霊と、僧侶あるいは山伏とが、激しく争う。「葵上」「黒塚」「道成寺」で用いられるものであるから、鬼固有の囃子事といえそうである。しかし、鬼の能はこの三演目のほかにもある。イノリは般若と強く結びついているのであって、鬼全体とイノリとが一對一で対応しているのではない。また、能の鬼の多くは、早笛で登場し、舞働で激しく動く。しかし、それは竜神なども同様である。謡については、拍子合の謡事としてはノリ地と中ノリ地が鬼の場面で多く用いられ、平ノリは非常に少ないとはつきりいえるが、これも鬼だけの特徴ではない。

鬼を表現する曲節がないのは、先行音楽の平曲でも同様である。『平家正節』によれば「鶴」のクライマックス部分は、典型的な拾イ物の形式になっている。「祇園女御」で、暗闇から恐ろしげな姿が現れて一同が鬼かとおののく場面は、強ノ声で語る。平忠盛が組みつく、もっとも緊迫するところにいたっては、素声である。

本稿では、近世邦楽の長唄に登場する鬼について述べる。執筆に当たっては稀音家義丸、丸茂祐佳、望月晴美、安田文吉の各氏にいろいろご教示いただいた。

以下の記述では、敬称をすべて省略する。引用は、送りがなや句読点を補ったり、ルビにしたがって文字を改めた場合がある。そしてすべてのルビを省略する。また、常盤津は常磐津に改める。『近世邦楽年表』とのみ記すのは「江戸長唄 付大薩摩浄瑠璃之部」である。累代数は、慣用を考慮せず、引用を除いて「世」で統一する。

一 初期の鬼の長唄

鬼は長唄にも登場する。筆者は、何らかの意味で鬼と関係のある長唄と、内容はわからないが曲名から関係があったかもしれないと思われる長唄を、全部で五十数曲リストアップした。多いとも少ないともいえない数だが、幕末までは、実際に鬼を扱った曲は、少なかった。

まず、五十数曲の作曲者を眺めわたすと、四世杵屋六三郎が作品数の多い人であるのに、鬼の曲をほとんど作っていないらしいことがわかって興味深かった。

曲柄をひとことではいえば、茶化しているのは、能とは無関係の「菖蒲人形」一曲があるくらいで、幕末までのものだとほぼ共通して色模様にするとはいえ、扱いは全体にごく真面目なもののばかりのようである。⁽⁴⁾その点、地歌とは大きく相違する。

伝承の有無については、弘化ごろまでの曲では絶えたものが多く、残っているとしても、流行曲といえるのは「京鹿子娘道成寺」と「蜘蛛拍子舞」の二曲しかない。辛うじて伝承されている曲は、作曲に凝りすぎて演奏がむずかしいのに効果があがらないものばかりだという。ところが、万延元年の「紀州道成寺」⁽⁵⁾や、幕末としかわからない「三国妖狐物語」の下巻（通称「那須野」）ができてからは、人気曲の作曲があいつぐ。後述のように、長唄人の鬼に対する考え方と作曲技法に変化があったからであろう。

技法についていえば、三味線には鬼を表現する特別な手はない。囃子が能の早笛、舞働、イノリを取り入れていて、それと合奏するように作られた三味線の手があっても、それらと鬼との関係は、能の場合とまったく同じである。

さて、宝暦七年に板行されたもっとも古い長唄詞章集『めりやす豊年蔵』は、『日本歌謡集成』巻九の翻刻では七十五曲の詞章を収録するが、鬼との関わりのある曲は「京鹿子娘道成寺」と、その曲名をもじっただけの「江戸鹿子男道成寺」、それに「百千鳥娘道成寺」のみである。⁽⁶⁾道成寺物にかぎらず、全長唄を通じてもっとも古い部類に属する「傾城道成寺」（本名題「無間鐘新道成寺」）は『めりやす豊年蔵』ではなく、二年後の宝暦九年に三十曲を収めて、その続編として出版された『歌撰集』に入っている。また、どちらかには載っていないはずの「一奏現在道成寺」は、『めりやす豊年蔵』にも『歌撰集』にも、なぜか載っていない。

もっとも、「傾城道成寺」は、供養の場が道成寺ではなく中山寺になっているのはよいとして、鐘から姿を現す後シ

テは蛇体ではなく傾城姿であり、演ずるのもクドキとセメで、般若からは大きく隔たっている⁽⁷⁾。リストアップした五十数曲というのは、この曲や、つぎの「京鹿子娘道成寺」などまで含めてのものである。

「京鹿子娘道成寺」も、女方の技を發揮できる前シテ部分が眼目で、今日の歌舞伎でも、鐘入りまでしか演じないのがむしろふつうだし、長唄演奏会でも同様である。前シテ重視は昔からのことだったようで、数多く出版されたどの正本の表紙の絵を見ても、鐘入り前の姿しか描かれていない⁽⁸⁾。一曲を上下の二分冊とする古い形の正本の「下」のほうでも同様なのである。『長唄原本集成』第二卷⁽⁹⁾所収の伊賀屋版でいえば、「上」は乱拍子あるいは中啓の舞、「下」は花笠踊りである。

「京鹿子」の初演の際の後シテは、石橋⁽¹¹⁾だったという九重左近の推測は、現在の舞踊学では支持されていないようだが、それなら後シテは何だったのだろうか。いまなお、解明されていないのではなからうか。少なくとも、詞章に鐘入りの描写も「蛇」の語もなく、かつ曲尾を「いづくに恨みのあるべきぞと、祈り祈られ飛び上がり、御法の声に金色の、花を降らせしその姿、げにも妙なる奇特かや」と結ぶのであるから、能とはすっかり変わってしまったている。「石橋」ではないにしても、現今の演出とは大きく違って、蛇体ではなかったのではなからうか⁽¹⁴⁾。

ただ、松浦静山は、『甲子夜話続編』巻七十で「少年のときに、この慶子（筆者注、初演した初世中村富十郎の俳名）が道成寺を親しく見て今に憶へてゐるが、仕手、囃子、何れも具して能に異ならず。されども間々違ひたること有るは歌舞伎の体なり」と述べている⁽¹⁵⁾（傍点筆者。以下同じ）。もっとも、静山は宝暦十年生れであるから、見たというのは初演ではない。初演から二十四年後の安永六年、中村座で踊った「鐘掛花振袖」あたりであろうか⁽¹⁶⁾。しかし、伊原敏郎も『歌舞伎年表』で、「京鹿子」と同じ年の宝暦三年正月の市村座「春深以呂波曾我」の項に、嵐和歌野がもう一つの「道成寺」⁽¹⁷⁾を踊って「軽業の道成寺」と評されたことにつづけて、「隣には、本行の富十郎の道成寺あれど相応に入りを取り」と書き添えているし、さらに九重も、上掲の『甲子夜話続編』を引用したあとで、「能の通りの模倣をした乱拍子

の処は殊に不出来らしかった」と述べている。⁽¹⁸⁾

『歌舞妓年代記』では、宝暦三年ではなく、宝暦八年の中村座のところに「和歌野傘をさし、其の上を渡り行く。後に鐘より蛇体にはあらはるゝ、輕業。見物目を驚かす」とあり、月は違うようだが、同じ八年の市村座の項に富十郎の七変化の第六として「道成寺」と記している。評判記を見ると、和歌野は宝暦三年にも八年にも道成寺を踊っているようだし、⁽¹⁹⁾『歌舞伎年表』も、宝暦八年の中村座の正月芝居のところにも、和歌野について「二番目、真名子ノ庄司が娘」と記している。服部幸雄がいうように、両方の年に競演しているのだろう。⁽²⁰⁾それにしても、能に異ならないとか、本行などというのは、どの部分のどういう演技を指しているのか、知りたいところである。先に見た伊賀屋版の正本の表紙に「地うたい武田治介」とあるのは、それと何らかの関係があるのだろうか。

そのほか、富十郎ではないが、「京鹿子」より早く、宝暦元年に二世芳沢あやめが「恋女房染分手綱」の「道成寺伝授の段」を演じており、評判記『役者艶庭訓』には、「道成寺の拍子事大きにはねました」とある。⁽²¹⁾この上演について九重左近は「すべてが能がゝりで、橋がゝり等本行を模した為に、途中で故障が起つた」と述べている。⁽²²⁾

伊原や九重による記述の根拠を見つけていないのだが、以上を総合すると、当時すでに、歌舞伎でも能に近い道成寺を演ずること、あるいは演ずる部分があらしくも思われる。

道成寺物以外では、たとえば明和六年の「嬬」は、浦島四郎と相馬屋の娘おまきの色模様の場面に、浦島の女房おさよの生霊が現れてうわなり打ちの所作をするというものだが、長唄の文句は「思ひ知らせんそのために、藤壺の怨霊これまで現れ来たり」と、昔の上臈の怨霊に見立てた形になっている。正本の絵⁽²³⁾を見ると、積もる怨念を表しているようではあるが、能の「葵上」とはまったく違って、ふつうの人間の姿である。

二 「色見草月盃」

現行長唄のなかで、世阿弥のいう力動風の鬼を取り入れたものとしていちばん古いのは、「色見草月盃」であろう。現行といっても演奏される機会はごく少ないのだが、この曲を見ることにする。

「色見草月盃」は、通称を「紅葉狩」という。表紙に、本名題ではなく「紅葉狩」と書いてある正本が複数ある⁽²⁴⁾ので、この通称はかなり前から使われていたものと思われる。長唄、あるいは長唄と浄瑠璃との掛合による「紅葉狩」という曲がいくつかあるので、それらと区別するときには、冒頭のうたい出しにより「物思ふの紅葉狩」という。安永五年七月に森田座で初演された。作曲者は初世杵屋正次郎で、作詞者はわからない。振付師として藤間勘兵衛の名を記載する正本がある⁽²⁵⁾。詞章は、同名の能から、断片的ではあるが、まったくそのまま、あるいはもじって、何か所かで引用している⁽²⁶⁾。

この「色見草月盃」は、舞踊としても稀に上演されることがあるようだが、振りについては「踊も昔の古いままが残つてゐる」という渥美清太郎の解説と⁽²⁷⁾、いったん絶え、のちに復活されたとする町田佳声の解説と⁽²⁸⁾がある。筆者には、町田説のほうが自然のように思われるが、家元や幹部のもとには残っていないくても、古い弟子が部分的に憶えていた古い振りにもとづいて全曲を復活する例は多いという。

正本の表紙には、どの版でも、芳沢いろは（のち五世あやめ）が扮する秋篠と、沢村淀五郎が扮する雲井太郎が描かれている。内容は、能とはずいぶん異なっていたであろうが、所作事としての筋はわからない。ところが、腰元秋篠が色仕掛で笛の名管を盗賊の雲井太郎から取り戻すとする解説が、多く行われている。それを最初にいったのはおそらく渥美清太郎で、注⁽²⁷⁾に掲げた『邦楽舞踊辞典』に見られる⁽²⁹⁾。渥美の解説は『日本舞踊全集』にも採用されているが、

同じところで藤間藤子は「これは、腰元秋篠が忠文より預かった鏡を、仕丁姿の雲井太郎が色仕掛けで盗ろうとするもの」というように、むしろ逆の筋を述べている。⁽³⁰⁾ 藤間の言にも疑問を感じるが、それはさておき、笛を取り戻すという筋で踊れることがあるのだとすると、それは、振りを復活したときに、同じ初世杵屋正次郎が作曲した「鬼次拍子舞」(本名題「月顔最中名取草」)の筋を無理に当てはめたものではなからうか。かりに、初演のときが、渥美が説くような筋だったのだとすると、正本の表紙には、当然、笛が描かれているはずである。⁽³¹⁾ しかし筆者が見たどの正本も、手に持っているのは、秋篠が般若の面と打ち杖、雲井太郎が刀で、笛は、懷にもまず間違ひなく描かれていない。

この曲の眼目は、中ほど近くで「時雨を急ぐ紅葉狩」とうたい終わったあと、「見捨て給ふか」からはじまるクドキで、能のクリ・サシ・クセに相当する。秋篠が雲井太郎に働きかける色模様の場面で、ここでも能詞章を利用しているが、クリ・サシ・クセからではなく、その直前のトリ歌⁽³²⁾から引いている。伊賀屋版の正本では、「時雨を急ぐ紅葉狩」と「見捨て給ふか」のあいだに「此間にせりふ有」とある。しかし、長唄としては、短い合の手が入るだけである。

伊賀屋版の正本には、そのクドキの最後「雪をめぐらす舞の曲」のあとに「此間まいの合かた」とある。⁽³³⁾ 能では途中から急ノ舞に転じるという特別な中ノ舞、あるいは特別な序ノ舞が舞われるところで、所作事でも器楽で盛り上げたわけだが、現在、ここで合方を弾かない立場もある。

ところで、この曲については、比較的古い囃子の楽譜が二つある。一つは、東京国立博物館蔵で、横道萬里雄が『東博本鳴物手付』と名づけて詳細に紹介したものである。⁽³⁴⁾ 書写者不明で、文政三年の少しあとの成立という。もう一つは個人が所蔵する『道しるべ』という手写本で、奥書などがないのだが、「六合如調」という印が押してあるので、六世六合新三郎が書き残したものだと思われる。九冊からなり、全部で百三十二曲を収めている。⁽³⁵⁾

六世六合新三郎は、一九二七年に没した鳴物師で、如調と号した。演奏家としてよりも、故実家、資料の収集家として知られている。『東博本鳴物手付』に別紙としてついている請求書の宛名「六合様」について、横道は「いうまでも

なく長唄鳴物の六合系の人である。個人名はわからない」と述べているが、素養からいっても、「六郷」ではなく「六合」と書かれていることからいっても、六世新三郎である可能性が強いと思う。

二つの楽譜でこの合方部分を見ると、『東博本』では「マイ」と、『道しるべ』では「破の舞」とあって、『道しるべ』には小鼓の手配りが書かれている。囃子の譜といっても、二つとも打楽器の譜で、笛の唱歌は書かれていないのだが、『道しるべ』の手配りによって、能様式に近い、ただし「破の舞」という名称にも表れているように、ずっと短い段ナシという形の、大小物の呂中干の舞を打っていたことがわかる。

舞のあとは、所作事の常として、太鼓が加わった華やかな踊り地になる。長唄の側からは太鼓地という。しかし、この太鼓は鬼とは関係がない。舞のあともしばらくは秋篠が本性をあらわさないまま、曲の主題とは直接関係のない所作の部分がつづくのである。ここでは謡の文句はまったく使われない。

そして「今までここに色ある女」から、結尾部のチラシになる。ここでようやく鬼に変わったものと思われる。「たちまち化生の形を顕し、紅葉の梢も火炎となつて」というのだから、鬼の姿で激しく動いたのだらう。ただし、どの版の正本の表紙でも、芳沢いろはが、片方の手（多くは左手）に持った般若の面を振りかざし、あるいは突き出している。最後に雲井太郎をうち負かしたところで面をはずした、つまり右手の打ち杖とともに、これを小道具として使って、じつは鬼に変装していたということだったのだらうか。

最後から二句目の「古木木の葉をさらさらさら」のあとに、三味線の合方がある。『東博本鳴物手付』や『道しるべ』には、それぞれ「ハタラク」「働」とあって、前者では小鼓の、後者では太鼓の手配りが書かれている。ただし、たとえば伊賀屋版のように、何も書いていないうえ、最終句の「めざましかりける」にタレカギもつけていない正本がある。『日本歌謡集成』巻九の翻刻でも同様なのだが、かりにここに合方がないとすると、女が鬼に変わってからの文句が、わずかに五句しかないのだから、とても表紙の絵のような所作、あるいは「めざましかりける次第なり」という

詞章にふさわしい所作をすることはできない。その正本が厳密さを欠いているのだと解したい。

「はたらき」というのは、名称と二つの楽譜の手配りによって、二節からなる舞働であることがわかる。先ほどの「舞」とともに、初演のときも「舞働」そのものが打たれたのかどうかはわからないものの、少なくとも幕末期には、能にならって「舞働」があったわけである。雲井太郎が持っている刀は、どの版の表紙でも抜き身なので、それまでの雰囲気とは一変した、かなり激しい所作だったのではなからうか。

能では、舞働のあとノリ地になって、鬼は退治されるのであるが、この長唄は、舞働から直接段切になる。しかも、退治されるのではなく、逆に「めざましかりける次第なり」と、褒めそやされて終わる。踊った俳優に対する褒め言葉という一面もあるが、ここにも、鬼に対する考え方の違いがはっきり現れている。

正本の絵の面が般若であることについて、ひとこと加えておく。能の「紅葉狩」で用いられる面は、一般にはシカミと解説されることが多いが、金春流では般若、喜多流ではシカミまたは般若である。般若は必ずしも「葵上」「黒塚」「道成寺」だけではないわけで、「色見草月盃」の場合は、役柄が女で、演じるのも女方だから、自然に般若が使われたのであろう。

「色見草月盃」以後の「紅葉狩」から、一つだけ見ることにする。嘉永二年九月に市村座で、四世中村歌右衛門が五節句の所作事「余波五色花魁香」を演じ、その第五「重陽紅葉狩」で、官女じつは戸隠山の鬼女を踊っている。正本の博搜を怠っているので『近世邦楽年表』の「常磐津 富本 清元の部」および「江戸長唄 付 大薩摩浄瑠璃の部」によれば、作者は桜田治助、地は長唄、常磐津、竹本の三方掛合で、作曲者は、長唄は四世杵屋弥十郎、常磐津は五世岸沢式佐、振付は花柳芳次郎である。曲は、長唄も常磐津も、おそらく残っていない。

これは全体に不評で、節句の当日の九日初日のあと、同じ月の二十日で打ち切ったという。『歌舞伎年表』には「わけて紅葉狩の鬼女、十二単衣にて、長き下髪を石橋の如くふりしは如何の事にや甚だ不評なり」とあり、「歌舞伎新

報」第八四三号⁽⁹⁶⁾の、新歌舞伎十八番「紅葉狩」初演の批評記事のなかでも、「方今のとは少し違ふ処も有り升たが、詰に黒毛の石橋にて髪洗ひまで有つて大趣向なりしが、左程上評でも有りましなんだ」と述べられている。五変化の第五であるから、大きく盛り上げようとして振つたのであろう。⁽³⁷⁾

しかし、作そのものは不評であっても、明治になって、黙阿弥がこれを補綴して作つたのが、新歌舞伎十八番に選定された「紅葉狩」であるから、その意味では重要な意味を持っている。

三 三下りから本調子へ

ここでは、三味線の調子との関係について注目しながら、それ以後の長唄の鬼の動きを追ってみたい。最初に結論をいってしまふと、はじめは三下りだったのが、やがて本調子に変わったということである。

たとえば、初期の道成寺物で曲の残っているものは、いずれも三下りが基本である。もっとも、これは道成寺だから三下りなのではなく、寛政ごろまでの長唄は、「唄浄瑠璃」を標榜するものを除くと、一般に三下りが多かった。したがって、鬼も三下りのなかで表現したということになる。「色見草月盃」も、注(4)で曲名をあげた荻江節の「紅葉狩」も、全曲を三下りでとおす。明和六年の「嫺」は、当時のものとしては珍しく本調子——上り——三下りと転じるが、うわなり打ちの場面はやはり三下りのところにある。

天明元年の「蜘蛛拍子舞」(本名題「我背子恋の合槌」)は、初世杵屋佐吉の作曲で、本調子から三下りへ、三下りから本調子へと何回も変わる。大薩摩との掛合のために作られた曲であるから、本調子のところが大薩摩で、長唄は三下りのところだったと、まずは考えられる。ところが、伏見屋版の正本を見ると、浄瑠璃・歌(唄)の指定と、現在の本調子・三下りとは、一致するところもあるものの、一致しないところも多い。⁽³⁸⁾とくに、鼓唄のあとは、唄と浄瑠璃が細か

く掛け合うのに、現在は本調子でおす。

三世杵屋栄蔵によれば、白拍子妻菊が蜘蛛の精の本性をあらわす少し前のところから曲の最後までは、調子の使い方に何通りかあったようで、十世杵屋六左衛門が本調子でおして弾けるようになおすまでは、本性をあらわす瞬間の「かつらき山」に年を経し、世にも名を知る女郎蜘蛛⁽³⁹⁾は二上り、あらわした直後の「尽きぬ恨みの」からしばらくは本調子、そして最後はまた三下りだったという。現在の演奏より、さらに頻繁に変えていたのである。十世六左衛門以前の調子変えも、正本の掛合とは一致しないのだが、「尽きぬ恨みの」以下の本調子に注目したい。

大薩摩は、浄瑠璃であるにもかかわらず、かなり早い時期から長唄人が伝承していた。「蜘蛛拍子舞」を作曲したのも、大薩摩部分を含めて、初世杵屋佐吉だし、初演時の掛合も、正本の連名の書き方からすると声パートだけで、三味線は、終始、佐吉がタテを勤めていたはずである。芝居を離れたところでは、初演後間もなくから、掛合によらないでこの曲を演奏することが少なくなかったのではなからうか。

十一世杵屋六左衛門の『御屋舗番組控⁽⁴⁰⁾』を見ると、「蜘蛛拍子舞」は、書き起こしの天保二年から、お屋敷での人気曲である。しかも掛合ではなく、ふつうの長唄として演奏している⁽⁴¹⁾。そういうときのために、とくに細かく掛け合うように作曲された部分を、いちいち調子を変えなくても弾けるようにする工夫が、何人かによってなされていたのだと想像する。それを最後に徹底したのが十世六左衛門だったということではなからうか。したがって、長唄では「蜘蛛拍子舞」あたりが、妖怪の場面を本調子で弾いた最初の曲ということがいえるかもしれない。時期は、初演された天明元年の少しあとということになるが、むろん特定することはできない。

「越後獅子」で有名な、三世中村歌右衛門の「遅桜手尔葉七字」⁽⁴²⁾は、文化八年の初演で、その第七に「朱鍾馗」がある。詞章は、鍾馗が猛々しい姿で悪鬼を威圧するというだけの、ごく短いものである。引き抜きではなかったようだが、第六は「相模蟹」であるから、浜で貝を拾う海女から一転して変わったことになる。この「朱鍾馗」の調子は、正

本によって「相模蟹」の後半から引きつづいての三下りであったことがわかる。このころの長唄はまだ三下りが多く、それについては二上りで、本調子は少なかった。「遅桜手尔葉七字」も、最初の「傾城」の前半と、第六「相模蟹」の前半が二上りになっているだけで、あとは全部三下りだった。

この「朱鍾馗」はいったん絶えたのだが、一九五七年に藤間寿右衛門が七変化として復活したときに、杵屋栄二が、ほかの二曲と一緒に新たに作曲しなおしたものである。それは本調子の大薩摩によっている。栄二は伝承に忠実で、故実にも明るい人だったから、廃絶した曲が三下りだったことを知らなかったはずはない。それなのにあえて本調子で作った理由は、詞章内容にあったと想像する。近現代の長唄人の感覚では、このような固くて強い詞章や鬼は、三下りにはどうしても馴染まなくなっていたのである。

つぎに、天保十一年初演の「菖蒲人形」には、鍾馗と、その重要な相手役として、母子の鬼が登場する。市村羽左衛門と中村歌右衛門が十二か月の所作をする「花魁十二月所作」の五月の部分で、羽左衛門が鍾馗に、歌右衛門が母鬼「鬼女房」に扮している。⁽⁴³⁾

この曲は、いろいろな言葉をもじったり、駄洒落をたくさん盛り込んだりして、全体がふざけた滑稽な文句で書かれている。正本の表紙の絵を見ると、母鬼は二本の角を、子鬼は一本の角をはやしている。⁽⁴⁴⁾母鬼は、般若と思われる面をつけているものの、手や足の指は、人間と同じに描かれているように見える。胸を大きくはだけているから、かなり露骨な所作を見せたのかもしれない。しかし、調子はやはり三下りである。

ここで、十世杵屋六左衛門に先だって、養子の十一世六左衛門の曲を取り上げることになる。それは「真曲紅葉両替鞘」で、最近、稀音家義丸によって世に紹介されたものである。⁽⁴⁵⁾「紅葉狩」の趣向による舞踊曲で、正本の表紙には「山王御祭礼真行草之内／真の見立紅葉狩の受地走り」とある。この山王祭礼は嘉永元年の本祭りらしいという。三郎助を名乗っていた時期の作で、彼の作曲歴を書き変える発見だった。

踊ったのは平惟茂が中村歌菊、姫じつは戸隠の鬼女は水木歌元であった。作詞は桜田治助で、「色見草月盃」からの引用がかなりある。結末は「神力擁護の勲に、やすく鬼神を退治」して、最後に、共同で山車を出した両替町と鞆町の友好をことほぐ。ちょうど、鬼が、三下りから本調子に変わる端境期なので、ぜひ調子を知りたいところだが、残念ながら正本には記入されていない。

その十一世六左衛門の養父、十世杵屋六左衛門は、「蜘蛛拍子舞」の調子変えにからめて、すでに名前を出した。いうまでもなく、四世杵屋六三郎とともに長唄中興の祖といわれている人物である。彼が数多く残したさまざまな傾向の傑作のなかには、それまでになく能を忠実に取り入れた曲がある。作曲年代順に代表的な曲をあげると「石橋」「翁」「鶴亀」などである。これらの曲では、詞章は、謡をほとんどそのまま用いて、色模様などにしない。

ただし、「翁」は能から直接ではなく、河東節の「翁」⁽⁴⁸⁾によったものである。そのため、十世六左衛門による原曲には三番叟の鈴の段がなく、かわりに、三番叟と千歳との短い問答と「これのんなんな…」という、能にはない部分がつづく。「これのんなんな…」は、河東節の「これのお庭に池掘れば…」を改めたものである。また、詞章についていえば、「石橋」も外記節の正本から得ており、能からの直接の摂取ではない。浄瑠璃では、長唄より早くから、能に近い曲が作られていたということになる。

囃子をあまり変型しないで取り入れることも、このころから積極的に行われるようになったのではなからうか。前述の『東博本鳴物手付』が書かれたのは、ちょうど十世六左衛門が作曲をはじめた時期に当たるため、当然、彼の曲はそこには入っていない。しかし、その四冊の楽譜のうち一冊は、能の囃子を書いたものだった。⁽⁵¹⁾そのころの歌舞伎の鳴物師には、公然とではなくても、非公式の形で能の囃子を稽古する人がいたのであらうと思われる。この楽譜を書いたような人の協力があつたから、十世六左衛門やそのあとにつづく人が、能に忠実な曲を作ることができたのであらう。なお、これらの曲が、芝居のためではなく、純演奏曲として作られたことは、十分に注意する必要がある。

ところが、十世六左衛門は「石橋」「翁」「鶴亀」などを残したものの、鬼の能にもとづいた、そういう長唄は作らなかった。「立春豆打」⁽⁸²⁾や「玉藻前」(本名題「狐振分後段景事」)、「傾城」⁽⁸³⁾の川崎音頭⁽⁸³⁾はいずれも歌舞伎のための曲で、能とは関係がないか、あっても間接的な関係か部分的な利用にとどまり、「石橋」などとは性格がまったくちがう。ただ、「玉藻前」の調子には注目したい。初演時の常磐津との分担について未調査なのだが、現行の長唄は、本調子—二上り—本調子と変わり、二上り部分で玉藻の前の色気と恨みを述べたあと、本調子に戻って本性をあらわす。繰り返して述べてきたように、本調子で妖怪を表現する長唄は、それまでほとんどなかったのである。なお、「立春豆打」は三下りでおす。「京鹿子娘道成寺」のパロディーである「傾城」⁽⁸⁴⁾の川崎音頭⁽⁸⁴⁾は、二上り—本調子—二上りと転ずる。本調子は川崎音頭のためのもので、音頭が終わると二上りに戻って、数え歌から鐘入り、引く物づくしへとつづき、イノリ以下では「京鹿子娘道成寺」の三下りの手を二上りで弾くことによって、特殊な効果をあげるといふ曲である。

十世六左衛門が能の鬼を長唄にしなかったとしても、ここには見逃すことのできない重要なことがある。それまでの三下り、二上りのほかに、本調子という浄瑠璃の調子まで、完全に長唄のものにしてしまい、かつ、能に忠実な長唄を作曲するときは、この本調子を基本の調子にしたということである。むろん、調弦方法だけを切り離して浄瑠璃(具体的にいえば大薩摩節)から取り入れたのではなく、その調子に支えられている技法全体を取り込んだのである。⁽⁸⁴⁾地歌では、早い時期から三種類の基本調弦が同じ程度に使われていたが、典型的な謡物は、本調子ではなく三下りだった。ここに地歌とは大きな違いが生まれることになったのだが、鬼もその例外ではなかった。

十世六左衛門の少し先輩の四世杵屋六三郎も、六左衛門にやや遅れて、例の「勸進帳」などを作っているが、彼がほとんど鬼を扱わなかったことは、前に述べた。

鬼の能を忠実に長唄にした曲の早い例としては、十一世杵屋六左衛門の「紀州道成寺」がまず思い浮かぶ。しかし、初世杵屋六四郎の「雷電」がさらに早いのもかもしれない。能の「雷電」の詞章をそっくりそのまま詞章としたものだ

が、初同の上ゲ歌の途中からクセまでの叙情的な部分を省略して、菅丞相の霊あるいは雷となった丞相が威力を発揮する豪快な場面が大部分を占める。調子は、冒頭の法性坊の名乗りのあとの、法性坊と丞相の霊が出会う場面だけが三下りで、以下、曲尾までを本調子でおす。当時としては、まことに長唄らしくない曲と受け取られたことが想像される。この「雷電」も歌舞伎とは関係のない純演奏用の長唄として作曲されたものである。現在、この曲が演奏される機会はごく少なく、『道しるべ』にも、入っていない。

なお、同じく初世杵屋六四郎が作曲した「三国妖狐物語」の下巻、つまり「那須野」は、全曲を二上りでおすが、これは、「上」の三下り、「中」の本調子に対するもので、鬼との因果関係はない。

四 十一世杵屋六左衛門と二世杵屋勝三郎

幕末あるいは明治初年に、鬼を積極的に取り上げて傑作を残したのは、十一世杵屋六左衛門であり、二世杵屋勝三郎にも名作がある。

十一世杵屋六左衛門は、根岸の勘五郎の名で親しまれている人物で、すでに「真曲紅葉両替鞘」の作曲者として名前を出しているし、『御屋舗番組控』の著者でもあった。鬼の能を長唄化した本格的な作品としては「紀州道成寺」と「羅生門」、能以外から取ったものとして「綱館」などがある。いずれも「雷電」と同じく、純演奏曲としてできたものである。

「紀州道成寺」は、能の「道成寺」を長唄に仕立てなおしたもので、はじめは長唄としても「道成寺」と称していた。一か所だけ、新しく作った詞章を挿入しているとか、ワキの語りをクドキふうのうたいどころにするとか、能の「道成寺」には用いられない早笛を、蛇となった女が日高川をわたる様を表現する合方に用いるなどの工夫もあるが、

それまでの女方のための道成寺物と較べると、全体として能にずっと近い。全曲を本調子でとおし、笛は能管だけで竹笛を用いず、太鼓は太撥だけで細撥を使わない。純演奏曲で所作がないから、イノリなどでも緩急は三味線が主導する。⁽⁵⁶⁾

「紀州道成寺」初演のときに小鼓を打ったのが初世望月太意次郎であることは、『御屋舗番組控』によって明らかである。⁽⁵⁷⁾当然、彼が作調者であり、かつ初演時にも乱拍子などを打ったのであろう。十一世六左衛門が作曲するに当たっては、ほかの曲でも、太意次郎がいろいろ相談にのっていると考えられる。彼は、もと能の観世流の太鼓を打っていた加藤宗三郎で、のちに吾妻能狂言に参加して重要な役割を担った初世藤舎芦船である。

なお、藤舎芦船について、いま記したような経歴を述べたものとしては、管見では町田博三の『長唄稽古手引草』が早い。⁽⁵⁸⁾同書をはじめ、この伝えを記すほとんどの書に根拠が書かれていないなかにあつて、小林責は「歌舞伎界の古老の口承」であり、しかし「かなり信じていい」と述べている。⁽⁵⁹⁾たしかに古老の伝承であるのなら、「かなり信じていい」というのは、筆者も同感である。

さて、十一世六左衛門は、「羅生門」と「綱館」という、執心ではない鬼を扱った曲を、二曲残している。いうまでもなく、ひとつづきの物語の前段が「羅生門」で、後段が「綱館」という関係になるが、二つの曲は別々に作られていて、「羅生門」は慶応二年、「綱館」は、ふつうは明治二年の作曲とされている。⁽⁶⁰⁾

「羅生門」は、ごく一部省略はあるものの、同名の能の詞章のほぼ全文によっている。曲全体が大薩摩の武張った曲調で、いわゆる「うたう」ところがない。あまり流行していないのは、そのゆえであらう。やはり全体を本調子でとおす。なお、この作曲者が「紅葉狩」や「大江山」ではなく「羅生門」を取り上げた理由の一つは、先行長唄曲がなかったことであらう。⁽⁶¹⁾とくに「紅葉狩」は、十一世六左衛門自身が前述の「真曲紅葉両替鞘」を作っている。

「羅生門」に対して、「綱館」は屈指の流行曲になっている。作曲者自身も会心の作といったと伝える。全体が大薩摩の様式で節付けされており、調子は本調子――二上り――本調子となっているが、二上り部分（通称「曲舞の段」）は、後補

されたものである。囃子でいえば、太鼓は太撥だけを用い、竹笛は曲舞の段で吹くものであるから、原曲は、笛も能管だけだったことになる。

いうまでもなく「綱館」の筋は、平曲の「戻橋」の後半部分に当たる。「羅生門」の続編の形になるわけだが、切られた腕を取り戻すという能はなく、能にもつづいたものではない。しかし詞章は新作ではない。寛保元年七月、中村座で「兵四阿屋造」の名題によって、二世市川海老蔵が鬼女、三世市川団十郎が綱を大薩摩の地で演じているが、そのうちこの大薩摩は廃曲となった。その詞章を用いたのである。三世杵屋栄蔵は、六合新三郎が持っていた「兵四阿屋造」の正本を写し取っており、その詞章と「綱館」の詞章がほとんどそっくりだったことを確認している⁽⁶²⁾。

鬼の表現について述べれば、「次第次第に面色変はり、かの腕を、取るよと見えしがたちまちに、鬼神となつて飛び上がり」と鬼が変わるところ、はじめゆっくりうたい、「変はり」で少し間をおいて、「チリトツツルトツツル」の合の手から急に早く、唄も強くうたう。この部分、囃子は入らない。リズムと息で、いい換えれば浄瑠璃的に、鬼を表現するのである。そのあとにつづく早笛の合方の囃子は、能様式の早笛であり、さらにあとの囃子なしの大薩摩の右手押重による「身の毛もよだつばかりなり」まで、曲中いちばんのクライマックスとなる。

早笛が、長唄でも鬼と一対一で対応するものではないことは、すでに述べた。こういうことは、早笛のような囃子だけの事柄ではない。「羅生門」や「綱館」を本調子の大薩摩様式で作曲したのも、力強さや物語性を表現するため、やはり鬼にかぎるものではなかった。たとえば、同じ作曲者による「橋弁慶」も、鬼ではないのに、同じく大薩摩で仕立てられている。繰り返すが、鬼だけを表現する音楽技法は、長唄にもないのである。

さて、ほぼ同じ時期の、もう一人の重要な作曲家、二世杵屋勝三郎も、「綱館」の翌年の明治三年に、鬼の能にもとづいた長唄「安達原」を作っている。やはり芝居のための曲ではないが、これは純演奏曲でもなく、吾妻能狂言のために作られた。旗揚げした吾妻能狂言が不入りだったため、三味線を入れようということになり、その第一作のために

「黒塚」つまり「安達原」が選ばれたのである。能楽師側による選曲なのか、依頼された勝三郎からの要望なのかかわからないが、筆者は前者であつたと想像する。

「安達原」は、同じ年にやはり二世勝三郎が作曲した「船弁慶」とともに、三味線の入った吾妻能狂言の最初期の作品である。初演時の番組は残されていないようだが、吾妻能狂言には、前述の藤舎芦船のほか中村寿鶴も囃子に参加している。⁽⁶³⁾勝三郎も、そういった人たちの協力を得たといわれている。

長唄「安達原」の詞章は、中入り場をまったく取っていないほかは、何か所かでのわずかな省略や書き換え、ときに短い挿入や前後の入れ替えがあるだけで、能とほとんど同じである。大部分が本調子で、前シテの老女が糸繰り車を回しながら、憂き世をかこち、悟りを願うところだけ、能でいうとサシとクセのところだけを、説経の曲節を使って二上りにしている。ただし、サシは前半を省略しているし、クセも、もともと短い片グセの、冒頭と終わりのところを省略しているから、この二上りは、曲全体のなかでは、ほんの一部分といって差し支えない。

クライマックス部分の音楽表現を見ると、山伏の一行が閨のうちを覗いて驚く場面を、撥数の多い大薩摩で大きく盛り上げ、老婆が山から下りて来たところ、つまり後シテの出に早笛を用いている。引きつづき大薩摩で鬼女の怒りを描写し、「勢ひあたりをはらつて恐ろしや」のあと、能にならってイノリとなる。ただし「紀州道成寺」のイノリよりずっと短く、囃子は段を取らないで一節のみである。両者の早笛の合方は、手が違っているだけでなく寸法がかなり違う。それぞれの作曲者が独自に創作した合方であると思われる。

ただ、いまふつうに聞く「安達原」は、四世吉住小三郎と三世杵屋（稀音家）六四郎、つまりのちの慈恭、浄観という、長唄研精会を結成した二人の名手が、磨きに磨いて完成させたもので、元の曲には少し違うところがあつたらしい。しかし、筆者はどのようなおしたのかを具体的に書き記した資料を見出してない。

なお吾妻能狂言では、「紅葉狩」「大江山」「羅生門」なども演じている。⁽⁶⁴⁾

五 歌舞伎での復活

鬼らしい鬼は、歌舞伎でも明治になって本格的に復活した。それを長唄人の立場から支えたのは、明治前半にこの分野で活躍した三世杵屋正次郎である。彼の能の素養はわからないが、明治十四年に五世尾上菊五郎が舞踊劇「土蜘蛛」を初演するに先だって、金剛流の能「土蜘蛛」をようやく見ることを得たとき、花柳寿輔とともに同席している。⁽⁶⁵⁾なお「土蜘蛛」の初演の鳴物には、藤舎彦船や中村寿鶴も加わっているが、立鼓はおそらく二世宝山左衛門だった。

明治十六年に舞踊劇「茨木」が初演された。平曲「辰橋」の後半部分に当たる。地は掛合ではなく、三世正次郎による長唄だけである。作曲者の正次郎は九世市川団十郎の信頼の厚かった人だが、「茨木」も団十郎ではなく、五世尾上菊五郎のために作曲された。ただし、作曲とはいっても、じつは十一世杵屋六左衛門の「綱館」をかなり大幅に利用している。⁽⁶⁶⁾そのため、素では演奏されることがない。

「茨木」の鳴物も、二世宝山左衛門が作調し、立鼓も勤めた。藤舎彦船も出勤しているが、担当は太鼓であった。⁽⁶⁸⁾このとき山左衛門にちょっとした失態があったことを、三世望月朴清（当時、望月長久）が語っている。⁽⁶⁹⁾

三世正次郎は、新歌舞伎十八番に選定された「紅葉狩」の長唄の作曲者でもある。この「紅葉狩」は、前述の「重陽紅葉狩」をもとに黙阿弥が台本を書き、九世団十郎が自身で振り付けて明治二十年に初演したものである。この音楽的特色については、田中伝左衛門が鳴物を中心に詳しく述べたものがある。⁽⁷⁰⁾田中は、三方と鳴物が渾然と作曲されているのがこの音楽の特徴で、長唄、常磐津、竹本、鳴物、それに団十郎がよく協議して、幕明きから順に、音楽の流れを考えながら作ったのであろうと推測している。たとえば地が変わっても直前の旋律を受けるところが多く、鳴物が一つの手法を打ちつづけられる部分もあるという。

たしかに、冒頭の置キ一つをとっても、まず常磐津が「信濃路にその名も高き戸隠の、山も時雨に染めなして」までを分担すると、すぐに「錦彩る夕紅葉」と竹本になり、さらに長唄が「日影梢に照り添ひて、四方の景色をますらをや」とつづけて締めくくる。広義の掛合、たとえば声明の論義、能の掛合やロンギ、唄と浄瑠璃の掛合、「勧進帳」の山伏問答など、どれをとっても、はじめは大きな単位で交替し、しだいに細かくしていつて効果を高める。置キという、俳優が登場する前の、演目の冒頭部分から細かく掛け合うというのは、あまり例のなかったことではないか。

初演時の出囃子については、「歌舞伎新報」第八二九号の「雑報」欄に、「新曲紅葉狩の出囃子は、道具の都合にて今度はいつもの通り多人数居並ぶ事がならぬゆゑ、杵屋正次郎、同六之助、同七次郎、松嶋正五郎、芳村伊十郎、同伊四郎、宝三^(マ)左衛門、同鶴三郎、望月長作^(マ)、住田又兵衛等なる由」とある。番付等には、藤舎芦船の名も見られるのだが、実際には出囃子には加わらなかったものであろうか。そのころは、望月長左久がそろそろ太鼓を受け持ちはじめた時期であった。

この項で名をあげた舞踊劇や、つぎに取り上げる「戻橋」の鬼は、いずれも中世の鬼の復活であるだけではなく、新しい要素の加わった近代の鬼の誕生ということができないのではないかと思う。しかしここでは、これらの長唄の調子は、調子変えがあったり、変調子を用いたりもしているが、鬼の場面は本調子を基本としていること、つまり、歌舞伎でも本調子で鬼を表現するようになったことを指摘するにとどめる。

付 常磐津節「戻橋」の成立と初演の問題

ここで常磐津節の「戻橋」に触れておく。その目的は、第一義的には、歌舞伎に先がけて純演奏曲として復活した鬼が、長唄以外にもあったことを再確認することにある。本稿としてはそれで十分なのだが、ちょうどよい機会なので、

この場を借りて、諸書に見られる「明治二十二年十月に、日本演芸協会の第二回試演会で初演された」などという解説の検討も行う。

いうまでもなくこの曲は、新古演劇十種のひとつに選定された「戻橋」の地の音楽で、作詞は河竹黙阿弥、作曲は六世岸沢式佐である。式佐は「紅葉狩」の常磐津の作曲者でもある。歌舞伎としては、明治二十三年十月、五世尾上菊五郎らによって、歌舞伎座で初演された。当時の批評に「眼先すべて新しく、寸法も余り長からず、嫌味の無いあつさりとした浄瑠璃にて、評判でふり升た。是にて打出しに成り升たが、名にしおふ久々にての三優の顔が見られ升事故、見物はメチャ／＼に嬉しがり、売切れの大入りの日も有るといふ大手柄」とある⁽⁷³⁾。

問題は、それ以前に素浄瑠璃として演奏されていたのかどうかということである。『続統歌舞伎年代記』⁽⁷⁴⁾は、明治二十二年十月十二日に新富座で行われた日本演芸協会による「諸芸の演習」のなかに、常磐津小文字太夫と岸沢式佐による古河黙阿弥作の「戻り橋(マシ)の角文字」があったように記している(巻の式拾弐)。六世尾上梅幸も、「梅の下風」で、「舞台よりは常磐津の新曲として発表された方が先でした。開曲は、土方久元子爵を会長として、明治二十二年、日本演芸協会が生まれ、同年十月十二日に新富座で演習をしたときに、小文字太夫、式左で出しましたのが最初で御座いませう」と述べている⁽⁷⁵⁾。上記の解説の根拠は、このあたりかと思う。しかし、どうやら誤りであるらしい。

細かいことから先にいうと、『続統歌舞伎年代記』と「梅の下風」のどちらにも「第二回試演会」という語句は見られない。ただ、前者で翌二十三年十月の歌舞伎座の「三幅対上野風景」の一幕「戻橋恋の角文字」を記したところの角書ふうの冠記に「演芸協会の二回目に／書き綴りたる新演曲」とある(巻の式拾参)。「第二回」はこれによったものであろうか。

これからしばらくは、「歌舞伎新報」にもとづいて述べる。同紙は、日本演芸協会の発足とその後の動向をかなり頻繁に記事にしているのである。

まず、一〇五二号（明治二十二年十月四日付）の「雑報」欄に、「同会は、予定の通り来る十二日第二土曜日に、諸芸の演習を新富座に於いて催す由。当日演ずる新作物等、耳にせし儘、かい摘んで其の概略を記し升」とあり、そこに「戻橋」の角文字（古河黙阿弥作）、同常磐津小文字太夫、岸沢式左⁽⁷⁶⁾が含まれている。素浄瑠璃「戻橋」の演奏が予定されていたのである。

ところが、予定されていた当日の十月十二日付の一〇五五号には、「いよく鹿鳴館に於いて明十三日演習を催す事に決まり……」としたあと、「黙阿弥が新作「戻^{マミ}り橋」は、「紅葉狩」へ鬼女の差合ふ為、次回へ預りと成りし由」とある。日取りと会場が変わったうえに、予定されていた「戻橋」は演奏されないことになったのである。鬼女の差合いについては、ここには具体的には書かれていないが、じつは団十郎の「紅葉狩」が演じられることになったための変更だった。「演習」の実際の様子を報じた一〇五六号（十月十五日付）では、九演目の最後に「古河黙阿弥作「紅葉狩」が演じられたことと、地方、出囃子の演奏者を記していて、そこに小文字太夫、式佐の名も見える。そして「戻橋」の記載はない。

「歌舞伎新報」のこれら一連の記事は信じてよいであろう。十月十二日の「演習」は、会場とともに翌十三日に変更され、素浄瑠璃「戻橋」は、その十三日には演奏されなかったのである。伊原敏郎が『歌舞伎年表』で、明治二十三年十月三十一日からの歌舞伎座の興行を記したところに、「戻橋」について「都合にて同会にて演習せず」としたのが正しかったことになる⁽⁷⁷⁾。

常磐津節「戻橋」は、前掲の記事によって、十月十三日には演奏できるように作曲が完了していたに相違ないことがわかる。しかし、第一一八号（二十三年十月十九日付）に、「中幕「戻橋恋の角文字」という演目名と「戻^{マミ}り橋」は常磐津物にて、日本演芸協会中において出来たる浄瑠璃（黙阿弥翁作）なり。岸沢式佐も余程力を入れたる物ゆゑ、先ず同会にて披露したる後劇場へ持ち込む見込みなれば、今興行されては困るとの趣意の有りしを、守田氏其の他の人々

が種々に勧めて、今度出す事と成りしと云ふ」という記事がある。歌舞伎座での上演が決定した時点まで、素浄瑠璃として演奏されたことはなかったのである。そして式佐は、引きつづき日本演芸協会において素浄瑠璃で初演する気持ちでいた。「歌舞伎新報」によると、小文字太夫と式左は、東京改良演芸会などで素浄瑠璃を演奏しているにもかかわらず、そこにも「戻橋」という曲名は見出せないのである。

注(75)に掲げた「梅の下風」で、六世梅幸が「父が(中略)是非舞台にかけさせて貰ひたいと河竹へ頼むと、式佐さへ承知ならといふので、今度は式佐に掛合ふと、式佐も大喜びで承知をした」とい、⁽⁷⁸⁾「式佐に交渉して其の版權を自分に譲つて貰」ったとも述べているが、「歌舞伎新報」が「守田氏其の他の人々が種々に勧め」たというのだから、実際には守田勘弥らの説得があったために、式佐はようやく上演を承知したことがわかる。いずれにしても、「戻橋」は、素浄瑠璃として作曲されたにもかかわらず、歌舞伎舞踊の形で初演されたのである。

なお、十月十三日の「演習」は、協会の会合、催しとしては二回目だが、演習としては最初のものであった。そして、翌二十三年二月二日に上野桜雲台で行われることになったそのつぎの催しについて、第一〇九〇号(二月一日付)が「日本演芸講説会」という見出しで報じているなかにも、回次の記載はない。「試演会」の根拠は措くとして、十三日に変更になった「演習」に「第二回」と冠するのも適當ではなからう。

「歌舞伎新報」を、少し遡って見てみよう。日本演芸協会が九月十四日に発足したことを伝える一〇四七号(九月十八日付)の記事のなかで、「其の決したる模様を聞くに、来る十一月土曜日を以て諸芸の演習を催し、田辺竜子、山田美妙齋、古河黙阿弥、饗庭篁村、関根正直の諸氏が起草に係るものを、常磐津小文字太夫、放牛舎桃林、談洲楼燕枝、高野茂、三遊亭田遊、桃川如燕、⁽⁷⁹⁾其の他岸沢式佐の技芸家に於いて演じ、外に二組の手踊り等なり。十二月上旬を以て、演劇の演習には」とある。黙阿弥は、このときの合議にもとづいて「戻橋」を作詞したのであろう。六世尾上梅幸は、菊五郎が黙阿弥に作詞を依頼したところ、黙阿弥が「夫れなら丁度ある。実は式佐(先代)が此の間何か新作を拵

へて呉れいと頼んだので、「戻橋」と云ふのを書いてやつた」と答えた、と述べている。⁽⁸⁰⁾式佐の側からの依頼がきっかけだったというのである。式佐が発議ないし提案したのだろうか。六世岸沢式佐と常磐津小文字太夫は、団十郎、菊五郎、それに三世杵屋正次郎らとともに、日本演芸協会の「伎芸委員」の一人であった。なお、黙阿弥の詞章に式左が作曲した常磐津節は、「戻橋」以前にも何曲⁽⁸¹⁾がある。

五世菊五郎は、九世団十郎の戸隠山の鬼女に対抗できる鬼女を作るという気持ちが強かったのだという。「戻橋」のほかにも、六か月前の四月に「一つ家」を竹本の地で演じているし、福地桜痴に頼んで「大森彦七」を書いてもらっている。ただし、「大森彦七」は菊五郎が気に入らなくて、上演されないままになっていたのを、明治三十年にはかならずに団十郎が知って、桜痴に書きなおしてもらって、竹本と常磐津の地で、団十郎が演じた。このとき、最初に頼んだ菊五郎は、むろんまだ現役だった。梅幸は「大森彦七」は、実は音羽屋家の狂言であつたものですから、夫れと同じやうな材料で桜痴居士が改作されてあの通り成田屋の家芸になつたのを見て、親父もあゝ云ふ風の狂言を是非一度演つて見たいと思つていたのですから、非常に残念に思」つていたと述べ、それが「戻橋」が作られた動機であるという。⁽⁸²⁾事実関係のうえで記憶違いがあるものの、菊五郎の気持ちを伝えている。

あとがき

以上をまとめると、宝暦ごろから、三下りの長唄で女方による鬼が演じられてきたが、数多くというほどではなかった。主眼も、鬼に変わる前のほうに置かれていたうえに、鬼そのものも、中世の鬼からは大きく変質している面があった。幕末になって、歌舞伎から離れたところで、能に近い鬼、あるいは中世的な鬼が、本調子で作曲されるようになり、やがて、団菊らによる歌舞伎の舞踊劇の地としても、最後には退治されるかもしれないが、強い力を発揮する鬼を

表現する長唄が、本調子を基本に作曲されるようになった。さらに常磐津や竹本でも鬼の舞踊劇のための音楽が作られ、中世的な鬼の上に新しい要素を加えた、近代の鬼が完成されたということである。

注

- (1) 横道萬里雄ほか『能の囃子事』(音楽之友社、一九九〇) 四六五ページ。
- (2) 地歌については、拙稿「地歌が摂取した能詞章」(『芸能の科学』23、一九九五) で詳しく述べた。
- (3) 注(2)の拙稿参照。
- (4) 初世荻江露友の作かとされる荻江節の「紅葉狩」は、吉原の情景を描写したもので鬼は登場しないが、同名の能の詞章をもじったパロディである。
- (5) この曲の初演が万延元年であることについては、町田佳声「長唄雑考 わすれのこり」(『現代・邦楽名鑑』(二) 長唄編) 邦楽と舞踊出版部、一九六六) を参照(二四六ページ)。
- (6) 東京都中央図書館蔵の『めりやす豊年蔵』には、その三曲とも載っていない。『めりやす豊年蔵』の伝本については、拙稿「唄(うた)」字について(『金田一春彦博士古稀記念論文集 第三巻 文学芸能編』三省堂、一九八四) を参照。
- (7) 正本は、長唄正本研究会「長唄正本研究」37〜42(『邦楽と舞踊』一九八五年九月号〜一九八六年二月号) を参照。
- (8) ただし、すぐあとに述べるように、古い正本には鐘入りの詞章がなく、どこで鐘入りしたのかがはっきりしない。
- (9) 長唄正本研究会「長唄正本研究」58〜62(『邦楽と舞踊』一九八七年六月号〜一九八七年一〇月号) を参照。なお、岸辺成雄に「京鹿子娘道成寺正本考」(『東洋音楽研究』三十九/四十合併号、一九七八) がある。
- (10) 刊行会編、一九三七。
- (11) 九重左近『江戸近世舞踊史』(万里閣書房、一九三〇、四版) 七五ページ。
- (12) 現在の鐘入りのところの詞章は、「百千鳥娘道成寺」から流用したものである。
- (13) 「謹請東方」以下も「百千鳥娘道成寺」の詞章を利用している。いま引用した部分の最初の句は、「百千鳥」では「いづくに大蛇のあるべきぞと」であった。
- (14) 平野健次は下記の稿で、最後に「石橋」を見せたのではないかという九重説を妥当とし、さらに、鐘入りもなかったと述べ

ている。また、渡辺保は、手踊りから直接鐘入りとなって終わったと述べ、後シテ部分を欠く形が本来であるとする。「石橋」については、古井戸秀夫が「望月」の獅子との関連を想定している。

平野健次「道成寺」芸能の構成Ⅲ 詞章（『道成寺』小学館、一九八二）。『箏曲・地歌の歌謡 その表象文化論』（邦楽社、一九九〇）に再録。

渡辺保『娘道成寺』（寝々堂、一九八六）四七〇～四七一ページ。

古井戸秀夫『京鹿子娘道成寺』（『舞踊学』第十一号、一九八九）。

(15) 中村幸彦、中野三敏校訂『甲子夜話統編』6（東洋文庫三八五、平凡社、一九八〇）。

(16) 『歌舞伎年代記』には、「（道成寺）は家の芸にて富十郎大当り」と、伊原敏郎の『歌舞伎年表』にも「娘道成寺（富十郎）。俄の大人」とある。

(17) それを描いた細紅絵の写真が、『守隨憲治著作集』別巻（笠間書院、一九七七）に掲載されている（第四二〇図）。

(18) 前出『江戸近世舞踊史』五〇ページ。

(19) 『歌舞伎評判記集成』所収の『役者懐相性』（宝暦四年）と、『役者談合膝』（宝暦九年）の両方に、道成寺に関する記載がある。

(20) 服部幸雄「道成寺」芸能の構成Ⅰ 歴史（『道成寺』小学館、一九八二）。

(21) 『歌舞伎評判記集成』による。

(22) 前出『江戸近世舞踊史』三〇ページ。なお、九重は同書の「道成寺所演表」に「長唄」と記入しているし、『近世邦楽年表』も「連名未詳」としてこの演目を掲げているから、地は長唄だったのであろう。

(23) たとえば『日本名著全集』の『歌謡音曲集』（刊行会、一九二九）のその曲のところで見る事ができる。

(24) たとえば、『日本舞踊全集』第六巻の『演目解説Ⅵ』（日本舞踊社、一九九五、第五版）のその曲のところに掲げられている正本。

(25) たとえば『杵屋正次郎の代々 付古近江名弦由来』（私家版、一九五九）二ページ所掲や、注(24)の正本。

(26) そのほか冒頭部に「船弁慶」からの引用が一句ある。

(27) 『名曲邦楽舞踊辞典』（富山房、一九三八）。増補版でも同じ。

(28) 前出『杵屋正次郎の代々』三ページ。

(29) 増補版でもそのままである。なお、町田も、筋については、渥美と同じことを述べている。

(30) 前出『日本舞踊全集』第六巻。

(31) 「鬼次拍子舞」の正本の表紙には、笛が描かれている。たとえば、『歌謡音曲集』（前出）のその曲のところや『杵屋正次郎の代々』（同）一二ページ。

(32) 横道萬里雄による名称だが、『謡曲集』上下（日本古典文学大系、岩波書店）では、中上ゲ歌などと一括して「哥」としたため、あまり普及していない。しかし、吉川英史監修『邦楽百科辞典』（音楽之友社）には、この語が立項されている。

(33) 『日本歌謡集成』巻九の翻刻では「合方」ではなく「此間セリフ」となっている。誤植かとも思うが、さらに多くの正本の校合が必要である。

(34) 横道萬里雄「長唄鳴物の古型」（『芸能の科学』9、一九七八）。『能劇の研究』（岩波書店、一九八六）に再録。

(35) 東京国立文化財研究所芸能部は、両方とも写真に撮影させていただいている。ただし『東博本鳴物手付』の「紅葉符」のこの合方の部分は、撮影浅れ。

(36) 明治二十年十一月二十二日付。

(37) 歌舞伎や長唄では、獅子の舞をクルイという。

(38) 別の版ならば、たとえば『歌謡音曲集』（前出）に翻刻があり、そのほうが筆者が用いた伏見屋版より古いもののように見える。なお、「うた」「じょうるり」の表記は、翻刻では「ウタ」「浄瑠璃」だが、伏見屋版では「哥」「上るり」である。

(39) 『続長唄のうたひ方』（創元社、一九三〇二二―三三ページ。作曲者直系の四世杵屋佐吉は、下記の稿で「鼓唄以下は違ひ方は甚だしく、本調子でやる人、或ひは三下りと非常な相違があります。私も（中略）一般に多く用ひられてゐる方にせねば自由の為、変へて演つて居ります」といっているし、浅川玉兎も、「現在なお一部には「猛火盛んに燃え上がり」の次のハタラキの入る立回りの部分だけを三下りで弾く演じ方が残って」と述べている。

杵屋佐吉「蜘蛛拍子舞に就て」（『長唄協会々報』第二十一号、一九三一）。

浅川玉兎『長唄名曲要説』（私家版、一九五六）六二ページ。

(40) 東京芸術大学付属図書館蔵の写本。

(41) ただし、ときに、三味線も一緒に掛け合う形で演じていることもある。

(42) 能の「鍾馗」では、鬼、鬼神は、詞章で語られるのみで舞台には登場しないが、能楽技法研究会では、これを鬼物とした。

出立ちなどからシテの鍾馗を「鬼」と考えたことによる。

- (43) 『近世邦楽年表』では、鍾馗が市村羽左衛門、小鬼が中村琴次郎とあるのに、歌右衛門とその扮する役名が脱落している。
- (44) たとは『歌謡音曲集』(前出)のその曲のところ。
- (45) 稀音家義丸編『長唄資料その三 根岸集』(私家版、一九九五)七ページ。
- (46) 「翁千歳三番叟」「翁千歳」「翁三番叟」「外記三番」などの曲名も用いられるが、本稿では「翁」とする。十一世杵屋六左衛門は、『御屋舗番組控』(前出)で一貫して「翁^{三番叟}千歳」と書いている。
- (47) 謡をそっくり利用するといっても、アイの部分は除くのがふつうである。
- (48) 半太夫節からの預かり浄瑠璃。
- (49) 十一世田中伝左衛門は、下記の稿で、鈴の段を補作したのは、十一世杵屋六左衛門であると述べている。
田中伝左衛門「囃子にみる三番叟」長唄の鳴物」(季刊邦楽」第7号、一九七六年四月)。「囃子とともに」十一世田中六左衛門著作集』(私家版、一九八四)に再録。
- (50) 十一世田中伝左衛門は、下記の稿で「石橋」や「鶴亀」の囃子は、明治の初期から中期にかけて変えられた結果が現在の形であると発言している。
- 長唄総合研究会「石橋」(「芸能」一九六九年二月号)。
- (51) 注(34)の横道稿を参照。
- (52) 「七重咲浪花土産」の第六。
- (53) 「伊勢名所業土産」の第六。初演時は清元との掛合。池田弘一に「長唄」^{道成寺}傾城の川崎音頭」考察」(「神田外語大学紀要」第三号、一九九一)がある。
- (54) むろん、文政九年に、大薩摩節の家元権を十世杵屋六左衛門が預かることになったという裏付けがある。
- (55) 「道成寺」についても、長唄に先がけて河東節で作られている。
- (56) 「紀州道成寺」の音楽構造の詳細については下記を参照。
長唄総合研究会「紀州道成寺」(「芸能」一九七二年一月号)。
拙稿「道成寺」芸能の構成Ⅲ 音楽」(『道成寺』小学館、一九八二)。
- (57) 『御屋舗番組控』は前出。「紀州道成寺」初演を記した部分は、下記の稿に写真が掲げられている。

植田隆之助「お座敷長唄の出現とその特徴」(『日本古典音楽大系 第四巻 長唄』(講談社、一九八二)解説書第一部。

- (58) 町田博三「長唄稽古手引草」(邦楽研究会、一九二三)四三八ページ。著者の町田博三は、のちの町田佳声。なお、同じ町田は山本桂一郎「明治長唄年表資料」(二七)への補記では、芦船の本名を加藤貞常としている(「三味線楽」一九三七年四月号)。ほかに加藤亀太郎とする説もある。筆者は、東京都台東区谷中の天王寺にある墓所を調査したところ、墓石には、本名については「本姓加藤」とあるのみであった。

- (59) 小林貴「明治以後における歌舞伎囃子への能楽囃子の導入について」(『東洋音楽研究』第二十一号、一九六七)。

- (60) 「綱館」については、明治三年説もある。

- (61) 本稿では「大江山」にはまったく触れなかった。

- (62) 『長唄のうたひ方(正)』(創元社、一九二七)一三七ページ。

- (63) 古川久『明治能楽史序説』(わんや書店、一九六九)所収の「吾妻能狂言の番組と台本」による。

- (64) 注(63)に同じ。

- (65) 「歌舞伎新報」第一五四号(明治十四年六月二十四日付)の「雑報」欄による。

- (66) 六世尾上梅幸は、下記の稿で「六代目(筆者注、六世尾上菊五郎)は父の書卸しの通りの唄で演じましたが、私は明治三年に「兵四阿屋造」を添削した長唄「綱館」を地に用ひて居ります」と述べている。

談芸 梅の下風(四)「演芸画報」一九二七年四月号。単行本となった『梅の下風』の復刻版(演劇出版社、一九五三)では九五ページ。

- (67) 「歌舞伎新報」第二九三号(明治十六年三月二十九日付)の「雑報」欄に「杵屋正次郎、宝山左衛門も、鳴物万端とも格別に骨を折って付けたれば……」とある。

- (68) 山本桂一郎「明治長唄年表資料」(二三)「三味線楽」一九三六年十一月号。

- (69) 望月太左衛門『鳴物閑談』(日刊通信社、一九三八)七六〇八ページ。

- (70) 田中伝左衛門「下座音楽について」(『伝統と現代』6 邦楽邦舞「学芸書林」、一九六九)。「囃子とともに」十一世田中伝左衛門著作集(前出)に再録。

- (71) 明治二十年十月十三日付。

- (72) 山本桂一郎「明治長唄年表資料」(二七)「三味線楽」一九三七年四月号。

- (73) 「歌舞伎新報」第一九七号（明治二十三年十二月九日付）。
- (74) 田村成義編『続続歌舞伎年代記』乾卷（私家版、一九二二）。
- (75) 「談芸梅の下風（五）」（『演芸画報』一九二七年五月号）。単行本（前出の復刻版）では一〇五ページ。
- (76) 常磐津小文字太夫の上の「同」は「演者」の略記。
- (77) ただし、その伊原も『明治演劇史』（早稲田大学出版部、一九三三）では、十二日に試演があり、「辰橋」が演じられたように述べている（四〇〇ページ）。
- (78) 注(75)の記述の直前。
- (79) 「尾上梅幸の当り芸（下）」（『演芸画報』一九一〇年十一月号）。
- (80) 注(79)に同じ。
- (81) 「松島」「かつぼれ」「狐墳」「太田道灌」。そのうち「太田道灌」（本名題「歌徳恵山吹」）は、ふつう明治二十年三月に歌舞伎として初演されたと解説される。しかし、「歌舞伎新報」第七一六号（明治十九年十一月二日付）の「雑報」欄に、「岸沢式佐の浚ひは、いよく来る十日にて、その節の新浄るりは黙阿弥翁作の「歌徳恵山吹」といふ外題にて」とあるから、前年の十一月十日に演奏されている可能性がある。そうだとすると「松島」「狐墳」とともに、素浄瑠璃として作曲されたことになる。
- (82) 注(79)に同じ。