

〔聞き書き〕人形浄瑠璃文楽の裏方 ― 囃子の世界を中心に ―

吉田簀助師 藤舎秀左久師 望月太明吉師に聞く

鎌倉恵子

はじめに

本稿は無形文化遺産部のプロジェクト研究「無形文化財の保存・活用に
関する調査研究」の一環として、人形浄瑠璃文楽の裏方のうち、囃子方に
ついてのお話を中心に、人形浄瑠璃文楽芸員重要無形文化財保持者吉田
簀助師、人形浄瑠璃文楽囃子方望月太明藏社中藤舎秀左久師、同人形浄瑠
璃文楽囃子方望月太明藏社中望月太明吉師に伺ったお話しに基づいてま
めたものである。

三師にお話を伺った年月日と場所は左記の通りである。

吉田簀助師匠

二〇〇七（平成十九）年 十二月二十五日 国立文楽劇場

藤舎秀左久師匠

二〇〇七（平成十九）年 十一月十二日 国立文楽劇場

二〇〇七（平成十九）年 十二月十三日 国立劇場

望月太明吉師匠

二〇〇七（平成十九）年 十一月十二日 国立文楽劇場

吉田簀助師には、一九四四（昭和十九）年頃から一九八四（昭和五十九）
年頃までの、囃子及び衣裳・大道具等に関するお話を伺った。

藤舎秀左久師には、囃子の中で、師が担当しておられる笛を中心にした
お話や、望月太明藏社中を結成した初代太明藏師についてのお話を伺っ
た。

望月太明吉師には一九六〇（昭和三十五）年代―一九七〇（昭和四十五）
年代の、社中の人々や、囃子の変遷についてのお話を伺った。

原稿は三師及び、京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター教授後藤
静夫氏にお目通しいただいた。最終的な文責は鎌倉にある。

吉田簀助師、藤舎秀左久師、望月太明吉師は、お忙しい中で快く調査に
応じて下さいました。また後藤静夫氏は、三師の仲介の労を執られ、調査
の場も設定して下さいました。この方々に、改めて感謝申し上げます。

一 吉田簀助師に聞く

文楽協会設立以前のお囃子模様

私は昭和十五（一九四〇）年に三代吉田文五郎師匠の所に入門しました。その前から小辰と言われて、文楽座に出入りしていました。

入門した頃から昭和十九年まで番付に、お囃子で小川弥三郎とありますが、この頃お囃子はこの人一人。『絵本太功記』『尼ヶ崎』の時かな、寝転がって光秀の出のきっかけで起き上がり、鉦トウをポーンとだけ入れたそうです。その頃のお囃子は、今みたいのべつ幕なしに入れていません。要所所だけで、鼓は大鼓も小鼓も一人でやりました。『三番叟』も一人で、小さいのは肩に乗せて、大きいのは膝に置いてやっていました。この人は文楽の専属で、他には行っていません。古藪大夫、つまり山城少掾のいる時は、舞台稽古で太夫・三味線・人形、全員が舞台に出ると鳥屋トヤ触れのカンカラ太鼓を、小川さんが法被を着て撥を持って、タタタンタタタンと打った。山城少掾と松竹の大谷会長、会社の人は棧敷です。そして山城少掾の勤める役の前に手打ちがあった。その手は大阪式で「打ちましよう、シャンシャン。もう一つせい、祝うて三度、シャンシャンシャン」です。その時に手打ちに合わせて、カンカラ太鼓を打ちます。ご自分の舞台稽古が終わると、山城少掾と大谷会長が盃します。このこと自体は少掾以前からやっています。

その頃までお囃子は、代々小川の名前でやっていました。ところが終戦の年の三月十三日の空襲から、小川弥三郎さんは行方不明になりました。それで、四月からは阪東弥三郎さんになりました。朝日会館、四ツ橋文楽座でもやっていました。小川さんの縁故だそうです。

阪東弥三郎さんは寝転がってはやらないけれど、やはり一人でした。小

川さんの近くに住んでいて、いろいろ教わっていたから器用にやっていたが、ちゃんとした囃子ではありません。阪東弥三郎の弥三郎は、小川さんの名前を一応継いでいるということですが、本人は別に阪東弥三郎ではない。代々人が変わっても阪東弥三郎と称しました。昭和二十（一九四五）年の弥三郎と二十八年の弥三郎は違う人で、名前だけを継いでいたわけです。二十八年頃、三和会みつわかいでやっていた人も器用な人で、正式にお囃子を習った人ではありません。その人は小川さんと縁故はなかったと思います。そういう人に頼んでやつてもらっていました。

代々の阪東さんで、それほど上手な人はいなかったですね。義太夫に合わせて音を出しているだけ。今は囃子方がお囃子を入れてるから、踊りの方と同じように演奏します。それで殆ど絶え間なく音を入れていましてね。三和会に限らず、その頃のお囃子は取り敢えず、誰かが出来そうな人を見つけて来たのだと思う。そういう人がいない時は、今の大阪の落語家と同じように、人形遣いの誰か、若い人がやるわけです。「ここポーンや」とか、「風音や」とか、義太夫の詞に従ってやりました。大体三味線の手が付いていますものね。遠寄せなどでも、義太夫で「陣太鼓」というとジャンジャン、ドンドンとやるだけで、今、申しましたように殆ど義太夫に従ってやつてゆきました。

昭和二十七年五月にやりました、京都の高校での公開録音に、阪東弥三郎社中と望月太明藏社中の名前があります。でも弥三郎さんは一人だけで、社中と呼ぶ人数はいないはずでしたが、望月が社中なので弥三郎さんの方もこうしたようです。望月が文楽に入ったのは、初代太明藏うしろさんが活躍していた頃で、文楽協会が設立された時です。それ以前の二十七年はNHKの録音だからです。前々から太明藏社中はNHKに關係していたので、この時も頼んだのでしょう。昭和三十年頃から、三和会の番付の鳴物に芳村喜代次が載っています。弥三郎さんに事情があつて変わっていったのか

な。この頃のお囃子は厳密ではないから、人が変わっても影響はありません。三十七年三月大阪御堂会館で、私が三代簀助襲名披露をした時は、まだ喜代次さん一人で、『釣女』の時も一人です。

三和会の時分に『鏡獅子』で、野澤勝太郎さんが藤舎呂船さんと呼んできました。三十四年頃の、東京三越劇場だったかな。四代豊松清十郎さんが襲名する前で、紋之助の時でした。福原百之助さんも呼んだ。二代桐竹紋十郎さんのご長男が藤間紋寿郎さんです。三和会で景事のものやる時は、結構、振りを付けてくれているのです。東京在住でしたし、踊りの方ですから当然、長唄のお囃子さんには大勢、知合がいて、その縁もあって、呂船さんや百之助さんを頼んだということです。

それから博多の大博劇場で、三和会が『鏡獅子』を出した時は、土地の芸子が皆出ました。呂船さんの知り合いの検番の関係だと思います。

望月社中のことども

文楽協会が出来て、三和会・因会ちなみかい両派②が一緒になってから、鳴物は望月社中になりました。そうしたら鳴物はそれまでと比べて派手になりました。三和会でやっていて、芳村や阪東は別にトラブルもなく辞めました。

一緒になった時は、囃子の他にもたとえば、衣裳の係だった八田さんも辞めました。

衣裳と言えば父の紋太郎は四ツ橋時代から、衣裳の担当をしていました。人がいないからね、文五郎師匠③に頼まれて。縫うのは衣裳部です。文五郎師匠、栄三師匠④、それぞれに好みがある。それを衣裳部に行つて、今度の文五郎さんの役にはこの衣裳、栄三さんはこれで、ということをやが選ぶ。もちろん衣裳部の係員が付いていますから、衣裳を指定すると、衣裳部の方で一揃いにして、持って来てくれる。この担当は二十五年に辞めています。その後は専門の森田さんだったのかな。文楽協会の時はこの人で、

森田さんは役者上り、女方でした。

お囃子が望月社中になって、文楽には廣次さんが来ました。元役者で二代目太明藏さんの父、今の太明藏さんの祖父にあたります。長唄でも何でもやれるし三味線も弾けます。二代目中村鴈治郎さんの友達でした。

望月社中になってから、「鳴物が喧しい、喧しい」と特に床⑤がうるさく言っていました。たとえば、三味線の手馬の鈴の音が入っているのに、また囃子でも鳴らす。そうされると、「せっかく三味線を弾いているのに、何してるんやわからん」ということが、よくありました。「そんなこと三味線の手があるんやから、入れんでもええやないか」と制作から伝えるようにして、止めて貰ったこともあるようでした。景事なら賑やかなお囃子でも、床の方も心得ていますし、ないと寂しくなります。けれども普通のお芝居ですと、ちょっと喧しいことがあります。今でもそうなのですが、どうしてもやっぱり鳴物を入れたがるようです。文楽のやり方を心得ている人はいいですが、完全に始めから長唄のお囃子でやってきた人たちは、もうとにかく音を入れたいと安心できないのでしょうか。

望月社中になってから、お囃子は二人か三人でやっていきます。笛は廣次さんが吹きました。さっきも申しましたが廣次さんは笛もやれば尺八も、というように何でもやりました。それから『重の井』の能場の出囃子では、初代の太明藏さんがやりました。

今、申しましたように両派が一緒になってから、囃子が変わりましたが、大道具の絵などの感じも変わりました。昔の四ツ橋文楽座⑥ではパラパラとした絵で、近くだと何が描いてあるかわからない。それが客席に行くところとちゃんとそのように見える。今は近くでもきっちり見え、使っている絵の具も違います。

四ツ橋時代は、道具の内側は、新聞を貼り付けていました。朝日座⑦になってからは、一応和紙の、昔の戸籍とか、ああいうものを内側にしてい

ました。

国立劇場設立以降のことなど

道具帳など作るようになったのは、新しいですよ。文楽協会が朝日座でやつてゐる時には、毎回毎回作るなどということはないで、昔使つていたものを持つて来て、それで吉田玉勇さん・二代桐竹勘十郎さんが一緒に相談して、色などを変えるところは変えていました。もちろんその時、棟梁も一緒にいますから、それでやつていたのです。その頃の棟梁は大繁^{だいしげ}。法被を着ていかにも棟梁という感じがしました。もとは船大工です。昭和四十一（一九六六）年に東京の国立劇場が出来る時、道具の色が変わりましたね。それで五十九年に文楽劇場が開設すると、また変わる。国立劇場が出来ると、美術家がスタッフに加わり、毎回毎回新しく道具帳を描くのです。そうすると、その人の好みがあるものすごく出て来ます。それとも一つは、文楽劇場に東京から人が大勢来て、東京の歌舞伎や舞踊のような綺麗な絵になりました。大阪はね、絵の具は泥絵の具のね、くすんだ色が本来です。東京の歌舞伎のような、あんなきれいな絵ではないのですよ。お客さんにとっては、見場がよくなったけれど、やっぱりちよつと昔の味がしなくなつた。同じ色を塗つても、あまり綺麗だと、人形がやっぱり映えない。道具ばかりになつてしまふ。文楽の人形の衣裳は、かなり地味じゃないですか。ああいうのでもね、ちゃんと昔の道具の前だとそれらしく見えるのです。

今のお囃子に、だめ出しなどはしません。附帳がありますから、そう違うことはありません。音の大小は、人形の方ではあまり言いません。「賑やかやなあ」と思つても、別に困るわけではないですから。やはり、太夫・三味線の方は気にしますけれど。私たちの出のタイミングも、お囃子さんの方が心得ていて、ちゃんと見て、小幕から出たらそのきつかけで、

付けるようにやっていますから、それはそれほど難しいことではありません。

注

- (1) 一八九九（明治三十二）年～一九六八（昭和四十三）年 関西囃子界の第一人者。幼少時代に囃子の世界に入り、一九二三（大正十二）年、望月太明蔵社中を結成。次項、藤舎秀作師の聞き書きに、太明蔵に関する部分がある。
- (2) 一九六三（昭和三十八）年。
- (3) 三代吉田 一八六九（明治二）年～一九六二（昭和三十七）年。
- (4) 初代吉田 一八七二（明治五）年～一九四五（昭和二十）年。
- (5) 文楽で、太夫・三味線が演奏するための、客席上手に設けた舞台。文中では太夫・三味線弾きをさす。
- (6) 一九三〇（昭和五）年～一九五五（昭和三十）年。
- (7) 一九六三（昭和三十八）年～一九八四（昭和五十九）年。

二 藤舎秀左久師に聞く

入門の頃

私は昭和十(一九三五)年生まれです。望月社中に入ったのは昭和二十年代です。自分たちの仕事はお囃子と言っています。社中を中学の時から無給で手伝っていました。社中を結成した初代の太明藏師匠と、知人といいますが、一種の親戚みたいな関係があつて親しい間柄だったので。けれども私は芸事にはあまり興味がなくて、大学に行くつもりでした。それで囃子を手伝いながら、学校へ行きました。ところが初代が「この世界には大学出はおらんし、笛がないと困る。お前、笛やってくれ」と言われまして、大学が終わつたら初代が引つ張込んだ。文楽も最近でこそ、高校卒や大学を中退した人がいるけれど、昔は中学卒業ばかり。小学校もちゃんと行つていなかった人がいた。「芸事は早いこと覚えなにかん」という時代でした。

手伝いの頃は笛以外の楽器を扱っていませんでした。その時は、はつきり言つてやる気はなかった。中学生ですからね。社中にいたのは太明藏師匠、太明五郎さん、太明十郎さん、それから太明一郎さんが入ってきました。昭和二十四年くらいですね。手伝いで始めは楽器を運んだだけ。いきなり子供が触つて、簡単に出来るものと違いますしね。

本格的に入ると皆、長唄の陰囃子から稽古します。始めは何もわからなくて舞台に出られないから、先輩に付いて陰囃子を手伝つて、波の音とか山おろしとかを習つて、その間に腕が上れば舞台に出られる。文楽の囃子はいちいち習うのではなくて、キャリアを積み自分で勉強してゆけば勝手にやれるようになります。長唄も、舞台でやっている曲から覚えてゆくのです。自分で、その時に舞台で使っている囃子を帳面に書込んでおきます。

「(こ)この音を入れなさい」なんて教わりません。最近でこそ、付け、附帳といいますが、長唄の譜面を、コピーが出来たら皆くれますけれど、私達の時代にはコピーやカセットテープ、ビデオテープもない。「聞いて覚える、見て覚える」で、師匠の附帳などは見せてもらえませんでした。何かの時、笛の師匠に見せてもらつたら、太明藏師匠が「よく見せてもらえたなあ」と驚いていました。耳で聞いて、たとえば「波の音」という歌詞があれば、波音で先輩が打つた音を聴いておく。カカリは「波の音」で、トマリは「静まりて」と唄うところと覚える。先輩連中は、頭に入っているから付けを見ないで、ドドンと波の音をやります。それで私達は「ア、ここの波の音はこうする」と自分の帳面に書込んで、もう覚えたら付けなど見ることありません。自分で書込んでゆくと忘れないのです。もう何十年もやらないで忘れていた曲も、自分の字を見ると「ここはこうやったな」と思い出します。附帳は、芝居でもあります。普通は、頭に皆入っているから、付けを見なくてもありません。長唄の会でも、始めはやっぱり譜面を見まして、覚えなくてはなりません。やみくもに打つていても邪魔になるだけですからね。

笛の師匠のことなど

私の師匠は藤舎秀蓬師です。その頃の「ほう」は、「峰」でした。後に「蓬」に改めています。師匠はもとは堅田喜三四郎といいました。その頃社中に、笛吹で鳳声東三郎という人がいました。この人がいるから「笛は社中に二人はいらないだろう」と太明藏師匠が言つて、その時分の第一人者、藤舎秀蓬師の所へ行かしてくれました。東三郎さんは藤舎に名前を変えて藤舎秀江になりました。とつくに亡くなりました。その人が太明藏社中で笛をやっておられました。笛方は篠笛も能管も皆やります。竹笛とは言わないで篠笛といえます。

私も能管と篠笛をやります。尺八はやりません。始めは長唄会とかおさらい会で、育てられました。もちろん文楽の仕事もやっていました。鳴物も習っていますから、それで手が足りない時には、陰囃子も手伝いました。

その頃秀蓬師に弟子は、何人くらいいたでしょうか。いわゆる素人の弟子さんがいて、プロの人は私を入れて、四、五人くらいでしょうか。師匠は素人の弟子、京都の花街を、皆教えていました。祇園はその時分までは、入っていませんでしたが、甲部から宮川町、先斗町に、弟子はたくさんいました。芸妓、舞妓、皆、弟子でした。私の弟子も二人、名前を貰っています。祇園ではなくて本場の素人です。今、秀蓬師の息子さんの名生めいしょうさんが、家元にはなっていないませんが、後を継いでいます。名生さんも祇園とか、京都の五花街ですね、そういう所をほっておくわけにいきませんから、跡を継ぎました。今は名生さんが中心です。歌舞伎などによく出ています。歌舞伎だけではなくて長唄も。オールラウンドプレイヤーですよ。笛とか鳴物は皆、一つの音曲に限られるものじゃないのです。

私は秀蓬師の留めの弟子です。だから三文字にしてある。普通は二文字ですが、私だけが「お前はもうプロの弟子、最後だから三文字にしよう」と言っている。左に久しい左久つていい名前なのです。お師匠さんがそれを考えてくれました。留めは三字という決まりはないのです。その頃、秀蓬師は四十代だったと思います。九十四で一昨年亡くなりました。

昭和二、三十年代の社中

その当時、昭和二十年代、社中はたくさんいましたね。太明藏師匠、先代の太明吉さん、初代の太明勝さん、太明十郎さん、太明次さん、太明三郎さん、太明四郎さん。太明藏社中だけで十人はいたでしょう。助っ人といえますか、ウチの芸の親戚筋に当たる、準社中という形の人たちもいま

した。他に太意藏さん、太意吉さんとか、そういう人も来ていましたから、常時、もう二十人くらい動いたでしょうね。

今、名前を挙げました初代太明勝さんは付師でした。初代太明藏師匠が、芝居でやる囃子について「何か探してくれや」と言うのと、すぐに適当なものを選ぶのです。昔の芝居に精通していました。現在、そんな人は殆どいません。ウチの芝居とか映画の付師で、今の太明勝さんのお父さんです。今は、歌舞伎はありませんけれど、普通の芝居では付師はないですね。大川橋藏さんの「銭形平次」のようなのは、やはり昔のですからね、合方を入れなければいけないので付師がいるのです。新喜劇の藤山寛美さんに頼まれて行った時も、付師の人で大西さんていつたかな、町の大衆芝居の流れですけど、何でも知っている人がいました。昔の人はよく知っていました。色々なもの、もう、廃れたような曲でも、パツと当てはめてね。お師匠さんもちろん知っていますけれど、自分で探している暇がない。「何かええの、ええ合方ないかい」と言ったら持つて来る。それで太明勝さんが三味線を弾いて、舞台上で三味線を弾く人、陰で弾く人がその譜を書取る。それで今度は長唄の人がやるわけです。本番の時には太明勝さんは、囃子の方を受持ちますから、三味線を弾くわけにはいきません。だから太明勝さんは、ウチのいわゆる邦楽部長。今ではあの人ほど知っている人は、いないと思います。

文楽の囃子に関わりだした頃のことなど

社中が文楽の囃子をやり出したのは昭和三十八（一九六三）年以降、文楽協会が出来てからです。協会が出来る前からNHKで文楽のスタジオ取りの時、手伝っていてその縁で彼等の方から「業界の方も手伝ってくれや」と頼まれたと聞いています。それにウチの太明藏師匠は、お人形の二代目桐竹紋十郎さんと、ものすごく親しかったことも、文楽と関わった理由か

も知れません。師匠は顔は広がったです。映画の長谷川一夫とも親しかったです。演劇界でも知らない人はいなかった。上方歌舞伎の市川寿海とも親しかった。

協会が出来て、文楽と正式に専属みたいな形でやりだした三十八年頃は、文楽中心に仕事をしていたわけではありません。でも、常時、人は送込んでいました。まだその頃は、文楽も結構、毎月に近いくらいやっていました。巡業にもかなり行きました。

四ツ橋文楽座には行っていません。その時には青木新三郎¹というお爺さんが専属にいましたから。藤舎呂園さんのお父さんで、呂園さんも亡くなりました。

小川弥三郎さんという人もやっていました。大体、関西の鳴物は、昔は小川流だったのです。直接にはご本人は知りません。初代太明藏師は、その小川流の笛もよく知っていました。でも基本的に今の芝居などに合わない。お神楽の親戚みたいに、ピーヒャラピーヒャラでね。舞台の人に眼を剥かれますからね。今は小川流はありません。

文楽のお囃子は、三人でやりましたね。本興行は三人。地方は二人。笛だけではなく、鳴物も手伝います。囃子には専門の楽器なんてない。人が足らなければ手伝わないと。始めは陰から仕込まれたから。三十一歳くらいの時かな、新歌舞伎座で美空ひばりの公演があった。『道成寺』の道行から鐘入まであって、一時間四十分くらいかかる。その時に私は「お前、陰やり」と言われて、やりました。鐘が降りて蛇になって花道に入る時に、大ド口を打ちましたが、しんどくて途中で撥を放り出そうかと思ったこともありません。新歌舞伎座の大きな太鼓で、肩が痛くなつて体が続かない。それが終わったら、音曲のまとめ役の杵屋花叟さんが跳んで来て、手を握って「よう打ってくれた」と喜んでくれました。当時の中村扇雀さんが『鏡獅子』を踊った時や、中村富十郎さんが『菊慈童』を踊った時は、出囃子

をやりました。

東京の笛吹に「すみません、陰をやって下さい」と言ったら、「僕、陰やりに来たんと違う」と言つて帰ってしまったという話を聞きました。東京でも関西でも皆、笛は「お」が付くんです、お笛さん。笛吹などと言ったら怒られます。昔、武家の次男坊、三男坊が部屋住だから芝居を見に来ていて、別格で芝居の囃子を手伝ったと聞いております。だから鳴物の場合は、小鼓と大鼓と太鼓、三つはやりませんが、笛は笛だけ単独のセクション。武家の息子が入っていたから、昔の芝居小屋には刀掛が付いていたそうです。飯塚の嘉穂劇場にその名残があったと思います。

初代太明藏師について

太明藏の「藏」は、昔から古い方の字を私達は使っていますが、最近、新漢字になってチョンチョンが付かなくなりました。太明藏師は、殆ど一手に踊りとか長唄の会を仕切っていました。ですから、あの有名な芳村伊十郎さんでも長唄協会などで、大阪に来た時、前に来て「天王寺、ご無沙汰します」と挨拶していました。太明藏師匠は、天王寺区に住んでいましたからね。地名で呼ばれるのは大したものなのです。初代は大立者でしたよ。鳴物界からは、もうああいう師匠は東京でも大阪でも出ないでしょう。囃子については、一手に引受けた大立者。すべてを取仕切る。全部を雇って、仕事をさせているわけですからね。藤舎呂船さんだけは、向こうの大將だから声を掛けられなかった。

年を取った人で、それまで働いていた劇団がなくなつて、困っている人が来ると、受入れて文楽のお囃子をやつて貰ったこともある。来るものは拒まずです。仕事が広がったものですから、手はいくらでも欲しかった。

昭和四十一（一九六六）年頃の朝日座の筋書きに載っている「かみなり会」、その名前を付けたのは私なのです。一種の勉強会です。太明藏師匠

が「関西の芸能は、おそまつや。長唄をもっとなんとか育てあげよう」と考えたのです。東京には伊十郎さんの芳村もあるし、和歌山もあって有名な人もいる。私費で育てて関西を盛り上げようとしたのです。珍しいですね、私費で育てるなんて。「何かいい名前ないか」と私に聞かれたので、それで色々考えました。「か」は長唄の歌。本当は唄だけどバイになるから「歌」の「か」。みは三味線。「なり」は鳴物。それでもじつてかみなり会。

かみなり会は、太明藏社中の全員が入っていました。だけでも、皆亡くなつて、かみなり会の名前は聞いたことがあつても、実際を知らない人ばかりでしょう。会では太明藏師匠は鳴物のリーダー。杵屋俊一さん、後の杵屋寛十郎さんが、当時、一人前のお師匠さんで、三味線のリーダーをやっていました。もう亡くなりました。長唄の第一人者、杵屋憲司郎さんも呼びましたね。かみなり会は幅広く色々な人を入れて、その中に望月太明藏社中もいるというわけです。関西の長唄を背負っている人でも、会を手伝ってくれない人もいた。ギャラが安いですからね。それにたかが芝居なんてと思う人もいたから。でも九十五、六歳かな、今もやっていますしやる今藤佐知郎さん、この方はウチの師匠がかわいがっていましたからね、長唄では主になって手伝ってくれた。俊一さんは今、生きていたら八十五、六位かな、佐知郎さんの方が先輩ですからね。憲司郎さんは、もう亡くなりました。佐知郎さんは、かみなり会に入っていたわけではありません。主体はやっぱり俊一さんですね。憲司郎さんは唄として、入るといっても協力してくれたということです。この人は、頭が禿げていたのでツル司郎さんで、あだ名を付けていました。奈良のあやめ池の駅前で、うどん屋をやっていました。大阪で文楽『仮名手本忠臣蔵』の「一力」を出す時は、出演を頼みました。かみなり会には、入会しているという身分証はありません。手伝いをお願いする時は、かみなり会の名刺を使っていました。完

全に入っているのはウチの社中だけです。太明藏師は若手に「東京へ修業に行け、金は出してやるから。東京の長唄習って来い」と言っていました。でも関西で仕事を抱えていますから、行けなかったですね。東京に行つて仕事があるかどうかもわからないし、流派がありますからね。だからやっぱり大阪で勉強すると言つて、二の足を踏むのは無理ないと思います。

師匠が上方の人を育てるといふのは、歌舞伎にも及びました。それで三代目の坂東新車、今の竹三郎さんを、「朝日座で育てなければ」と言い出しました。関西歌舞伎を盛り立てようとしたのです。實川延若さんなどがいなくなりましたし、寿海さんもお亡くなりました。市川雷蔵さんは映画に行きましたしね。だから関西歌舞伎は廃れてきた。それで関西歌舞伎の若手を育てようと思った。

朝日座で一週間やりました。ところが一週間というのは本公演だけで、稽古を入れればもっと長い。まず本読みをやつて、立稽古をやつて、それから舞台稽古ですからね。稽古だけで、この時は二週間くらいかかった。初日に揃いの浴衣を師匠から貰つて、千秋楽になったら「お前らギャラなしや」と師匠のひとこと。弁当と浴衣を貰うだけ。弁当や浴衣は師匠がお金を出したのでしょね。親分肌の人でしたからね、そういうように若い人を育てようとした。社中あればこそですけれどね。わざわざよそから頼んで誰かに来てもらつていたら、ギャラなしというわけにはいきません。社中だから、師匠の言うことは聞かなくて「浴衣で我慢しとけ」の鶴の一声に全員「ハイ」。そんなこともありましたね。

師匠は人の世話だけではなく、もちろん演奏をされていて、同じ日に掛持ちで勤めることも多かったです。あの時分にあつた劇場を挙げてみましょう。いわゆる終戦後、松坂屋と大手前会館、他に劇場がなかった頃は、この舞台を使いました。大手前会館は大阪城の所で、今は取り壊されてカタカナでドーンセンターというのが新しく建った。それから大劇、大阪劇

場が出来た。毎日と産経はホールですね。産経も毎日もなくなりました。それから厚生年金会館ホールですね。

二、三十年前のことですが、そんな所で大明藏師匠は掛持ちをしていました。たとえば毎日ホールで、『藤娘』の出囃子をやっている同じ日に、産経ホールで『鏡獅子』が出ると、タテに行かなくてはいけない。『鏡獅子』の「タテ十五分前になったら教えてくれよ」と言われたから、私は出囃子の後ろから長箒の柄で突つたのですよ。お師匠さんは舞台を抜け出して、産経ホールへ行って『鏡獅子』をやる。『鏡獅子』が終わったら、何食わぬ顔で帰って来て座っている。五分くらいで行けますからね。着るものも紋付き袴を着けているわけですから、鼓も持てます。そういうものを、風呂敷に包んでさつと歩いて行けば、もう舞台に出られますからね。

毎日ホールは舞台が狭いから、『藤娘』の出囃子は横でした。文楽の太夫座みたいに、囃子の位置は上手の横に突き出していた。赤い毛氈を敷いて上が長唄、下が囃子。気を付けて見れば、師匠が抜けて一人分空いているのがわかるけれど、お客さんは舞台に気をとられますから。『鏡獅子』の方は、やっぱり立鼓のお師匠さんが行って、舞台に顔を揃えないと、向こうの会主が納得しないです。掛持ちの時は、出し物によって臨機応変に、どちらの舞台に先に行くか、向こうから、番組、プログラムが来ますから、それによってケースバイケースです。舞台に出ない時に着替えて。着物が多かったですから、袴だけ持って。忙しかったです。一日に新歌舞伎座、大劇、松坂屋、産経という日もあり、師匠は走り回っていました。師匠の抜けるのを知っている人の中には、「お師匠さん、絶対抜けないで下さいよ」と念を押す人もいました。華やかな大きな存在でしたからね。そんなのが通った時代がありました。舞台を抜けて出て行くなど、今では考えられないですよ。

その時分は自動車はなくて、三輪自動車はありましたけれど、その三輪

自動車もタクシーも使わせて貰えませんでした。「若いんだから、持ってく」と言われました。だから大手前会館などは市電で行くのです。大太鼓とか締太鼓とか、銅鑼を持って。随分響きで目で見られました。強引に混んだ電車でも入り込むものですから。

邦楽・舞踊は盛んでした。テレビなどありませんから。

お囃子昨今

この頃、囃子の演奏は劇場でもテープが多くなりましたから、芝居の前にテープを入れに行つて、それを劇場で使用しています。歌舞伎の出の人、橋蔵さんなどは、やっぱりテープを嫌いましたね。ですからナマでやりました。三波春夫さんもやっぱりナマで。テープだと役者が、台詞をテープに合わせなければならぬ。ナマの場合、役者が延ばしたらそのまま合わせて延ばしてやるのです。テープだと役者はやりにくいし、決まり切った台詞の間になってしまう。

昔の囃子という正直言つてもう、行き当たりばったりだったようです。全部がそうではありませんが。それをさつちりと、克明に三味線の譜に手を付けて、このチンにはポンを当てる、このテンにはパを当てる、細やかに作り上げたのは藤舎呂船さんです。近世邦楽の、いわゆる立役者ですね。だから今は、東京も大阪もそういう芸は、ものすごく緻密になった。

昔は調子のこと、あまり気にしなかったです。だから昔のレコードを聞いたら、外れます。それでも昔は通ったのです。今は調子でも外れたら、長唄の連中などが嫌がります。

三味線は弾いていると弦が伸びるのです。音が下がってくる。それに合わせて笛を持ち替えないと、こちらも気持ち悪い。それで笛は複数用意します。三味線弾きも気を付けて、緻密に神経使いながら演奏をやっていますから、直します。ですから笛も神経を使います。少々のずれなら歌口を前

に出したりして、それで調整します。

能管と笛は、演奏中は出しておきます。能管は扇子の上に置きます。能管は、お能からのものだから、格が上なのです。私は篠笛の方は、きれいな紫の布の上に置きます。紫は品格がありますから。

笛の音は耳に来ますから、唄が釣られます。だからものすごく笛は神経を使います。鼓にも音階がありますけれど、いわゆるリズム楽器ですから、ボンとかチだけ。笛はメロディー楽器ですから、完全に三味線と唄に付かなければいけない。だから東京にいる、亡くなった望月長一郎は「笛は唄と三味線の仲人みたい、間をきれいにつないでやらなくちゃいけない」と、何十年前も前に私に教えてくれました。

文楽で鳴物を入れるタイミングは、もちろん人形を見ながらと、床の音を聞きながらと両方です。床の邪魔になったらいけません。そして人形遣いさんに聞こえるように、人形さんが引立つように。文楽の囃子部屋は舞台の上にありますから、人形は見えます。ただ、人形さんは足にきつかけがあるのに、足は上から見ていても、主遣いの体の陰になりますから見にくい。そういう時は「はつきり足出してや」と言うと、足遣いの人が見えるように出してくれたりします。

文楽の太夫・三味線は声が大きいので、囃子部屋にはよく聞こえます。だから私達囃子が釣られて大きくすると、囃子部屋のすぐ下にいる人形さんの耳の邪魔になります。もちろん、太夫・三味線の邪魔をしてはいけません。文楽の場合は、神経を使います。

幕切の音は色々変化しました。『曾根崎心中』も長くなりました。『曾根崎心中』の最後のところでは「森のー」でボンと鐘。前はそれで、チョンチョンチョンと大きな音で柝が入った。ここは下から小さな音で、チョンチョンチョンと刻み上げて盛上げてゆくと、ものすごく余韻が残るのです。それで私は、踊りとか歌舞伎のいわゆる常識に従って

ね、ボンを入れて下から刻むのがいいと思ってそう言いましたら、それが取入れられました。文楽協会になったばかりの頃で、人形さんも色々試行錯誤した時代ですから、こういうこともありました。

今は皆、一生懸命勉強もしている。ツケも一生懸命やっています。頑張っていますよ。

公演が始まってから、三業³の方々から明日からこうしてくれなんて言う注文は、あります。たとえば「この音は、もういらぬ」と言われることもあります。人形さんにも聞いてみます。この頃はそう言われることは少なくなりました。こちらもそれだけの神経を使ってやっていますから。だって何十年もやっていたら「こりゃ邪魔になるだろな」「これだけの音量上げればいいな」とわかりますから。でもたまに「音をとって」、つまり音を止めて欲しいと言われることがあるのです。ある時「ここんとこ音とって欲しい」と、床が言ってます」と人形遣いさんに伝えたら、「とってはいかんといいなさい。私の芝居に必要だから」ときつちりした人形遣いさんがいました。

逆に音を入れるということもありました。吉田玉男さんの「弥作鎌腹」(『義士銘々伝』)の時です。笛は入れないものなのですが、それを切腹の時に、舞台から突如「笛、入れてや」と言われて、役者の人、人形さんの注文ですから、入れたこともあります。大体その時に出る調子の笛を持っていきますから、音程を合わせてすぐに演奏します。舞台稽古の時にやっぱり寂しい場面だから、笛が欲しくなったのでしょね。本番の時は最初から笛を入れました。その場に合わせる。これはキャリアを積まないと出来ないものです。

太夫さんから「音をもっと落として欲しい」と、言われることもあります。太夫さんは、やはり浄瑠璃を聞かせたいですからね。そうすると人形遣いさんは、やりにくいということもあると思います。だから囃子は間に

立って両方折衷にします。

道行で「音を落として下さい」と、太夫さんから言われたことがあります。その時の三味線は前の鶴澤燕三さんで、私はどうするか聞いてみました。そしたら「もつと派手にどんどんやっつけて下さい」。そう言われても、無茶苦茶に大きな音ではやりません。大体燕三さんは「所作事の調子が低すぎる、景事物や所作事は、昔はもつと高めにやったのですよ」と言っておられました。世話物などは、そんなに大きい音は出しません。

国立劇場小劇場の舞台の上にある囃子部屋は、大太鼓の後ろ側、背中側の囲いを抜いて貰ってあります。囲まれていると、音が全部前にいつてしまふから。特に大太鼓は、もろに前に出て邪魔になります。布を垂らしてあります。小劇場の柿落としい時には、部屋は今の半分しかなかった。残りの所に照明器具を置くつもりでした。けれどもそれでは困ります。『忠臣蔵』の「一力」などですと、三味線や唄の人も入りますから、「こんな狭い所じゃ出来ないから大きくして」と言つて、後ろ側を抜いて貰つたり、部屋の棧を取つて貰つたりしました。色々、こういうところでもこれで苦勞しています。文楽劇場は国立をまねしているから、最初から抜いてあるし囃子部屋も広げて貰いました。

後継者について

今の社中では、若い人といつても二十八年程やっています。もう、一人前を通り越しています。もつと若い人は入つてこないですね。やっぱり、地味な仕事ですから。四十代の人がいるから、当分、受け継ぐ人はいる。どこかで補充しなければという心づもりはしています。

新しく入つたら、まず始めに踊りの長唄で鳴物を教えて、出来るようになってから、芝居の方へ入れます。色々な陰の音、陰囃子を覚えさせてからでない。来て何にも知らなかったら、皆が目を剥きますからね。踊り

から始めるのは、囃子の人数が多いからです。側に付いていて、正念場はベテランがやつて、軽くいけるところはやらせます。そこはこう打つたらこうだとか言つて、教えてゆく。芝居の場合はやっぱり、太夫、三味線がいて、浄瑠璃に乗らないといけませんから、踊りで基礎をやつて、ある程度出来ないと、芝居は扱えない。

私は今、主に文楽をやつていて東京公演にも行きます。芝居というのは風の音、波の音など、情景を見ながら打たないといけません。能管でも吹けばいいのとは違いますからね。ただ吹くのでは邪魔になります。強弱とか、間延びさせるものとか、せわしないものとか、色々ありますから、これはもう、舞台を見ながらやっているキャリアがないと、勤まりません。

義太夫節の場合は声が低いから、篠笛は裏調子でオクターブ上で取るのです。長唄などは同じ調子です。義太夫節は低いので、同じ調子ではやれない。指の使い方全然違いますから、文楽は難しいです。そういうのは、指穴を自分で研究して覚えるしかない。さつき申しましたような、突如「ここ笛を入れて下さい」となった時は、若い人は弱いですね。テープで覚えてきているから、いきなりぽんと言われると、どこどの音、三味線がどの音かと考えなければならぬ。それが身に付くまでが大変です。

その道で職業としてやつていけるのは十年目くらいで、鳴物の囃子の場合は『鏡獅子』など、大勢並びますから、出られます。けれども笛は一人ですから、確実に出来るようにならないと出られません。

現在のお囃子

囃子の一つ、シャギリですが、普通、舞踊会やお芝居の方では、着到とというのがあります。文楽の場合、着到はありません。人形車切シヤギリがあります。これは、何と申しましょうか、「始まりますよ」ということで入れるのです。それを聞いて皆「ア、そろそろ芝居が始まる」と入つて来る。昔は長

くやつたものだそうです。この頃は劇場のブザーが鳴りますからね。人形車切は太鼓を担当している、ベテランがやることが多いですね。

尺八はよそから頼みます。尺八は「本蔵下屋敷」(『増補忠臣蔵』)などで出ます。始めはウチから頼んで、二回目からは以前に誰に頼んだのか、わかっていますから、国立劇場から声をかけてもらいます。尺八の人には、来たばかりの時は、きつかけは言います。ここから吹き始めて、ここで止めて下さいと言います。吹き始めは、人形が構えてから。構えぬうちに吹いたらおかしいですから。それでこつちが止めたら向こうが外すように、人形さんにも言います。尺八が止まっているのに、いつまでも吹いていたらこれもおかしいので。文楽で吹く時も本職で吹く時も、尺八の吹き方は同じです。要するに『鶴の巣籠』くらいが出来ればいいわけです。きつかけを教えるので、マア三日目か四日目くらいまで付いてなければいけません。それでもスカタンする人はいません。人形さんから「あそここのところ、吹いているに出ない」とか、「終わっているはずなのにまだ吹いているで」とか言われることもあります。でもこの頃来てもらっている人は、馴れているから大丈夫です。

付師や舞台師はいません。文楽に演出家がないのと一緒です。私達が大体付けてきました。今はもう、昔から少しずつ形を決めたり変えたり、歌舞伎の手法もたまには取入れたりして、ほぼ完成ですね。

歌舞伎の方とは交流はありますよ。ウチの囃子の連中は皆、名前が望月ですから、太左衛門師が家元です。歌舞伎から取入れるということは、今は、まずないですね。もう文楽も、確立したものがありませんからね。新作ものが出たら、付けをもらったりすることはあります。でもこの頃は、新しい狂言が出てきたらすぐテープが出ますから、テープを購入すればそれで勉強は出来ます。

度々申しましたように、昔は、囃子はもう正直言って、割合、気楽でし

たが、今はそんなことはありません。とにかく、太夫・三味線・人形、皆が目も耳も肥えていますから、いい加減なことは出来ません。

三業の演者の方々が、一生懸命やっておられるのですから、私達も頑張らなければいけないのです。

注

- (1) この名前は管見に入った番付にはない。一九五〇(昭和二十五)年頃の四ツ橋文楽座の番付に記載されている、中村新三郎と同一人物か。
- (2) 人形遣いをさす。
- (3) 人形浄瑠璃の太夫・三味線・人形遣いをさすことば。

三、望月太明吉師に聞く

社中に入った頃

私は昭和三十九（一九六四）年に望月社中に入りました。生まれは昭和二十四年。自分たちのことは下座音楽とは言わず、邦楽囃子方と言っています。

中学を卒業して、お三味線を習いに行こうと思っただけで入ったのがきっかけです。丁度、兄の家の前が初代太明藏師匠^{（註）}、つまり先々代のお家でした。私はもともと日本音楽が好きで、お三味線でも習おうかなと行ったところが、囃子方だったのです。兄は家が師匠の向かいというだけで、邦楽とは関係ありません。

その当時、社中の人は随分いました。準社中も含めて二十名くらい。準社中は、専属にウチでお借りする、ウチの仕事があればすぐ否応なしに来てくれるお手伝い、という形です。もちろん社中の人間はずっとどっぶりなのです。純粹の社中はあの頃は十四、五名いたな。師匠を筆頭に、先代の太明吉さん、太明勝さん、太明五郎さん、太明十郎さん、太明一郎さんや彦治郎さん、杵屋廣次さん、そして笛の鳳声東三郎さん、太明四郎さんに秀左久さん、それに太明次さんに、梅屋さんに行った方だとか、やはり十五、六名になると思います。

入ってすぐは初代の付け人みたいなものですな。初代と一緒にあちらこちらに、検番などに行っただけ、そういうにおいをまですけられませんでした。楽器にはなかなか。楽器に触るのは二年目くらいですかね。とにかく付いて行って、師匠が演奏で着替える時は手伝ったりする、その明け暮れです。ようよう持たして貰ったのは、チャンチキというアタリ鉦、そういう方からやってゆく。それはもう一年目くらいから触っていました。初代が直接

教えて下さった。もちろんその頃は、鼓なども初代の晩年には持たしていただき、師匠自ら三味線を弾き、見台の上でしっかりとお稽古を付けていただきました。それは私の宝です。笛も一応は心得てはいますが、笛はパートが違いますからね、それは藤舎さんに。もちろん望月にもあったのですが。

その頃はお給料はいただいていません。師匠に教えてもらうのがすべてで、それがお給金という感じですね。本当にちよつとお給金を貰ったのは、七年目、八年目くらいですね。それもお小遣い程度。ですからその前はもろろん、親がかりです。

私の場合は、舞踊のお囃子はやらないで、最初から文楽を任せられました。当時、ご一緒させていただいた廣次さんは、二代目太明藏さんのお父さんで、この方は「遊芸稼ぎ人」か何かの鑑札を持っていて、長唄もやりまじし、その他、色々、何でもわかる方。その方が文楽もやっていました。私の後から入って来られた、太意司朗さんは、歌舞伎の囃子もよくご存知でした。

私が入った頃は、初代太明藏師匠が文楽に来て、囃子のベースを大体決めていました。あの頃はまだ、本当の文楽囃子というのは確立していません。ですからそれから東京の国立劇場に参りましてね、舞台監督の平島東憲さんと九年程ずっと一緒に携わりまして、その時分に殆ど囃子の基が出来あがりしました。その頃までは、まだ附帳のしつかりしたものはないかったですね。私たちが関わる前の囃子は、やる人が一人か二人で「こちよつと立回りしているから、風音をやっこう」とか、「背景、後ろに川があるから水音にしよう」とかそんな程度でしたよ。今ほど賑やかではないです。それはその場でやっていた人間が決めていました。

文楽と関わりだした頃

文楽に太明藏社が入ったのは、因会と三和会が合同して文楽協会になつてからです。聞いているのは、太夫・三味線・人形は皆一緒にさせる。それでいける。お囃子は因会は松竹さんの系統だし、三和会は別の人だし、困るだろう。それでNHKから文楽協会に初代制作の係で来た武田さんなどが考えて、NHKの放送に出演していた太明藏社中の人を、連れて来たということ。初代太明藏師匠は、NHKの『素人名人会』などの審査員をやっていました。それまで望月社中としては、NHKの録音以外では文楽の囃子は、殆どやったことがなかった。ただ初代が「手伝える」と言うので頼んだということ。それで当時、太明藏師匠は文楽上演に来て見ている、はめものとか作調は指示していました。これは大阪でも東京でもやっております。その前の因会や三和会の時のお囃子とは、ちよつと違っていました。特に三和会は殆ど素人さんみたいなもので、ただ音を鳴らしているという程度でしたから。

そのもつと前、戦前、戦中は小川弥三郎さんという人が、一人でやっていたそうです。小川さんについては、お名前だけで存じていません。お一人ですから、大太鼓だけいじったり、ちよつとこうツケ鼓などをポンと打つとか、そういう手だったそうです。今、申しましたように、先々代の、つまり初代の太明藏師匠は小川さんとは全然別です。小川さんがいない時には、人形遣いで手のあいている器用な人がやっていた、そんなものだったそうです。ですからその当時はたとえば、『勸進帳』のような出囃子ものとか、踊り関係の出しもので、どうしても人手がいる時に、ウチの方から手伝いに入りました。まだ梅屋さんもいました。関西歌舞伎華やかな頃です。

ともかく人形さんの方から、出の時などに音がないと困るからというので、それが本格的に入るようになったのは、文楽協会になつてからの話。

その時から附帳が作られた。小川さんの附帳というのがありますが、それは一切使っていません。ウチは囃子で杵屋の某とか、三味線の方とか、今藤さんなどが来てましたから、芝居に関わっている方が一杯いらつしやる。ですから囃子について全般的に聞けて、それで作りやすかったそうです。度々申しますが、昭和三十八年以前は整ったものがなくて、単に鳴っているという感じでした。

昭和三十八年から、ウチの社中が文楽に関わりだしたのですが、思うにその時分は、お人形さんの方から「ここでこんな音くれよ」と言われてやっていたでしょう。お人形さんで昔の音を覚えていた人が「前は、こんなことやつてたけどなあ」と注文があると、お三味線も大小鼓も太鼓も、それを資料にしてやってみて、段々、形が出来たのですよ。

それから、私達がね、雰囲気欲しいと思つた時には、ポーンと時の鐘を入れたりしました。そうすると「そこ、昨日入ってなかったけど、今日入ってんの」と床や人形さんから言われたりしました。そういう時代でしたよ。一つの公演中で昨日と今日と違う、そんな模索で段々、今のきちつとしたのが出来た。初代の太明藏師匠は大阪だけではなくて、回数数は少なかったですが東京にも行きました。東京では、東憲さんと一緒にやってやることはなくて、こちらオンリーです。文楽協会になつてからずっとそうでした。その時分、舞台監督をしていた東憲さんと私達と丁度、文楽に対する思いが重なり合っています。

景事、あれは昔から決まっています。これはもう、社中でも変えようがない。きつちり間が決まっていますし、足取りがきちつとしてくるから。歌舞伎の方が「文楽は何をしているか、ちよつと聴いて来い」と師匠に言われましたと、いらしたこともあるのですよ。はめ事をね。ただ、ウチの方はあまり重要なことはやっていない。こちらは太夫、三味線がありますから、歌舞伎のように強く打込めません。床の邪魔にならないように、け

れども人形は引立つように、その間の音質を取る、つまり強弱を工夫するなどして大変です。

三味線や太夫さんの方からの注文は昔、ありましたですね。十代竹沢弥七師は余りおっしゃらない。野沢松之輔師は作曲するだけにね、「ここ大小入れてくれや」とかおっしゃいました。あの頃は、編曲なども色々ありました。作品を産めよ増やせよだったのでしょうか。両派合体してからも色々あったみたいですよ。因会にはそれなりに囃子の人もいたけれど、三和会にはあまりいなかったからね。ですからそういうことで、文楽協会になるまで、模索だったのではないですか。

囃子がきちっとしたのは今日こんにちですね。今日といっても、協会になってからずっとやってきました。それでこの場面はこれという風に、今は確立しています。ですから歌舞伎の方でも「教えて下さい」と来ますよ。

お囃子を三人でやるようになったのは、文楽協会になってからです。朝日座は三人で行っていました。廣次さんと私と太意司朗さんと。太意司朗さんは、後から入りましたが、それまでも誰かが入っていました。巡業の時は二人です。

お囃子昨今

楽器は全部こなします。笛も吹いたことがありますよ。篠笛ですが、さまにならなくてね。ですから秀左久さんも囃子方に来ているから、笛は別に確立しました。笛以外は囃子で使う鳴物、楽器、すべてを使います。文楽では大太鼓打ち、小太鼓打ち、鼓打ちという分業はないのです。全部こなします。

鳴物を入れるタイミングは、最初はね、人形さんばかり見て計っていました。そうしたら床の方から「もう止めてくれ、勘弁してくれ」と言われました。それでだんだん音楽に合わすようにやりまして、あまり人形は見

ないようにしています。

それと一つ言えることは、登場音楽と人形さんの出が、人によってはかなり違うようだという事です。まだ吉田玉男師匠なり先代の桐竹勘十郎師匠なりがいらつしやる頃は、もう計ったように一番いい時にぽつと出て来るんです。今日こんにちはもう、キッカケを何遍も変えて、出がちよつと違う、早い、そんな感じですよ。昔の方の方が出がきちんと決まっていました。浄瑠璃がきちんと腹に入っているし、音を聞いてから出る。自分の演出の仕方がうまくいったですよ。ですからこちらもなるべく人形さんを見ないで、やります。それでどうしてもうまくゆかなかったら、こちらから「どこで出んの」と聞いたりします。ですから今、人形さんの方も模索中ではないかな。

杓子定規に、前の附帳にある通りに打込んでゆきますと、床の方からは「もうちよつと後でやってくれへんか」と言われたりして、大変ですよ。そういうことは公演中でもありますから、その都度直してゆきます。それと絶対的に言われるのは、音量を控えるということです。歌舞伎と決定的に違うのはそこです。歌舞伎の場合は盛り上げてゆくわけですから、もうドンチャカドンチャカ耳が痛いぐらいの感じですよ。文楽の場合は、言ってみれば、あくまでも浄瑠璃が主体で、それを邪魔しないようにというのが求められる。三味線の旋律に乗せる。要するに見えて聞いていて違和感がないように、お客さんにとって空気が流れているように、音が鳴っている。それがなかなか難しいです。音量を落とすのは特に難しい。登場する時ちよつと大きくしたり、色々やっています。

出の音で、この大夫さんだったら必ずこれというのはいないです。ただ、たとえば『俊寛』（『平家女護島』）の謡出しに「波音くれや」とか「何くれや」とか言われることがあります。これは完全に最近の話です。それが今は当たり前になっていますけれどね。『俊寛』でも四代竹本越路大夫師匠

の時は何にもなくて謡だけ。今は能のような囃子を入れるのが、当り前になっていきます。「きちつと波音入れて」、「千鳥笛入れて」などと様々な注文があります。時代とともに変わります。

この年になって色々とわかってきました。若い頃はもう鳴物を入れていこうと、随分、作ったりもして、やって来ましたですけどね、ようようこの頃、文楽にふさわしいのがどういうものか、わかってきました。以前は時の鐘でもないのに、入れたいところで、ボンとやったりしました。この頃はそういうことは、避けるようにしています。それにやっているのが、囃子が二名で笛が一名でしょ。どうしても限られますしね。

筋書きにある連名と社中以外の人々

今、国立劇場・文楽劇場の筋書きに付いている番付に「おはやし」と平仮名で入ってますでしょ。漢字の囃子はちよつと堅いというのでね。平仮名で全部やって貰っているらしいです。この書き方も色々変わった。「鳴物」或いは「囃子」と書いたこともあるし、何も書かないこともありました。二代目太明藏さんになってからは、ずっと鳴物とか望月社中とか書いていた。「お囃子」の記載が全然なくなった時は、またもとに戻して入れて貰いました。それも漢字ではなく平仮名でね。

朝日座の筋書きでは、昔は一括して一番最後の連名のところに、太明藏社中としてあっただけです。『仮名手本忠臣蔵』のように長唄が入ったり、それから出囃子にしなければいけない、或いは「一力」みたいに非常に派手なお囃子がある、そういう場合は特別に名前を記載することがありました。それは社中以外の人を借りて来る時です。たとえば、昭和三十八年十二月『仮名手本忠臣蔵』の時の長唄の杵屋憲四郎さん、東八郎さん、今藤長助さん、三味線の杵屋勝郎右衛門さんなども、外からです。鳴物で太明藏社中の次に載っている、杵屋廣次さんはウチの社中です。廣次さんはい

ともとは、杵屋さんの長唄をおやりになってから来たから杵屋です。隣に載っている太明次さんも社中。それから、たとえば『恋女房染分手綱』で能舞台の場がある時、出囃子にすることがありますが、その時には社中でも名前が出ます。

笛の鳳声はウチの社中です。笛の人はそちらの方の師匠の系統だから、望月ではなくて、鳳声です。

国立劇場開場記念に出た、望月太左之助社中で太左之助さんというのは、ウチが懇意にしている東京の長唄囃子の方で、今はもう、先代は亡くなって二代目が跡を継いでいます。この方には『三番叟』があるので、初代が「お願いします」と言って来て貰ったのかな。出て貰った理由でもう一つ考えられるのは、「東京は東京でお囃子を」という声があったからかもしれない。ところが、「大阪で太明藏の社中へ頼んでいるから」と話し合っで、「この公演だけちよつとお願います」と呼んだのか、おそらくそんな感じだと思います。その後は、必要に応じて杵屋さんを頼んだり、関西歌舞伎に出ていた梅屋さんにも来てもらったりとか、色々です。人手の足りない時など、そういう人が来てても、すぐに合わせられます。高齢の方ばかり来てもらってためかな、違和感はありません。

『忠臣蔵』等で尺八がいる場合、当初はウチで全部やったのですよ。でも今は、外から頼みます。井上整山さんが来てくれてね。当初は来ていた人はいない。「この人がいいんじゃないかな」と、全部こちらからお願ひしています。全く三曲系だけで固まっている人は、芝居は出来ないうすよ。いくら同じ尺八を吹いても、ちゃんとお囃子がわかる人でないと無理です。社中の人でも、「何でもええわ」というのなら出来ますよ。でもそうするとお囃子の人が一人、その間は取られてしまうわけです。それと尺八を吹くところには、床が入ります。床には旋律、音階があります。その音階と別で何でもいなら吹きますよ。でもそれでは違和感があるでしょう。で

すからやっぱりプロの人を入れないことには、成り立っていかないです。以前の産めよ増やせよの時は、器用にやっていた。でもそれでは通用しない。適当に吹いていると、やはり文句もでるし。

外から頼むことなども交えて、文楽のお囃子の形が本当に整ったのは最近です。歌舞伎でも確立されて七十年位じゃないかなという感じですからね。

その歌舞伎から入れた囃子は、もちろんありますよ。それは習うというのではなくて、そういうお芝居の方が入っていたからね。さっき言った井上さんなどがね、文楽はこうやって入れているけれど、歌舞伎ではこんなことをやっているかと教えてくれる。でも文楽はこれと言うことが多いです。決して歌舞伎のまねではないのです。歌舞伎と文楽とは全然違います。囃子の入れ方でも、どうしても譲れないことがありますよ。

車切（捨切）について

人形車切というものは、もともとあったものです。自然とやっています。芝居のシャギリとは違います。ただ私の聞いているのは、以前はお囃子は一人だったから、車切も、芝居の前に入る着到も、ちゃんと出来ないで、「何とか鳴らしとけ」と、片手でやっていたそうです。多分どこかの芝居の聞き覚えて、それらしいのをやったというのが、最初じゃないかな。「そろそろ始まりますよ。皆さん、用意して下さい」という合図が人形車切です。ですからdeenと長いことやったようです。それが始まりだと思いますよ。それで、いまだにかしこまってやっています。片手でこう、deenと。そのフレーズも決めたのは四十年くらい前、私らがやるようになってから、決めました。きちんとした打ち方が決まったのは、三十八年以降ですね。昔はいい加減なものでした。ダダダダダン、ダダダダン、ダダダダ、こんなのでしょ。今の車切の形にしたのは

私ですよ。以前は、今のような車切は打ちませんでした。

現在、思うこと

今、社中で動いているのは九名です。それ以上は今のところはまだ増やしません。二十代、三十代はいまませんね。皆、結構経験しています。九名で仕事の分量との兼ね合いは、カツカツですね。大阪は本格的な舞踊公演などは全然ないですからね。それで劇場がなくなってゆくでしょ。ですから若手を作ってもプロとして活躍する場がありません。東京ならなんぼでも仕事があるみたいです。みんな、舞踊家でも東京に向いています。ですから東京では劇場を作りますね。大阪では社中としては若手は作れません。個人としてやってく分にはいいかもしれませんが。今は文楽と舞踊の時にやるほか、当代の太明藏さんは、お囃子の教室もやっています。みんなカルチャーなどで、教えています。カルチャーでは大勢、素人さんがやっていますよ。カルチャーに来た人が文楽に興味を持って、劇場に見に来ることはあります。

契約は文楽協会とこちらは社中としてやっている。年間スケジュールは太明藏さんや私達が、この次はここに誰が行くというように決めています。半年くらい、文楽に携わっていますね。

人形浄瑠璃文楽は、ユネスコの「人類の口承及び無形文化遺産の傑作」に宣言されましたが、私らには何も変わりはないです。だからそういう意味ではこの囃子方に携わってきて、これだけ確立させて、それで何かいいただきたいくらいです。大阪市なら大阪市から形としてもね。「三業」という言い方はされていても、あまりお囃子のことまでは。マア、四業という言い方はないですが、三業の中で、こちらもきちっと入っていると形に出来ないかと、思っているのです。けれどもなかなかね、相談する人もありません。

注

- (1) 78ページ 注(1)参照。
- (2) 一九六三(昭和三十八)年。
- (3) 床や人形が演じている間に入れる囃子のこと。
- (4) その場に合う囃子のリズムなどを組み合わせる事。
- (5) 86ページ 注(2)参照。
- (6) 78ページ 注(5)参照。
- (7) 86ページ 注(3)参照。

[Summary]

People Who Support *Ningyo-joruri Bunraku*, Focusing on the World
of *Hayashi* Music:
An Interview with YOSHIDA Minosuke, TOSHA Shusaku and
MOCHIZUKI Tamekichi

KAMAKURA Keiko

This is a summary of an interview with people who support *ningyo-joruri bunraku* from behind the stage, focusing on performers of *hayashi* music. The three persons interviewed are: YOSHIDA Minosuke, a Holder of Important Cultural Property for *ningyo-joruri bunraku*, and TOSHA Shusaku and MOCHIZUKI Tamekichi, members of Mochizuki Tamezo School that is responsible for *hayashi* music today. YOSHIDA Minosuke spoke about the people who supported *ningyo-joruri bunraku* from the mid-1930s to the mid-1970s. TOSHA Shusaku and MOCHIZUKI Tamekichi spoke about the first Tamezo who established the School as well as about the changes in *hayashi* music from the mid-1930s until today and about other members of the School with whom they have had association.

Research and Reports on Intangible Cultural Heritage
Number 2
2008

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2号

平成20年3月28日印刷

平成20年3月31日発行

編 集 独立行政法人国立文化財機構
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	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 教授	山中 玲子

発 行 独立行政法人国立文化財機構
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

© 独立行政法人国立文化財機構
東京文化財研究所 2008

National Research Institute for
Cultural Properties, Tokyo