

COE復曲奏演と浄瑠璃研究会の活動

—「八重霞浪花浜萩」「木下蔭狭間合戦」(竹中砦・壬生村)「酒吞童子枕言葉」「往古曾根崎村噂」「北条時頼記」など—

21世紀COEプログラム「演劇の総合的研究と演劇学の確立」の研究活動が、二〇〇六年度をもって一つの区切りを迎えるに当り、「日本演劇の復元的研究」を行なう古典演劇研究(人形浄瑠璃文楽)コース(以下浄瑠璃コースまたは浄瑠璃研究会と略称することがある)の活動に関する報告をまとめておきたい。演劇博物館ホームページ21世紀COEプログラムの項に公開している「古典演劇研究(人形浄瑠璃文楽)」の「研究概要」は、左の通りである。

人形浄瑠璃文楽が、いかなる演劇で、約3世紀にわたって何を伝承し、今後いかにそれを継承していくか。古典芸能であり、ユネスコ世界無形遺産にも指定された人形浄瑠璃文楽は、正しい伝承を体現した上演によってのみ、現代の観客を感動させることが可能であるが、それらはどのように実現されるか—この課題に、学術的かつ具体的に取り組む研究である。文献学的研究のみに留まることなく、文楽の第一線の演者の協力を得て、実際の復曲奏演に種々の方法で取り組むことにより、人形浄瑠璃文楽の伝承の裾野を広げ、文楽の上演を真の意味で活性化させるために、指導的役割を果たす研究でありたいと考えている。

(担当教員 内山美樹子)

ここに掲げた課題に取り組むために、文楽の第一線の演者(太夫・三味線)による復曲奏演を行なうCOE公開講座「浄瑠璃」、文楽の第一線の演者(太夫・三味線)による浄瑠璃(義太夫節)の伝承に関するCOE講演会、及び教員(専任教員、客員講師)とCOE特別研究生、準研究生等を構成員とするCOE研究会、が開催され、回を重ねてきた。二〇〇六年十月十日現在で、公開講座「浄瑠璃」復曲奏演が六回、長時間レコード復元の公開講座が一回、講演会が十一回(別に研究会への演者招聘が四回)、研究会が四十一回行なわれており、二〇〇六年十月中旬以後に少なくとも五回の研究会が予定されている。

またこのほかに二〇〇六年度には、アーカイブ構築(演劇)コースとの共催による浄瑠璃本基礎知識講座(講師、客員講師)が前期に三回開催され、十月以降年度内に二回の開催が予定されている。

二〇〇二年十月から二〇〇六年十月現在までに、古典演劇研究(人形浄瑠璃文楽)コースに所属していた特別研究生で、博士(文学)学位を取得した者は、二〇〇四年度、二〇〇五年度、二〇〇六年度各一人、ほかに浄瑠璃コース担当教員内山が、前記三人と同様に主任審査委員を勤め、早稲田大学文学研究科受理の人形浄瑠璃関係論文に博士(文学)学位が授与されたものが一件(二〇〇四年度)で、人形浄瑠璃研究会に関し、計四人の博士(文学)が誕生している。

教員、研究協力者、特別研究生による論文、報告・研究ノートは、紀要各号に数多く掲載され、また内山は、二〇〇六年六月二十四日、日本演劇学会二〇〇六年春の全国大会(会場成城大学)、パネル講演「研究と実践」において、「浄瑠璃研究と復活上演(復曲奏演)」と題する講演を行なっている。

これらの研究活動をふまえた研究成果が、学外の出版社等から、左の通り、書籍及びCDとして発売されている。

○「浄瑠璃素人講釈」 杉山其日庵著 内山美樹子 桜井弘編

岩波文庫二冊。上二〇〇四年十月十五日、下十一月十六日岩波書店刊。校訂・解題 桜井弘、解説 内山美樹子。二〇〇三年度に十二回にわたって行なった「風」

○研究の原点「浄瑠璃素人講釈」解説」研究会の成果をふまえたもの。

「復元幻の「長時間レコード」—山城少掾大正・昭和の文楽を聞く—」

二世古鞆太夫・四世清六による、大正十五年、昭和二年のニットー長時間レコード「熊谷陣屋」「沼津」「三浦恩愛」各九一段の録音復元のCD化。二〇〇六年三月十八日、COE公開講座「義太夫節の長時間レコード—古鞆太夫(山城少掾)・清六の「熊谷陣屋」「沼津」「鎌倉三代記」を聴く—」(午前十時半より午後六時四十五分。講演「長時間レコード復元について」大西秀紀、西早稲田キャンパス6号館レクチャールーム)の催し及び前後の成果を踏まえたもの。CD五枚、解説六十頁、執筆者内山・桜井・大西ほか。協力 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 早稲田大学21世紀COEプログラム「演劇の総合的研究と演劇学の確立」復刻・編集 大西秀紀 製作 ポルケ 発行 紀伊國屋書店 二〇〇六年十月二十八日発行。

以上、項目を挙げて略述した浄瑠璃コースの各研究会活動については、紀要Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ、

V、VII、別冊、IX（本号）各号の「演劇研究センター活動報告」その他に、逐次、簡単な報告が記されているので、それらをも御参照いただきたい。本稿では活動の中で、二〇〇三年度から二〇〇六年度に行なわれた六回のCOE公開講座「浄瑠璃」復曲演奏について、簡単に回顧し、二、三の補足を行なうことにしたい。但し二〇〇六年度復曲演奏「往古曾根崎村噂 教興寺村の段」は九月二十五日、「北条時頼記 女鉢の木雪の段」は十月十日の開催で、本稿入稿締切は九月二十五日であるため、執筆中の九月前半の時点では、二曲の復曲演奏内容について述べることはできないが、二〇〇六年四月から九月までに研究会が行なってきた、二曲の復曲演奏に関わる研究活動の一部を報告することとした。

二

『演劇研究センター紀要』II（二〇〇四年一月）所収の報告・研究ノート「浄瑠璃の復曲、復活、通し上演と現在の文楽」において筆者は、二〇〇三年九月の時点で、二〇〇三年五月二十六日に行なわれた21世紀COE公開講座「浄瑠璃」第一回「八重霞浪花浜萩 新屋敷の段」復曲演奏について略述し、21世紀COE公開講座「浄瑠璃」が継承した、早稲田大学文学部演劇映像専修と演劇博物館の共催による公開講座「浄瑠璃」全八回（一九八一年～一九九二年）の基礎情報を、併せて掲出した。

本稿でも167頁上段に21世紀COE公開講座「浄瑠璃」の第一回～第六回の復曲演奏演目、演者、日時と場所を記すとともに、同頁下段に公開講座「浄瑠璃」の復曲演目、演者、日時、場所を記し、一九八二年から二〇〇六年、四半世紀間の早稲田における公開講座「浄瑠璃」の復曲演奏一覧とした。公開講座「浄瑠璃」は一九八一（昭和五十六）年に第一回（六月二日）と第二回（九月二十二日）が行なわれたが、第一回「曲輪障」豊竹呂大夫・鶴澤重造、第二回「袖萩祭文」（豊竹咲大夫・鶴澤重造）ともに、引退後の四世鶴澤重造の芸を鑑賞することに主たる目的があった。復曲演奏は第三回「絵本太功記 光秀館」（豊竹呂大夫・鶴澤清治）以後であるので、167頁の一覧表には第三回～第八回を掲出した。なお一九八六年第六回の「桜鏝恨鮫鞘 鰻谷の段」（豊竹咲大夫・竹澤団六（現七世鶴澤寛治））は現行曲であるが、東京では一九七一年（昭和四十六）年以後、国立劇場文楽公演で上演されていないので（ ）付きて掲出しておいた。公開講座「浄瑠璃」では演奏と曲目解説のほかに、関連講演があり、こちらの講師の顔触れも豪華である。紀要II「浄瑠璃の復曲、復活、通し上演と現在の文楽」などを参照されたい。

167頁の一覧に掲げる復曲演奏にはさまざまな曲目がある。が左の初演年が示す通り、いずれも十八世紀初演の浄瑠璃である。

八重霞浪花浜萩

一七四九年

絵本太功記

一七九九年

木下蔭狭間合戦（竹中砦） 一七八九年 摂州渡辺橋供養 一七四八年

酒吞童子枕言葉 一七〇九年 丹州爺打栗 一七四三年

木下蔭狭間合戦（壬生村） 一七八九年 桜鏝恨鮫鞘 一七六九年

往古曾根崎村噂 一七七八年 軍法富士見西行 一七四五年

北条時頼記 一七二六年 奥州秀衡有警塔 一七三九年

義太夫節人形浄瑠璃が、現代的演劇として充実し、優れた作品を生み出し、現在の文楽ともある程度直接的に繋がりが得る、十八世紀の初演曲について、伝承の裾野を広げること何らかの形で寄与したい。それは観客にとつても演者にとつても、古典の継承と同時に、人形浄瑠璃の知られざる一面を切り拓くこともなり得る。公開講座「浄瑠璃」、21世紀COE公開講座「浄瑠璃」を通じて企画責任を負う筆者は、そこに目標を置いてきた。復曲への取り組みは、勿論早稲田以外でも、いろいろな形で行なわれている。21世紀COE演劇研究センターの活動と同時期（二〇〇六年九月末現在）に十八世紀初演曲の復曲を行なった催しとしては、二〇〇三年三月三十日、大阪四天王寺における「義太夫節祖先追善 素浄瑠璃の会」（浄瑠璃古今の序）「那須与一西海硯 化生屋敷の段」、豊竹呂勢大夫・鶴澤清介ほか、荒陵会）がある。「浄瑠璃古今の序」も「化生屋敷」も興味深い曲目で、東京での演奏が期待される。

COE公開講座「浄瑠璃」の復曲演奏では、その演奏前後にCOE浄瑠璃コース研究会による当該曲関係の調査検討が行なわれる（「活動報告」参照）。そのような研究会活動が軌道にのるのは、二〇〇三年四月、即ちCOE演劇研究センター活動開始（二〇〇二年十一月）後の新学期からである。但し二〇〇二年度中の二〇〇三年二月十八日、「浄瑠璃（義太夫節）の伝承」講演会第一回として、竹本綱大夫師に「日蓮聖人御法海 勤作住家の段」（一七五一年初演）復曲（一九九九年五月素浄瑠璃、二〇〇一年七月文楽公演、ともに大阪国立文楽劇場）をめぐるお話をうかがった。綱大夫師は次回五月の講演会では、「木下蔭狭間合戦 竹中砦の段」の復曲について話すことも予告された。詳しくは紀要I所収講演会報告「竹本綱大夫師「浄瑠璃（義太夫節）の伝承について」」（文責・桜井弘）参照。

三

21世紀COE公開講座「浄瑠璃」第一回「八重霞浪花浜萩 新屋敷の段」二〇〇三年五月二十六日。

浄瑠璃史上で際物の当り狂言として知られる「八重霞 かしく新屋敷」が、人形浄瑠璃の演者により、正式な演奏の場で甦ったのは、「義太夫年表」等の資料にみる限りでは、一二年ぶりである。この復曲は、豊竹呂勢大夫師の芸に対する情熱と探究心から生れたものといつてよい。呂勢大夫・清介両師が、大阪の女義の長老、当時

九十四歳の豊澤源平師（三味線）から伝承を受けることになる契機は、呂勢大夫師が国立文楽劇場編「八重霞浪花浜萩」（翻刻校訂 桜井弘、付録に「八重霞浪花浜萩」考）内山美樹子、昭和六十三年（一九八八）年発行）を読み、少なくとも東京にはこの曲を知っているのに留意したことである。その後、呂勢大夫師は牧村史陽「使妓かしくとお園・六三」（昭和三十三年）で、昭和三十三年三月十八日大阪法清寺の「かしく祭」において、文楽の二世鶴澤清八の稽古を受けた女義の竹本清勝・豊澤源平により「新屋敷」が語られていることを知り、「面識はあるもの、お話をさせていただいたこともなかった」源平師に願って「新屋敷」を「聴かせていただき」、四、五年温めたと上、今回早稲田COEの復曲演奏が決まり、清介師と二人で改めて同師の稽古を受けた（「八重霞浪花浜萩 新屋敷の段」の伝承―豊竹呂勢大夫・鶴澤清介両師の取り組み―）文責・川口節子 紀要V。以下同）。

まず非現行曲の浄瑠璃丸本が活字化されたことで、その作品に接し、付録の論文で伝承者がある範囲の曲と知り、確実な伝承者を探し当てて稽古を受け、それを文楽の大夫・三味線としての正式な演奏に繋げていく―呂勢大夫師が辿ったこのプロセスは、清介師のいう「鶴澤叶太郎師あたりまでの方は、珍しいものをたくさんご存知だったけれども（中略）昭和四十年代位までは、多くの師匠方がご存知であったものが、大部分忘れられているという現状」を踏まえて、浄瑠璃の今後の伝承を考える際に、示唆するところが少なくない。因みに拙稿「八重霞浪花浜萩」考の初出は、一九八四年早大文研紀要三十輯である。大学院紀要の論文が、研究者、学生以外の目に触れる機会は（とくに二十世紀においては）至って少ない。その論文の初出の年に初舞台を踏んだ呂勢大夫師（研修生出身）が、後年、国立文楽劇場編「八重霞浪花浜萩」によって作品を読み、付録の論文にも目を通して、清介師とともに早稲田大学21世紀COE公開講座「浄瑠璃」第一回の復曲演奏曲として舞台にかけられた。演目、演者とも、研究・演奏両面の成果をめざす浄瑠璃の門出を飾るにふさわしいものであった。「新屋敷」を二十年后にもし二人で演奏する機会があるとしたら、（中略）今回源平師から習ったそのままを次に伝えます。それが一番確かです。」という両師の言葉は、古典演劇人形浄瑠璃文楽の伝承に対する、もともと正統的な姿勢を表わすものといつてよい。

第二回「木下蔭狭間合戦 竹中砦の段」二〇〇三年十二月一日。
第四回「木下蔭狭間合戦 壬生村の段」二〇〇五年五月三十日。

竹本綱大夫・鶴澤清二郎両師による「木下蔭狭間合戦」二つのヤマ場の演奏は、浄瑠璃コースにとって特に重要な意味を持ち、二つの演奏をめぐって、本号も含め紀要ではいろいろな角度から取り上げられている。まず綱大夫自身の芸談を収めた講演

会報告「竹本綱大夫師・木下蔭狭間合戦 竹中砦の段」復曲への取り組み（文責・飯島満 紀要III）・「竹本綱大夫師「竹中砦のこと、先師のこと」（文責・飯島満 紀要V）・「竹本綱大夫師・鶴澤清二郎師「壬生村の段」復曲演奏をめぐって」（文責・飯島満 紀要本号）、また報告・研究ノート「木下蔭狭間合戦 竹中砦の段」二〇〇三年、演奏と研究（文責・内山美樹子 紀要V）、「公開講座「木下蔭狭間合戦 壬生村の段」報告」（文責・桜井弘 紀要本号）、そして論文「虚構の中の桶狭間―木下蔭狭間合戦」小論（飯島満 紀要III）、「木下蔭狭間合戦」試論―石川五右衛門像を中心に―」（伊藤りさ 紀要VII）。詳細はこれらに拠っていただきたい。

第一回の「八重霞浪花浜萩」は世話物、第二回・第四回の「木下蔭狭間合戦」は時代物と、作品内容も、浄瑠璃史的な位置づけも（どちらも一定の位置づけを持つことでは共通しつつ）対照的である。また演者が、一九八四年初舞台の呂勢大夫師と、二〇〇五年の時点で舞台歴六十年の大御所、綱大夫師（一九四六年初舞台）とでは、復曲に対する、あるいは曲そのものに対する関わり方も、当然異なる。さらにそれぞれの曲自体の伝承状況にも相当の違いがある。「木下蔭狭間合戦」という、現行曲から外された名作の二つのヤマ場、「竹中砦」と「壬生村」の間でも、「竹中砦」はともかく昭和九年に文楽で一回上演され、昭和四十年にラジオの放送もあるのに対し、「壬生村」は、昭和以後全く日の目をみることもなかった。にもかかわらず、綱大夫師は十六歳の時に八世野澤吉弥からこの曲の稽古を受けて覚えていた、という伝承状況の違いがある。

「木下蔭狭間合戦」の「竹中砦の段」は、二〇〇三年五月三十一日大阪国立文楽劇場「文楽素浄瑠璃の会」で、「壬生村の段」は二〇〇五年五月二十八日の同会で、復曲演奏の封切がなされた。COE演劇研究センター浄瑠璃コースとしては、二〇〇二年度から「木下蔭狭間合戦」を研究課題曲としており、二〇〇三年十二月一日、二〇〇五年五月三十日の演奏は、復曲再演ではなく、復曲初演の一続きであると考えている。「壬生村」の場合は、大阪の翌々日であるから初演の一続きに相違ないが、「竹中砦」の場合も半年の間綱大夫師は大阪封切、いわば初日の不十分な点を早稲田での演奏で修正すべく、熟考されて十二月一日の優れた「竹中砦」が生まれたのである。勿論、国立文楽劇場が、「木下蔭狭間合戦」の通しは無理にもせよ「竹中砦」だけでも、と上演を目ざしながら実現しない中で、二〇〇三年五月文楽素浄瑠璃の会で、ともかく素浄瑠璃「竹中砦」は実現した。その封切の意義はきわめて大きい。一般に、初日を明けてみてはじめて気付いた問題点が、二日目に改善されて舞台の密度が濃くなることは多い。復曲の中には、一回やってみればそれでいいというものもあるかも知れないが、基本的にせめて二回は舞台で（やむを得ざる場合はラジオを含めてでも）演じられた上で、さらに現行曲に組みこまれる、というのが、復曲本来のあり方であろう。「木下

蔭狭間合戦」の「竹中砦」「壬生村」については、それが国立文楽劇場での、いわば文楽座としての公演と、大学という場での公開講座の形をとった演奏とのセットで行なわれ、種々の角度から検討、考察が可能になり、外部からも高い評価を受けたことは、21世紀COE演劇研究センターの古典演劇研究コースの掲げる「日本演劇の復元的研究」のテーマにふさわしい成果であったと考える。

日本古典演劇にとつて、必要なことはおそらく、発見である。舞台芸術の行動理念を、仮に文学作品の「創作」と区別して「創造」と呼ぶならば、洋の東西を問わず、古典演劇とは基本的に、現代の演者が一世紀以上前に創作が完了している戯曲作品を、その戯曲通りに演じて、しかも舞台上に新たな演劇を創造するもの、であろう。がその新たな演劇を創造するに当り、演技、演出、作曲（広義の楽劇の場合）を、すべてあるいは大幅に新しくするか、先人から受けついできた方法を厳格に継承しながら、演者が一回一回新たな生命を持つ演劇を、舞台上につくり出すか、古典演劇として二つのいき方に分れる。日本の古典演劇、能、狂言、人形浄瑠璃文楽は、後者のいき方をとる（歌舞伎も基本姿勢は後者である）。後者の場合、演者の創造とは、先人から受けついでものから、何を発見するか、ということと、ほとんど表裏一体の関係にある。その発見を可能にする、厳格な修行の上に創造された舞台で、現代の観客は、人形浄瑠璃であれば、十八世紀を真摯に生きた人間の姿と出会うことができる。そのような出会いをもたらす創造は、公演数の少ない文楽で、特定の演目を四、五年以内に繰り返すような安易さからは、生れてこない。観客の側にも、その創造性に反応する感受性が培われない。

浄瑠璃コースにとつて「日本演劇の復元的研究」とは、現在の人形浄瑠璃文楽が正しい伝承を体現しているか否かを検証し、同時に、伝承、継承されたものの価値を再発見する営みである。その伝承、継承の範囲が、種々の事情から、甚だしく狭められていく傾向―特に近年著しい―に、歯止めをかける力はなくとも、座視してよいとは思われない。

問題はその伝承、継承のあり方である。綱大夫師は十六歳の時に、八世野澤吉弥に「壬生村」を教えられた。「壬生村」は大正九年以来、八十五年間（二〇〇五年現在）上演が絶えているが、八世吉弥は大正九年より七年前、大正二年の近松座で、六世弥太夫の「壬生村」を弾いている（「公開講座「木下蔭狭間合戦」報告」文責・桜井弘 紀要本号参照）。その吉弥が、綱大夫（当時織の太夫）に「壬生村」という蓮の種を植えたのは、六十年近く前のことである。その後、綱大夫の中で、芽生え、育ちつつあった苗が、二〇〇五年に清二郎という相三味線の協力も得て、八十五年ぶりに花を開いた。それは葛西聖司氏が『邦楽と舞踊』二〇〇五年七月号で感銘深く綴るに足るエピソードである。早稲田で「壬生村」演奏と綱大夫師の話聞いた学生がレポートに

「十六歳」の稽古に驚いたと書いた。実際、昭和二十年代前半でも稀曲であり、一癖も二癖もある長い切場を、十六歳の少年に覚えさせるのである。綱大夫師はこの「壬生村」よりおそらく前に、十世若大夫（当時三世呂太夫）から「日蓮聖人御法海 勘作住家の段」の稽古を受け、その後十七・八歳の昭和二十四年二月、山城少掾・清六の「勘作住家」の白湯汲みをしている。

現在の文楽にも十代で初舞台を踏んだ人は何人もいるが、これだけ高度な修行の環境は、到底望むべくもない。とすれば、呂勢大夫師が「八重霞浪花浜萩」という浄瑠璃作品と活字本で出会い、「新屋敷」の伝承者を探し当てた道筋も、今後の文楽にとつてきわめて重要である。源平師に「新屋敷」を教えた二世鶴澤清八は一八七九年生で、一八八〇年生の八世野澤吉弥とはほぼ同世代（因みに山城少掾が一八七八年生）。呂勢大夫師が「新屋敷」を最初に聴かせてもらった時、源平師は九十歳位であったろう。今、稀曲を覚えていた人を探すと自分が困難になりつつある中で、「習ったそのままを次に伝えます」（159頁）という、中堅演者の使命感と、現在文楽を代表する演者の一人が、六十年近く前に植えられた種を、自らの手で開花させ、現代の聴衆に未知の世界を開示した創造性とを、研究プロジェクトの中で、ともに目の当りにすることができたのは幸いであった。

四

文楽の伝承において覚えている人から直接教えを受けることは、第一義的意義があるが、その方法によることのできない復曲も多い。紀要Ⅱの「浄瑠璃の復曲、復活、通し上演と現在の文楽」で、復曲のあり方を、a、b、c、d、e、の五つに分け、直接稽古によるものをaとするが、残されたテープを頼りに復曲せざるを得ないbの場合、復曲としての価値がaに劣るかといえ、一概にそうも言えない。綱大夫師は師八世竹本綱大夫から、歴代の名手から受けついできた「竹中砦」の床本を与えられ、昭和四十一（一九六六）年東京国立劇場開場後、文楽の公演で「竹中砦」を語る機会を心待ちにしていた。人形浄瑠璃としてはそれはいまだに、大阪でも東京でも実現していないのであるが、仮に東京国立劇場で復曲による復活上演、通し上演がさかんであった昭和四十年代、「竹中砦」上演が実現していたらどうであろう。復活通しであれ、「竹中砦」一段の上演であれ、この時期に時代物の大曲九一段を語るにふさわしい太夫は四世津大夫であり、津大夫・六世寛治による昭和四十年の「竹中砦」ラジオ放送という実績もふまえ、まず津大夫・寛治という配役が想定されるが、ただ昭和四十二年に八十歳を迎えた寛治に、昭和四十八年まで（四十九年没）の時点で、稀曲、大曲の陣立物を、十五日間弾き課せられるという保証もない。そこで八世綱大夫が推していたことでもあり、中堅に大役を、と織大夫（現綱大夫）に「竹中砦」が廻っ

てくることも、意気軒昂たる当時の文楽では、あり得ぬことではなかった。その場合、織大夫は当然、三味線が誰になるにせよ、寛治の稽古を受けて「竹中砦」を語ることになり、それは基本的に昭和四十年の津大夫に近い語り方になったのではないだろうか。

津大夫・寛治の昭和四十年の放送録音を繰り返し聴いた上で「麓さんのものですか、もう少しこつてりとした浄瑠璃にしないといけないのではないか」（竹本綱大夫師「木下蔭狭間合戦 竹中砦の段」復曲への取り組み）（文責・飯島満 紀要Ⅲ）といった、風にかかわる異論を、演奏に反映させることは、当時の織大夫にとって、どの面からも不可能であり、そういう考えも起こらなかったかも知れない。もつとも、もしその時点から「竹中砦」が現行曲のレールに乗ってしまえば、後年、円熟した綱大夫師が、自らの語ったものを、より麓大夫らしい「竹中砦」へと修正することも不可能ではないので、仮定をいくら重ねても意味がない。ただ、もし古典としての「竹中砦の段」という概念が想定できるとすれば、それに対して綱大夫・清二郎の「竹中砦」が、津大夫・寛治の「竹中砦」（昭和四十年）より遠い、ということはある得ない、ということである。

五

第三回「酒吞童子枕言葉 鬼が城対面の段」二〇〇五年三月十日。

早稲田の復曲演奏演目として、はじめての近松物である。曲風上のことも含め、文楽現行曲に、改作を経ずに組み込まれている正徳享保期の近松作品とは異なり、宝永期、十八世紀初期の作品への挑戦である。加えて「酒吞童子枕言葉」は、享保十六（一七三二）年豊竹座上演以後、昭和三十六（一九六一）年復活上演まで二三〇年間、確たる上演記録が見当たらないにもかかわらず、四・五段目の朱入り本は複数機関に存在し、昭和期まで伝承されてきた、という特殊な上演史を有する曲である。

昭和三十六（一九六一）年に、芸術祭文楽（因会・三和会）合同公演として、東京のみで六日間行なわれた近松特集での上演を観ている筆者にとって、「酒吞童子枕言葉」は文楽の近松物の一つの出発点であり、作品そのものの卓拔性（必ずしも学界の共通認識に至っていない）をも含め、新鮮な課題曲であり続けた。二〇〇四年七月、研究会として、昭和三十六年に「鬼が城対面の段」を語った十世若大夫の孫であり、芸風からもこの曲を語るに最適と思われる豊竹英大夫師に復曲演奏を依頼し、英大夫師は三味線の鶴澤清友師と相談の上、引き受けられた。

浄瑠璃コース研究会側から、復曲演奏台本を作成し、演者の両師に渡したのは、この第三回がはじめてであった。21世紀COE公開講座「浄瑠璃」では必ず演奏台本（床本）を収めたプログラムを配布するが、その「床本」は演者が先人から直接稽古を受

けた曲の場合は、演者自身の「床本」による（「新屋敷」「壬生村」）。「竹中砦」は綱大夫師が先人から直接稽古を受けた曲ではないが、綱大夫師所持の床本自体が、演出の指針としての重味を持つので、当然それに従うことになる。いずれにせよ、「竹中砦」と「新屋敷」は、詞章としては丸本（七行正本）通り、と言ってよく、一方「壬生村」の場合は綱大夫師の床本に書かれた入れ事に復曲上の意味があり、この三曲については、演者の側で台本が確定していた。

「酒吞童子枕言葉 鬼が城対面の段」については、現在伝承者があることは聞かないが、昭和三十六年上演時の若大夫・勝太郎の録音が残され、三十六年復活時の底本である三世鶴澤清六朱入り本は、大阪市立中央図書館に寄託所蔵されている。今回の復曲演奏も、英大夫師が祖父若大夫の業績を継承するという意味も含め、基本的に清六朱入り本を底本とし、若大夫・勝太郎の録音に基づいて行なわれることになった。

しかし清六本も他本も含め、管見の現存朱入り本「鬼が城対面の段」には、かなり大幅なカットがあり、原作の三分の二強に縮小されている。清六本に「元祖松屋 鶴澤清七師章」とあることから、この台本の成立は十八世紀後期（ほぼ一七八〇年代以後）から十九世紀前期と考えられるが、十八世紀初期の近松作品が、十八世紀後期以降二十世紀まで生き残るために、カットはおそらく必要な措置であったのだろう。若大夫・勝太郎の上演もこのカット台本に拠っており、それなりにすぐれた舞台成果を収めている。東京国立劇場文楽で、さかんに復曲、復活上演が行われた昭和四十年代から五十年代中頃に、仮に「酒吞童子枕言葉」四・五段目が半通しとしてとり上げられ、四ノ切に当る「鬼が城対面の段」が上演されたとしても、当時の国立劇場の朱入り本優先主義に基づいて、昭和三十六年と同様のカット台本（清六本）が採用されたであろうと思われる。

しかし近松作「酒吞童子枕言葉」の作品としての価値を考えるならば、他の刈り込み箇所はともあれ、眼目となる酒吞童子の「無の見」批判に始まって、身の上話、悔恨へと続く長い述懐の言葉（「近松全集」の底本山本版八行本で約二十九行、山本版七行本で約三十七行半）の後半から八行本八行強をカットした清六本は、原作破壊といわざるを得ない。「いか成くげんか受くべきと（カット）しほくとして語りしは恐しくも又哀なり」この清六本のカット部分は、何としても復活したい。といっても八行本約二十九行の長大な述懐をノーカットで語り切ることは、現行義太夫節の常識から考えてむづかしい。結局八行本八行強のカット部分から、三三行弱「浅まし鬼畜の身去によつてかたぐもまねにも悪になれ給ふなど。御いけんは申ぞや釈迦に経とやわらはれん。本国に帰り給は、我取ころせしいく千人の。後世たふでたべ客僧と。」（しほくとして）を復活することで、原作のテーマはほぼ生かされると考え、他は清六本に従うこととした（第一稿）。英大夫師の諒解を得て、英大夫・清友両師にこの形で

の復曲演奏台本を渡し、清友師は復活部分を補曲して、両師は稽古にかかった。

復活を最小限の三行にとどめたのは、演者にとって耳馴れぬ言葉の多い宝永期の近松物への新たな取り組み自体に種々の困難がある上に、録音も朱もない部分の復活を求められることは負担であろうと配慮したためであるが、同時に前述の通り、長い述懐をノーカットで語っては、聴衆がついていけないのではないかと、懸念したからでもあった。

だがこの復活分三行の、読む限りでは十分説得力ある文章を、朱入り本の中にはめこみ節をつけて語ろうとすると、予想外の壁に突き当たり、英大夫・清友両師は苦慮された。それでも何とか形がついたということで、その現況をうかがうため、三月十日演奏の十六日前、二月二十二日に、英大夫・清友両師をゲストに迎えて研究会を開催した。清友師が補曲の立場から言われたことは、文章が自然に節がつくような形になっていない、ということであった。そこで、もう一度原作の述懐を全部音読した。英大夫師が、「これは全部生かしましょう。」と言われた。筆者は童子が一人一人名を挙げて頼光、綱、末武、定光、公時、保昌といっても、今の観客は頼光も四天王も知らないから、「だれです」と懸念したが、英大夫師は、「だれだ、この六人が目の前にいるのに、酒吞童子は知らずに話しているのが、劇的だ。」と言われた。清友師は「浄瑠璃には流れというものがある。語れるように、節が付くように浄瑠璃は作られている。清六本で出来上っている曲に、原作からどこか一部切りとってきて付け足したのでは、流れにならず、無理が出る。」と言われ、英大夫師は「(演者の)負担に気を遣ってくれるのはわかるが、我々は高いところを目指したいのだから、中途半端な配慮は無用だ」と言われた。酒吞童子の述懐、八行本二十九行は、ノーカットと決まった。両師は直ちに浄瑠璃の作り直しに取りかかり、三月十日にこの原作通りの台本による酒吞童子の述懐に、満員の聴衆は耳を傾け、だれることは、全くなかった。清友師の補曲部分(「げん世にてさへ」以下。その前十二字は丸本の文字譜による)は、丸本の文字譜に従いつつ、前半は詞と地色が主体、「此世のかたきはふせぐべし」の前でチンと「つ」のつば(ギン)を弾いてここからやや手数が多くなり、「本国に帰り給はゞ」からノッテ語らせるなど、よく変化のついた適切な節付けで、朱入り本と自然な「流れ」で繋がっていた。演者が体感している現行義太夫節の節付けの「流れ」が、宝永期近松作品にも共有され得ることは、きわめて興味深い発見であった。

三世清六本(伝松屋清七本系の写本)は、十八世紀後期から十九世紀の浄瑠璃感覚で、宝永期の近松作品の長すぎる述懐を三分の一、四分の一削って曲として程よくまとめたが、それを原作破壊と考える現代の研究者が、しかし原作通り語って聴衆がだれることを恐れ、清六本に原作の文学的によしいところを最小限つけ足すという姑息な第一案を示したのに対し、その台本で苦慮した演者の側が、「結局原作通りでいこう」と

主張し、それは成功した。今後「鬼が城対面の段」が英大夫・清友師以外の演者によって語られる場合も、清六本に逆戻りすることはあり得ないと思う。英大夫・清友による「鬼が城対面の段」が、二〇〇五年九月十日にNHKラジオFMで放送されたことは(英大夫師はスタジオ録音には満足していないと言われたが)、原作通りの童子述懐が認知される上で有意義であった。ただし将来、「酒吞童子枕言葉」四・五段目、「頼光山入」から「鬼退治」までが、昭和三十六年の如く、人形入りで復活されることがあるとすると、原作通りの長い述懐に、疑問が出るかもしれない。その時、せめてそっくり清六本に逆戻りではなく、姑息でも、木に竹でも、第一稿のような形も考慮に入れてほしいと、あえて言い添えておく。

以上はほぼ紀要Ⅶの「酒吞童子枕言葉 鬼が城対面の段」二〇〇五年、演奏と研究(以下「文責稿」と略称)の要約である。二〇〇五年三月十日「酒吞童子枕言葉 鬼が城対面の段」は、先人の録音(b)、朱入り本(c)、補曲(d)の三要素を併せ持つ復曲ということになる。「酒吞童子枕言葉」の作品としての主題や、三月十日の舞台成果については「文責稿」参照。また富澤美智子「酒吞童子枕言葉」論―三段目を中心に―(「演劇映像」四八、二〇〇七年三月)参照。

六

以下は「酒吞童子枕言葉 鬼が城対面の段」復曲演奏台本に関わる本稿での補訂である。清六本(伝松屋清七系本)の形に台本整理がなされたのは、十八世紀後期から十九世紀前期であろうが、それに先立つ十八世紀中期及び後期のはじめ頃の「酒吞童子枕言葉」に関する資料で、知られているものは多くない。その多くない資料の一つに横山正「浄瑠璃操芝居の研究」(昭和三十八年)六〇頁に挙げる「師若針(針の字は鍼)(口)の形式の識語を持ち、竹本大和掾宗貫と竹田出雲掾清定との署名のある奥書」を有する「酒吞童子枕言葉」の「山本両家の外に江戸の鱗形屋孫兵衛が加わっている」七行正本がある。原本未見であるが、この本の存在から、宝永期に竹本座関係で「酒吞童子枕言葉」が上演されたか、と推測される。宝永期上演を連想させるような、明和期竹本座浄瑠璃での「頼光山入」引用もある(紀要Ⅶ文責稿、一一一頁補記参照)。とはいえ、具体的に興行を特定することはできない。そこで改めて一七三二(享保十六)年豊竹座上演時に刊行された豊竹上野少掾正本に留意すべきこととなる。

近松門左衛門作の義太夫節浄瑠璃作品の多くは、三軒、四軒以上の版元による多種の浄瑠璃本を有し、「酒吞童子枕言葉」も『正本近松全集』第八巻解題で、解説者鶴見誠氏は十三種の諸本を挙げて、「酒吞童子枕言葉」豊竹上野少掾、正本屋九左衛門板、七行本の大阪府立図書館本奥書は『近松浄瑠璃本奥書集成』(昭和三十五年、大阪府立図書館発行、信多純一・森修・祐田善雄・横山正編)に写真が掲載されている。

近年、演劇博物館に入った辻町文庫にも同じ上野少掾・九左衛門版、七行本がある。また鶴見氏の指摘通り、早大図書館蔵の題簽・奥書を欠く七行八十丁本もこれらと同版である。筆者は「竹本政太夫・豊竹若太夫」(『国文学』二〇〇二年五月、近松特集)で初代若太夫(上野少掾)による「酒吞童子枕言葉」の「頼光山入 衣洗ひ」に言及しながら、二〇〇五年の「鬼が城対面の段」復曲演奏に向けて、筑後掾初演本と、享保十六年上野少掾上演本との対校を行なわなかった不明を恥じるばかりである。

紀要Ⅷ「文責稿」では何度か、「酒吞童子枕言葉」本文の訓みについて、八行本、七行本及び清六本の異同等に触れた。神津武男氏の、訓み等に関し、初演時に近い八行本よりも、情報の豊かな七行本を重視すべきであるとの指摘も記しておいた。この場合の七行本は、もとより初演時の両山本版八行本の後に竹本座として出された両山本版七行本である。紀要Ⅶ「文責稿」の「八」「十」では今回の復活部分「此世のかたきはふせぐべし。悪業あくごうつもりしみらいの敵」(八行本、近松全集)の「かたき」は七行本では「てき」となっていることに対応したか(縮小写真を掲出した演奏「床本」の訓みは「かたき」と、清六本と丸本(八行、七行正本)との異同では、「心も自然とたけぐ敷」に「自然」(八行本)、「しぜん」(七行本)、「じねん」(清六本)とあり、今回は清六本の「じねん」を採ったことを記した。そしてOGE復曲演奏として、「かたき」はこの訓みを探ったことで補曲が成功したと考えること、「自然と」については、今回は清六本により「じねん」としたが、二〇〇六年以後の再演では、七行本による「しぜん」とに戻すのがよいと思われる述べた。

紀要Ⅷ「文責稿」では、復曲演奏「床本」の写真を掲出し、また両山本版八行本、七行本、清六本は、所蔵機関(演劇博物館、寄託機関(大阪市立中央図書館)が閲覧を許可しているので、丸本、清六本の異同をすべて挙げることはしなかったが、「鬼が城対面の段」の丸本(両山本版八行・七行)と清六本との顕著な異同は右記のほかに、「眸まじりさがつて」(八行本)が清六本では「まじりさがつて」、「南都にかすりゐ」(八行本)の「南都」が清六本では「奈良」とある。七行本は「まなじり」「なんと」である。「大盃をさし出す」は七行本では「大さかづきを」、清六本は「大盃を」で、奏演では清六本に加え十世若大夫の語り方を継承して「床本」で「大盃」としている。

以上紀要Ⅷ「文責稿」に挙げたものも含め、両山本版八行本・七行本と清六本で訓みないし語が明らかに相違するのは、「まなじり」と「まじり」、「なんと」と「なら」で、八行本の「自然」は「しぜん」(七行)とも「じねん」(清六)とも訓み得、「大盃」(八行・清六)は「大さかづき」(七行)とも「たいはい」(十世若大夫所演)とも訓み得る。この清六本の「まじり」「なら」「じねん」「大盃」と、すべて一致する訓みや表現がみられるのが、享保十六年上野少掾上演時の正本屋九左衛門版七行八十丁本である。清六本にない「此世のかたきは」(八行本、山本版七行本は「てきは」)の件りは八行本

と同じく「此よのかたきはふせぐべし。あくごうつもりしみらいの敵」となっている。但し、上野少掾・正本屋九左衛門版「酒吞童子枕言葉」は、この時の新刻ではなく、鶴見誠氏が諸版の「六」として挙げる「七行八十丁 大坂、正本屋仁兵衛版 東大教養研(中略)板心 上部に「枕」、中部に㊦㊧㊨、下部に丁付「一一八」 奥書(集覽四〇)」の版木を用いてわずかに手を加えたものかも知れない。

享保十六年上野少掾・九左衛門版の「酒吞童子枕言葉」の「鬼が城対面の段」に該当する箇所(文字譜は、初版の両山本版八行本と(九左衛門版の単なる脱落とみられる箇所を除き)、特に相違点はみられない。豊竹上野少掾・正本屋九左衛門版「酒吞童子枕言葉」が享保十六年の豊竹座上演の実態を、どれだけ反映しているかを見極めることは容易でない。

ただ演劇博物館蔵辻町文庫の上野少掾、九左衛門、七行本には、童子述懐の清六本カット部分に、古筆の朱筆で節付け関係の書入れがある。同本にはやや新しい朱筆の節付け関係の書入れもあり、そのやや新しい書入れに、清六本にきわめて近いカットの印がみられる。これらの書入れは、勿論辻町文庫(故千葉胤男氏蔵書)に収まる前のものであり、少なくともこの述懐部分の書入れは、説明は省くが、いずれも近世のものともみられる。ともかく享保十六年刊行の上野少掾・九左衛門版の童子述懐部分に、ノーカーット状態での書入れがあるからには、一七三一年以後、下限は未詳ながら、童子の述懐はノーカーットで語られた時期があったことは、間違いないであろう。

版本の素姓はどうであれ、清六本の祖本(伝松屋清七本)は、豊竹上野少掾在名本ないし同系統の本で入章入朱編集が行なわれた可能性が大きい。このことから、直ちに清六本が豊竹座系の「鬼が城対面の段」を伝えたものとみなすことには、慎重であるべきだが、昭和三十六年以後の復曲底本である清六本の訓み等が、上野少掾在名本という根拠を有するからには、特段の事情や難点がない限り、奏演に当っては清六本に従うべきであり、「まじり」も「じねん」も清六本に従った二〇〇五年奏演「床本」に修正の必要はない。「かたき」も「大盃」も、山本版七行本の「てき」「大さかづき」を特に考慮する必要はない。その方針から修正すべきは「南都」を「なんと」ではなく「なら」と訓むことであろう。

これらの訓みの異同は、作品解釈にはほとんど影響を与えない。仁兵衛版をどう位置づけるかはともかく、上演の裏付けを持つ上野少掾・九左衛門本刊行の享保十六年は初演から二十二年を経ており、「酒吞童子枕言葉」という作品の内容を考察する際には、初演時初版の両山本版八行本に、基本的に依拠しつつ、両山本版七行本等をも勘案すべきことは、いうまでもない。

21世紀COE公開講座「浄瑠璃」、第五回、二〇〇六年九月二十五日復曲演奏「往古曾根崎村 教興寺村の段」と、第六回、十月十日復曲演奏「北条時頼記 女鉢の木雪の段」について、九月前半の時点で簡単に記しておきたい。

二〇〇五年夏に大阪国立文楽劇場で、野澤錦糸師に呼びとめられ、「往古曾根崎村 教興寺村の段」という曲を、先年調べていた時の本が出てきたが、早稲田で復曲として取り上げる気はないか、と言われ、研究会として検討に入った。ふと思いついたのは、一九九七年刊の岩波講座「歌舞伎・文楽」第10巻所収「文楽の演出(三)——復活、通し上演と太夫」(豊竹呂大夫・内山美樹子)のために、九六年か九七年に故五世豊竹呂大夫師と会った時、将来「教興寺」が復曲できればと思っている、との話を聞いたことであった。野澤錦糸師は野澤錦糸時代に167頁一覽にある通り、(20世紀)公開講座「浄瑠璃」で、呂大夫師とともに「丹州翁打栗」「軍法富士見西行」「奥州秀衡有警塚」の復曲を行なわれた。復曲における三味線の仕事の重さを思う時、二十世紀末近くにこれらの曲が文楽の太夫・三味線によって甦ったことには、錦糸師の功績がきわめて大きかった。錦糸師は一九九五年九月東京公演以後、竹本住大夫師の三味線という重責を担うようになり、一九九八年五世錦糸襲名以後、一層その勤めは重くなり、大学の場での企画をお願いすることなど断念していただけに、錦糸師が難曲の復曲をあえて手がけたいと言われる意欲に、感銘を受けた。

「往古曾根崎村 教興寺村の段」は二世鶴澤清八以後に伝承者があることを聞かぬ幻の曲である。浄瑠璃史上、特に不安定な時期とされる安永期、竹本座はほとんど実態を失っており、作者近松半二は一時豊竹此吉座に加入したこともあったが、安永七(一八七八)年以後は絶筆の「伊賀越道中双六」まで、竹本座生え抜きの太夫で、明和期の竹本座で「本朝廿四孝」「近江源氏先陣館」「妹背山婦女庭訓」など半二の名作を語った竹本染太夫主宰の座で専ら執筆することになる。安永七年に半二は、内題下に「竹本染太夫正章」とある浄瑠璃本で「心中紙屋治兵衛」(上の巻「河庄」が現行曲、この段は三世竹本政太夫初演)「道中亀山断」(伝承者があるか)と「往古曾根崎村 教興寺村の段」を書いている。本来時代物作家の近松半二が、安永期の不安定な劇団情勢の中で、新作としては世話を求められることが多くなり、安永七年の三作も敵討物の「道中亀山断」以外の二作は世話物である。近松門左衛門の代表作として十八世紀から現代まで拮抗するネームヴァリユーを持つ「心中天網島」と「曾根崎心中」の書き替えを、同じ年に手がけている訳だが、「心中紙屋治兵衛」が、たとえば「紙屋内」の切場など、大部分原作の流用であるのに対し、「往古曾根崎村 教興寺村の段」は原作の登場人物名を用いながら、全く別の劇に作り変えている。上の巻「教興寺村の段」(切場は初代染太夫初

演)についていえば、二年後の「新版歌祭文」の「野崎村の段」との関係が目される。浄瑠璃コース研究会として、関係各位の協力が得られれば、是非復曲演奏をお願いしたいと、錦糸師に申し入れた。太夫は竹本千歳大夫師が協力して下さることとなった。日程の調整もあり、第五回COE公開講座「浄瑠璃」復曲演奏「往古曾根崎村 教興寺村の段」の演目、演者、日時、場所を公表したのは六月下旬で、七月中旬に仮チラシを作成した。

二〇〇六年度浄瑠璃コース研究会第一回、四月二十五日には、演劇博物館蔵六行九本の「往古曾根崎村 教興寺村の段」の写真コピーと、桜井氏が演出書込用に翻刻したものを配布し、大阪府出身の川口節子氏が「教興寺村の段」端場から切場の終りまで、本読みをした。桜井氏が五行稽古本でも「行迷ふ」以後が切場とされるが、丸本には「三重」がないことなどを指摘し、舞台、道具等について話し合った。演劇博物館蔵の絵巻を演者も我々も参考資料として活用していくことになるだろう。

五月二十三日の研究会では、COE特別研究生の小島智章氏が「往古曾根崎村 上演年表を提示し、初演直後と近代以後の「教興寺村」に言及した文献を博搜して詳しく報告した。人形浄瑠璃としての上演記録は明治二十年三月彦六座、三世大隅太夫・二世団平の「浅田宗二内の段」、素浄瑠璃では昭和七年七月の大阪と神戸における貴鳳太夫・友二の「教興寺」が最も新しい記録であるが、貴鳳太夫の「教興寺」に関する「浄瑠璃雑誌」三二四号評では、別に珍しい曲という扱いではない。昭和十七年刊の茶谷半次郎「聞書 芸と文学」の「鶴澤叶・聞書」(初出昭和七・九年)で四世鶴澤叶(後の二世清八)は、教興寺の初演者初代竹本染太夫を弾いた初代鶴澤文蔵(松屋清七の師)の節付手付の立派さ、むつかしさを述べ、「教興寺」は世話物の大関」と賛嘆している。この時点で、近松門左衛門の「曾根崎心中」は文楽の舞台上ったこともなく、叶(清八)は「曾根崎心中」について、近松原作の朱は未見で「たゞ今伝はつてをりますのは、安永七年九月、北の新地で上演いたしました時に、近松半二、近松善平の合作で改作しました「往古曾根崎村の噂」上下でありまして」と述べている。六十年前までは難曲であるが現行曲として扱われていたのである。かつて辻町文庫の千葉胤男氏は「教興寺」を「世話物の九段目といわれるむつかしい曲だそうだ」と言われたが、聴いては居られなかったようだ。「世話物の九段目」の呼称は、九月二十五日の演奏で思い当たることがあるかも知れないが、あるいは下の巻「平野屋の段」のお鉄の言葉「忠臣蔵の九段目の様な事計りぬかして」から連想されたものではないか。小島氏の詳細な文献調査から、これだけ近代まで存在感のあった曲が、七十余年の間に消えていった理由の解明と、現時点における復曲の必要性を実感した。

この日は前回に続き人形の出入りも含め台本を検討し、六月早々、会としての演奏台本を千歳大夫・錦糸両師に渡すことになった。端場「さまと寝る夜は」から基本的